

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
VIỆN VĂN HÓA, NGHỆ THUẬT, THỂ THAO VÀ DU LỊCH VIỆT NAM**

Nguyễn Hòa An

**NGHỆ THUẬT ĐẠO DIỄN KỊCH NÓI
THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH TỪ NĂM 2000 ĐẾN NĂM 2020**

LUẬN ÁN TIẾN SĨ LÝ LUẬN VÀ LỊCH SỬ SÂN KHẤU

Hà Nội - 2025

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
VIỆN VĂN HÓA, NGHỆ THUẬT, THỂ THAO VÀ DU LỊCH VIỆT NAM**

Nguyễn Hòa An

**NGHỆ THUẬT ĐẠO DIỄN KỊCH NÓI
THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH TỪ NĂM 2000 ĐẾN NĂM 2020**

Ngành: Lý luận và Lịch sử sân khấu

Mã ngành: 9210221

LUẬN ÁN TIẾN SĨ LÝ LUẬN VÀ LỊCH SỬ SÂN KHẤU

Người hướng dẫn khoa học

PGS.TS Phạm Duy Khuê

TS. Trần Thị Minh Thu

Hà Nội – 2025

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan rằng, bản luận án tiến sĩ *Nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020* là công trình do tôi nghiên cứu, thực hiện và chưa được công bố. Các kết quả nghiên cứu trong luận án này là trung thực. Những tài liệu tham khảo đều có trích nguồn đầy đủ theo quy định.

Tôi xin chịu trách nhiệm về những nội dung trong luận án này.

Tác giả luận án

Nguyễn Hòa An

MỤC LỤC

LỜI CAM ĐOAN.....	i
DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT.....	iv
MỞ ĐẦU.....	1
Chương 1: TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU, CƠ SỞ LÝ LUẬN VÀ THỰC TIỄN CỦA ĐỀ TÀI.....	11
1.1. Tổng quan tình hình nghiên cứu.....	11
1.1.1. Nhóm các công trình nghiên cứu về nghệ thuật kịch nói.....	11
1.1.2. Nhóm các công trình nghiên cứu về nghệ thuật đạo diễn sân khấu của nước ngoài và ở trong nước.....	19
1.1.3. Nhóm công trình nghiên cứu về sân khấu kịch nói và nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh.....	25
1.2. Cơ sở lý luận của đề tài.....	30
1.2.1. Một số khái niệm liên quan đến đề tài.....	30
1.2.2. Những lý thuyết vận dụng trong luận án.....	40
1.2.3. Áp dụng lý thuyết, lý luận vào nghiên cứu đề tài.....	57
1.3. Quá trình hình thành, phát triển nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh.....	59
1.3.1. Giai đoạn 1954 - 1975.....	59
1.3.2. Giai đoạn 1975 - 2000.....	64
1.3.3. Giai đoạn 2000 - 2020.....	70
Tiểu kết.....	73
Chương 2: NHẬN DIỆN NGHỆ THUẬT ĐẠO DIỄN KỊCH NÓI THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH TỪ NĂM 2000 ĐẾN NĂM 2020.....	75
2.1. Những yếu tố tạo nên sự riêng biệt của nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh.....	75
2.1.1. Khái lược đặc điểm văn hóa, kinh tế, xã hội Thành phố Hồ Chí Minh.....	75
2.1.2. Sự ảnh hưởng sân khấu Nga – Xô Viết.....	80
2.1.3. Nhu cầu và thị hiếu của khán giả TP.HCM.....	82
2.1.4. Đẩy mạnh xã hội hoá hoạt động sân khấu.....	84
2.2. Đặc điểm nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020.....	87
2.2.1. Lựa chọn kịch bản theo thị hiếu khán giả.....	87
2.2.2. dàn dựng theo thể mạnh của diễn viên.....	90
2.2.3. Đa phong cách giữa các đơn vị sân khấu kịch nói.....	94
2.2.4. Dàn dựng chủ yếu theo hình thức sân khấu nhỏ.....	102
2.2.5. Đề cao chức năng giải trí.....	106
2.2.6. Dàn dựng vở diễn đáp ứng chủ trương xã hội hóa.....	110

2.3. Các hướng dàn dựng của đạo diễn sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020.....	115
2.3.1. <i>Đi sâu khai thác hiện thực tâm lý của Thể hệ Stanislavski.....</i>	115
2.3.2. <i>Vận dụng phương pháp tự sự - biện chứng - gián cách của Bertolt Brecht.....</i>	118
2.3.3. <i>Vận dụng sân khấu kịch hát truyền thống.....</i>	120
2.3.4. <i>Ảnh hưởng sân khấu cải lương.....</i>	123
2.3.5. <i>Ảnh hưởng các trường phái Âu - Mỹ.....</i>	126
2.3.6. <i>Dàn dựng mang tính thử nghiệm mới.....</i>	130
2.3.7. <i>Hòa trộn các khuynh hướng dàn dựng vào vở diễn.....</i>	132
2.3.8. <i>Sự tương đồng và dị biệt trong cung cách làm việc giữa đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh và Hà Nội.....</i>	134
Tiêu kết.....	138
Chương 3: BÀN LUẬN VỀ VIỆC NÂNG CAO CHẤT LƯỢNG NGHỆ THUẬT ĐẠO DIỄN KỊCH NÓI THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH HIỆN NAY.....	140
3.1. Những thành công và nguyên nhân của nghệ thuật đạo diễn kịch nói thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020	140
3.1.1. <i>Những thành công.....</i>	140
3.1.2. <i>Nguyên nhân.....</i>	155
3.2. Những hạn chế và nguyên nhân của nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020.....	165
3.2.1. <i>Những hạn chế.....</i>	165
3.2.2. <i>Nguyên nhân.....</i>	175
3.3. Bàn luận về việc nâng cao chất lượng nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh trong bối cảnh đương đại.....	187
3.3.1. <i>Nâng cao chất lượng đội ngũ đạo diễn.....</i>	188
3.3.2. <i>Tiếp thu tinh hoa nghệ thuật đạo diễn sân khấu thế giới trên nền tảng sân khấu dân tộc.....</i>	191
3.3.3. <i>Phối hợp thống nhất, đồng bộ, toàn diện với các thành phần sáng tạo khác.....</i>	193
3.3.4. <i>Định hướng nhu cầu, thị hiếu của công chúng.....</i>	196
Tiêu kết.....	198
KẾT LUẬN.....	200
DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC CỦA TÁC GIẢ.....	202
TÀI LIỆU THAM KHẢO.....	203
PHỤ LỤC.....	213

DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT

GS.TS	: Giáo sư, tiến sĩ
NCS	: Nghiên cứu sinh
NS	: Nghệ sĩ
NSND	: Nghệ sĩ Nhân dân
NSU'T	: Nghệ sĩ Ưu tú
Nxb	: Nhà xuất bản
PGS.TS.	: Phó Giáo sư, Tiến sĩ
TP.HCM	: Thành phố Hồ Chí Minh
TS.	: Tiến sĩ
Tr.	: Trang
XHCN	: Xã hội chủ nghĩa
XHH	: Xã hội hóa

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

Từ sự xuất hiện vở kịch nói đầu tiên *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long trên sân khấu Nhà hát Lớn Hà Nội (1921) cho đến nay, kịch nói Việt Nam đã có tuổi đời một thế kỷ. Trong suốt 100 năm ấy, kịch nói luôn thể hiện là thể loại nghệ thuật sân khấu xung kích trong việc bám sát hiện thực cuộc sống, phản ánh những vấn đề nóng bỏng của xã hội một cách sắc bén, trực diện và dự báo đến mai sau.

Trong lịch sử kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh (cùng với kịch nói Hà Nội) luôn phát triển mạnh, góp phần quan trọng vào sự hưng thịnh của sân khấu Việt Nam nói chung và sân khấu kịch nói Việt Nam nói riêng. Điều này được minh chứng bởi sự xuất hiện và hoạt động sôi động của nhiều đơn vị sân khấu kịch nói công lập lẫn dân lập. Một trong những nhân tố quan trọng, có tính quyết định về chất lượng, khuynh hướng, tốc độ phát triển của sân khấu kịch nói TP.HCM, đó là *vai trò* của nghệ thuật đạo diễn.

Người đạo diễn kịch nói TP.HCM ban đầu kiêm nhiệm nhiều công việc để tạo ra vở diễn, đã dần tập trung vào công tác dàn dựng để tạo nên vị thế quan trọng là thành phần nghệ thuật đạo diễn. Hoạt động đạo diễn kịch nói TP.HCM xác định tư cách của mình rõ dần và tồn tại đã hơn nửa thế kỷ nay, gắn với tên tuổi của nhiều thế hệ nghệ sĩ. Mang trong lòng nhiều nhiệt huyết của miền đất trẻ dám nghĩ dám làm, xông xáo; lực lượng đạo diễn kịch nói từ khi ra đời đến nay luôn chú trọng nhiều đến tính thử nghiệm, khai phá, chấp nhận rủi ro để sáng tạo và trưởng thành. Những tên tuổi lớn về đạo diễn trong làng kịch nghệ đã sản sinh ra nhiều vở kịch tâm vóc với các thủ pháp đạo diễn ấn tượng, đầy biến hóa, nhiều mới mẻ,... cho bộ mặt của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM. Nếu trước 1975 có Vũ Khắc Khoan, Kim Cương,... thì từ 1975 đến 2000 có Thành Trí, Đoàn Bá,... và từ 2000 đến 2020 có Trần Minh Ngọc, Trần Ngọc Giàu, Nguyễn Công Ninh,... với các vở kịch: *Thành Cát Tư Hãn*, *Lá sầu riêng*, *Xa thành phố yêu dấu*, *Khúc nguyệt cầm*, *Một cuộc đời bị đánh cắp*, *Bước qua lời nguyên*, *Dạ cổ hoài lang*,...

Mỗi đạo diễn được hiện thân bởi những vở diễn khác nhau, bằng việc tìm

chọn kịch bản, đối sánh với hiện thực đương thời lý giải kịch bản, hình thành ý đồ tư tưởng - nghệ thuật; xác định: nhiệm vụ tối cao, phong cách vở diễn, dàn cảnh đạo diễn, tổ chức dàn dựng vở diễn; đặc biệt trong đó là phân tích kịch bản, làm việc với các thành phần nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật cùng tham gia sáng tạo, xây dựng vở diễn. Sự chuyên nghiệp và tài năng của mỗi đạo diễn được biểu hiện tập trung cao nhất ở *thực hiện ý đồ đạo diễn* nhằm tạo sinh ra *tính hấp dẫn của vở diễn*. K. Stanislavski (đạo diễn lớn, nhà sư phạm sân khấu học lỗi lạc, nghệ sĩ sân khấu vĩ đại người Nga), đầu thế kỷ XX từng xác định: Nếu giá trị chân chính của mỗi kịch bản sân khấu là ở *tính hiện thực đời sống*; thì giá trị của mỗi vở diễn là ở *tính hấp dẫn* của nó. Để có được tính hấp dẫn của mỗi vở diễn, đạo diễn dàn dựng đã trào dâng cảm hứng khổ công lao động sáng tạo *trò hoá, trình diễn hoá, cá thể hoá một cách thẩm mỹ* toàn bộ nội dung tư tưởng, hiện thực đời sống,... của các nhân vật đã được tác giả hoạch định trong kịch bản. Làm nảy nở những nét riêng biệt, khẳng định tay nghề, tài năng sáng tạo đạo diễn của mình; cho xuất hiện trên sân khấu nhiều vở diễn chất lượng cao, gây tiếng vang trong dư luận công chúng và giới nghề nghiệp; đồng thời, góp phần hình thành nên những khuynh hướng chung trong sáng tạo nghệ thuật, đáp ứng nhu cầu khán giả.

Đạo diễn TP.HCM luôn cố gắng dành nhiều trí lực để xây dựng nên vở diễn tốt phục vụ công chúng; tạo mối quan hệ rất khéo léo với các diễn viên ngôi sao vì ngôi sao là cái chống lưng cho vở diễn lôi kéo khán giả TP.HCM đến rạp hát; đạo diễn còn rất coi trọng đến tính giải trí của vở diễn và để ý kỹ xem khán giả thích gì trong vở diễn - họ rất trân trọng khán giả. Bên cạnh những thành quả “thiết thực” của hoạt động sáng tạo nghệ thuật đạo diễn, góp phần vào sự sáng đèn thường nhật, đông đảo khán giả của các đơn vị sân khấu kịch nói TP.HCM là một thực tế lịch sử có giá trị định hình về học thuật (của một thời, đạo diễn là tác giả của vở diễn). Song, nghiêm túc nhìn nhận theo hướng phát triển của sân khấu học hiện nay, thì hoạt động *Nghệ thuật đạo diễn kịch nói ở Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020*, đã bộc lộ không ít những hạn chế; nói cách khác, vẫn bảo thủ nguyên trạng học thuật đạo diễn của thế kỷ trước: khiến các vở diễn đi theo lối mòn, dậm chân tại chỗ, lạc

hậu về nội dung hiện thực đời sống con người hiện nay - cũ kỹ về nhiều phương diện như: nhân cách, lối sống, tính cách, lý tưởng sống (cách cảm, cách nghĩ, cách đối nhân xử thế; những nét tính cách mang tính thời đại, những nét cá tính, mục đích sống,...). Đạo diễn trong quá trình dàn dựng, mặc dù đã cố gắng kết hợp giữa các phương pháp sân khấu truyền thống dân tộc và tiếp thu sự hiện đại của sân khấu các nước; nhưng vì nhiều lí do, khiến cho khả năng cập nhật những nguyên lý mới của sân khấu kịch nói trong khu vực và trên thế giới bị hạn chế, rơi vào tình trạng bảo thủ, cũ mòn. Không ít những cách thức, những nguyên lý lý luận mới, những kinh nghiệm sáng tạo thực tế bị bỏ qua, những thể loại kịch nói mới không được biết đến, không được vận dụng; nhất là những vấn đề lý luận và thực tiễn của sân khấu hiện nay, được sinh ra từ hiện thực đời sống hiện nay, với những cảm thức, những cách thức hiện thân, hoặc được chiết xuất từ những kết quả của cuộc cách mạng công nghệ 4.0. Trong khi, nghệ thuật đạo diễn từ khi ra đời đến nay, luôn là nghệ thuật “*tiên phong và đa dạng trong sáng tạo*”. Nó kiên quyết đòi hỏi phải thật sự chuyên nghiệp hóa, trò diễn hoá một cách mới mẻ, tương thích tất cả các thành phần nghệ thuật và yếu tố kỹ thuật tham gia xây dựng từng vở diễn. Khi nghệ thuật đạo diễn “dậm chân tại chỗ”, đi vào lối mòn, tự “cũ hóa mình”, không tìm tòi, sáng tạo được cái mới nữa, thì cũng là lúc nó trở nên lạc hậu và không còn xứng là nghệ thuật đạo diễn đương thời.

Nhà đạo diễn - người dàn dựng vở diễn - nhất thiết phải có những phẩm chất: nhà văn, nhà lý luận - phê bình, người nghệ sĩ, nhà tổ chức, nhà văn hoá, nhà tư tưởng, người chiến sĩ cách mạng, người công dân - khán giả tiên tiến của sân khấu kịch nói hiện nay. Song có đầy đủ những phẩm chất ấy đâu đã là đạo diễn. Đúng như một đạo diễn bậc thầy (Georgi Tovstonogov) của sân khấu Xô Viết thế kỷ XX, từng có nhận xét rằng: *Trong trường Sân khấu, người ta có thể dạy cho các sinh viên nghiên cứu sinh những bài học về công tác đạo diễn; nhưng để trở thành và làm một đạo diễn (người dàn dựng), thì chỉ có thể trời mới cho được* (Đó chính là nhân tố ***năng khiếu***). Đồng thời, đạo diễn còn là một nghề phải học suốt đời, phải dấn thân vào đời sống của nhân dân mình. Có như thế, mới có thể làm đạo diễn - một trong bốn thành phần cơ bản của nghệ thuật sân khấu nói chung, kịch nói riêng. Và chỉ có

thể, nghệ thuật đạo diễn mới có vai trò quan trọng đối với sự hưng thịnh của nghệ thuật sân khấu Việt Nam nói chung và nghệ thuật kịch nói TP.HCM nói riêng.

Trên cơ sở cảm thức của một người đang làm công tác sư phạm ở lĩnh vực này, NCS thấy cần có trách nhiệm quan tâm nghiên cứu, tìm hiểu *Nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020*, nhằm tìm hướng nhập cuộc tương thích với hiện thực mới, góp phần thúc đẩy sự phát triển của sân khấu kịch nói TP.HCM, đáp ứng yêu cầu của công chúng hiện nay.

2. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu

2.1. Mục đích nghiên cứu

Luận án nghiên cứu quá trình hình thành phát triển, yếu tố tạo nên sự riêng biệt, những đặc điểm, thành công, hạn chế của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020; để từ đó rút ra những bài học kinh nghiệm làm căn cứ tìm phương hướng nâng cao chất lượng nghệ thuật đạo diễn; góp phần thúc đẩy sự phát triển của sân khấu kịch nói TP.HCM trong cơ chế thị trường, hội nhập quốc tế hiện nay.

2.2. Nhiệm vụ nghiên cứu

Để đạt được mục đích nghiên cứu trên, luận án tập trung giải quyết những nhiệm vụ nghiên cứu sau:

- Hệ thống hóa có chọn lọc một số khái niệm và vấn đề lý thuyết/lý luận để làm cơ sở cho việc tiếp cận đối tượng nghiên cứu.
- Khái quát quá trình hình thành, phát triển nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM, để có được cái nhìn toàn diện và hệ thống đối tượng nghiên cứu.
- Xác định những đặc điểm cơ bản của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020; sự khác biệt trong tiếp cận thị hiếu khán giả, trong tiếp thu tinh hoa sân khấu truyền thống của đạo diễn kịch nói TP.HCM; sự tương đồng và dị biệt với đạo diễn kịch nói Hà Nội.
- Phân tích những thành công, hạn chế và nguyên nhân của chúng trong nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020.
- Bàn luận một số vấn đề nâng cao chất lượng nghệ thuật đạo diễn kịch nói

TP.HCM trong bối cảnh hiện nay.

3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

3.1. Đối tượng nghiên cứu

Nghệ thuật đạo diễn - dàn dựng các vở diễn kịch nói ở TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020 (thông qua một số vở diễn điển hình).

3.2. Phạm vi nghiên cứu

- Về không gian nghiên cứu, luận án nghiên cứu nghệ thuật đạo diễn trên sân khấu kịch nói ở TP.HCM (với địa chính cũ, khi chưa sáp nhập), không đi sâu nghiên cứu nghệ thuật đạo diễn của sân khấu kịch nói Việt Nam.

Tuy nhiên, để làm sâu hơn, rõ hơn đối tượng nghiên cứu, luận án sẽ so sánh nét tương đồng và dị biệt trong xu hướng phát triển nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM và Hà Nội, đặt trong quá trình cùng tiếp nhận những tinh hoa của kịch đương đại thế giới (chủ yếu là cập nhật những sáng tạo mới về phương diện nghệ thuật đạo diễn).

- Về mặt thời gian, đề tài này tập trung nghiên cứu nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM ở giai đoạn từ năm 2000 đến năm 2020. Vì sau ngót 15 năm đổi mới, nền kinh tế Việt Nam nói chung và TP.HCM nói riêng, bước vào ổn định và liên tục tăng trưởng; nhờ đó, sân khấu kịch nói TP.HCM có điều kiện phát triển mạnh mẽ và sôi động hơn so với cả nước. Trong khi, đề tài nghiên cứu của luận án là nghệ thuật đạo diễn - dàn dựng các vở diễn kịch nói từ năm 2000 đến năm 2020 không những là giai đoạn gần đây, đồng thời, cũng là thời đoạn hiện thân rõ ràng nhất hiện thực nghệ thuật đạo diễn kịch nói tại TP.HCM, giúp NCS có điều kiện nhận thức, tuyển chọn xác đáng về các tư liệu nghiên cứu.

- Về nội dung nghiên cứu, luận án tập trung khảo sát, tìm hiểu nghệ thuật đạo diễn - dàn dựng ở một số vở diễn có chất lượng, trên 7 sân khấu kịch nói tiêu biểu của TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020, đó là:

- + Nhà hát Kịch Thành phố Hồ Chí Minh
- + Sân khấu Kịch Idecaf
- + Sân khấu Kịch Thế Giới Trẻ (Sài Gòn Phẳng)
- + Sân khấu Kịch Phú Nhuận - Hồng Vân

- + Sân khấu Kịch Sài Gòn - Phước Sang
- + Sân khấu Kịch Hoàng Thái Thanh
- + Sân khấu Kịch 5B - Võ Văn Tần.

4. Câu hỏi nghiên cứu

Để thực hiện mục đích nghiên cứu và nhiệm vụ nghiên cứu nêu trên, có bốn câu hỏi nghiên cứu được đặt ra để giải quyết vấn đề:

Câu hỏi nghiên cứu 1: Những yếu tố nào tạo nên những nét riêng biệt của sân khấu kịch nói TP.HCM nói chung và nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh nói riêng?

Câu hỏi nghiên cứu 2: Những đặc điểm của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020 là gì?

Câu hỏi nghiên cứu 3: Những thành công, hạn chế và nguyên nhân của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020 ra sao?

Câu hỏi nghiên cứu 4: Vấn đề nâng cao chất lượng nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM hiện nay như thế nào?

5. Giả thuyết nghiên cứu

Giả thuyết 1: Dựa trên lý thuyết về không gian văn hóa, lý thuyết tiếp biến văn hóa và lý luận sân khấu về đạo diễn học, những nét riêng biệt của sân khấu kịch nói TP.HCM nói chung và nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM nói riêng không thể không gắn với đặc trưng văn hóa TP.HCM từ sau ngày thống nhất đất nước, đi cùng với thực tiễn ảnh hưởng của đạo diễn học sân khấu Nga Xô Viết – châu Âu thông qua nghệ thuật đạo diễn sân khấu miền Bắc, thực tiễn xã hội hóa sân khấu và yêu cầu đáp ứng thị hiếu thẩm mỹ của khán giả TP.HCM.

Giả thuyết 2: Đặc điểm là những nét, những dấu hiệu riêng biệt được lặp đi, lặp lại trong thực tế sáng tạo đạo diễn - dàn dựng các vở diễn kịch nói của các đạo diễn chuyên nghiệp ở TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020 (được thể hiện theo những nguyên tắc đạo diễn học trong quá trình dàn dựng một vở diễn kịch nói thông qua cung cách làm việc của đạo diễn với các thành phần sáng tạo vở diễn - trong đó có cả những sáng tạo mới về mặt học thuật). Đặc điểm của sáng tạo đạo diễn TP.HCM được thể hiện trong cung cách làm việc của các đạo diễn khi lựa chọn kịch

bản, lựa chọn mô hình sân khấu, quan hệ với diễn viên và đáp ứng nhu cầu, thị hiếu khán giả.

Giả thuyết 3: Những ưu khuyết của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020 thể hiện ở số lượng và chất lượng đạo diễn, ở mức độ thành công của tác phẩm, ở phong cách dàn dựng và hiệu quả tác động đối với khán giả.

Giả thuyết 4: Vấn đề nâng cao chất lượng nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM hiện nay gắn liền với công tác đào tạo, bồi dưỡng, tập huấn; ý thức trách nhiệm làm nghề của các đạo diễn; sự giao lưu, hợp tác trong nước và quốc tế cũng như vai trò quan trọng của các cơ quan quản lý nhà nước.

6. Phương pháp nghiên cứu

6.1. Như trên đã xác định các phẩm chất căn bản cần phải có của người làm nghệ thuật đạo diễn sân khấu nói chung, người làm nghệ thuật đạo diễn kịch nói riêng, có liên quan tới hàng loạt các loại hình nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật; đồng thời đặt đối tượng nghiên cứu trong văn hóa TP.HCM. Bởi vậy, khi nghiên cứu, luận giải luận án, đương nhiên phải vận dụng cách tiếp cận **liên ngành**.

6.2. Khi trình bày những nét chính của sáng tạo đạo diễn trong quá trình dàn dựng các vở diễn kịch nói của 7 đơn vị kịch nói nêu trên ở TP.HCM, phải miêu tả ngắn gọn những vở diễn thành công hay hạn chế về công tác đạo diễn nên cần sử dụng phương pháp **khảo tả**.

6.3. Trong quá trình phân tích, định vị các biện pháp xử lý đạo diễn tại các vở diễn, không thể không tiến hành đối sánh (so sánh, đối chiếu) giữa kịch bản và hiện trạng (các mảng miếng, dàn cảnh, sáng tạo đạo diễn v.v...) trong vở diễn. Tương tự như vậy, khi nêu ra việc áp dụng những nguyên tắc của các khuynh hướng sân khấu hiện nay cũng cần đối sánh với những nguyên tắc đạo diễn học của sân khấu hiện thực tâm lý, sân khấu tự sự biện chứng, sân khấu hiện thực tả ý, sân khấu hiện thực tả thần, sân khấu hiện thực tả chân,... Bởi vậy, nhất thiết phải sử dụng phương pháp **đối sánh**.

6.4. Trên cơ sở tiến hành phân tích thực tế sáng tạo đạo diễn tại các vở diễn

diễn hình của bảy đơn vị kịch nói TP.HCM, tác giả luận án quy nạp về những ưu điểm (những giá trị) và những hạn chế - khuyết điểm của sáng tác đạo diễn kịch nói ở TP.HCM hai thập kỷ qua, chính là hiện thân của thao tác ***phân tích - tổng hợp***.

6.5. Trong luận án, NCS còn sử dụng phương pháp ***điều tra xã hội học***. Cụ thể là:

- *Phỏng vấn sâu*: Đã thực hiện 5 cuộc phỏng vấn sâu, mỗi cuộc phỏng vấn trung bình trong khoảng thời gian 120 phút. Nhân vật phỏng vấn là những nghệ sĩ sân khấu làm nghề lâu năm, là đạo diễn kịch nói nhiều kinh nghiệm, nổi tiếng, tiêu biểu của sân khấu kịch nói TP.HCM trong giai đoạn 2000 đến năm 2020; đồng thời là Chủ tịch Hội Sân khấu TP.HCM hay nguyên Hiệu trưởng trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM, nguyên Trưởng Khoa Đạo diễn, Quản lý sân khấu của Nhà hát.

- *Quan sát tham dự*: Cần phải tiếp cận trực tiếp vào không gian hình thành nên vở diễn: sân khấu biểu diễn, không gian sáng tạo của các thành phần tạo nên vở diễn, không gian thưởng thức của công chúng. Tiếp cận trực tiếp với công tác đạo diễn và vở diễn qua đó cảm nhận rõ ràng, trọn vẹn hơn về đối tượng nghiên cứu của đề tài.

7. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn của đề tài nghiên cứu

7.1. Ý nghĩa khoa học

- Luận án góp phần hệ thống những vấn đề lý luận đạo diễn học liên quan đến *Nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020*.

- Luận án bước đầu nghiên cứu về sáng tạo nghệ thuật đạo diễn kịch nói ở TP.HCM trong hai thập niên (sân khấu TP.HCM sôi nổi nhập cuộc cơ chế thị trường định hướng XHCN) thực hiện các phương pháp sân khấu: hiện thực chủ nghĩa, hiện thực XHCN và phần nào vận dụng sáng tạo một vài nguyên tắc của phương pháp thể loại sân khấu truyền thống dân tộc như: nguyên tắc ước lệ, nguyên tắc lạ hoá, nguyên tắc ẩn dụ hoá trong phương pháp ***hiện thực tả ý*** của Chèo; nguyên tắc giả định hoá, nguyên tắc huyền thoại hoá, nguyên tắc ảo hoá thuộc

phương pháp **hiện thực tả thần** của Tuồng. Tiếp thu, vận dụng một số nguyên tắc, phong cách đạo diễn mới từ nước ngoài.

- Luận án là tài liệu tham khảo có ích khi muốn nghiên cứu, tìm hiểu về kịch nói và nghệ thuật đạo diễn kịch nói ở TP.HCM giai đoạn 2000 - 2020.

7.2. Ý nghĩa thực tiễn của đề tài

Bổ sung thêm nguồn nhận thức, bài học thực tế cho công tác dàn dựng của đạo diễn hiện nay, cụ thể như:

- Tạo tác ý nghĩa tư tưởng mới thông qua những trò diễn thích hợp cho những kịch bản cũ thuộc các loại đề tài khác nhau.

- Xử lý các loại hình nghệ thuật (hội hoạ, điêu khắc, âm nhạc, múa,...) cùng tham gia xây dựng vở diễn theo những cách thức mới khác nhau; đặc biệt là chúng đã được sân khấu kịch nói hoá chúng, khiến chúng thực sự trở thành các loại ngôn ngữ của sân khấu kịch nói, không phải là thành phần phụ trợ của cách hiểu của sân khấu hồi những năm giữa thế kỷ XX.

- Vận dụng tương thích, nhuần nhuyễn những yếu tố kỹ thuật hiện đại tạo nên những loại ngôn ngữ tạo hình mới lạ, đa sắc màu, có sức miêu tả và biểu cảm rộng rãi, sâu sắc, chính xác nhằm thể hiện đời sống nội tâm, ngoại hình, không gian,... sống của các nhân vật trong vở diễn.

Thông qua kết quả nghiên cứu, các nhà quản lý có thể tham khảo để có những định hướng thích hợp, tạo điều kiện cho các đạo diễn thực hiện nhiệm vụ sáng tạo đạo diễn của mình, xây dựng nên những vở diễn mới với hình tượng nghệ thuật đẹp, phản ánh chân thực đời sống, giàu tính nhân văn, có sức hấp dẫn mạnh mẽ, sâu sắc đối với người xem.

Qua phân tích công tác đạo diễn với các thành phần trong một số vở diễn cụ thể, rút ra những bài học thực tế cho công tác dàn dựng của các đạo diễn hiện nay.

8. Bố cục của luận án

Ngoài Phần mở đầu (10 trang), Kết luận (2 trang), Danh mục tài liệu tham khảo (9 trang), Danh mục các công trình nghiên cứu (1 trang) và Phụ lục (25 trang), chính văn của luận án được xác lập thành 3 chương:

Chương 1: Tổng quan tình hình nghiên cứu, cơ sở lý luận và thực tiễn của đề tài (63 trang).

Chương 2: Nhận diện nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020 (64 trang).

Chương 3: Bàn luận về việc nâng cao chất lượng nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh hiện nay (59 trang).

Chương 1

TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU, CƠ SỞ LÝ LUẬN VÀ THỰC TIỄN CỦA ĐỀ TÀI

1.1. Tổng quan tình hình nghiên cứu

1.1.1. Nhóm các công trình nghiên cứu về nghệ thuật kịch nói

Có nhiều công trình viết về nghệ thuật kịch nói, trong đó chia làm hai dạng: các công trình của nước ngoài được dịch và các công trình lý luận kịch nói của các tác giả trong nước.

1.1.1.1. Các công trình của nước ngoài được dịch

Các công trình dịch đi vào hai vấn đề chính sau:

Thứ nhất, đi vào lịch sử lý luận kịch thế giới. Có thể kể đến cuốn *Lý luận kịch từ Aristote đến Lessin* của tác giả Anhikst (Tất Thắng dịch). Cuốn sách được coi là kho tư liệu phong phú về lịch sử lý luận kịch thế giới từ thời cổ đại đến thế kỷ XVIII. Đây là cuốn sách hiển thị tiến trình phát triển lý luận cơ bản của nghệ thuật kịch từ công trình *Nghệ thuật thi ca* của Aristote (384 – 322 trước Công nguyên) đến Lessin (1729 -1781).

Thứ hai, đi vào lý luận kịch. Đầu tiên phải kể đến công trình *Nghệ thuật thi ca* của Aristote (384 - 322) do Lê Đăng Bảng, Thành Thế Thái Bình, Đỗ Xuân Hà, Thành Thế Yên Báy dịch và chú giải (1964). Đây là cuốn sách lý luận kịch đầu tiên của nhân loại; Aristote bước đầu đặt cơ sở cho những lý thuyết về tính chân lý của văn học, nghệ thuật. Ông xác định một nguyên lý trọng yếu nhất trong toàn bộ lý luận của mình rằng: “Văn học, nghệ thuật cũng là một thứ nghệ thuật bắt chước (mimésis)” và nhiệm vụ hàng đầu của thơ ca (trong đó có bi kịch và hài kịch) “Không phải ở chỗ nói về sự việc đã thực sự xảy ra, mà là nói về *cái có thể xảy ra* theo quy luật xác xuất hay quy luật tất nhiên” [4, tr.16]. Ông có ý gắn liền các giai đoạn vận động của tâm lý: từ tình cảm đến lý trí và cuối cùng có ý nghĩa tích cực trong hành động xã hội, đó là thuật ngữ *Katharsis* – *sự tẩy rửa*; rồi khái niệm bi kịch (Tragédia), khái niệm hài kịch (Komédia); nguyên tắc thống nhất hành động và kết cấu năm giai đoạn của một vở kịch; v.v... tất cả những nguyên lý lý luận kịch

Aristote nêu ra trong *Nghệ thuật thi ca*, cho tới nay vẫn còn nguyên giá trị.

Bên cạnh đó, còn có công trình *Bàn về sân khấu tự sự* của Bertolt Brecht do Đình Quang, Tuấn Đô, Đỗ Trọng Quang dịch (1983) [8]. *Phương pháp sân khấu Tự sự biện chứng* của ông không hướng tới ảo giác, hòa cảm, mà yêu cầu nghệ sĩ trình diễn trên sân khấu phải gián cách với đời sống của những con người - nhân vật mình đang thể hiện và đang tiếp nhận, để tất cả (nghệ sĩ cũng như khán giả) đều tỉnh táo, cùng suy nghĩ nhằm hướng tới nhận thức đúng bản chất của vấn đề hiện thực, có thái độ, hành động chính xác cải thiện hiện thực. Đó là một loại sân khấu trí tuệ, đòi hỏi tư duy và cảm thức mới mẻ, luôn luôn có ý thức nghi ngờ, phản biện đời sống. Ở thời điểm ấy, sân khấu Tự sự biện chứng của Bertolt Brecht được nhiều nghệ sĩ và học giả sân khấu thế giới ngưỡng mộ.

Cũng trong các công trình về lý luận kịch, có một số tác phẩm dịch về nghệ thuật diễn viên. Đó là cuốn *Nghệ thuật diễn viên*, Dakhava, Vũ Đình Phòng dịch [20]. Tác giả đã trình bày một cách khoa học những quy luật chủ yếu của sáng tạo diễn viên từ hàng loạt các ví dụ rút trong thực tiễn hoạt động của sân khấu Xô Viết. Với cách nhìn nhận và quan điểm về bản chất của nghệ thuật diễn viên, Dakhava nêu đầy đủ những quan điểm trái ngược nhau từng tồn tại trong lịch sử lý luận sân khấu thế giới. Tác giả chỉ ra những nguyên tắc chủ yếu của hệ thống Stanislavski trong đào tạo diễn viên. *Người diễn viên thế kỷ XX* (Aslan Odette - Vũ Quý Biền dịch) [5]. Tác giả đúc kết tinh thần của sân khấu thể nghiệm theo phương pháp của Stanislavski, cũng như những điểm còn hạn chế trong lĩnh vực nghệ thuật biểu diễn của diễn viên và nghệ thuật đạo diễn. Cuốn sách đi sâu phân tích tâm lý người diễn viên, quá trình làm việc để thực sự nhập vai diễn. *Lý luận về biểu diễn sân khấu* (K.S.Stanislavski - Nguyễn Đức Lộc dịch) [49]. Cuốn sách cho người đọc thấy được quá trình quan sát, nghiên cứu, học tập và thực nghiệm của Stanislavski. Là những trải nghiệm, là quá trình nghiên cứu lâu dài nghiêm túc, để Stanislavski hình thành nên một hệ thống lý thuyết và hệ thống các bài tập kỹ xảo thực hành về nghệ thuật biểu diễn cho diễn viên kịch.

1.1.1.2. Các công trình lý luận kịch nói của tác giả trong nước

Các công trình đã đi vào các vấn đề chính sau:

Thứ nhất, nghiên cứu tìm hiểu về lịch sử sân khấu thế giới. Nội dung này được thể hiện trong cuốn *Tìm hiểu sân khấu Chèo* (khảo luận) của Vũ Khắc Khoan (1974) [51]. Ở chương một, tác giả đã khái quát sơ lược sân khấu từ thời cổ Hy Lạp với Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, rồi Aristote, tiếp theo ông đề cập đến Shakespeare, thời kỳ Lãng mạn Pháp với Victor Hugo, đầu thế kỷ XX ông đề cập đến các nhà đạo diễn Jacquieu Copeau, Gaston Baty, Gordon Craig, Bertolt Brecht và chất phi lý của các tác gia hiện sinh như J. P. Sartre, A. Camus, Beckett, Ionesco. Đặc biệt, ông nói khá nhiều về Aristote với cuốn *Thi luận - Nghệ thuật thi ca*, về luật tam nhất: duy nhất hành động, duy nhất về thời gian và duy nhất về không gian. Luật tam nhất này, đến thế kỷ XVII, được Bualo, Bualo - Denreo (Boileau - Despréau 1636 - 1711) là nhà phê bình, nhà thơ trào phúng, nhà lý luận của chủ nghĩa Cổ điển Pháp đã mở rộng trong cuốn *Nghệ thuật thi ca* của ông; đặc biệt, những năm giữa thế kỷ XX, phương pháp sân khấu Tự sự biện chứng hay sân khấu Gián cách của Brecht được giới sân khấu nhiều nước trên thế giới đề ý đến.

Thứ hai, về thi pháp. Có thể kể đến cuốn *Về thi pháp kịch* của Tất Thắng [100]. Phần một: thi pháp kịch nhân loại qua các thời kỳ (từ Cổ đại đến thế kỷ XIX); tác giả đưa ra khái niệm về thi pháp và lần lượt đi tìm hiểu thi pháp qua các thời kỳ: Thời kỳ cổ đại với luận văn Thi pháp của Aristote, thời kỳ La Mã cổ đại, thi pháp Hải kịch ở Trung thế kỷ, thi pháp kịch ở thời kỳ Phục hưng, Chủ nghĩa kiểu cách (manierizm) và quan điểm của nó về thi pháp kịch, nghệ thuật Barokko và thi pháp kịch, nguyên lý cấu trúc và luật tam nhất trong thi pháp kịch của chủ nghĩa cổ điển thế kỷ XVII ở Pháp, thế kỷ khai sáng và lý luận kịch, Letxin và luận văn nghệ thuật kịch Hamburg; Goethe, Schiller và thi pháp thể loại, thế kỷ XIX - thi pháp kịch của chủ nghĩa lãng mạn V.Huygo về kịch, thế kỷ XIX - chủ nghĩa hiện thực - thi pháp kịch Ibsen và Bernard Shaw, thế kỷ XIX - thi pháp kịch chủ nghĩa hiện thực Chekhov. Ông đưa ra quan điểm chung nhất của thời kỳ và phân tích quan niệm của những học giả tiêu biểu của thời kỳ đó. Phần hai: Khám phá sáng tạo trong thi pháp; tác giả đi vào phân tích khám phá sáng tạo trong thi pháp. Ông phân

tích, đánh giá, nhận định và chứng minh các luận điểm từ kịch Việt Nam. Tác giả nhận xét, phân tích cụ thể, sâu sắc và đa chiều về việc đi tìm bản sắc dân tộc trong yếu tố thi pháp được thể hiện trong kịch hát dân tộc, cụ thể là Chèo.

Thứ ba, lý luận về sân khấu đại cương. Có một số tác giả quan tâm đến vấn đề này và đều viết để làm giáo trình. Đó là cuốn *Sân khấu đại cương* của Đức Kôn (2004), với bốn chương chính gồm: Sân khấu - một cái nhìn khái quát; Sân khấu - một loại hình độc lập; “Sân khấu hiện thực tâm lý” và “Sân khấu tự sự biện chứng”; Sân khấu Việt Nam [60]. Đây là giáo trình cung cấp cho người đọc những vấn đề cơ bản về sân khấu kịch nói; đề cập đến Aristote và hai phương pháp lớn của sân khấu thế giới hiện đại là Stanislavski và Bertolt Brecht, về sân khấu truyền thống Việt Nam là: Tuồng, Chèo, Cải lương. Tác giả Đức Kôn nói đến các nội dung như bản chất, đặc điểm, sức mạnh, tính giáo dục và giải trí của nghệ thuật sân khấu. Cuốn *Đại cương nghệ thuật sân khấu* của Trần Trí Trắc (2009) phân tích vai trò, vị trí, nguồn gốc của nghệ thuật sân khấu, các thành phần cơ bản trong nghệ thuật sân khấu [118]. Ông quan tâm đến hành động sân khấu và xung đột sân khấu. Ngôn ngữ của nghệ thuật sân khấu theo ông chính là hành động và thước đo giá trị của tác phẩm thông qua xung đột sân khấu, xung đột càng cao thì tính hấp dẫn càng cao. Tác giả giới thiệu thêm về thể tài sân khấu, hình tượng sân khấu và các đặc trưng cơ bản của nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam. Trong chương một, mục 1.3: Những thành phần cơ bản trong nghệ thuật sân khấu; ông có nói đến vai trò chỉ huy và là linh hồn của vở diễn là đạo diễn; đạo diễn - thành phần sáng tạo thứ tư. Cuốn *Cơ sở lý luận sân khấu học* của Phạm Duy Khuê (2016) [56] gồm hai tập, Tập một - *Những tiền đề của sân khấu học*: Ông rất công phu khi đề cập đến nhiều vấn đề quan trọng về lý luận sân khấu như Tiền đề lý luận sân khấu, nguồn gốc sân khấu, tính sân khấu - tính kịch - xung đột kịch, hình tượng nghệ thuật, loại hình nghệ thuật, không gian và thời gian sân khấu; Tập hai - *Những yếu tố cơ bản tạo nên tác phẩm sân khấu*: Ông đề cập đến Thể tài, sân khấu truyền thanh, sân khấu truyền hình, kịch bản diễn viên, vở diễn, khán giả, đề tài lịch sử và tính hiện đại; đặc biệt ông đề cập kỹ đến mấy phương pháp sáng tác và trình diễn được áp dụng trên sân khấu Việt Nam (với

bốn phương pháp lớn: phương pháp sân khấu hiện thực tâm lý của Stanislavski, phương pháp sân khấu tự sự biện chứng - tự sự gián cách của Brecht, phương pháp hiện thực tả ý của thể loại sân khấu Chèo truyền thống và phương pháp hiện thực tả thần của thể loại sân khấu Tuồng truyền thống. Đặc biệt, ông đề cập đến phân lý luận về đạo diễn và nghệ thuật đạo diễn một cách cụ thể và chi tiết. Ông đã đưa ra khái niệm và xuất xứ nghệ thuật đạo diễn, một số vấn đề cần thiết cho nghệ thuật đạo diễn như phẩm chất căn bản của người đạo diễn, giới thiệu về kịch bản đạo diễn, ý đồ đạo diễn, công việc của đạo diễn, ngôn ngữ đạo diễn, khái quát về lịch sử đạo diễn, đạo diễn Nga, Xô Viết và Việt Nam và so sánh trường phái, phong cách của các đạo diễn nổi tiếng trên thế giới. Ngoài các công trình trên, còn có cuốn *Lý luận kịch* của Tất Thắng (2009) [101] đã tổng kết những vấn đề lý luận chủ yếu; về tính hành động là đặc trưng thể loại quan trọng nhất của kịch, là sự thể hiện bản chất thể loại kịch trong so sánh với trữ tình và tự sự; về tính xung đột phải được quan niệm như là một trong những đặc trưng chủ yếu của kịch. Cuốn *Thời gian không gian sân khấu* của Vũ Minh (2001) [65] với năm chương gồm: Sự kiện kịch, xung đột, hành động kịch - Nền tảng tạo nên sự sống sinh động của tác phẩm sân khấu; Không gian và thời gian sân khấu - Nhân tố cơ bản tạo thành nghệ thuật sân khấu; Bài học từ cấu trúc nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam dưới ảnh hưởng của dịch học; Những xử lý sân khấu giàu tính dự báo; Sân khấu thế kỷ XXI - Dự báo và đề xuất. Ông luận bàn về không gian và thời gian sân khấu, nơi xảy ra những giả thử sân khấu dùng để phản ánh, phán xử và dự báo về con người cho người xem đương đại.

Thứ tư, về nghệ thuật ngẫu hứng trong sân khấu. Có duy nhất công trình *Cơ sở nghệ thuật ngẫu hứng* của Phạm Duy Khuê (2007) [53] phân tích tiềm thức của con người, vai trò của tưởng tượng, linh cảm và nhận thức linh cảm, nhận thức tâm linh trong ứng tác và ứng diễn trong hoạt động sáng tạo, trình diễn và thưởng thức nghệ thuật biểu diễn. Phương pháp thể loại của sân khấu kịch hát truyền thống dân tộc; phân tích phương pháp hiện thực tả thần, các nguyên tắc và những đặc trưng; phân tích phương pháp hiện thực tả ý, các nguyên tắc và những đặc trưng. So sánh giữa sân khấu phương Đông với sân khấu kịch nói phương Tây, có những nhận định

chuẩn xác về những phương pháp sân khấu từng xuất hiện như: Phương pháp sân khấu tái hiện hiện thực từ Aristote đến Stanislavski; phương pháp sân khấu tự sự biện chứng của Bertolt Brecht và phương pháp sân khấu kịch hát truyền thống. Ông rất công phu để đưa ra bảng so sánh giữa phương pháp hiện thực tả ý, phương pháp hiện thực tả thần và phương pháp tự sự biện chứng.

Thứ năm, về lý luận phê bình sân khấu. Trong đó, phải kể đến cuốn *Những vấn đề cơ sở lý luận phê bình sân khấu* của Phạm Duy Khuê (2019) [57]. Đây là cuốn sách với nhiều nội dung được cập nhật gần hơn với đương thời, mà ở trong những sách sân khấu trước đây ít được đề cập tới: những lý thuyết cơ sở về nhận thức và sáng tạo nghệ thuật; linh cảm trong hoạt động nhận thức phê bình tác phẩm sân khấu; thi pháp văn học tự sự, trữ tình, kịch và công tác phê bình; phân tích đặc trưng tính hành động cùng những thuộc tính của nó; đặc trưng xung đột từ các cấp độ xung đột, nội dung xung đột, phương diện nghệ thuật của xung đột; nêu rõ cấu trúc tác phẩm kịch chuẩn là năm hồi. Các khái niệm khác được duy danh định tính cụ thể như cốt truyện kịch, khái lược thi pháp sân khấu Aristote, thi pháp sân khấu thời đại phong kiến ở Tây Âu, thi pháp sân khấu Trung cổ sơ kỳ,... rồi chủ nghĩa hiện đại phương Tây, chủ nghĩa hậu hiện đại, mấy tiền đề của thi pháp sân khấu đương đại,... Cung cấp kiến thức về đặc trưng kịch như đặc trưng ngôn ngữ đối thoại, về nguyên nhân khiến kịch có ngôn ngữ đối thoại cùng các chức năng cần trong đối thoại kịch.

Thứ sáu, về lịch sử sân khấu kịch nói Việt Nam. Có công trình *Bước đầu tìm hiểu lịch sử Kịch nói Việt Nam 1945 - 1975* của Phan Kế Hoành, Vũ Quang Vinh lược thảo tiến trình phát triển của Kịch nói Việt Nam giai đoạn 1945 - 1975 [37]. Các tác giả bước đầu tìm hiểu lịch sử Kịch nói Việt Nam (trước Cách mạng Tháng Tám), về diện mạo Kịch nói Việt Nam từ khi hình thành đến năm 1975. Phác thảo sơ lược hoạt động sáng tác, nội dung kịch bản, hoạt động biểu diễn và các mặt hoạt động khác qua các thời kỳ; phác thảo được những đặc điểm cơ bản của Kịch nói Việt Nam giai đoạn 1945 - 1975; chủ yếu vẫn dừng lại ở việc phân tích nội dung kịch.

Thứ bảy, về mỹ thuật sân khấu kịch nói. Có công trình *Mỹ thuật sân khấu kịch*

nói Việt Nam [11] của Phùng Huy Bính (2004) gồm bốn phần: 1. Mỹ thuật sân khấu kịch nói giai đoạn trước Cách mạng Tháng Tám (1920 - 1945); 2. Mỹ thuật sân khấu kịch nói giai đoạn Cách mạng Tháng Tám thành công và kháng chiến chống thực dân Pháp (1945 - 1954); 3. Mỹ thuật sân khấu kịch nói giai đoạn xây dựng CNXH và chống Mỹ cứu nước (1954 - 1975); 4. Mỹ thuật sân khấu kịch nói giai đoạn độc lập và thống nhất đất nước (1975 - 2000). Đây là công trình đề cập kỹ lưỡng về trang trí mỹ thuật sân khấu kịch nói Việt Nam; chủ yếu tại sân khấu kịch nói miền Bắc Việt Nam, từ 1920 đến 2000. Là cuốn sách tư liệu chân thực, bằng những ghi chép cần mẫn và suy tư kỹ lưỡng, khi trực tiếp sáng tạo mỹ thuật từ những vở diễn ban đầu của kịch nói Việt Nam cho tới những năm cuối thế kỷ XX; tác giả giúp người làm nghề các thế hệ sau có thể vẽ lại một cách trung thực, sự tiếp thu tinh hoa sân khấu truyền thống của Mỹ thuật Kịch nói Việt Nam.

Thứ tám, về sự tương tác giữa kịch nói và kịch hát. Đáng chú ý là các bài tham luận của Nguyễn Đình Nghi: “Sân khấu kịch Việt Nam trên đường tìm về truyền thống” [67], “Quan hệ giữa sáng tác và biểu diễn kịch Việt Nam giai đoạn 1921-1945 dưới ảnh hưởng của phương Tây” [68]; “Kịch nói Việt Nam đến hiện đại từ truyền thống” [69];... đã lược ghi quá trình kịch nói Việt Nam tiếp thu tinh hoa sân khấu kịch hát truyền thống. Vẻ đẹp của các giá trị văn hóa truyền thống được hồi sinh và hiện ra chân chất, tinh tế, huy hoàng; hướng về tính ước lệ, tính lạ hoá, huyền thoại hoá, tính trình diễn, sự mở rộng không gian sân khấu,... tất cả những điều này đều rất gần gũi với đặc điểm truyền thống Việt Nam. Họ tìm cách xây dựng kịch Việt Nam trên cơ sở kinh nghiệm châu Âu kết hợp với tiếp thu bài học truyền thống. Nếu phương Tây giải quyết bằng phép biên kịch và thiết kế mỹ thuật, gần như mô phỏng hiện thực theo những quy định về địa điểm, thời gian, hành động..., tạo nên những không gian, thời gian ảo giác, giả định là như thế; thì ở phương Đông lại có cách giải quyết khác: bằng tính ước lệ, ẩn dụ, lạ hoá, giả định hoá..., không gian, thời gian đời sống nhân vật trên sân khấu cũng được xử lý theo những nguyên tắc riêng, cốt thiết kế ra những tín hiệu gợi tưởng của khán giả, từ đó, họ tự phát huy trí tưởng tượng của mình mà hình dung ra những cảnh tượng tạo nên

môi trường sống của các nhân vật. Ông khẳng định: nhờ vào sự lựa chọn học tập tinh hoa giải quyết không gian, thời gian sân khấu phương Đông, nói chung, sân khấu truyền thống Việt Nam, nói riêng, mà các đạo diễn sân khấu Việt Nam đã chứng minh được rằng, những cảnh trí “gợi tưởng” trong các vở diễn kịch nói Việt Nam, đã khắc hoạ, hiển thị nên những hoàn cảnh mà sân khấu tả thực không bao giờ có thể đạt tới. Hình thái ước lệ, giả định cho phép mở rộng về hạn độ không gian và thời gian sân khấu. Đặc biệt, ông đánh giá, người diễn viên trên cơ sở tiếp thu sân khấu truyền thống, họ đã không rơi vào cực đoan như những trường phái châu Âu; họ kết hợp cả hai trạng thái đối địch mà châu Âu gọi là hòa cảm và gián cách. Cùng hướng quan tâm với Nguyễn Đình Nghi, Đỗ Hương trong cuốn *Về Nghệ thuật diễn xuất Kịch hát truyền thống và Kịch nói Việt Nam* (2005) [44] quan tâm mối tương tác giữa nghệ thuật diễn xuất kịch hát truyền thống và kịch nói Việt Nam. Công trình *Tiếng cười trên sân khấu kịch nói Việt Nam trong quan hệ với tiếng cười của sân khấu truyền thống*, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật học của Lê Mạnh Hùng, trường Đại học Sân khấu – Điện ảnh Hà Nội [43] phân tích những nhân tố gây ảnh hưởng từ sân khấu truyền thống Việt Nam vào tiếng cười trên sân khấu kịch nói và tiếng cười của kịch nói Việt Nam tiếp nhận ảnh hưởng của tiếng cười trên sân khấu truyền thống; nhìn nhận mọi khía cạnh của nghệ thuật gây cười từ sân khấu truyền thống ảnh hưởng tới cái hài trong kịch nói Việt Nam, đúc rút sự tiếp nhận ảnh hưởng từ sân khấu bản địa vào thể loại kịch du nhập từ phương Tây. Những tiếp thu này đã giúp kịch nói Việt Nam tạo nên diện mạo riêng mang tính cá biệt; đề ra xu hướng phát triển sân khấu hài cần học tập từ tinh hoa nghệ thuật sân khấu thế giới và kế thừa, phát huy những giá trị văn hóa nghệ thuật truyền thống của dân tộc. *Kịch nói tiếp thu ảnh hưởng kịch hát truyền thống qua một số vở diễn của Nhà hát Tuổi trẻ* của Bùi Như Lai (2021) [62], luận án tiến sĩ Lý luận và lịch sử sân khấu, đã phân tích các vở diễn thành công của Nhà hát Tuổi trẻ trong việc tiếp thu tinh hoa kịch hát truyền thống và những bài học từ xu hướng kịch nói tiếp thu nghệ thuật kịch hát truyền thống. Đào Mạnh Hùng (chủ biên) (2003), *Sân khấu truyền thống – Bản sắc dân tộc và sự phát triển* [38]. Cuốn sách bàn về bản sắc dân tộc, bản sắc

dân tộc trong nghệ thuật sân khấu truyền thống Việt Nam, giữ gìn và phát huy bản sắc dân tộc của sân khấu truyền thống trong xu thế toàn cầu hóa. Quá trình giao lưu hội nhập văn hóa các nước trong đời sống sân khấu nghệ thuật sân khấu Việt Nam được trình bày công phu, nghiêm túc; nghệ thuật sân khấu luôn giữ gìn bản sắc cũng tiếp thu ảnh hưởng của văn hóa nghệ thuật thế giới và tự hoàn thiện mình.

Thứ chín, về nội dung phản ánh trong kịch nói. Luận án TS của Phạm Thị Hà *Tính hiện đại trong Kịch nói Việt Nam về đề tài lịch sử* [27] chỉ rõ đề tài lịch sử trong kịch đã luôn sôi động với quy luật “Phủ định của phủ định”; lấy xưa vì nay, đã có nhiều tác phẩm thành công, đem lại nhiều bài học đa dạng về kế thừa trong sáng tác kịch.

Thứ mười, về kỹ thuật biểu diễn của diễn viên. Đào Mạnh Hùng (chủ biên), Lê Mạnh Hùng (2015), *Nghệ thuật diễn viên kịch - điện ảnh* (Giáo trình dành cho chuyên ngành diễn viên kịch điện ảnh hệ đại học chính quy) [39]. Như tên gọi, là giáo trình biên soạn để dạy diễn viên hệ đại học mang tính lý luận cơ bản, có khá nhiều các trích đoạn kịch nói nổi tiếng của Việt Nam và nước ngoài, được lồng ghép, cập nhật thêm một số thông tin mới. Cuốn sách vẫn tuân thủ nhiều theo phương pháp biểu diễn hiện thực tâm lý, giai đoạn đầu của Thử hệ Stanislavski.

1.1.2. Nhóm các công trình nghiên cứu về nghệ thuật đạo diễn sân khấu của nước ngoài và ở trong nước

Có nhiều công trình về nghệ thuật đạo diễn, trong đó chia làm hai dạng: các công trình của nước ngoài được dịch và các công trình của các tác giả trong nước.

1.1.2.1. Các công trình nghiên cứu về nghệ thuật đạo diễn sân khấu của nước ngoài được dịch

Thứ nhất, về kiến thức chung và chuyên sâu liên quan đến công tác đạo diễn. Có thể kể đến cuốn *Nghệ thuật dàn cảnh* của Pêtorôv và Điky do Nguyễn Nam dịch, Vụ Nghệ thuật Sân khấu phát hành làm tài liệu học tập lưu hành nội bộ (1963) [90]. Đây là cuốn sách về đạo diễn học đầu tiên của sân khấu Xô Viết được chuyển ngữ ở nước ta. Cuốn sách hiển thị toàn bộ quá trình dàn dựng một vở diễn sân khấu của đạo diễn chuyên nghiệp từ khâu tìm chọn kịch bản, nghiên cứu, phân tích, khám

phá lý giải kịch bản, hình thành ý đồ đạo diễn, kế hoạch dàn dựng, làm việc với các thành phần nghệ thuật, các yếu tố kỹ thuật tham gia sáng tạo, xây dựng vở diễn; dàn tập, chạy đường dây,... đến tổng duyệt, công diễn và quảng cáo vở diễn. Suốt quá trình dàn dựng vở diễn, đạo diễn dựng vở phải duy trì được cảm xúc thanh xuân của mình đối với đời sống được phản ánh trong kịch bản; đồng thời cùng với các thành phần nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật sáng tạo nội dung và những mảnh trò lấp đầy những khoảng trống mà kịch bản chưa thể khắc họa. Có thể nói cuốn sách này là “*người thầy đầu tiên*” dạy nghề đạo diễn và lý thuyết đạo diễn học hiện đại của thế giới được du nhập vào Việt Nam, có hiệu lực và hiệu quả thiết thực. Năm 2002, cuốn *Nghệ thuật đạo diễn (bốn tập)* của Zvereva chủ biên, do Hoàng Sự dịch [125] như là một giáo trình về nhập môn nghệ thuật đạo diễn. Tác giả đề cập đến nghệ thuật đạo diễn và nghệ thuật diễn viên, mang tính lý luận và tính thực tiễn.

Thứ hai, về kinh nghiệm đạo diễn của Stanislavski. Có cuốn sách *Những bài học đạo diễn của Stanislavski* của Ni-cô-lai Gôt-sa-cốp [81], người dịch: Vũ Đình Phòng, 1984. Cuốn sách là cẩm nang quan trọng cho nghề nghiệp đạo diễn sân khấu được đạo diễn Gôt-sa-côt, một học trò xuất sắc của Stanislavski ghi chép lại trong những ngày cùng làm việc dưới sự chỉ đạo của Stanislavski. Đây là những bài nói chuyện, giảng giải về: thể hệ, đạo diễn, tính thanh xuân của vở diễn, độc thoại nội tâm, sự chứng thực mi-dăng-xen, bản chất của cảm xúc, cái nền sinh hoạt và những đoạn kịch chính yếu, hành động và nhiệm vụ, nhà hát và tác giả, từ truyện sang kịch, làm việc với họa sĩ, sáng tạo hình tượng tiêu cực, các buổi “chuốt” vở,... được truyền đạt qua những buổi dàn tập một số vở cụ thể, sinh động và đầy sức thuyết phục của nhà đạo diễn bậc thầy Stanislavski. Cuốn sách quý báu về nghề nghiệp đạo diễn nhưng vẫn mang nhiều tính kinh nghiệm, truyền miệng, thực tế chưa được đúc kết chặt chẽ để trở thành một công trình lý luận.

Về những bài học dàn dựng vở diễn của những người cùng thời hay thế hệ sau Stanislavski. Có cuốn *Quá trình dựng vở* của V.Rugiôva (Hồng Phi dịch) (1973) [96]. Tập sách nghiên cứu về phương pháp đạo diễn của ba nhà đạo diễn bậc thầy của sân khấu Xô Viết gồm: Georgi Tovstonogov với nội dung – vở diễn, đó là một

chuỗi những va chạm liên tục; M.Knhêbel - tìm hiểu con người và vai kịch là một công việc đòi hỏi sự chính xác cao độ và tỷ mỉ về tính cách con người; L.Anôkhin – tô hình dung vở diễn không ngoài một giải pháp bằng hình tượng đầy chất thơ. Tiếp theo là cuốn *Vở diễn và đạo diễn* của A. Pôpôp (Đức Kôn dịch) (1982) [91]. Cuốn sách là những ghi nhận, khái quát, tổng kết của NSND Liên Xô Aléchxây – Pôpôp, nhà hoạt động sân khấu Xô viết lỗi lạc trong lĩnh vực đạo diễn. Ông trao đổi những vấn đề phức tạp của nghệ thuật đạo diễn và sự sáng tạo của nền sân khấu hiện đại; ông chứng minh vai trò hàng đầu không thể thiếu của người đạo diễn trong hoạt động sáng tạo của một tập thể sân khấu, trong việc sáng tạo vở diễn. Ni-Cô-Lai Goóc-Sa-Cốp (Vũ Đình Phòng dịch) (1984) với cuốn *Đạo diễn làm việc với diễn viên* [48]. Là cuốn sách nói về phương pháp và quá trình đạo diễn làm việc với diễn viên trong vở kịch của nhà đạo diễn Liên Xô nổi tiếng N.Goócsacốp. Tác giả trình bày một cách sinh động những phương pháp làm việc khoa học, tỉ mỉ của một người đạo diễn như: đạo diễn với kịch bản, làm việc với diễn viên quanh bàn, làm việc với diễn viên trên sân, làm việc với diễn viên trên sân khấu. Iu. Davatski (Nguyễn Thị Minh Hiền dịch) (1984) có cuốn *Sự ra đời của vở diễn* [46]. Cuốn sách trình bày hai nội dung cơ bản của công việc sáng tạo của người đạo diễn là: công tác đạo diễn đối với kịch bản và công tác đạo diễn với diễn viên. Phần một nhấn mạnh vai trò, nhiệm vụ quan trọng của người đạo diễn là phải tìm hiểu thấu đáo, kỹ càng kịch bản, truyền đạt quan điểm tác giả với thực tại; truyền đạt lập trường tác giả bằng các thủ pháp của nghệ thuật đạo diễn. Phần hai khẳng định người đạo diễn sẽ thành công nếu anh ta gắn bó mật thiết với cuộc sống, cảm xúc thực tại một cách sâu sắc và dẫn dắt được các diễn viên – những người xây dựng vở diễn.

Về công tác đạo diễn của Úc (Australia). Có cuốn *Người bao quát tầm nhìn* (Sách dùng cho sinh viên Đạo diễn và Kỹ thuật sân khấu) của Ian Mc Grath (Nguyễn Đình Thi dịch) (2000) [47]. Cuốn sách đã tổng kết khá đầy đủ vai trò của người đạo diễn trong một vở diễn hoàn chỉnh, đòi hỏi tinh thần cộng tác chặt chẽ của mọi người tham gia. Trình bày chức năng và nhiệm vụ của đạo diễn; về tập thể sáng tạo gồm các thành phần như: giám đốc nhà hát, tác giả, đạo diễn, diễn viên, âm

nhạc, thiết kế sân khấu, kỹ thuật âm thanh ánh sáng,... Chú trọng đến việc lập kế hoạch dựng vở, nghiên cứu chủ đề của vở, phát triển vở diễn, tập vở và thực hiện thiết kế, gắn kết các bộ phận để hình thành nên vở diễn và duy trì vở diễn. Cuốn sách giới thiệu rất chi tiết, rõ nét những quan điểm và kỹ năng của người đạo diễn đã điều phối, hướng dẫn, gắn kết nhiều bộ phận khác nhau để xây dựng nên một vở diễn thống nhất.

Về phong cách dàn dựng của đạo diễn sân khấu nước Anh. Có cuốn *Nhập môn đạo diễn sân khấu (Trò chuyện cùng các đạo diễn)* của nhiều tác giả, Gabrielaeta Giannachi và Mary Luckhurst (biên tập), Peter Brook (viết lời tựa) (1999) [78]. Cuốn sách là phần trò chuyện, phỏng vấn của Gabrielaeta Giannachi và Mary Luckhurst với hai mươi một đạo diễn sân khấu người Anh. Cuốn sách là sự trao đổi về vai trò người đạo diễn sân khấu ở Anh quốc trong giai đoạn từ 1960 đến gần những năm 2000. Với Jatin-der Verma, Ewan Marshall và Peter Cheeseman thuộc nhóm những người tiên phong xây dựng nên những nhà hát tiếng tăm; John Fox, Clifford McLucas và Mike Pearson liên tục thách thức các hình thức và địa điểm biểu diễn chính thống, luôn tìm cách đưa một loạt các quy tắc vào công việc của họ; Jonathan Miller và Declan Donnellan đã thử nghiệm các kịch bản cổ điển và mang lại sự sáng tạo trực quan cho sân khấu truyền thống; Peter Book, Tim Etchells, David Glass, Simon McBumey, Gerry Mulgrew và Ian Spink đã thử nghiệm chủ yếu ở các khía cạnh thể chất và kịch bản của sân khấu và vẫn duy trì vị trí của kịch không thoại và kịch có thoại trong công việc đạo diễn của họ.

Về sân khấu Pháp giai đoạn 1950 – 2000. Có cuốn *Sân khấu mới ở Pháp* của Michel Corvin (Đình Quang, Nguyễn Trọng Bình dịch) (2004) [66]. Cuốn sách nói về sân khấu nước Pháp ở nửa sau thế kỷ XX. Phần đầu trình bày: Những nét nổi bật của sân khấu tiên phong; Những hình thức khác nhau của sân khấu mới, sân khấu thơ; Sân khấu của sự cười nhạo; Sân khấu hiện thực và chính trị. Phần sau trình bày: Những điều kiện mới của lối diễn xuất sân khấu (với gần hai mươi trang nói về nghệ thuật đạo diễn); Từ sân khấu đến phòng khán giả, sân khấu nhân dân.

1.1.2.2. Nhóm các công trình nghiên cứu về nghệ thuật đạo diễn sân khấu

của tác giả trong nước

Thứ nhất, những đúc kết những bài học cơ bản về đạo diễn. Có cuốn *Giáo trình Đạo diễn sân khấu* của Nguyễn Đình Thi, Lê Mạnh Hùng (2021) [106], trình bày chi tiết, dễ hiểu, có cập nhật những tình huống, hiện tượng thực tế để người đọc tiếp nhận kiến thức đạo diễn một cách đầy đủ, sâu sắc. Tài liệu này đã góp phần bổ sung kiến thức đạo diễn học cho NCS trong quá trình triển khai thực hiện đề tài; nhất là những “chỉ dẫn” về năng lực gợi ý sáng tạo, tiếp nhận đúc liền những sáng tạo của đạo diễn đối với các thành phần nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật trong quá trình xây dựng vở diễn.

Thứ hai, giới thiệu và phân tích kinh nghiệm, phong cách nghệ thuật của một số đạo diễn tiêu biểu trên thế giới và Việt Nam. Về đạo diễn thế giới, đáng chú ý có công trình *Đạo diễn và Sáng tạo* của Nguyễn Đình Thi và Hoàng Sự (2021) [107] trình bày cuộc đời, công việc đạo diễn sân khấu, những thành quả đạt được của một số nhà sân khấu tiêu biểu của thế giới như: Peter Brook (1925), Jerzy Grotowski (1933 - 1999), Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874 - 1940), Ariane Mnouchkine (1939), Georgi Tovstonogov (1915 - 1989), Eugenio Barba (1936), Augusto Boal (1931 - 2009), Bertolt Brecht (1898 - 1956),... trải dài cả thế kỷ XX đến đầu thế kỷ XXI. Đây là một trong những tài liệu mới và chi tiết về nghệ thuật đạo diễn sân khấu thế giới, vẫn chủ yếu là các nhà sân khấu phương Tây.

Về đạo diễn Việt Nam, có một số công trình quan tâm nghiên cứu. Như cuốn *Lao động đạo diễn* của nhiều tác giả (1992) [74] gồm những bài viết ngắn về gần hai mươi đạo diễn sân khấu tiêu biểu Việt Nam như: Thế Lữ, Trần Hoật, Đinh Quang, Dương Ngọc Đức, Nguyễn Đình Nghi, Vũ Minh, Xuân Đàm, Xuân Huyền, Doãn Hoàng Giang, Đoàn Anh Thắng, Phạm Thị Thành, Lê Hùng, Đoàn Bá, Huỳnh Nga, Bạch Lan, Minh Quân, Trần Huyền Trân, Trần Bảng, Ngọc Phương, Sĩ Hùng, Ngọc Dư những năm nửa cuối thế kỷ XX. Đa số là các đạo diễn sân khấu đi học nước ngoài, từ Liên Xô hay hệ thống XHCN trên thế giới hoặc học tập trong nước thì cũng tiếp cận nhiều với phương pháp sân khấu Stanislavski là chủ đạo. Cuốn sách là những cảm nhận của người viết khi tiếp cận trực tiếp với con người, nghề

nghiệp của người đạo diễn, tính chất học thuật không nhiều trong những bài viết này. Cuốn *Đạo diễn Chèo* của Trần Bảng (2006) [7], đi sâu nghiên cứu đạo diễn Chèo là người sắp trò hiện đại và ông phân tích nét khác biệt giữa kịch nói và kịch hát truyền thống, cụ thể là Chèo. Cuốn sách là một cách nhìn ngược đầy thú vị về ảnh hưởng của sân khấu truyền thống với các đạo diễn hiện đại, cùng những bài học về bảo tồn giá trị văn hóa dân tộc. Dương Ngọc Đức trong cuốn *Nghệ sĩ Nhân dân Đạo diễn Dương Ngọc Đức* (1999) [26] trình bày nhiệm vụ của sân khấu kịch nói định hướng XHCN; về những đòi hỏi với vở diễn kịch nói: cần có nhân vật đỉnh cao, chú trọng đề tài lịch sử, tính hấp dẫn, bồi dưỡng phát triển tài năng, nghệ thuật đạo diễn, đặc biệt xoáy mạnh tính hiện đại của vở diễn. Là tập hợp các bài viết của Dương Ngọc Đức về sân khấu và một số tác giả viết về Dương Ngọc Đức mang tính cảm xúc, tìm hiểu về con người, nghề nghiệp đạo diễn. Tính lý luận sân khấu và đạo diễn sân khấu tập trung nhiều ở phần giữa của cuốn sách, khoảng một trăm năm mươi trang nói khá kỹ và sâu sắc về “Tính hiện đại trong sân khấu nghệ thuật” (phần này là Dương Ngọc Đức dịch từ bản tiếng Nga của đạo diễn Georgi Tovstonogov), trong đó đề cập nhiều đến đạo diễn sân khấu kịch nói của Nga. Công trình *Đạo diễn với kịch hát dân tộc* (2011) [86] của Nguyễn Ngọc Phương gồm những gợi ý, đúc kết, chiêm nghiệm về nghề nghiệp đạo diễn kịch hát; trong đó có chương một nói về đạo diễn kịch nói, đề cập đến khái niệm về đạo diễn với ba phần: vai trò người đạo diễn; đạo diễn: người dàn dựng kịch; đạo diễn, nhà sư phạm, người thầy của diễn viên. Cuốn sách mang nhiều tính tự truyện; cung cấp một số vấn đề cho đề tài của NCS, đặc biệt hiển thị một loạt kinh nghiệm thực tiễn là những thủ pháp nghệ thuật tạo trò có tính đối sánh giữa kịch nói và các thể loại kịch hát truyền thống. Công trình *Huyền nữ Phạm Thị Thành* của Trần Thị Minh Thu (2017) [109] đề cập đến cuộc đời và sự nghiệp của TS.NSND Phạm Thị Thành, những sáng tạo của TS.NSND Phạm Thị Thành, phong cách nghệ thuật và những bài học kinh nghiệm trong công tác đạo diễn của TS.NSND Phạm Thị Thành, những đóng góp của TS.NSND Phạm Thị Thành đối với nền sân khấu Việt Nam nói chung và sân khấu kịch nói Việt Nam hiện đại nói riêng. Cuốn sách *Tuyển tập Đình Quang 2, Về sân khấu nước ngoài* của Đình Quang (2005) [92] với hơn nửa cuốn sách là phương pháp biểu diễn hiện thực tâm lý của Stanislavski. Đây

như là giáo trình cơ bản giảng dạy Kỹ thuật biểu diễn cho diễn viên kịch điện ảnh và phương pháp sân khấu B. Brecht. Phần còn lại là những bài viết về Stanislavski, Brecht và một số nhà sân khấu lớn (chủ yếu là đạo diễn) cùng một số vấn đề lớn của sân khấu trên thế giới. Công trình *Đạo diễn âm thanh ánh sáng* của Nguyễn Đình Thi (chủ biên) (2016) [105], Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội, Nxb Chính trị quốc gia, Hà Nội gồm hai phần, phần một: Ánh sáng sân khấu, trình bày những khái niệm cơ bản về ánh sáng sân khấu và ngôn ngữ nghệ thuật của ánh sáng sân khấu là sự kết hợp giữa các yếu tố kỹ thuật và nghệ thuật; phần hai là âm thanh sân khấu gồm: Tổng quan về âm thanh và Vai trò, hiệu quả của âm thanh trong sân khấu kịch. Đây như là một phần tài liệu đáp ứng cho việc giảng dạy, học tập ngành âm thanh ánh sáng sân khấu. Cung cấp những thông tin cơ bản, cần thiết về lịch sử hình thành và phát triển các thiết bị âm thanh ánh sáng cũng như quy trình của việc thiết kế âm thanh ánh sáng sân khấu. Với những kiến thức về kỹ thuật xử lý âm thanh, ánh sáng sân khấu giúp NCS nghiên cứu thuận lợi và chi tiết hơn trong mối quan hệ sáng tạo giữa đạo diễn và chuyên viên âm thanh, ánh sáng; nhận thức rõ hơn việc sử dụng các thủ pháp âm thanh, ánh sáng vào các vở diễn, xử lý kỹ thuật và vận dụng đúng các tính năng của từng thiết bị âm thanh, ánh sáng vào các vở diễn.

Tiếp theo, về *đạo diễn TP.HCM*. Có duy nhất công trình chuyên sâu, nhưng lại về *Nghệ thuật đạo diễn chương trình ca múa nhạc tại Thành phố Hồ Chí Minh hiện nay*, Luận án TS Nghệ thuật học của Phạm Ngọc Hiền (2020) [31]. Cuốn sách đi vào: Chương một: Tổng quan tình hình nghiên cứu và cơ sở lý luận về nghệ thuật đạo diễn. Chương hai: Nghệ thuật đạo diễn chương trình ca múa nhạc. Chương ba: Xu hướng phát triển nghệ thuật đạo diễn chương trình ca múa nhạc tại TP.HCM. Cuốn sách cho thấy rõ: Đạo diễn ca múa nhạc với đạo diễn kịch nói tuy giống về công việc liên kết các thành phần nghệ thuật, bộ phận kỹ thuật lại với nhau, nhưng các phần chủ yếu tạo nên hiệu quả, sự hấp dẫn chương trình, vở diễn thì rất khác nhau: chương trình ca múa nhạc các thành phần nghệ thuật chính là ca, múa và nhạc; vở diễn kịch nói các thành phần nghệ thuật chính là kịch bản, diễn xuất và dàn dựng.

1.1.3. Nhóm công trình nghiên cứu về sân khấu kịch nói và nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh

1.1.3.1. Nhóm các công trình nghiên cứu về sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh

Các công trình nghiên cứu về kịch nói TP.HCM thường đi vào những vấn đề sau:

Thứ nhất, về lịch sử kịch nói TP.HCM. Năm 1970, Trần Văn Khải xuất bản công trình *Nghệ thuật sân khấu Việt Nam* (hát bội, cải lương, thoại kịch, thú xem diễn kịch) [50]. Đây có thể coi là công trình đầu tiên có nhiều tư liệu quý về sân khấu TP.HCM. Với hơn hai trăm năm mươi trang sách chủ yếu nói về hát bội và cải lương, chỉ khoảng hai mươi trang nói về thoại kịch. Phần thoại kịch nói qua về phần soạn kịch như: lựa đề tài, lời thoại trong kịch (văn kịch, lập từ), sáng tạo các nhân vật, cách bố cục một vở kịch, tên diễn viên; đồng thời kể tên một số nam nữ diễn viên, tên vở, các ban thoại kịch và cảm nhận của khán giả khi xem thoại kịch. Năm 2004, Trần Trọng Đăng Đàn xuất bản cuốn *Nghệ thuật sân khấu Việt Nam* [23]. Nội dung cuốn sách là tổng quan các phần nghiên cứu, lý luận, phê bình các hiện tượng, các sự kiện cụ thể trong đời sống văn hóa - sân khấu Việt Nam từ sau ngày giải phóng miền Nam, thống nhất đất nước (1975) cho đến đầu thế kỷ XXI dưới góc nhìn từ TP.HCM. Với các phần: Nhận diện nghệ thuật sân khấu và đời sống văn hóa sân khấu qua một số cuộc Hội thi, Hội diễn, Liên hoan sân khấu và một số vở diễn; qua nghiên cứu những thành quả nghệ thuật; những nhận định, đánh giá; những quan điểm, quan niệm; những tâm tư, nguyện vọng của chính các nghệ sĩ sân khấu TP.HCM. Đối tượng nghiên cứu là các nghệ sĩ sân khấu bao gồm các kịch tác gia, các đạo diễn, các nghệ sĩ biểu diễn và một số nghệ sĩ thuộc các ngành hỗ trợ cho nghệ thuật sân khấu như: âm nhạc, vũ đạo, võ thuật, hóa trang, thiết kế mỹ thuật sân khấu,... Năm 2008, nhà nghiên cứu Nguyễn Văn Thành xuất bản cuốn *Kịch nói TP.HCM một chặng đường lịch sử* [99] với các nội dung: Kịch nói xuất hiện trong nền sân khấu Việt Nam; sự xuất hiện của kịch nói ở TP.HCM; sự phát triển có tính “chuyên nghiệp” của kịch nói TP.HCM từ 1975 - 2000; những tác giả tiêu biểu: Ngô Y Linh, Lê Duy Hạnh, Ngọc Linh, Vũ Khắc Khoan; công chúng TP.HCM hưởng ứng sân khấu kịch nói. Cuốn sách còn đề cập các vấn đề quan trọng về kịch nói như: tác giả, đạo diễn, diễn viên, khán giả và một số bộ phận hỗ trợ tạo nên vở diễn của sân khấu kịch nói TP.HCM từ đầu thế kỷ XX đến đầu thế kỷ XXI. Phần đề

cập đến lý luận về đạo diễn kịch nói TP.HCM khá ít; chủ yếu liệt kê tên đạo diễn; các phần phỏng vấn đạo diễn và cảm nhận, suy nghĩ của tác giả.

Thứ hai, về diễn xuất của diễn viên kịch nói TP.HCM. Đỗ Hương trong cuốn *Về nghệ thuật diễn xuất Kịch hát truyền thống và Kịch nói Việt Nam* (2005) [44] dành một phần nhỏ khoảng chục trang sách, về diễn xuất của diễn viên kịch nói tại TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2004, theo cách nhìn nghệ thuật biểu diễn hiện thực tâm lý của Thê hệ Stanislavski ở thời kỳ đầu.

Thứ ba, về chân dung nghệ sĩ kịch nói TP.HCM. Có công trình *Đình Xuân Hòa với điện ảnh kịch nói Sài Gòn trước năm 1975 cuộc đời và tác phẩm* của Đinh Thị Ánh Nguyệt (2023) [72]. Công trình nói về tác giả, đạo diễn kịch nói và điện ảnh, người thầy Đình Xuân Hòa (1917 - 1983) (dạy ở Trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ), chủ yếu là trước 1975 tại Sài Gòn và khoảng tám năm sau 1975 tại TP.HCM; là những lưu giữ tư liệu của tác giả (người con gái) về cha mình (Đình Xuân Hòa); mang tính kể lại, liệt kê các đầu việc và những cảm xúc; phần học thuật không nhiều. Bốn trăm trang sách còn lại là các kịch bản kịch nói sáng tác trước 1975 của Đình Xuân Hòa gồm: *Ngày mai trời lại sáng, Hàn Mạc Tử, Làm lại cuộc đời, Bên bờ vực thẳm, Cát bụi, Người bệnh tưởng*.

Thứ tư, về hoạt động của một số đơn vị kịch nói TP.HCM. Có công trình *Hoạt động của các nhà hát, các đoàn kịch tại TP.HCM* của Phạm Việt Hà (2010) [28] khái lược về năm sân khấu kịch ở TP.HCM qua các thời kỳ, gồm: Nhà hát Kịch TP.HCM, Sân khấu Phú Nhuận, Sân khấu 5B - Võ Văn Tần, Sân khấu Kịch Sài Gòn, Sân khấu Idecaf; chưa đi sâu vào đời sống sân khấu. Năm 2011, nhà nghiên cứu Phạm Việt Hà tiếp tục nghiên cứu *Tìm hiểu về Nhà hát Kịch Sân khấu Nhỏ 5B* [29]. Công trình chưa xuất bản. Công trình nêu khái lược bối cảnh sân khấu TP.HCM và sự ra đời của Nhà hát Kịch Sân khấu Nhỏ 5B; những dấu mốc đáng nhớ và hoạt động của Nhà hát Kịch Sân khấu Nhỏ 5B. Tác giả nhấn mạnh ý tưởng tìm đường tiếp cận với khán giả thông qua những tác phẩm thử nghiệm, nhất là một số vở diễn chính kịch tâm lý xã hội, bước đầu đã có kết quả. Cùng năm 2011, nhà nghiên cứu Vũ Cẩm Thúy có công trình *Tìm hiểu Sân khấu Kịch Hồng Vân* [112]. Công trình chưa xuất bản. Tóm lược nội dung gồm các vấn đề sau: Sự ra đời của Sân khấu kịch Hồng Vân; những

phương hướng trong hoạt động quản lý nghệ thuật; những đặc điểm về một phong cách biểu diễn đang dần hình thành trên sân khấu kịch Hồng Vân.

Thứ năm, về phê bình sân khấu kịch. Có tác giả Đức Kôn với cuốn *Sân khấu - phê bình, tiểu luận*, tập một (1986) [59] gồm một số bài lý luận, phê bình, nghiên cứu, tiểu luận sân khấu. Các bài viết của ông đi sâu về một số hiện tượng, vở diễn, vấn đề nổi lên trong quá trình phát triển của thực tiễn sân khấu từ Bắc đến Nam; sắp xếp theo thời gian chủ yếu từ 1975 đến 1986.

Thứ sáu, về tác giả kịch bản kịch nói TP.HCM. Có đề tài khoa học cấp Bộ “*Văn học kịch Việt Nam từ 1986 đến nay*” của PGS.TS Trần Yến Chi (2023) [16], đã đề cập khái quát đến sân khấu Việt Nam và sân khấu kịch nói TP.HCM. Phân tích phong cách viết kịch của một số tác giả Việt Nam tiêu biểu như: Xuân Trinh, Lưu Quang Vũ, Xuân Đức, Tất Đạt, Ngọc Thụ, Chu Lai, Lê Thu Hạnh,... và một số tác giả kịch nói TP.HCM: Lê Duy Hạnh, Ngọc Linh, Lê Hoàng, Nguyễn Thị Minh Ngọc, Bùi Quốc Bảo,... Đề cập đến một số tác phẩm tiêu biểu của các tác giả trên và nhắc đến hiện tượng truyện ngắn đề tài miền Tây Nam bộ của nhà văn Nguyễn Ngọc Tư được chuyển thể sang kịch nói khá nhiều.

Thứ bảy, về sân khấu kịch nói ảnh hưởng văn hóa Nam bộ. Có Luận án Tiến sĩ Văn hóa học “*Kịch nói ở Thành phố Hồ Chí Minh nhìn từ đặc điểm văn hóa Nam Bộ*”, Huỳnh Công Duẩn (2022) [22], đã chỉ rõ ra những đặc điểm ảnh hưởng đến kịch nói TP.HCM như đặc trưng văn hóa Nam bộ, nền kinh tế thị trường, công nghiệp giải trí; diễn trình hình thành và phát triển của kịch nói ở TP.HCM; những đặc điểm cơ bản của văn hóa Nam bộ thể hiện trong kịch nói ở TP.HCM; sự phát triển kịch nói ở TP.HCM hiện nay.

Thứ tám, về giải pháp phát triển nghệ thuật kịch nói. Có công trình *Giải pháp phát triển nghệ thuật biểu diễn: nhìn lại 20 năm công cuộc đổi mới (1986 - 2006)* của nhiều tác giả (2006) [77], gồm mười hai tham luận của các nhà nghiên cứu và các nghệ sĩ sân khấu; có năm tham luận trao đổi khá nhiều về tác giả, đạo diễn, diễn viên, khán giả, vấn đề xã hội hóa sân khấu, về công tác quản lý, đào tạo,... về kịch nói Việt Nam và kịch nói TP.HCM của các tác giả: Nguyễn Đình Quang, Phạm Duy Khuê, Trần Minh Ngọc, Trần Ngọc Giàu, Phước Sang.

1.1.3.2. Nhóm các công trình nghiên cứu về nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh

Về vai trò, vị trí, nhiệm vụ của đạo diễn. Có thể kể đến cuốn *Đạo diễn và diễn viên* của Ngọc Linh (biên khảo) (1967) [63] là những kinh nghiệm trao đổi, viết lách, dàn dựng, biểu diễn thực tế; những đúc rút kiến thức về đạo diễn và diễn viên sân khấu kịch nói từ các sách chuyên ngành tham khảo được từ nhiều nguồn như: *La formation de l'acteur (Đào tạo diễn viên)* của C. Stanislavski, *On the art of theatre (Nghệ thuật sân khấu)* của Edward Gordon Craig, *Đạo diễn là thế nào?* của Thái Sở Khanh (đạo diễn Trung Hoa).

Cuốn *Sân khấu nhỏ - tài năng và sáng tạo*, Nhiều tác giả (1992), [80] tập hợp bài viết của các đạo diễn nhiều kinh nghiệm như: Dương Ngọc Đức, Vũ Minh, Đoàn Anh Thắng, Lê Hùng,... và các nhà nghiên cứu sân khấu: Hồ Ngọc, Tất Thắng, Tất Đạt, Trần Đình Ngôn,... với những trao đổi về nội dung, hình thức sân khấu nhỏ và một số xử lý trong dàn dựng đạo diễn.

Công trình *Cơ sở lý luận và kỹ thuật đạo diễn sân khấu* của Trần Minh Ngọc (1993) [70] đề cập khá đầy đủ về mối quan hệ tương quan giữa đạo diễn với tất cả các thành phần sáng tạo khác và những nhiệm vụ của đạo diễn như: đọc kịch bản; chọn kịch bản; dàn cảnh đạo diễn (mise en scène đạo diễn); đạo diễn và công tác đạo diễn; hình tượng và tính cách nhân vật; sự kiện kịch; ngưng lặng; thời gian sân khấu; tiết tấu và vận động; đạo diễn làm việc với họa sĩ trang trí (thiết kế sân khấu), làm việc với nhạc sĩ sáng tác (âm nhạc), âm thanh ánh sáng,...

1.1.4. Đánh giá chung tổng quan tình hình nghiên cứu

Từ tổng quan tình hình nghiên cứu, có thể thấy một số vấn đề sau:

Thứ nhất, đề cập đến lý luận sân khấu kịch nói đã có nhiều công trình đề cập đến bao gồm cả công trình dịch từ nước ngoài lẫn các công trình của các tác giả trong nước. Các công trình này tập trung dưới nhiều góc độ khác nhau để phân tích, lý giải: từ thi pháp, ngôn ngữ, đặc trưng của nghệ thuật sân khấu kịch nói, đạo diễn, diễn viên, cho đến sự tương tác giữa sân khấu kịch hát với sân khấu kịch nói,...

Thứ hai, tổng quan về những công trình nghiên cứu nghệ thuật đạo diễn sân

khẩu hiện hữu ở Việt Nam, hiển thị khái lược các bộ phận nghệ thuật; tạo nên vở diễn sân khấu; rồi lý luận - phê bình về nghệ thuật đạo diễn sân khấu đối với các vở diễn trên sân khấu phía Bắc; được đề cập đến một cách bài bản ở nhiều vở diễn có sáng tạo mới, ghi dấu ấn sâu sắc của đạo diễn. Đã khá bao quát những công việc hấp dẫn trong sáng tạo của đạo diễn sân khấu; cập nhật được nhiều điều mới mẻ về lý luận đạo diễn học và những thành tựu hiện hữu trong thực tiễn sáng tạo đạo diễn của sân khấu đương thời trong nước và ngoài nước. Tại TP.HCM, công trình nghiên cứu về nghệ thuật đạo diễn sân khấu hiện hữu khá ít ỏi, “chưa bài bản”, đa phần người làm sân khấu phương Nam chỉ mạnh và thích làm thực hành; ít quan tâm đến nghiên cứu lý luận và hoạt động phê bình.

Thứ ba, kịch nói Việt Nam cũng như đạo diễn kịch nói Việt Nam là đối tượng cũng được nhiều nhà nghiên cứu quan tâm, tìm hiểu, khá nhiều thành tựu và công trình quý giá. Nguồn tài liệu về các nghiên cứu trong nước về các vấn đề kịch nói và đạo diễn đặt ra phong phú, đa dạng và nhiều nhóm công trình của các tác giả nước ngoài được phổ biến ở Việt Nam. Nhiều sách lý luận kịch và một số tài liệu chuyên về lĩnh vực đạo diễn kịch nói phương Tây, được dịch và phổ biến ở Việt Nam. Nhờ những kiến thức ấy, góp phần giúp các đạo diễn nước ta tự tin sáng tạo trong dàn dựng các vở diễn kịch nói.

Thứ tư, có những chuyên ngành hẹp, hoạt động nghiên cứu còn mang tính tự phát, ngẫu nhiên, như nghệ thuật đạo diễn kịch nói ở TP.HCM vào giai đoạn 2000 - 2020. Tại miền Nam, cụ thể là TP.HCM, các công trình nghiên cứu chuyên sâu về nghệ thuật đạo diễn và đạo diễn học kịch nói, trong từng giai đoạn cụ thể, hay cả chiều dài lịch sử một trăm năm kịch nói, cũng không hề có. Có chăng là những cuốn sách dịch của nước ngoài, những tài liệu mang tính lý thuyết cơ bản, được đúc kết qua nhiều sách, nhiều thế hệ đạo diễn, hoặc những bài viết tiểu luận riêng biệt; họa hoằn mới có một phần trích dịch từ một tài liệu tổng quan nào đó về kịch nói.

1.2. Cơ sở lý luận của đề tài

1.2.1. Một số khái niệm liên quan đến đề tài

1.2.1.1. Khái niệm nghệ thuật đạo diễn sân khấu

Đạo diễn trong tiếng Pháp là “regisseur”, bắt nguồn từ chữ “rego” của tiếng La tinh, nghĩa là chỉ đạo, điều hành, điều khiển, chỉ huy. Trong tiếng Anh, “director” còn có nghĩa là đạo diễn, tổng điều hành, tổng chỉ huy.

Theo *Từ điển đại Bách khoa toàn thư Sân khấu Xô Viết*:

Nghệ thuật đạo diễn - nghệ thuật duy nhất xây dựng hài hoà, hoàn chỉnh tác phẩm nghệ thuật sân khấu, nhờ vào công tác tổ chức sáng tạo của tất cả các yếu tố tham gia xây dựng vở diễn. Vở diễn được thực hiện trên cơ sở ý đồ dàn dựng của đạo diễn; ý đồ ấy do kịch bản và sáng tác của tất cả các thành phần nghệ thuật, các yếu tố kỹ thuật cùng tham gia xây dựng (dàn dựng) vở diễn tạo lập nên như: các diễn viên, họa sĩ thiết kế mỹ thuật, nhạc sĩ, biên đạo múa, đạo diễn ánh sáng,... Ý đồ đạo diễn bao gồm sự lý giải tư tưởng của kịch bản, tính cách của các nhân vật riêng biệt, xác định những yếu tố cần thiết nhất tạo nên những đặc điểm phong cách và thể loại của vở diễn; phong cách biểu diễn của diễn viên, giải quyết vở diễn trong thời gian (không khí = tiết tấu của vở diễn), trong không gian (tổ chức các mizansen = cảnh diễn) và cấu tứ vở diễn (phối kết hợp sáng tạo của họa sĩ, nhạc sĩ, đạo diễn ánh sáng,...) theo đúng nguyên tắc qui định. Tất cả những yếu tố thuộc ý đồ đạo diễn xuất phát và phát triển từ cội nguồn chung duy nhất, đó là đời sống [122. tr. 564].

Tại Hội nghị Đạo diễn toàn Liên Xô năm 1973, các đạo diễn có mặt đã nhất trí “luận điểm” của Nghệ sĩ Nhân dân (NSND) Liên Xô, đạo diễn tài năng nổi tiếng toàn Liên bang Xô viết và Thế giới Georgi Tovstonogov cho rằng: Đạo diễn là thành phần thứ tư tạo nên tác phẩm nghệ thuật sân khấu. Nếu trước thế kỷ XX, mới chỉ có ba thành phần cơ bản tạo nên nghệ thuật sân khấu là: kịch bản (do nhà văn - kịch tác gia sáng tác ra), nghệ thuật biểu diễn (của diễn viên) và khán giả (người thưởng thức - mục đích của sáng tác và biểu diễn sân khấu), thì đến cuối thế kỷ XIX nghệ thuật đạo diễn chính thức ra đời và đạo diễn trở thành “người tổ chức duy nhất tác lập” của vở diễn, khẳng định sự phát triển toàn diện của nghệ thuật sân khấu hiện đại [54, tr. 253].

Theo Stanislavski, đạo diễn là người phải biết cách phân tích kịch bản, hướng dẫn diễn viên đóng vai; là người biết quan sát cuộc sống và có số lượng tối đa kiến thức về mọi lĩnh vực ngoài lĩnh vực sân khấu. Phẩm chất của người đạo diễn là phải có khả năng quan sát, khả năng tư duy và xây dựng để nó gọi lên cho người xem những suy nghĩ cần thiết cho thời đại hiện nay. Có câu nói ví von: “Đạo diễn là thầy của những ông thầy”. Bởi đạo diễn là người am tường nhiều lĩnh vực, nắm được khá nhiều nguyên lý cơ bản của các lĩnh vực để khi đụng vào lĩnh vực nào họ cũng có cơ sở để trao đổi với cộng sự của mình làm đúng, tốt, hay những câu chuyện của lĩnh vực đó. Đạo diễn là người có tính dự đoán cao và luôn vì con người, bảo vệ những điều tốt đẹp và chính đáng của con người.

Đạo diễn Nguyễn Đình Nghi cho rằng, cái khó của nghề đạo diễn là “phải đọc và hiểu cho đến tận “đáy chữ”, “bóng chữ” của kịch bản văn học, như thế, mới có thể chuyển tiếp từ chữ nghĩa phi vật thể của kịch bản văn học thành ngôn ngữ dàn cảnh “hữu thể” là vở diễn của đạo diễn sân khấu”. Bởi, cái thật của đời sống là tiêu chuẩn duy nhất khách quan để đánh giá kịch bản; nhiệm vụ thứ nhất và chủ yếu của người đạo diễn là nghiên cứu cuộc sống. Người đạo diễn càng hiểu cuộc sống bao nhiêu thì càng thấy chính xác mức độ chân thật trong kịch bản bấy nhiêu.

Từ những quan điểm trên, có thể thấy, đạo diễn là người làm sáng tác sân khấu thông qua việc thực hành dàn dựng - tổ chức sáng tạo của các thành phần nghệ thuật, các yếu tố kỹ thuật, cùng tham gia xây dựng để tạo nên vở kịch, vở kịch múa, vở kịch xiếc hoặc vở nhạc kịch (opera) trên sân khấu. Đạo diễn chỉ đạo - điều hành toàn bộ quá trình hoạt động sáng tạo của tập thể tham gia xây dựng vở diễn, đặt tiến hành lý giải rành mạch kịch bản. Đây là thành phần không xuất hiện trước người xem, nhưng lại là người giải thích, là đem văn bản kịch thể hiện trên sân khấu; là người tổ chức, cấu tứ nên vở diễn; mọi ý định của tác giả, của nghệ thuật diễn viên, của các nghệ thuật và yếu tố kỹ thuật khác cùng tham gia sáng tạo, xây dựng vở diễn sân khấu sẽ được đạo diễn cấu tứ - kết hợp chúng lại một cách hài hoà trong một tổng thể “đúc liền” tạo nên hình tượng tổng quát và các hình tượng nhân vật của vở diễn, nhằm tác động “trực quan cảm tính” đến người xem, làm nảy sinh ở họ những cảm thức - suy

cảm (nhập cuộc, đồng cảm hoặc gián cách) đồng sáng tạo. Nhờ vào sự hoạt động đồng sáng tạo ấy mà khán giả tiếp nhận được vở diễn một cách hiệu quả nhất. Vì thế, đạo diễn phải có mặt ở tất cả các bộ phận tạo nên vở diễn.

1.2.1.2. Khái niệm ý đồ đạo diễn

Ý đồ dàn dựng của đạo diễn được chiết xuất từ kịch bản, từ những yêu cầu điều hành sáng tạo của các thành phần tham gia xây dựng vở diễn - của diễn viên, họa sĩ thiết kế mỹ thuật, nhạc sĩ, biên đạo múa, người làm ánh sáng, tiếng động,... Ý đồ đạo diễn bao gồm: sự giải thích tư tưởng của kịch bản (sự diễn giải của kịch bản thông qua lời kịch...), khắc họa tích cách của các nhân vật riêng biệt, xác định những điểm quan yếu cho vở diễn cụ thể ấy như: những đặc điểm thể loại và phong cách diễn xuất của diễn viên, sự lý giải của vở diễn trong thời gian (thể hiện qua tiết tấu - không khí của vở diễn), trong không gian (tổ chức các mizansen, sự sắp xếp, quy hoạch biểu diễn hữu thể và vô thể trong không gian hiện thực ấy) xác định rõ sự phối hợp với họa sĩ, nhạc sĩ trong việc thể hiện tính cách và những nguyên tắc bố cục trình bày của vở diễn [54, tr. 254].

Mọi ý đồ tư tưởng, nghệ thuật của đạo diễn được bộc lộ qua sự thể hiện của diễn viên và các thành phần nghệ thuật, bộ phận hỗ trợ khác. Đạo diễn lý giải kịch bản nhằm chuyển những ý đồ tư tưởng của đạo diễn giúp diễn viên và các thành phần thấm nhuần một cách triệt để. Đạo diễn phải khơi dậy trong tâm hồn họ những cảm xúc đồng điệu, đặt vào lòng họ những khát vọng và đốt cho ngọn lửa khát vọng ấy cháy lên; trong đó, hình tượng vở diễn, hình tượng nhân vật, sự ràng buộc bởi các mối quan hệ với các nhân vật khác trong kịch phải được đạo diễn điều hành diễn viên và các thành phần xây dựng thành khối thống nhất là vở diễn.

Để có thể hoàn thành tốt chức năng lý giải kịch bản bằng ngôn ngữ sân khấu, sau khi tiếp cận kịch bản, đạo diễn phải hình thành trong tư duy sáng tạo của mình một kế hoạch với những dự định rất cụ thể trên mọi phương diện của tác phẩm sân khấu đó chính là ý đồ đạo diễn. Ý đồ đạo diễn thực chất là câu trả lời của câu hỏi “muốn gì?” do đạo diễn tự đặt ra cho chính mình khi làm nhiệm vụ chuyển dịch tác phẩm của nghệ thuật ngôn từ thành vở diễn sân khấu. Câu hỏi muốn gì cần được đặt

ra tổng quát cho cả vở kịch, cho từng lớp diễn, cho mỗi hành động, sự kiện và câu trả lời phải là ý đồ để đạt được ý muốn đó.

E. B. Vakhtangov khẳng định rằng, những nhân tố quan trọng nhất có tác dụng hình thành nên ý đồ đạo diễn và xác định những biện pháp cần thiết để thể hiện nó, thì ngoài bản thân kịch bản ra, phải kể đến tính hiện đại (thời điểm lịch sử xã hội khi kịch bản cụ thể ấy ra đời) mà đạo diễn nhận thức được, tập thể tham gia sáng tạo vở diễn (được thể hiện bằng: những quan điểm, những truyền thống nghệ thuật của họ, những hiểu biết đời sống đương thời họ đã và đang trải nghiệm) nảy ra từ kịch bản cụ thể ấy [54, tr.257].

Theo đạo diễn, NSND.TS. Nguyễn Đình Nghi, tư tưởng và hình thức nghệ thuật của mỗi vở diễn phải luôn luôn mới, thể hiện sự phát triển với tốc độ nhanh của đời sống sân khấu; được chứng minh bởi sự vô cùng đa dạng của hình thức sân khấu và của những cách lý giải của đạo diễn thông minh, nhạy cảm và thức thời. Vấn đề cần được đặc biệt quan tâm khi hình thành ý đồ đạo diễn, đó là tính mới của tư tưởng vở diễn và những phương tiện thể hiện mới được chiết xuất và sáng tạo trên cơ sở kế thừa, phát huy, phát triển thích hợp từ những thành quả của các thể loại sân khấu truyền thống và sân khấu hiện đại thế giới [54, tr. 257].

1.2.1.3. *Khái niệm thực hiện ý đồ đạo diễn*

Thực hiện ý đồ đạo diễn là Mizanscen, là Dàn cảnh, là Thực hiện ý đồ đạo diễn, là Ngôn ngữ nghệ thuật đạo diễn.

Cho tới nay, ngoài Trung Quốc, chưa thấy có một quốc gia nào “dịch” thuật ngữ (tên gọi) ngôn ngữ đạo diễn sang tiếng nước họ. Ở Việt Nam, cũng không dịch thuật ngữ ấy sang tiếng Việt, mà vẫn giữ nguyên chữ gốc và ý nghĩa thuật ngữ Mizanscen, mà chỉ phiên âm sang tiếng ta là midăngsen. Xuất xứ của thuật ngữ này là từ tiếng Pháp *mise en scen* - có nghĩa là sự bố trí, sắp xếp trên sân khấu. Tiếng Nga là *mizansena* - nghĩa là sự bố trí, tổ chức, sắp xếp phối kết hợp giữa các phương tiện hữu thể, vô thể và hành động diễn xuất của diễn viên (con người - nhân vật) nhằm miêu tả một ý, một tình, một sự việc, một khung cảnh,... nhất định của quá trình đời sống cụ thể trên sân khấu. Còn người Trung Quốc gọi là *midăngsen* là

những cảnh diễn trên sân khấu.

Midängsen là một khái niệm mở. Nghệ thuật đạo diễn, hay ngôn ngữ sân khấu, là sự tổng hòa tinh tế của nhiều yếu tố nghệ thuật và kỹ thuật. Lời thoại, động tác hình thể, vũ đạo, biểu cảm khuôn mặt, ánh mắt, cử chỉ, âm thanh, phục trang, đạo cụ, ánh sáng, âm nhạc, hiệu ứng kỹ thuật đều được vận dụng khéo léo. Sự kết hợp hài hòa này, dựa trên những thành tựu kỹ thuật tiên tiến của truyền hình, phát thanh, múa rối, nghệ thuật sắp đặt, kiến trúc, điêu khắc và thiết kế cảnh quan, tạo nên một ngôn ngữ sân khấu phong phú, biến ảo. Qua đó, đạo diễn kiến tạo nên những hình tượng nghệ thuật phản ánh chân thực và sâu sắc đời sống hiện đại. Sự đổi mới không ngừng trong tư duy cấu trúc ngôn ngữ sân khấu đảm bảo tính hiện đại và hấp dẫn cho tác phẩm.

Người đạo diễn phải có tư duy sân khấu, có cách nhìn sân khấu. Đạo diễn nói tiếng nói của mình bằng thứ ngôn ngữ mang tính sân khấu; nghĩa là trong nhiều cách diễn tả, người đạo diễn chọn lấy cách nào có giá trị, có ý nghĩa, có tính sân khấu nhất. Tính chất sân khấu ở đây được thể hiện bằng hình tượng nhân vật, bằng cách sử dụng các hiệu quả nghệ thuật của màu sắc ánh sáng, âm nhạc, trang trí, phục trang,... và nhất là bằng việc bố cục con người sống trên sân khấu [70, tr. 65].

Một người thợ lành nghề nào cũng biết sử dụng thành thạo công cụ hành nghề, đạo diễn cũng phải hiểu được ngôn ngữ dàn cảnh của mình: chất tạo hình, bố cục đường nét hình khối, sử dụng âm nhạc tiếng động, âm thanh ánh sáng,... Sân khấu là nghệ thuật nghe - nhìn do đó dàn cảnh là cách thể hiện tạo hình cho tác phẩm sân khấu bằng các ngôn ngữ nghệ thuật khác như múa, nhạc,... Chất tạo hình trong dàn cảnh liên quan tới trang trí, đường nét, hình khối được người đạo diễn sắp xếp bố cục trong vở nhằm thể hiện một ý tưởng nghệ thuật hoặc một tư tưởng của nội dung. Dàn cảnh cũng tuân theo một quy luật nhất định của thẩm mỹ, của cái đẹp, cái hài hòa. Ngôn ngữ của dàn cảnh do đó rất phong phú, đa dạng.

Dàn cảnh đạo diễn là thực hiện ý đồ đạo diễn. Là tổng hợp, tổng thể sáng tạo bổ sung của các thành phần nghệ thuật, yếu tố kỹ thuật tạo nên tổng thể những

mizansen của nội dung và hình thức theo các cách thức khác nhau bằng những biểu hiện cụ thể đậm tính sân khấu, tính kịch, tính cảm thức thành một tổng thể đúc liền.

Người đạo diễn thực hiện ý tưởng sáng tạo của mình thông qua cách DÀN CẢNH (mise en scène) của anh ta. Dàn cảnh là quá trình đạo diễn thực hiện những ý đồ nghệ thuật của mình thông qua việc chỉ đạo diễn viên và những cộng sự viên sân khấu khác. Việc hình thành một dàn cảnh phụ thuộc vào 3 yếu tố: đặc trưng của kịch bản văn học; điều kiện kỹ thuật của nhà hát; sự tiếp nhận của người xem. Dàn cảnh phải: hàm xúc, cô đọng, có hình ảnh (hình tượng), tinh tế. Dàn cảnh là hành động phản chiếu một kịch bản văn học vào thời gian, không gian.

Dàn cảnh là khối lượng công việc khổng lồ liên quan đến tất cả các khâu quan trọng trong vở diễn: từ khi bắt đầu dàn tập, đến khi ra vở; từ giải quyết vấn đề về thời gian, không gian sân khấu, tới bố cục tạo hình, tính cách, số phận nhân vật. Dàn cảnh là toàn bộ những xử lý đạo diễn trong tổ chức sự kiện, hành động kịch, xử lý âm nhạc, tiếng động, lựa chọn, quyết định về kiểu cách, màu sắc, tạo hình của trang trí, đạo cụ,... Nó là xử lý các tình huống với tiết tấu, nhịp điệu của vở diễn. Tóm lại, dàn cảnh là ngôn ngữ chính của đạo diễn, là phương tiện có sức mạnh để thể hiện ý đồ, cảm xúc và những suy tư trăn trở, là sự hòa nhập tất cả các thành tố tham gia vở diễn, trong đó nghệ thuật biểu diễn của diễn viên với sự chuyển động của hình tượng nhân vật là quan trọng nhất. Không xuất hiện trên sân khấu, nhưng ý đồ tư tưởng và nghệ thuật của đạo diễn lại chi phối tới tất cả các khâu, chúng hòa tan vào tất cả các thành phần sáng tạo qua nghệ thuật dàn cảnh (dàn cảnh sân khấu). Để có thể đạt được mục tiêu mà vở diễn đặt ra, dàn cảnh là nhiệm vụ mà đạo diễn phải thực hiện một cách thận trọng, tỉ mỉ tới từng công đoạn, từ bước đi chắc chắn, bắt đầu từ tổ chức hành động trong từng lớp diễn [106, tr.196].

1.2.1.4. Khái niệm kịch nói và nghệ thuật đạo diễn kịch nói

Kịch nói

Theo A.A.Radugin: “sân khấu là một bộ môn nghệ thuật, cơ sở chủ yếu của nó là hành động do từng tập thể sáng tạo thực hiện. Tính tổng hợp của nghệ thuật sân khấu gồm nội dung của tác giả kịch bản, cách dàn dựng của đạo diễn, kèm thêm

phần tham gia của âm nhạc và trang trí. Nghệ thuật sân khấu thu tóm rất nhiều thể loại khác nhau của nghệ thuật biểu diễn: kịch, balê, opera hay câm” [2, tr.396].

Kịch (drame) là khái niệm (ở Việt Nam) dùng để chỉ một thể loại của nghệ thuật sân khấu lấy ngôn từ làm chất liệu thể hiện (đối với thể giới Kịch là một loại hình). Trong ngôn ngữ trình diễn của kịch, ngôn từ là yếu tố chủ yếu quan trọng bên cạnh đó là các yếu tố hành động gồm hành động bên ngoài là cử chỉ, điệu bộ, tư thế và hành động bên trong hay còn gọi là hành động tâm lý của nhân vật. Thuật ngữ *kịch nói* (xuất phát từ chữ Kịch) là tên gọi “đã quen dùng ở nước ta, nhằm phân biệt với các thể loại ca kịch truyền thống ở nước ta như Tuồng, Chèo, Cải lương (và các thể loại kịch hát dân ca – ca kịch dân tộc khác như kịch hát dân ca Ví giặm, kịch hát dân ca Bài Chòi,...). Kịch nói là thể loại sân khấu mà đài từ dùng bằng văn vần hay văn xuôi, phương thức biểu diễn đài từ là dùng lời nói (hoặc ngâm nếu là văn vần). Yếu tố ca nhạc trong kịch nói là rất thứ yếu, nếu có” [37, tr.6]. Tóm lại, kịch nói (hiểu theo nghĩa là vở diễn trên sân khấu), là một thể loại của nghệ thuật sân khấu, phản ánh những xung đột của cuộc sống hoặc cá nhân thông qua hành động nhân vật và ngôn từ đối thoại hay độc thoại (đối thoại với chính mình). Ngoài đặc tính tổng hợp thì kịch nói bao gồm đầy đủ các thành phần cơ bản của sân khấu như: tác giả, đạo diễn, diễn viên, khán giả.

Một vở diễn kịch nói được hình thành do nhiều người gồm tác giả kịch bản, diễn xuất diễn viên, dàn dựng đạo diễn, thiết kế mỹ thuật của họa sĩ trang trí, biên đạo múa, người làm âm nhạc, ánh sáng, âm thanh,... Họ là những người tham gia vào vở kịch bằng những nghệ thuật mà họ là người đại diện như nghệ thuật viết, diễn, dựng, âm nhạc, hội họa. Với những nghệ thuật này khi đưa vào nghệ thuật sân khấu kịch nói đều chịu sự chi phối của yêu cầu vở diễn, phải mang tính sân khấu để tạo nên một vở kịch nói hoàn chỉnh. Vở diễn chỉ tồn tại trong khoảnh khắc nó được diễn ra trước công chúng trong khoảng không gian và thời gian nhất định. Kịch (drame) từ phương Tây được du nhập vào nước ta hồi đầu thế kỷ XX. Để phân biệt với các thể loại kịch hát truyền thống Việt Nam đã có từ lâu đời, tại Hội nghị Tranh luận Sân khấu Việt Nam, năm 1950, ở Chiến khu Việt Bắc, toàn thể thành viên dự

hợp đã thống nhất quyết nghị, đặt tiên cho Kịch drame là thể loại Kịch nói.

Nghệ thuật đạo diễn kịch nói

Kịch nói là một loại hình sân khấu. Đạo diễn kịch nói là đạo diễn sân khấu lấy lời thoại của kịch bản làm chất liệu chính để dàn dựng vở diễn. Đạo diễn kịch nói là người thông qua việc thực hành dàn dựng - tổ chức sáng tạo của các thành phần nghệ thuật, các yếu tố kỹ thuật cùng tham gia xây dựng để tạo nên vở kịch trên sân khấu. Đạo diễn kịch nói là người có thể chuyên sâu dàn dựng thể loại kịch nói hay nhiều loại hình sân khấu. Kịch nói là khái niệm dùng để chỉ một loại hình của sân khấu lấy ngôn từ làm chất liệu thể hiện. Đạo diễn kịch nói cũng sẽ dựa vào lời thoại của kịch bản để làm chất liệu để dàn cảnh đạo diễn.

“Kịch bản sân khấu được viết chủ yếu dưới dạng đối thoại, rải rác xen vào những độc thoại và những lời ghi chú của tác giả, đạo diễn dựa vào lời thoại của các nhân vật để nắm được mọi thông tin cần thiết về nội dung, kết cấu, tình huống, hệ thống các sự kiện xung đột, nguồn gốc sâu xa của hành động, cá tính, tính cách của nhân vật,... Tất cả mọi điều này đạo diễn cần nắm để xây dựng vở diễn, để thực hiện một dàn cảnh đạo diễn. Điều khó khăn của đạo diễn khi dàn dựng vở là làm sao xử lý lời kịch cho đúng” [70, tr.115].

Đạo diễn phải rà soát kịch bản, hiệu chỉnh kịch bản và dàn cảnh theo đúng cái mình chọn lựa. Khi dàn cảnh, đạo diễn lấy nguồn cảm hứng từ lời đối thoại của kịch bản. Từ lời kịch, đạo diễn tư duy và thể hiện những khám phá của mình về tâm lý nhân vật, về tính cách con người, về các mối quan hệ để rồi tìm cách thể hiện bằng các thủ pháp nghệ thuật, bằng một thứ ngôn ngữ sân khấu. Khi xử lý lời kịch, đạo diễn cần khai thác những ý nghĩa của lời ngầm. Chính nhờ vào phân tích và khai thác ý nghĩa của lời ngầm mà đạo diễn như người ta quan niệm, đã tạo ra cho riêng mình một kịch bản khác song song với kịch bản của tác giả và thể hiện nó trong dàn cảnh.

1.2.1.5. Những phẩm chất căn cốt cần phải có ở đạo diễn kịch nói

Từ những khái niệm nêu trên, có thể xác định, ngoài *năng khiếu trời cho*, để làm được *Đạo diễn* kịch nói, thì cùng với những kiến thức *Đạo diễn học*, còn cần

phải có những phẩm chất căn cốt sau:

- Phẩm chất của **một nhà văn**: đó là tầm nhìn, cách nhìn, cảm hứng, tiềm năng ngôn ngữ văn chương và khả năng cấu tứ hình tượng văn học từ đời sống và tâm hồn thơ, v.v...

- Phẩm chất của **một nhà văn hoá dân tộc**: Am tường một cách tự thân trên cả bốn lĩnh vực văn hoá dân tộc:

- + *Văn hoá tài nguyên* (cõi trời = không gian, thời gian, mây, mưa, trăng, sao, nắng, gió, thời tiết, bão tố,...; cõi đất: đất, nước, núi, rừng, sông, suối, ao, hồ, biển, và những tài nguyên trong lòng đất) có ảnh hưởng đến đời sống (sinh, lão, bệnh, tử) và các quan hệ con người.

- + *Văn hoá vật chất*: các lĩnh vực kinh tế - cơ sở hạ tầng, cơ chế vận hành của chúng qui định và thường xuyên cải thiện đời sống vật chất (hữu thể và vô thể) cho nhân dân.

- + *Văn hoá cơ chế*: Hiến pháp và luật pháp vận hành trong đời sống xã hội.

- + *Văn hoá tâm thức hay văn hoá tư tưởng*: Trong đó thẩm mỹ là phạm trù trung tâm, mà văn học, nghệ thuật là biểu hiện cao nhất; các yếu tố được nhấn mạnh là đạo đức, tâm linh và giao lưu văn hoá với các quốc gia dân tộc trên thế giới.

Đương nhiên, mỗi lĩnh vực nêu trên đều có bốn (4) chiều của từng lĩnh vực: quá khứ, hiện tại, tương lai và tâm linh.

- Phẩm chất của **một nhà hoạt động xã hội**, trong đó nhấn mạnh là năng lực nhạy cảm chính trị và những vấn đề thời cuộc có liên quan đến vận mệnh quốc gia, dân tộc, lối sống, nếp sống, lòng tin và nhân quyền của nhân dân.

- Phẩm chất của **một triết gia**: Không chỉ hiểu biết sâu sắc những khuynh hướng triết học trong quá khứ, mà còn luôn kịp thời cập nhật những tư tưởng, qui luật, phương pháp triết học hiện đại đang thâm nhiễm trong đời sống đương đại; đặc biệt nhấn mạnh ở khâu tư duy, phương pháp suy cảm, cảm thức được đạo diễn thâm nhiễm và vận dụng trong việc nhìn nhận, chọn lọc và lý giải những vấn đề đời sống đương đại thông qua những vở diễn do mình dàn dựng.

- Phẩm chất của **một nghệ sĩ - chiến sĩ**: Trước hết là một công có trách nhiệm chính trị - xã hội cao; có thị hiếu thẩm mỹ tiên tiến, có cảm thức người nhân văn cao cả, lòng yêu nước nồng nàn, có tinh thần lạc quan – lãng mạn được chiết xuất một cách tự nhiên từ những truyền thống hào hùng của lịch sử dựng nước và giữ nước của dân tộc; từ những suy cảm và cảm thức truyền thống mang tính bi kịch lạc quan mà phẩm chất trung tâm của nó là nỗi buồn trữ tình “rất con người” trong văn hoá và thẩm mỹ dân tộc Việt Nam.

Có thể nói, nếu thiếu một trong năm phẩm chất nêu trên, khó mà trở thành một đạo diễn chuyên nghiệp có “tâm” trong làng nghệ sĩ – đạo diễn đương thời.

1.2.2. Những lý thuyết vận dụng trong luận án

Nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến 2020 vừa mang trong mình những đặc trưng chung của nghệ thuật sân khấu kịch nói, vừa có những đặc trưng riêng của tính vùng miền. Khi nghiên cứu, bên cạnh việc áp dụng cách tiếp cận liên ngành với trọng tâm là sân khấu học, các phương pháp như phương pháp khảo tả, thao tác phân tích - tổng hợp, phương pháp so sánh, phương pháp tư biện, tìm hiểu về một số khái niệm về nghệ thuật đạo diễn sân khấu kịch nói thì cần áp dụng lý thuyết không gian văn hóa; lý thuyết tiếp biến văn hóa và những vấn đề lý luận sân khấu về đạo diễn học.

1.2.2.1. Lý thuyết không gian văn hóa

Trên thế giới, việc nghiên cứu không gian văn hóa trở nên đặc biệt phát triển từ cuối thế kỷ XIX, tạo nên ba trường phái đỉnh cao:

a. Thứ nhất là thuyết “khuyếch tán văn hóa” ở Tây Âu vào cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX với trường phái văn hóa - lịch sử ở Đức và Áo và trường phái truyền bá văn hóa ở Anh. Trường phái văn hóa - lịch sử ở Đức - Áo với các đại diện chính là các nhà truyền bá luận Đức - Áo như L. Frobenius, F. Ratzel, F. Grabner, W. Schmidt. Họ chủ trương rằng, các sáng tạo văn hoá của nhân loại bao giờ cũng xuất phát điểm từ một nơi, thuộc một cộng đồng nào đó, rồi sau đó lan truyền đi các nơi khác và chính sự lan truyền ấy tạo nên động lực của sự phát triển văn hoá nói riêng và của xã hội nói chung.

b. Thứ hai là thuyết “vùng văn hóa” trong nhân loại học Mỹ vào nửa đầu thế kỷ XX những nhà nghiên cứu thuộc trường phái “age and area” Bắc Mỹ, mà đại diện là F.Boas, O.T.Mason, C.Wissler, A.L.Kroeber,... Trường phái “age and area” Bắc Mỹ đã phát triển lý thuyết “khuếch tán văn hóa” trong việc hình thành các “vùng văn hoá” bằng cách đưa ra một tập hợp các đặc trưng văn hoá tiêu biểu, gọi là “típ văn hoá đặc trưng”, mà những cái đó là sản phẩm của các “bộ lạc đặc trưng”, đóng vai trò trung tâm của việc hình thành vùng văn hoá và bước đầu đưa ra những dự cảm về mối quan hệ hai chiều giữa trung tâm và ngoại vi vùng văn hoá.

c. Thứ ba là thuyết “loại hình kinh tế - văn hóa” và “khu vực văn hóa - lịch sử” của dân tộc học Xô Viết vào giữa thế kỷ XX với đại diện là N.N. Cheboksarov (Н.Н. Чебоксаров) cùng với M.G. Levin (М.Г. Левин), С.А. Tokarev (С.А. Токарев), Ja. V. Chesnov (Я.В. Чеснов) và một số người khác. Loại hình kinh tế - văn hóa được các nhà nghiên cứu đưa ra nhằm giải thích hiện tượng tương đồng và khác biệt văn hóa giữa các dân tộc sống ở các vùng miền khác nhau trên thế giới. Đó là một tổng thể các đặc điểm kinh tế và văn hoá hình thành trong quá trình lịch sử của các dân tộc khác nhau, cùng ở một trình độ phát triển kinh tế - xã hội và sinh sống trong môi trường địa lý tự nhiên như nhau.

Để bao quát việc nhận thức các hiện tượng tương đồng và khác biệt văn hóa giữa các vùng, các dân tộc, các nhà nghiên cứu văn hóa Xô Viết còn dùng cả khái niệm khu vực văn hóa - lịch sử. Đó là một vùng lãnh thổ mà ở đó có các tộc người sinh sống lâu đời, có sự giao lưu ảnh hưởng qua lại mật thiết, từ đó hình thành nên các đặc trưng văn hoá chung, phân biệt với các vùng văn hoá lịch sử khác.

Ba lý thuyết trên đã được học giả Ngô Đức Thịnh tổng thuật khá đầy đủ trong luận án Tiến sĩ Sử học của mình bảo vệ tại Moskva năm 1980 và công bố trong công trình *Văn hóa vùng và phân vùng văn hóa ở Việt Nam* của mình.

Theo Ngô Đức Thịnh, không gian văn hóa có hai ý nghĩa: cụ thể và trừu tượng. Về ý nghĩa cụ thể, không gian văn hóa như là một không gian địa lý xác định, mà ở đó một hiện tượng hay một tổ hợp hiện tượng văn hóa nảy sinh, tồn tại, biến đổi và chúng liên kết với nhau thành một hệ thống, trong đó, tổ hợp văn hóa

như một hệ thống lớn nhỏ khác nhau, bao gồm nhiều hiện tượng liên kết với nhau thành một thực thể hữu cơ.

Về ý nghĩa trừu tượng, theo Ngô Đức Thịnh, không gian văn hóa có thể hiểu “như một trường (mượn khái niệm trường của vật lý) để chỉ một hiện tượng hay tổ hợp các hiện tượng (một nền văn hóa của tộc người, quốc gia hay khu vực) có khả năng tiếp nhận và lan tỏa (ảnh hưởng), tạo cho nền văn hóa đó một không gian (trường) văn hóa rộng hay hẹp khác nhau” [108, tr.8]. Như trường hợp văn hóa Việt, do đặc điểm tự nhiên, xã hội sớm có mối quan hệ giao lưu, tiếp nhận những ảnh hưởng các nền văn minh lớn như Trung Quốc, Ấn Độ, Pháp, Mỹ, Nga. Đã tạo cho văn hóa Việt có khả năng cởi mở, dung hòa, bản địa hóa các nền văn hóa khác và ảnh hưởng tới các văn hóa tộc người khác trong phạm vi quốc gia Việt Nam.

Trong khi đó, theo tác giả Trần Ngọc Thêm:

Không gian văn hóa là một không gian lãnh thổ liên tục với hoàn cảnh tự nhiên tương đối đồng nhất ở bên trong và khu biệt với các không gian lãnh thổ liên kế bên ngoài, trong đó hình thành một hệ thống giá trị đặc thù. Chủ thể văn hóa là một cộng đồng gồm một hay nhiều tộc người có sự thống nhất tương đối trên những phương diện cơ bản, tạo ra được một hệ thống giá trị vật chất và tinh thần chung mang tính đặc thù. Thời gian văn hóa là một thời đoạn của lịch sử đủ dài để các thành viên trong cộng đồng người cư trú trên một vùng lãnh thổ cùng cộng cư và giao lưu tiếp biến đồng hướng để cùng tự hoàn thiện, tạo thành một chủ thể văn hóa thống nhất [104, tr. 45].

Có hai yếu tố tạo bản sắc văn hóa vùng: yếu tố về môi trường sinh thái - tự nhiên mà từ đó sinh ra/quy định cách thức cư trú, canh tác, đấu tranh sinh tồn và phát triển; yếu tố chứa đựng các hình thức biểu hiện văn hóa của con người, tạo ra cung cách nhận thức - hoạt động riêng, tạo ra nếp sống, phong tục tập quán, văn học nghệ thuật, ngôn ngữ và các quan hệ giao lưu kinh tế - văn hóa,... giữa nội bộ cộng đồng hay với cư dân của các vùng đất/ địa phương khác.

Văn hóa vùng là văn hóa của một vùng văn hóa. Vùng văn hóa là một không

gian lãnh thổ liên tục với hoàn cảnh tự nhiên tương đối đồng nhất ở bên trong và khu biệt với các không gian lãnh thổ liên kề bên ngoài, trong đó tồn tại một cộng đồng người thống nhất tương đối (gồm một hay nhiều tộc/nhóm người), đã cùng cư trú và tiếp xúc giao lưu đồng hướng với nhau trong một thời gian đủ dài để tạo nên được một hệ thống giá trị chung đặc thù cho phép khu biệt nó với các hệ thống giá trị của những vùng có liên quan [104, tr. 47].

Trên cơ sở đó, theo Trần Ngọc Thêm, hệ thống các miền - vùng văn hóa Việt Nam cụ thể là: Miền văn hóa Bắc Bộ gồm: Vùng văn hóa Việt Bắc, vùng văn hóa đồng bằng Bắc Bộ và vùng văn hóa Tây Bắc. Miền văn hóa Trung Bộ gồm: Vùng văn hóa Bắc Trung Bộ, vùng văn hóa duyên hải Nam Trung Bộ và vùng văn hóa Tây Nguyên. Miền văn hóa Nam Bộ gồm: Vùng văn hóa Đông Nam Bộ và vùng văn hóa Tây Nam Bộ [104, tr. 60]. Từ đó suy ra, Sài Gòn – TP.HCM nằm giữa vùng văn hóa Đông Nam Bộ và vùng văn hóa Tây Nam Bộ.

Theo Ngô Đức Thịnh, vùng văn hóa Nam Bộ gồm tiểu vùng đồng bằng sông Cửu Long, tiểu vùng sông Đồng Nai và tiểu vùng Sài Gòn - Gia Định. “Tiểu vùng Sài Gòn - Gia Định là trung tâm văn hóa của cả Nam Bộ, cũng như đây là dạng văn hóa đặc thù của cư dân đô thị” [108, tr. 120].

Văn hóa là yếu tố của đời sống nhân loại như là một kết quả tác động lẫn nhau giữa con người với môi trường tự nhiên, giữa con người với con người trong môi trường xã hội. Việc nghiên cứu không gian văn hóa sẽ giúp chúng ta thấy được các sắc thái văn hóa đa dạng, cũng như thấy được sự hình thành, phát triển, biến đổi, giao lưu, tiếp thu, lan tỏa của văn hóa Sài Gòn - Gia Định - TP.HCM ảnh hưởng đến đời sống sinh hoạt kịch nói, trong đó có nghệ thuật đạo diễn.

1.2.2.2. Lý thuyết tiếp biến văn hóa

Tiếp biến văn hóa (acculturation) là khái niệm được các nhà nhân học phương Tây đưa ra vào cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Cách dịch được nhiều người chấp nhận là giao lưu văn hóa, tiếp (xúc) và biến (đổi) văn hóa. Theo GS Hà Văn Tấn, các nhà khoa học Mỹ Redifield, Linton và Herkovits vào năm 1936 đã định nghĩa khái niệm này như sau: “Dưới từ acculturation, ta hiểu là hiện tượng xảy ra khi

những nhóm người có văn hóa khác nhau, tiếp xúc lâu dài và trực tiếp, gây ra sự biến đổi mô thức (pattent) văn hóa ban đầu của một hay cả hai nhóm. Như vậy, giao lưu và tiếp xúc văn hóa là sự vận động thường xuyên của xã hội, gắn bó với tiến hóa xã hội nhưng cũng gắn bó với sự phát triển của văn hóa, là sự vận động thường xuyên của văn hóa” [123, tr. 50].

“Giao lưu văn hóa vừa là kết quả tự nhiên trong tiến trình phát triển xã hội, đồng thời vừa là chất xúc tác, là động lực thúc đẩy các mối quan hệ bang giao về chính trị, ngoại giao và kinh tế... giao lưu văn hóa là một quy luật vận động và phát triển của các dân tộc và của các nền văn hóa” [89, tr. 24].

Giao lưu văn hóa là sự tiếp xúc, tương hỗ, biến đổi lẫn nhau giữa hai nền văn hóa khác nhau. Sự tiếp xúc, tương hỗ này có khi diễn ra không cân xứng, và kết quả sẽ có một nền văn hóa bị biến đổi theo, mất đi nét riêng biệt, hoặc bị thay đổi bởi một nền văn hóa khác; hay cả hai nền văn hóa cùng thay đổi. Tiếp biến, giao lưu văn hóa là một thuộc tính của nhân loại vì đó là hoạt động tự nhiên của con người.

Các lý thuyết về tiếp biến văn hóa được hình thành từ đầu thế kỷ XX và đã có một quá trình phát triển với các công trình nghiên cứu của nhiều nhà xã hội học, triết học, nhân học, tâm lý học phương Tây, như: Florian Witold Znaniecki, William Isaac Thomas, Robert Redfield, Ralph Linton, Melville Jean Herskovits, David L.Sam, John W.Berry,...

Ba dạng thức của tiếp biến văn hóa, tương ứng với ba loại hình nhân cách: người nhập cư chấp nhận nền văn hóa chủ nhà và từ bỏ văn hóa gốc (Loại hình Bohemian); người nhập cư không chấp nhận nền văn hóa chủ nhà nhưng vẫn giữ được văn hóa gốc (Loại hình Philistine); người nhập cư có khả năng thích ứng với văn hóa chủ nhà trong khi vẫn giữ được văn hóa gốc (Loại hình sáng tạo) [45, tr.10]

Chiến lược tiếp biến văn hóa phân loại hai hướng là: duy trì hoặc từ chối văn hóa bản địa hoặc văn hóa thiểu số của một cá nhân; chấp nhận hoặc từ chối văn hóa chiếm ưu thế hoặc văn hóa chủ nhà, vượt lên trên văn hóa gốc của mình. Từ đó đưa ra bốn chiến lược tiếp biến văn hóa: Sự

đồng hóa (xảy ra khi các cá nhân chấp nhận các chuẩn mực văn hóa của nền văn hóa chiếm ưu thế hoặc văn hóa chủ nhà, vượt lên trên văn hóa gốc của mình), Sự chia tách (xảy ra khi các cá nhân từ chối nền văn hóa chiếm ưu thế hoặc văn hóa chủ nhà nhằm bảo tồn văn hóa gốc của mình), Sự hòa nhập (xảy ra khi các cá nhân có thể chấp nhận các chuẩn mực văn hóa của nền văn hóa chiếm ưu thế hoặc văn hóa chủ nhà, trong khi vẫn duy trì văn hóa gốc của mình), Sự cô lập (xảy ra khi các cá nhân từ chối cả nền văn hóa gốc của mình và nền văn hóa chiếm ưu thế hoặc văn hóa chủ nhà, dẫn đến việc họ bị cách ly khỏi nhịp điệu phát triển của xã hội của các cá nhân ấy) [45, tr.12]

Những năm chín mươi thế kỷ XX, lý thuyết tiếp biến văn hóa được vận dụng vào Việt Nam và quá trình giao lưu tiếp biến văn hóa mang đến nhiều điều tích cực; giúp cho nền văn hóa của đất nước phát triển, tạo nên những dấu ấn bởi sự tác động qua lại của những yếu tố văn hóa nội sinh và ngoại sinh. Vận dụng lý thuyết tiếp biến văn hóa trong công trình của NCS để thấy rằng kịch nói TP.HCM (trong đó có thành phần đạo diễn sân khấu) là loại hình sân khấu ngoại sinh từ châu Âu đến Việt Nam với tính cách của một nền văn hóa hiện đại, mới lạ của văn hóa thế giới khi du nhập vào Việt Nam; nhưng với nền văn hóa nội sinh lâu đời, có sức mạnh từ văn hóa truyền thống, với sự linh hoạt của mình, những cư dân Việt Nam nói chung và Nam Bộ - Sài Gòn - TP.HCM nói riêng đã chọn lựa những yếu tố tích cực để phát triển kịch nói theo cách riêng mình để có một nền kịch nói mang bản sắc riêng.

GS.TS.NSND Đình Quang từng viết: “Trong giao lưu, cần giữ đúng mối quan hệ biện chứng giữa nội sinh và ngoại sinh. Trong hoàn cảnh nào cũng phải xuất phát từ các điều kiện nội sinh rồi mới kết hợp với yếu tố ngoại sinh. Chỉ nội sinh mà coi thường ngoại sinh là không hòa nhập, trái lại chỉ chạy theo ngoại sinh mà bất chấp hoàn cảnh nội sinh sẽ dẫn tới hòa tan” [94, tr 48].

Việt Nam vốn có một nền văn hóa lâu đời, tạo nên được những giá trị tinh thần và một hệ tư tưởng vững chắc. Đây chính là bộ lọc để những giá trị văn hóa được du nhập từ ngoài vào đều phải thông qua sự lựa chọn, làm cho những gì không

thích hợp thì sẽ bị đẩy ra, những gì thích hợp thì được chấp thuận và cải tạo lại. Trong văn hóa, nghệ thuật là tinh hoa và cũng không đi ra ngoài những quy luật chung đó và sân khấu, đặc biệt là sân khấu kịch nói lại càng tuân thủ theo quy luật này một cách rõ ràng.

1.2.2.3. *Lý luận sân khấu về đạo diễn học*

“Sân khấu học - một khoa học xã hội - khoa học nghiên cứu lịch sử và lý luận sân khấu. Sân khấu là một lĩnh vực khoa học độc lập đã được hình thành ở thế kỷ XX, trong cao trào phát triển chung của nghệ thuật sân khấu. Ở Việt Nam, sân khấu học được hình thành vào những năm cuối thập kỷ năm mươi và đầu thập kỷ sáu mươi của thế kỷ XX” [54, tr.7].

Sân khấu có hai đặc trưng: Tính tổng hợp và tính tập thể. Tính tổng hợp thể hiện ở sự tham gia “xây dựng hình tượng tác phẩm sân khấu (vở diễn) có nhiều loại hình nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật” [54, tr.201]. Các loại hình nghệ thuật như: thơ ca (kịch bản); dàn dựng (đạo diễn); diễn xuất (diễn viên); múa; hội họa, điêu khắc, hóa trang, phục trang (thiết kế mỹ thuật sân khấu); âm nhạc; các yếu tố kỹ thuật: âm thanh, ánh sáng, công nghệ,... và địa điểm biểu diễn (nhà hát) được gắn kết với nhau theo tỷ lệ nhất định để tạo thành vở diễn sân khấu có mục đích rõ ràng với kịch bản, đạo diễn, diễn viên là nòng cốt; trong đó, nghệ thuật diễn viên là quan trọng nhất. Yếu tố cần thiết nữa là khán giả, vở diễn không có khán giả không thể trở thành vở diễn mà chỉ là một kịch bản sân khấu được thưởng thức qua trang giấy.

Tính tập thể hiện ở chỗ: “Để tạo nên một vở diễn (tác phẩm sân khấu) cần sự hợp tác của nhiều người ở các loại hình nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật tham gia, đồng sáng tạo dưới sự chỉ đạo của ĐẠO DIỄN. Là một tập thể phối hợp chặt chẽ, tạo điều kiện cho sự phát triển tối đa của nghệ thuật diễn viên sáng tạo nên hình tượng của vở diễn” [54, tr.202]. Ở đây, tính tập thể không có nghĩa là cào bằng. Giá trị của vở diễn được tuân theo tiêu chí của nghệ thuật sân khấu. Kỹ thuật hỗ trợ nghệ thuật, nghệ thuật đạo diễn hỗ trợ nghệ thuật diễn viên để cùng làm thăng hoa kịch bản và được đặt dưới sự cầm chịch của đạo diễn. Thành công về nghệ thuật của vở diễn là thước đo giá trị công lao đóng góp của từng bộ phận tạo nên vở diễn.

“Sân khấu hiện đại không thể thiếu vai trò của đạo diễn. Họ là những người tìm kiếm, đã đưa sân khấu phát triển theo hướng cách tân, đã làm cho nghệ thuật trình diễn của người diễn viên trở thành một nghệ thuật thực sự, vừa có tính sân khấu, vừa có ý nghĩa cả về nội dung lẫn tư tưởng” [70, tr.43].

Người đạo diễn có mặt ở tất cả mọi khâu của vở diễn để tổ chức, hướng tất cả vào một mục đích; từ kịch bản, đạo diễn sẽ xử lý hàm lượng diễn xuất diễn viên, múa, vũ đạo, cảnh trí, phục trang, đạo cụ, âm nhạc, âm thanh, ánh sáng,... trong một liều lượng thích hợp nhất để tạo nên một vở diễn hay. Các đơn nguyên của kỹ thuật dàn dựng là: “Gây không khí. Tổ chức xung đột, xử lý sự kiện. Cách xuất hiện của các nhân vật. Độc bạch nội tâm. Xử lý ngưng lặng. Tạo tình huống. Tổ chức cao trào. Lờn ngầm. Dàn cảnh (mise en scène). Ngoài ra còn xử lý: Tiết tấu, âm thanh, ánh sáng, phục trang, hóa trang, đạo cụ,...” [85, tr.10]. Cơ sở lý luận và kỹ thuật đạo diễn sân khấu gồm: Đọc kịch bản; chọn kịch bản; phân tích kịch bản; ý đồ đạo diễn và việc thực hiện ý đồ; làm việc quanh bàn; tập trên sàn diễn; dàn cảnh; đạo diễn với các cộng tác viên - làm việc với họa sĩ trang trí (thiết kế sân khấu) - làm việc với nhạc sĩ sáng tác (âm nhạc), ánh sáng,...

Chuyển một kịch bản văn học sang hình thức vở diễn là quá trình sáng tạo đòi hỏi sự tham gia của nhiều người làm nghệ thuật và kỹ thuật cũng như của nhiều loại hình nghệ thuật khác nhau. Bước chuyển của quá trình đó được giao cho đạo diễn là người có nhiệm vụ chỉ đạo hướng dẫn, tổ chức cả một tập thể nhà hát; đạo diễn sáng tạo lấy nguồn cảm hứng từ kịch bản, từ cuộc sống của kịch bản mà anh ta chọn dựng. Công việc của người đạo diễn liên quan đến nhiều người, nhiều loại hình nghệ thuật mà trong đó chủ yếu làm việc với diễn viên vì chính họ là phương tiện sáng tạo, là ngôn ngữ chính mà người đạo diễn sử dụng trong công việc dàn dựng. Muốn làm việc với diễn viên hiệu quả, thuyết phục được người diễn viên, đạo diễn phải chuẩn bị cho mình một hành trang thật đầy đủ: kiến thức và kinh nghiệm sống, hiểu biết có tính chất nghề nghiệp về sân khấu, biết cách tổ chức làm việc có phương pháp, có hệ thống nắm được kỹ năng và các thủ pháp sáng tạo đạo diễn,...

Đạo diễn phải hiểu rất rõ tâm hồn con người, phải có khả năng quan sát, khả

năng tưởng tượng, vô cùng nhạy cảm,... Là người truyền đạt những hiểu biết và tình cảm của tác giả đến diễn viên và các bộ phận làm nên vở diễn, là người tìm ra chiếc chìa khóa để mở ra cái chìa khóa là kịch bản.

Với đặc thù như trên, đạo diễn luôn phải đặt mình trong mối quan hệ với các thành phần chính sau của nghệ thuật sân khấu:

a. Tác giả - kịch bản

Kịch bản - tác phẩm của nhà biên kịch “là bản hoạch định nội dung, hình thức, chủ đề tư tưởng của vở diễn; miêu tả kết quả quá trình đời sống các nhân vật; lướt qua một số mốc thời gian và không gian; dừng lại nhấn mạnh, đặc tả đời sống nhân vật tại một số địa điểm và thời điểm bộc lộ tập trung nhất của số phận nhân vật tại những bước ngoặt mà các nhân vật hành động nhiều nhất” [54, tr.202].

“Có bột mới gột nên hồ”, để có cơ sở thể hiện một câu chuyện trên sân khấu, nhà đạo diễn, người diễn viên cần có kịch bản để truyền tải số phận các nhân vật hợp lý, mạch lạc, sâu sắc đến khán giả của vở diễn. Câu chuyện, số phận nhân vật để thể hiện trên sân khấu chỉ tập trung nhấn mạnh vào những sự kiện, thời điểm, địa điểm mà nhân vật bộc lộ được rõ nét bản chất, tính cách, để qua đó làm sáng rõ những ý nghĩa, thông điệp mà tác giả kịch bản sân khấu muốn gửi gắm.

Văn chương sân khấu là thứ văn chương tổng hợp của tất cả các thể loại văn chương (tự sự và trữ tình, chính luận, nghị luận và ký,...) để hóa thành đối thoại và độc thoại - thứ văn chương - ngôn ngữ hành động, không giống bất cứ loại hình, loại thể văn chương nào. Văn chương sân khấu là văn chương “đối thoại trực tiếp” giữa những con người với nhau và với chính bản thân nó trong những hoàn cảnh, tình huống nhất định, nhằm bộc lộ cuộc sống những con người cụ thể [52, tr.203].

Với không gian chỉ vài chục mét vuông và thời gian chỉ khoảng 2 giờ đồng hồ, văn chương sân khấu phải là thứ cô đọng, khúc chiết, giàu tính hành động và được truyền tải đến người xem chủ yếu qua đối thoại giữa các nhân vật với nhau và đôi khi là chỉ là độc thoại nội tâm của bản thân một nhân vật trong những hoàn cảnh, thời điểm thật đặc biệt. Văn chương sân khấu buộc khán giả động não liên

tục không một giây ngừng nghỉ và được trưng dụng tối đa tất cả các thể loại văn chương. Vì vậy, là nhà văn đã khó, là nhà viết kịch muôn phần khó hơn.

Khâu rất quan trọng có tính chất khởi nguồn cung cấp chất liệu sáng tạo cho diễn viên và đạo diễn: Đó là KỊCH BẢN. Kịch bản quy định cho diễn viên và đạo diễn tình cảnh quy định để diễn viên căn cứ vào đó hành động: Lời kịch, sự biến, sự kiện, các xung đột, các mối tương quan hệ tác động qua lại giữa các nhân vật, những tính cách con người khác nhau hành động nhằm hướng tới mục đích gì.

Đặc trưng của nghệ thuật sân khấu là hành động, nhân vật hành động dựa vào hoàn cảnh quy định, tình huống, tính cách, lời thoại,... và được chất lọc rất kỹ lưỡng để đưa vào câu chuyện của kịch bản; để mục đích cuối cùng là tác giả đưa được thông điệp của mình đến khán giả sao cho rõ ràng, đầy đủ, hấp dẫn.

b. Diễn viên

Nghệ thuật khác nhau có những đặc trưng khác nhau là do phương tiện sáng tạo nghệ thuật đó khác nhau. Nhà viết kịch, diễn viên và đạo diễn nói với khán giả qua diễn xuất, qua nghệ thuật biểu diễn của người diễn viên. Diễn viên mang trong mình đặc trưng của nghệ thuật sân khấu: HÀNH ĐỘNG NHÂN VẬT. Người diễn nói lên những ý tưởng của tập thể những người sáng tạo: LÀ PHƯƠNG TIỆN TIẾP NHẬN của người xem [70, tr.36].

Người diễn viên qua kỹ thuật nói, cách thể hiện tình cảm; được sự hướng dẫn, khơi gợi của đạo diễn trên nền tảng kịch bản mà nhân vật của người diễn viên được khán giả tiếp nhận trọn vẹn. Diễn viên là người thực hiện hành động kịch, cho nhân vật mượn cơ thể, tình cảm của mình.

Diễn viên có vai trò trung tâm nơi tập trung tất cả mọi nỗ lực sáng tạo của mọi nghệ thuật, mọi người làm sân khấu. Diễn viên sáng tạo bằng ngay chính bản thân mình (thân thể, giọng nói, tình cảm). “Khi đã hòa mình vào với nhân vật, anh ta sống hai cuộc đời: Cuộc đời thực với tư cách là chủ thể sáng tạo luôn ở trạng thái tỉnh táo sáng suốt (diễn viên). Cuộc đời giả tưởng, với tư cách là sản phẩm được sáng tạo ra trong một hoàn cảnh nào đó, với một tính cách nào đó mà anh ta phải giả

định cho mình (nhân vật)” [70, tr.37].

Nhân vật trên sân khấu có dáng vẻ, hình thức riêng nhất định của người diễn viên; diễn viên là người hành động, phương tiện hành động và là kết quả hành động của nhân vật. Thăng hoa, sáng tạo của diễn viên được tiếp nhận tại thời gian, không gian và trực tiếp lúc người xem kịch thưởng thức vở diễn. Có sự giao lưu, ảnh hưởng, tác động qua lại giữa người diễn và người xem.

c. Khán giả

Khán giả là mục đích của mọi sự sáng tạo và biểu diễn sân khấu. Một sản phẩm - một vở diễn với những vai diễn của diễn viên được dàn dựng nên nếu biết rằng không có người thụ hưởng, thiếu khán giả thì những người làm nên vở diễn mà nhất là diễn viên - người trực tiếp làm ra sản phẩm bằng chính cơ thể của mình sẽ không có mục đích, hứng thú, động cơ để sáng tạo nhân vật. Hay nói một cách cụ thể và thiết thực hơn là không có khán giả thì diễn viên không có động lực sáng tạo.

Khán giả, những người đồng sáng tạo với nghĩa là đồng cảm với sân khấu cùng vui buồn, lo âu, khổ đau, suy nghĩ với sân khấu để tạo nên sự hiểu ngầm với cả những điều nói ra, diễn ra và cả những điều ẩn dấu đằng sau, bên trong sự nói ra, diễn ra ấy từ sân khấu là quá trình lâu dài, trải qua những thử nghiệm, tìm tòi dựa trên cơ sở tôn trọng khán giả, coi khán giả là người cùng sáng tạo, nếu không nói là người thân yêu ruột thịt cùng sống chết với mình [102].

Đối với người diễn viên đang biểu diễn trên sân khấu - người đối diện trực tiếp với khán giả - thái độ tâm trạng, cách thưởng thức của khán giả cực kỳ quan trọng đối với việc thể hiện nhân vật của họ. Với những khán giả quen thuộc, biết xem kịch, biết nhận xét công tâm những điều đúng sai trong diễn xuất của họ, xem họ biểu diễn nghiêm túc, chân thành,... thì hiệu quả diễn xuất của họ sẽ tăng lên gấp nhiều lần, nhân vật mà họ thể hiện tốt hơn, thăng hoa hơn thậm chí đạt ở mức xuất thần. Song với những khán giả xem họ với thái độ thờ ơ miễn cưỡng, định kiến hẹp hòi hoặc đôi khi tôn thờ hâm mộ quá đáng trở thành kịch cớm, lố bịch,... nhiều khi sẽ thiêu rụi tất cả mọi cảm hứng sáng tạo nhân vật của người diễn viên. Đôi khi việc

thể hiện nhân vật trước khi vở diễn bắt đầu cứ ngỡ sẽ thành công rực rỡ nhưng kết quả thì ngược lại, thất bại thảm hại khi gặp phải những khán giả không phải là chất xúc tác để cùng thăng hoa với những vai diễn của mình.

d. Các thành phần, bộ phận hỗ trợ

- Thiết kế mỹ thuật

Khái niệm “mỹ thuật” hiểu nghĩa thông thường là “nghệ thuật của cái đẹp”, gồm các lĩnh vực của nghệ thuật tạo hình: Hội họa, đồ họa, điêu khắc, kiến trúc. Khái niệm “mỹ thuật sân khấu” là nghệ thuật của cái đẹp trong lĩnh vực sân khấu. Mỹ thuật sân khấu quán xuyến về hình thức cho toàn bộ các thành phần khác để xây dựng nên hình tượng nghệ thuật cho vở diễn. Mỹ thuật sân khấu gồm nhiều yếu tố cấu thành, đó là: Trang trí sân khấu, trang phục, đạo cụ và hóa trang sân khấu,...

Trang trí sân khấu, đó là “việc bài trí, trang hoàng cho sân khấu đẹp mắt hơn, cùng với âm thanh và ánh sáng trên sân khấu để xác định không gian, thời gian và địa điểm cho cảnh diễn, góp phần thể hiện nội dung và tư tưởng cho vở diễn” [115].

Thiết kế sân khấu được coi là một trong những thành phần quan trọng bên cạnh tác giả, đạo diễn, nghệ thuật diễn xuất, âm nhạc, múa,... để xây dựng nên tác phẩm sân khấu, một tác phẩm nghệ thuật tổng hợp. Thiết kế sân khấu không thể tách rời phục trang, đạo cụ và hóa trang vì giữa chúng cần có sự thống nhất về phong cách sáng tạo. Người họa sĩ thiết kế sân khấu cho vở diễn có nhiệm vụ sáng tạo - xử lý không gian vở diễn dựa trên cơ sở kịch bản, ý đồ đạo diễn và loại hình sân khấu, từ đó hình thành nên một bộ thiết kế bằng hình ảnh giàu ý nghĩa cho các cảnh diễn, góp phần vào ngôn ngữ tổng thể là các thành phần sáng tạo khác cùng tham gia xây dựng vở diễn, tạo nên hình thức của vở diễn.

“Cảnh trí được thiết kế nhằm hai hướng: diễn viên và khán giả. Với diễn viên: cảnh trí là môi trường sống của nhân vật, là địa điểm nơi xảy ra,... là không gian, môi trường nhân vật sống, va chạm, quan hệ đấu tranh, tồn tại hay chết đi. Hướng tới người xem: Trang trí sân khấu còn hướng tới người xem bởi nó có chức năng thông tin” [70, tr. 137].

Cảnh trí cần thỏa mãn hai đối tượng trên. Cảnh trí tạo cho diễn viên niềm tin

diễn xuất, tạo điều kiện tốt nhất để biểu diễn, không chỉ thỏa mãn là một trang trí đẹp, theo phong cách kịch bản và thỏa mãn cái nhìn cuộc sống trong kịch bản mà đạo diễn muốn thể hiện. Trang trí cho khán giả biết nơi xảy ra câu chuyện kịch, gợi cho người xem những ý nghĩa hình tượng của nó, từ trang trí đoán được ý đồ, thông điệp của người làm vở diễn. Trang trí phải phục vụ đắc lực nhất cho ý đồ chung, phục vụ cho những xử lý sân khấu của vở diễn, phục vụ cho không khí của vở diễn, thể hiện hình tượng nhân vật sinh động trên sân khấu. Vai trò của họa sĩ sẽ quan trọng và ý nghĩa khi các yếu tố mỹ thuật sân khấu nhằm khám phá một tư tưởng chung, tạo được một tác phẩm sân khấu hoàn chỉnh, trọn vẹn và kích thích sức tưởng tượng của khán giả hoạt động đúng hướng vở kịch phải đạt tới.

- Âm nhạc sân khấu

“Nhạc sân khấu có vai trò Gợi, tạo giá trị tình cảm và gây KHÔNG KHÍ SÂN KHẤU. Cũng như kịch bản, trang trí, phục trang,... nhạc là một yếu tố làm nên vở diễn, nhạc là công việc có tính tập thể” [70, tr. 146]. Âm nhạc sân khấu với vai trò trang trí như xác định hành động kịch xảy ra trong thời gian, không gian nào; mô tả địa điểm, thời đại xảy ra hành động kịch; nhạc mô tả tâm lý, tình cảm, tạo nên cái tâm lý cần thiết. Nhạc minh họa tính cách nhân vật; nhạc bình luận, châm biếm, cảm thông nhân vật hay có thể xử lý tương phản với trạng thái nhân vật.

- Múa (vũ đạo)

Trong kịch nói, múa không tham gia trong mọi vở diễn. Vở diễn nào cần có múa, lúc đó, múa gia nhập như một thành phần nghệ thuật, ngôn ngữ múa gia nhập các thành phần nghệ thuật khác trong sự tổng hợp, tạo nên tổng thể nghệ thuật của vở diễn. “Đạo diễn làm việc với biên đạo múa khi trong ý đồ dàn dựng xuất hiện dự định sử dụng múa, hoặc tạo hình diễn tả nội dung nào đó mà ngôn ngữ đối thoại không thể thực hiện. Hoặc sân khấu xuất hiện cảnh đông người, cảnh quần chúng. Để cho những dàn cảnh bằng ngôn ngữ cơ thể thực sự có hiệu quả trong vở kịch, đạo diễn cần trao đổi kỹ dự định về việc đưa cảnh múa vào vở diễn với yêu cầu rõ ràng: hướng biên đạo múa tới diễn biến hành động trong bối cảnh chung của kịch”. [106, tr. 214]

- Âm thanh

Âm thanh là bộ phận kỹ thuật không thể thiếu trong hình thành một vở diễn

sân khấu, kỹ thuật âm thanh làm nghệ thuật sân khấu đi vào lòng người rõ nét hơn. Nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật sẽ làm sự sáng tạo sân khấu thăng hoa hơn nếu biết kết hợp hài hòa, làm cho thính giả khán giả được tiếp nhận trọn vẹn vở diễn.

“Kỹ thuật âm thanh đã tôn lên tính thẩm mỹ thưởng thức nghệ thuật. Kỹ thuật âm thanh như một môn khoa học thực sự cần thiết phải nghiên cứu nghiêm túc và đầy đủ. Ý tưởng và kỹ thuật kết hợp được với nhau một cách hài hòa thì sẽ có nhiều cơ hội sáng tạo ra một vở diễn có chất lượng cao” [105, tr. 170].

- Ánh sáng

Xu thế sân khấu hiện đại hết sức coi trọng hiệu quả của ánh sáng. Tùy thuộc vào phong cách vở, phong cách dàn cảnh ánh sáng có thể thực hoặc tượng trưng. Ánh sáng có thể thay trang trí, tạo không khí kịch, tạo cảm giác tâm lý nhân vật, tạo thời gian (thay đổi cường độ và màu sắc) và không gian (địa điểm). Kỹ thuật đặc tả của ánh sáng tạo hiệu quả cho tâm trạng nhân vật. Ánh sáng có tiết tấu riêng, tạo được nhiều hiệu quả các hiện tượng thiên nhiên, tôn lên màu sắc cảnh trí, phục trang, hóa trang, gây cảm giác thực và ảo.

Khoa học kỹ thuật tiên tiến là động lực thúc đẩy nghệ thuật ánh sáng sân khấu không ngừng phát triển. Nhà thiết kế ánh sáng, một nhân tố then chốt trong thành công của mỗi tác phẩm nghệ thuật sân khấu, kết hợp nhuần nhuyễn kỹ thuật và nghệ thuật để tạo nên hiệu quả biểu đạt tối ưu. Sự giao thoa này mở ra vô vàn triển vọng sáng tạo, cho phép các nghệ sĩ ánh sáng vận dụng các kỹ thuật xử lý ánh sáng tinh tế, kiến tạo nên những hiệu ứng sân khấu độc đáo, lộng lẫy và ấn tượng. Hiện nay, sự bùng nổ của khoa học và công nghệ với nhiều thành tựu vô cùng to lớn trong đó có lĩnh vực ánh sáng; số lượng thiết bị ánh sáng hết sức đa dạng, phong phú, đa chức năng giúp đạo diễn tự do sáng tạo, đặc biệt là mở rộng không gian sống của các nhân vật trong vở diễn và khắc họa thời tiết của đời sống nhân vật. Bởi vậy, không phải ngẫu nhiên mà đời nay người ta gọi thành phần kỹ thuật ánh sáng trong sân khấu là “đạo diễn ánh sáng”.

1.2.2.4. Khái lược phương pháp hiện thực tâm lý Stanislavski, phương pháp tự sự - biện chứng - gián cách Bertolt Brecht và một số trường phái Âu – Mỹ

a. Phương pháp hiện thực tâm lý Stanislavski

Thế kỷ XX, nghệ thuật sân khấu thế giới đã chứng kiến sự lên ngôi của nghệ thuật đạo diễn và một trong những gương mặt đạo diễn tiêu biểu là Konstantin Stanislavski.

Phương pháp hiện thực tâm lý với những nguyên tắc sáng tạo cơ bản của Hệ Stanislavski đã được ứng dụng tại nước ta từ gần một thế kỷ nay. Nó đã thấm sâu không chỉ các hoạt động biểu diễn, mà còn trong hoạt động dàn dựng, chỉ đạo diễn xuất trong tất cả các loại hình nghệ thuật. Với Stanislavski, “qua hiệu quả *thể nghiệm và hòa cảm* để đi tới *thanh lọc tẩy rửa*, mong con người biết rung động với tư tưởng tiến bộ và nhân đạo, căm ghét những cái xấu xa, lạc hậu.” [93, tr.9].

Nguyên lý cơ bản của phương pháp hiện thực tâm lý yêu cầu tính chân thực nghệ thuật, khám phá bản chất của thực tiễn được phản ánh. Với vai trò là đạo diễn, Stanislavski đã kết hợp lối diễn nội tâm với ngoại hình trong một số vở diễn và mang lại thành công lớn, mở đường cho những tìm tòi sáng tạo của nhiều đạo diễn trên thế giới sau này. Hệ Stanislavski đề cao sự thật cuộc sống được tái hiện trên sân khấu trong mối quan hệ hữu cơ giữa đời sống nội tâm với sức thể hiện và vẻ đẹp bên ngoài của hình thể diễn viên. Phương pháp hiện thực tâm lý đã tiếp cận chủ nghĩa hiện thực trong trào lưu chung của văn học nghệ thuật đương thời, đòi hỏi diễn viên sáng tạo ra những hình tượng rất cụ thể và chân thực như trong cuộc sống, biết nhập vai một cách tự nhiên và sống cuộc đời của nhân vật như cuộc đời của mình.

Phương pháp hiện thực tâm lý của Hệ Stanislavski đã đến với sân khấu kịch nói Việt Nam như một quy luật tất yếu của nền văn hoá nghệ thuật tiến bộ. Những tư tưởng của Hệ Stanislavski mang lại cho sân khấu Việt Nam một định hướng rõ ràng, không chỉ dừng lại ở nghệ thuật diễn viên, mà lớn hơn đó là vai trò sáng tạo của nghệ thuật đạo diễn.

Theo Hệ Stanislavski, “đạo diễn đầu tiên phải biết cách làm việc với kịch bản cùng tác giả, phải biết xây dựng một bản phân tích chi tiết và hoàn chỉnh cho vở kịch. Thứ hai, đạo diễn phải biết cách làm việc với diễn viên. Thứ ba, đạo diễn phải biết cách làm việc với người thiết kế cảnh trí, nhạc sĩ, người thiết kế phục trang và tất cả phần còn lại của nhóm hỗ trợ dàn dựng vở diễn. Người đạo diễn phải tự làm

việc nhiều như người diễn viên, thậm chí là nhiều hơn gấp mười lần. Anh ta phải kỹ lưỡng và kỷ luật gấp mười lần, vì anh ta không chỉ chỉ đạo chính bản thân mình mà còn chỉ đạo cả diễn viên” [81, tr. 121].

Theo Thử hệ Stanislavski, “đạo diễn đầu tiên phải biết cách làm việc với kịch bản cùng tác giả, phải biết xây dựng một bản phân tích chi tiết và hoàn chỉnh cho vở kịch. Thứ hai, đạo diễn phải biết cách làm việc với diễn viên. Thứ ba, đạo diễn phải biết cách làm việc với người thiết kế cảnh trí, nhạc sĩ, người thiết kế phục trang và tất cả phần còn lại của nhóm hỗ trợ dàn dựng vở diễn. Người đạo diễn phải tự làm việc nhiều như người diễn viên, thậm chí là nhiều hơn gấp mười lần. Anh ta phải kỹ lưỡng và kỷ luật gấp mười lần, vì anh ta không chỉ chỉ đạo chính bản thân mình mà còn chỉ đạo cả diễn viên” [81, tr. 121].

b. Phương pháp tự sự - biện chứng - gián cách của Bertolt Brecht

Bertolt Brecht (1898 - 1956) là nhà viết kịch, đạo diễn cách tân lỗi lạc của sân khấu thế giới nói chung và sân khấu Đức nói riêng hồi đầu thế kỉ XX. Năm 1930, nước Đức rơi vào khủng hoảng kinh tế trầm trọng. Sáu triệu người thất nghiệp. Năm 1933, Hitler lên cầm quyền và thiết lập chế độ độc tài phát xít.

Trong hoàn cảnh trên, trải qua quá trình nghiên cứu công phu yếu tố tự sự của sân khấu Anh qua kịch của Shakespeare, sân khấu Đức qua kịch của Goethe, Schiller, sân khấu Nhật Bản qua thể loại Noh, sân khấu Trung Quốc qua thể loại Kinh kịch và đặc biệt qua nghệ thuật biểu diễn của Mai Lan Phương, Bertolt Brecht nhận thấy: hình thức sân khấu cũ không bao quát nổi sự phát triển đầy mâu thuẫn của thời đại. Cần phải có một hình thức sân khấu mới, được thay đổi cơ bản về chất. Brecht muốn, “con người tỉnh táo, biết phân biệt đúng sai để đi tới *hành động cải tạo*, phấn đấu vì chân lý một cách sáng suốt đầy trí tuệ”[93, tr.9].

Với nhận thức ấy, Bertolt Brecht đã sáng tạo ra phương pháp tự sự biện chứng gián cách mang những đặc điểm cơ bản đó là: câu chuyện trong kịch đã xảy ra và được kể lại; có cấu trúc mở; hành động kịch phong phú, phóng khoáng, thậm chí không liên tục và theo đường vòng. Ở góc nhìn biện chứng, nhiệm vụ của sân khấu không chỉ là giải thích thế giới, mà còn phải góp phần cải tạo nó và phải vạch

rõ: con người có thể cải tạo cuộc sống của chính mình. Còn gián cách là ngăn lại, tách biệt ra, để tước bỏ cái đáng vẻ quen thuộc vốn có của sự vật, giúp ta bình tĩnh, tỉnh táo để nhận thức, phán đoán những gì xảy ra trên sân khấu. Bằng phương pháp gián cách, Brecht đã phá bỏ những gì gò bó khả năng sáng tạo, không chú trọng đến yếu tố gây xót thương, khủng khiếp, nhằm phá vỡ ảo giác, hòa cảm. Brecht đã sử dụng nhiều cách khi dàn dựng vở diễn: dùng màn lơ lửng che nửa sân khấu để khán giả nhìn thấy cả lúc thay cảnh; diễn viên trực tiếp giao lưu với khán giả; mỗi cảnh diễn đều có tiêu đề ám thị, giải thích; để lộ các giá đèn, ít dùng đèn màu gây cảm giác không khí; sử dụng các loại mặt nạ, hóa trang nặng màu xám, ít thực với nhân vật; phân vai cho các diễn viên có hình thức khác biệt hoặc tương phản với tâm lí, tính cách nhân vật,...

c. Một số trường phái Âu Mỹ

Những nhà sân khấu Âu – Mỹ nổi tiếng thế giới có thể kể đến đạo diễn Antonin Artaud (1896 – 1948) ở Pháp với *Sân khấu tàn khốc* (theo ông *Tàn khốc* nên hiểu là *Nỗi đau sinh tồn*). “Trước hết: ông xác định vai trò quyết định sống còn của sân khấu không phải là tác giả kịch bản mà chính là nhà đạo diễn. Người diễn viên theo ông cũng phải tự đốt cháy mình trên sàn diễn, tỉ như một kẻ tội đồ trên dàn hỏa thiêu” [93, tr.11]. Artaud tận dụng tổng lực các yếu tố sân khấu để khiến khán giả phải luôn dõi theo những gì diễn ra trước mắt họ.

Tiếp theo là Jerzy Marian Grotowski (1933 – 1999) ở Ba Lan, là đạo diễn đã lần lượt chỉ đạo “*Sân khấu 13 hàng ghế*” rồi “*Sân khấu thực nghiệm*” và “*Sân khấu nghèo nàn*”; “Grotowski đã thực hiện một sân khấu không có trang trí, không sử dụng hiệu quả ánh sáng, không phục trang và hóa trang. Với ông, tất cả nghệ thuật sân khấu chính là ở nghệ thuật của diễn viên” [93, tr.12].

Người thứ ba là Peter Brook (1925 – 2022), đạo diễn sân khấu của nước Anh. “Peter Brook chịu ảnh hưởng từ các nhà đạo diễn sân khấu: Vsevolod Emilyevich Meyerhold (Nga), Bertolt Brecht (Đức), Jerzy Marian Grotowski (Ba Lan). Nhưng người có sức ảnh hưởng lớn nhất đối với ông là nhà văn, nhà thơ, nhà viết kịch, diễn viên và đạo diễn người Pháp – Antonin Artaud” [107, tr.8]. Nhắc đến Peter Brook,

người thường ta thường nhắc đến *Không gian trống* (*The Empty Space*) là cuốn sách xuất bản năm 1968, đề cập đến bốn phương thức hoặc quan điểm về sân khấu: Chết chóc; Thánh thiện; Thô bạo; và Trực tiếp. Hiện nay cuốn sách được dùng để giảng dạy rộng rãi trong các khóa học nghiên cứu sân khấu bậc cao và được coi là văn bản có sức ảnh hưởng lớn của sân khấu hiện đại. Brook quan niệm, các phương tiện của sân khấu luôn thay đổi nên không thể có hệ thống hay trường phái đạo diễn nào tồn tại mãi mãi; theo ông, “cách tốt nhất để một đạo diễn có thể học hỏi là được trao càng nhiều cơ hội càng tốt để làm việc với các nhà chuyên môn từ nhiều nền tảng khác nhau.” [78, tr.13].

Ngoài ra còn một số đạo diễn Âu – Mỹ nổi tiếng như: Gordon Craig (1872 – 1966, người Anh), J. Vilar (1913 – 1971, người Pháp), Ariane Mnouchkine (1939, người Pháp), Eugenio Barba (1936, người Ý, sống tại Đan Mạch), Augusto Boal (1931 – 2009, người Brazil),...

Bên cạnh đó, hình thức kịch cà phê trong dòng chảy kịch Âu – Mỹ cũng xuất hiện. Phát sinh ở New York, Mỹ năm 1957, một chủ quán cà phê ở Greenwich Village đã cho một đoàn diễn viên trẻ trình diễn trước khách hàng. Năm 1966 ở Paris, một chủ quán cà phê ở Montparnasse đã lập lại thể nghiệm ở New York. Năm 1976, ở Paris đã có khoảng mười lăm quán cà phê có diễn kịch. Các vở kịch diễn theo nhóm và theo mùa; chủ tiệm cho các nghệ sĩ mượn phòng, họ tự chịu phí tổn biểu diễn, các nghệ sĩ biết nhiều thứ từ trang trí, hóa trang, điều khiển ánh sáng, biểu diễn, ca hát,... Xuất hiện phong cách kịch trong các quán cà phê, diễn viên có phong cách diễn xuất gần gũi khán giả, diễn viên đối thoại trực tiếp thân mật với khán giả, thiên về hài hước và trang trí thì rất đơn giản. Ta nhìn thấy ảnh hưởng của loại kịch này ở phong cách đạo diễn của Peter Brook.

1.2.3. Áp dụng lý thuyết, lý luận vào nghiên cứu đề tài

Việc vận dụng lý thuyết về không gian văn hóa, lý thuyết tiếp biến văn hóa và lý luận sân khấu về đạo diễn học trong đề tài *Nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020* là cần thiết vì giúp nghiên cứu sinh giải quyết những vấn đề khoa học sau:

- Tìm hiểu các khái niệm về đạo diễn sân khấu để hiểu rõ một cách tổng quát và chính xác những yêu cầu cơ bản của đạo diễn sân khấu kịch nói trong quá trình hình thành nên vở diễn tại TP.HCM.

- Từ lý thuyết không gian văn hóa, lý thuyết tiếp biến văn hóa, luận án tìm ra những yếu tố tạo nên những nét riêng biệt của sân khấu kịch nói TP.HCM nói chung và nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM nói riêng. Điều này gắn liền với đặc trưng văn hóa của vùng đất Sài Gòn - Gia Định và nay là TP.HCM.

- Từ lý thuyết không gian văn hóa, lý thuyết tiếp biến văn hóa đi cùng với lý luận sân khấu về đạo diễn học, luận án tìm hiểu, phân tích những đặc điểm, giá trị của *Nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020* được thể hiện thông qua là những sáng tạo trong dàn dựng các vở diễn kịch nói của các đạo diễn chuyên nghiệp. Những đặc điểm, giá trị này vừa có nét chung của sân khấu kịch nói cả nước, vừa có nét riêng của sân khấu kịch nói ở vùng đất có văn hóa đặc thù. Bên cạnh đó, những lý thuyết, lý luận trên còn là cơ sở để NCS đánh giá thành tựu, hạn chế cùng nguyên nhân của chúng trong nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM thể hiện ở nhiều vở diễn, cũng như xác định được phương hướng nâng cao nghệ thuật dàn dựng nhằm thúc đẩy sự phát triển của sân khấu kịch nói TP.HCM trong cơ chế thị trường, hội nhập quốc tế hiện nay.

Việc áp dụng một số khái niệm về đạo diễn sân khấu, lý thuyết văn hóa vùng, lý thuyết tiếp biến văn hóa và lý luận sân khấu về đạo diễn học để làm đề tài *Nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020* là hướng tiếp cận giúp NCS giải quyết được các vấn đề nghiên cứu vốn thuộc lĩnh vực ít người nghiên cứu chuyên sâu về lý luận ở Việt Nam. Đặc biệt, với cơ sở lý luận sân khấu về đạo diễn học, một vấn đề không dễ tìm tòi tại Việt Nam và việc tiếp cận cơ sở lý luận học thế giới cũng rất khó khăn. Tuy nhiên, với mong muốn đóng góp một phần nhỏ, muốn làm một đề tài cần thiết cho ngành sân khấu kịch nói TP.HCM, NCS đã cố gắng nhiều trong khả năng của mình về việc tiếp cận vấn đề lý luận, hệ thống hóa một cách chọn lọc một số khái niệm và lý thuyết/lý luận để làm cơ sở cho việc tiếp cận đối tượng nghiên cứu.

Từ các lý thuyết/lý luận trên, thông qua cách tiếp cận liên ngành và các phương pháp, thao tác nghiên cứu: khảo tả, phân tích - tổng hợp, so sánh - đối chiếu, quan sát tham dự và phỏng vấn sâu, NCS đã hệ thống hóa những vấn đề lý luận đạo diễn học liên quan đến nghệ thuật đạo diễn kịch nói chi tiết, rõ ràng hơn, giải quyết tốt nền tảng lý thuyết nghiên cứu tiếp cận, đánh giá về đề tài *Nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020*.

1.3. Quá trình hình thành, phát triển nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh

Kịch nói TP.HCM, cũng giống như kịch nói Việt Nam, đã trải qua hơn một trăm năm hình thành và phát triển. Tuy nhiên, nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM có dấu ấn rõ nét có lẽ từ năm 1954 trở về sau cụ thể như sau:

1.3.1. Giai đoạn 1954 – 1975

Công tác đạo diễn của sân khấu kịch nói Sài Gòn từ 1954 đến 1975 chủ yếu là người nối kết các bộ phận hình thành nên vở diễn để đưa vở kịch ra mắt trước công chúng hơn là được nghiên cứu, tìm tòi, học hỏi một cách bài bản về nghệ thuật đạo diễn. Đạo diễn thoại kịch Sài Gòn thời kỳ này tuy chưa đạt đến mức chuyên nghiệp nhưng do tiếp cận sớm và liên tục với phương Tây nên sự thể hiện điều mong muốn của mình thông qua các vở diễn cũng khá phong phú với nhiều trường phái như: kịch cổ điển của sân khấu Pháp, kịch tự sự biện chứng gián cách Bertolt Brecht, kịch hiện sinh - phi lý; khá phong phú trong việc tìm tòi, thể nghiệm và vì là những bước đầu tiên nên còn nhiều bỡ ngỡ, khó khăn.

Giai đoạn 1954 - 1975, đạo diễn dàn dựng kịch nói Sài Gòn theo trường phái kịch cổ điển Pháp và những nguyên lý kịch Aristote, có màu sắc kịch hiện sinh - phi lý, có chú ý đến trường phái tự sự biện chứng gián cách Brecht; kết hợp kinh nghiệm dàn dựng thực tiễn của các nhà dàn dựng kịch lớn tuổi đi trước; tiếp thu các loại hình nghệ thuật khác ở trong nước và ngoài nước. Giai đoạn này Sài Gòn là miền đất tốt cho chủ nghĩa phi lý. Chiến tranh kéo dài, con người sống khổ sở, lo lắng về cái chết chực chờ; nhiều điều phi lý, con người mất phương hướng, sống hoang mang. Kịch phi lý xóa bỏ những chuẩn mực, quy định của kịch Aristote.

Dựa vào một số ban kịch và nghệ sĩ tên tuổi, ta sẽ có cơ sở thuận lợi và khách quan để tìm hiểu về đạo diễn kịch nói tại Sài Gòn trước năm 1975.

Ban kịch Dân Nam (sau đổi thành Tân Dân Nam): Thành lập năm 1953. Là Ban kịch của nghệ sĩ kiêm soạn giả Anh Lân.

Ban kịch Vũ Đức Duy: Thành lập cuối thập niên năm năm mươi, là Ban kịch của nghệ sĩ Vũ Đức Duy, ông vừa là trưởng ban kịch, tác giả, người dàn dựng, diễn viên. Kịch Vũ Đức Duy có ngôn ngữ đời thường, sân khấu gần người xem đại chúng. Song, Ban kịch này vẫn có những vở gây tiếng vang về học thuật; năm 1972, Lê Cung Bắc đạo diễn vở *Những người không sợ chết*, tác giả: Vũ Khắc Khoan.

Ban kịch Kim Cương: Thành lập năm 1959. Do nghệ sĩ Kim Cương quản lý, viết, dàn dựng, diễn với các vở như: *Lá sầu riêng*, *Dưới hai màu áo*, *Nước mắt con tôi*, *Cánh hoa tàn*, *Sắc hoa màu nhớ*, *Vùng bóng tối*, *Cuối đường hạnh phúc*, *Người nuôi hy vọng*,... Nghệ sĩ Kim Cương có truyền thống gia đình nhiều hoạt động trên sân khấu cải lương (nghệ sĩ Năm Phi, nghệ sĩ Bảy Nam) nên ảnh hưởng khá đậm chất kịch hát trong dàn dựng và biểu diễn.

Ban kịch Thắm Thúy Hằng: Thành lập khoảng cuối thập niên năm năm mươi. Do nghệ sĩ Thắm Thúy Hằng quản lý, viết, dàn dựng và đóng vai chính. Một số vở thành công như: *Người mẹ già*, *Suối tình*, *Đôi mắt bằng sứ*,...

Ban kịch Sóng - Túy Hồng: Ra mắt năm 1968. Nghệ sĩ Túy Hồng tham gia Ban kịch Dân Nam năm 1956. Năm 1958, Túy Hồng diễn kịch với nghệ sĩ Kim Cương vở *Áo người trinh nữ*. Các vở kịch của Ban kịch Sóng - Túy Hồng trước 1975 như: *Phi vụ cuối cùng*, *Tình thiên thu*, *Bóng ngã giáo đường*,...

Nhà soạn kịch Vũ Khắc Khoan vào Nam năm 1954. Ông tham gia thành lập Trường Quốc gia Âm nhạc năm 1956, đến 1960 mở thêm bộ môn cải lương, hát bội và thoại kịch thì đổi tên thành Trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ. Vũ Khắc Khoan là Giáo sư dạy tại các Trường Đại học Văn Khoa, Vạn Hạnh, Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ; ông dạy tại Viện Đại học Đà Lạt từ năm 1957 đến 1975. Thầy và trò xuất thân từ Trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ có: Vũ Khắc Khoan, Hoàng Trọng Miên, Đinh Xuân Hòa, Thân Trọng Kỳ, Trần Lê Nguyễn, Trần

Quang, Lê Huấn, Lê Cung Bắc, Hà Bay, Huỳnh Thanh Trà, Tú Trinh,... Dạy kịch nghệ tại Sài Gòn đến năm 1974 có hai địa chỉ đào tạo là Trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ và Đại học Trí Thành.

Theo đánh giá của các nhà nghiên cứu, Vũ Khắc Khoan là người có công nhiều với kịch nghệ, không những đưa cái mới vào kịch nói, cho nó cái hồn, cái lý tự tại, mà ông còn giảng dạy và nghiên cứu về sân khấu chèo và lập các ban kịch nói cũng như phân khoa kịch nghệ điện ảnh ở Đại học Trí Thành. Ông sát cánh với các nhóm sinh viên dựng sân khấu như nhóm Thụ Nhân ở Đại học Đà Lạt trình diễn nhiều vở kịch của ông cũng như kịch bản dịch từ Eugene Ionesco, Samuel Beckett và lưu diễn ở nhiều tỉnh. Ông đã dịch kịch phi lý của E.Ionesco, S.Beckett, Arthur Adamov,... ra tiếng Việt và đăng trên các tạp chí văn học như Đại học Văn Khoa, Bách Khoa,... Vũ Khắc Khoan là tác giả của vở *Thành Cát Tư Hãn* rất nổi tiếng, viết xong năm 1961, kịch bản được nhiều người dàn dựng, trong số đó có Lê Kim Ngữ, Phạm Thùy Nhân. Ngoài ra, ông còn các vở như: *Ngộ nhận* (1969), *Những người không chịu chết* (1972), *Ga xếp* (1974). Vũ Khắc Khoan có soạn sách biên khảo về kịch nghệ Việt Nam. Các vở kịch của Vũ Khắc Khoan đều có giá trị.

Một số tác giả, kịch bản, vở diễn tiêu biểu: Vi Huyền Đắc (*Từ Hi Thái hậu*, 1954; *Thành Cát Tư Hãn*, 1956), Đinh Xuân Hòa (*Hàn Mạc Tử*, 1958), Doãn Quốc Sỹ (*Trái cây đau khổ*, 1963), Trần Lê Nguyễn (*Bão thời đại* (1968)), Thanh Tâm Tuyền (*Ba chị em*, 1967), Nghiêm Xuân Hồng (*Người viễn khách thứ mười*, 1963), Nhật Tiến (*Người kéo màn*, 1962), Dương Kiền (*Sân khấu*, 1964), Phan Tùng Mai (Phan Tùng Nguyên) (*Chuyện người mua mộng*, 1965), Tam Ích (*Bể dâu*, 1966),...

Theo Nguyễn Vy Khanh, “Kịch của Thanh Tâm Tuyền, Dương Kiền, Nhật Tiến,... cốt để đọc hơn là diễn vì thế giới kịch và nhân vật trên sân khấu thuộc về tác giả, làm như họ diễn mới là kịch. Kịch Võ Đức Duy, Phan Tùng Nguyên có ngôn ngữ của đời thường, sân khấu gần người xem đại chúng, do đó thích hợp với phương tiện truyền thanh, truyền hình” [128].

Một số diễn viên tiêu biểu: Tám Vân, Ba Vân, Bảy Nam, Trần Văn Trạch, Kim Cương, Thẩm Thúy Hằng, Vũ Đức Duy, Anh Lân, Túy Hoa, Túy Phượng,

Năm Sa Đéc, Kiều Hạnh, Kim Lan, Kim Cúc, Ngọc Phu, La Thoại Tân, Vân Hùng, Trần Quang, Lê Cung Bắc, Thanh Tú, Bảo Ân, Văn Chung, Kiều Mộng Loan, Tú Trinh, Minh Chánh, Ngọc Đức, Mộng Tuyền, Khả Năng, Thanh Việt, Phi Thoàn, Tùng Lâm, Thanh Hoài, Bạch Đan Thanh, Thanh Lan,...

Về khuynh hướng “chơi kịch”, Kịch nói Sài Gòn trước 1975 chia làm hai nhánh:

(1) Khuynh hướng học thuật, tiêu biểu là Vũ Khắc Khoan, thường đặt nặng bộ phận tác giả và những nghiên cứu về chính trị, triết lý; phong cách gián cách, hiện sinh, phi lý, triết học được đề cao. Bên dòng học thuật, đề cao vai trò tác giả (có thể là nhà văn, nhà viết kịch, nhà lý luận), đạo diễn, không đặt nặng doanh thu, khán giả ít, đa phần sinh viên, trí thức; tự bỏ tiền túi hay kêu gọi mạnh thường quân tài trợ để “chơi kịch”; đa phần là kịch bản để đọc, hay dàn dựng để phục vụ cho khán giả ở trường đại học; vai trò của đạo diễn không rõ và lẫn vào công việc của tác giả; vai trò đạo diễn thấy rõ như: Vũ Khắc Khoan, Đinh Xuân Hòa, Lê Cung Bắc, Lê Kim Ngũ, Phạm Thùy Nhân.

Theo Lưu Trung Thủy, “Kịch nói được chính quyền Sài Gòn đầu tư, các ban kịch đông đảo, đội ngũ diễn viên và tác giả kịch bản không thiếu nhưng thời kỳ này kịch nói không thể đứng vững trên đôi chân của mình,... Thoại kịch, thứ giảng dạy tại đại học, được nhà nước trợ cấp lại cứ phát triển chậm” [113]. Khuynh hướng thoại kịch thiên về học thuật, khai trí, hướng đến khán giả trí thức, phục vụ yêu cầu nghệ thuật, mang tính khai phá, định hướng, giải bày, chia sẻ, trí tuệ, tư duy.

(2) Khuynh hướng xem nặng vai trò trưởng ban kịch, diễn viên, doanh thu, thành phần khán giả đại trà có thể kể đến các ban kịch: Kim Cương, Thẩm Thúy Hằng,... Các thành phần quan trọng tạo nên vở diễn như tác giả, đạo diễn, diễn viên thường do trưởng ban kịch kiêm nhiệm. Vai trò đạo diễn hơi mờ nhạt, chủ yếu là người kết nối các bộ phận, thành phần. Thế mạnh nằm ở diễn viên và trưởng nhóm kịch. Nguồn kịch bản chất lượng văn học, học thuật không cao, chủ yếu xoay vào thỏa mãn cảm xúc khán giả. Vai trò đạo diễn không rõ và lẫn vào công việc của tác giả, trưởng nhóm kịch và nằm ở những cái tên tiêu biểu như: Vũ Đức Duy, Anh Lâm, Kim Cương, Thẩm Thúy Hằng, Túy Hồng,... Kịch bản viết được dàn dựng,

phục vụ để khán giả xem trên sân diễn hay đài phát thanh, đài truyền hình.

Về phương diện đạo diễn, bên dòng đặt nặng trưởng ban kịch và diễn viên, trong vở diễn các thành phần gồm: tác giả, diễn viên, trưởng nhóm kịch đóng vai trò quan trọng và có nhiệm vụ rõ ràng, còn vai trò đạo diễn thường do tác giả, trưởng nhóm kịch, diễn viên kiêm nhiệm. Khuynh hướng thoại kịch thiên về giải trí, doanh thu, cần khán giả đại trà, chủ yếu tập trung phục vụ những sở thích của khán giả. Tính “chơi kịch” không mạnh bằng khuynh hướng học thuật vì vẫn lệ thuộc nhu cầu khán giả. Bên cạnh đó, khuynh hướng này ảnh hưởng ít nhiều sân khấu cải lương (kịch hát) do sự cộng tác qua lại của đạo diễn và diễn viên giữa các ban kịch và đoàn cải lương, như: Kim Cương, Bảy Nam, Tám Vân, Ba Vân, Thanh Nga, La Thoại Tân, Văn Chung, Kiều Mộng Loan, Mộng Tuyền, Thanh Tú,...

Từ những tìm hiểu trên, rút ra một số nhận định về đạo diễn như sau:

- Trước năm 1975, tại Sài Gòn do đặc thù đang chiến tranh, nền kịch nghệ và đạo diễn kịch phát triển không mạnh; không người nào chỉ làm một việc duy nhất là đạo diễn kịch nói. Họ phải làm nhiều công việc liên quan đến việc hình thành ra vở diễn và đưa vở diễn đến với công chúng, điều này có ảnh hưởng đến sân khấu kịch sau 1975 cho đến giai đoạn 2000 - 2020 tại TP.HCM. Đạo diễn kịch nói Sài Gòn trước năm 1975 chủ yếu là người nối kết các bộ phận: trưởng ban kịch, tác giả (kịch bản), diễn viên, sân khấu (điểm diễn), âm nhạc, cảnh trí,... người đi trước dạy người đi sau, học qua thực tế là chính, ít được nghiên cứu, tìm tòi, học hỏi một cách bài bản về nghệ thuật đạo diễn. Có khuynh hướng đặt nặng khâu diễn viên, khuynh hướng đặt nặng khâu tác giả (kịch bản) nhưng dù theo khuynh hướng nào thì đạo diễn cũng thường là trưởng ban kịch hay tác giả hay diễn viên uy tín hay kiêm nhiệm hai, ba khâu; những khâu quan trọng nhất trong việc hình thành nên vở diễn. Vai trò đạo diễn không rõ ràng, lực lượng không mạnh và nhiều.

- Chức danh đạo diễn của một vở kịch tại Sài Gòn trong giai đoạn trước 1975 chưa rõ ràng, tách bạch, phổ biến trong đại chúng nhưng công tác của người đạo diễn luôn là công việc vô cùng quan trọng, có uy tín, được trọng vọng trong ngành thoại kịch. Đạo diễn thoại kịch Sài Gòn trong thời kỳ này tuy chưa đạt đến mức

chuyên nghiệp nhưng do tiếp cận sớm và liên tục với phương Tây nên các vở diễn khá phong phú với nhiều trường phái: kịch cổ điển của sân khấu Pháp, kịch tự sự biến chứng gián cách Bertolt Brecht, kịch hiện sinh - phi lý; khá đa dạng trong việc tìm tòi, thử nghiệm và vì là những bước đầu tiên nên còn nhiều bỡ ngỡ, khó khăn.

Tóm lại, giai đoạn 1954 - 1975 là thời gian chiến tranh khá căng thẳng tại Sài Gòn nhưng hoạt động của sân khấu kịch nói tại đây vẫn có những kết quả đáng ghi nhận, trong đó phải kể đến đóng góp của công tác đạo diễn. Tính thử nghiệm trong vai trò đạo diễn của thời kỳ này tại Sài Gòn tuy chưa bài bản nhưng đầy nhiệt huyết. Họ là người đã gắn kết các khâu lại với nhau để tạo nên một vở kịch hoàn chỉnh với nhiều màu sắc kịch. Đạo diễn kịch nói giai đoạn này ví như là một nhà quản lý - một nhà nghệ thuật, nhà khoa học sân khấu,... có vốn kiến thức khá rộng trong nhiều lĩnh vực của cuộc sống dù nền tảng kiến thức dàn dựng kịch của đa phần trong số họ chưa qua trường lớp chính quy nhưng đã được đào luyện nhiều qua tự tìm tòi, qua kinh nghiệm người đi trước. Đây chính là giai đoạn khá quan trọng của việc hình thành phong cách đạo diễn kịch nói TP.HCM sau này; sự hội tụ giữa nghệ thuật kịch nói và nghệ thuật kịch hát (cải lương) với quan điểm tập trung cao độ cho nghệ thuật diễn xuất của diễn viên và xu hướng nhạy cảm đáp ứng thị hiếu khán giả, mà ở những giai đoạn sau: 1975 – 2000, 2000 – 2020 đã khẳng định sự phát triển của Nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM theo một phong cách riêng.

1.3.2. Giai đoạn 1975 - 2000

Kịch nói TP.HCM thời gian mười năm hậu chiến (1975 - 1985) thể hiện hai nhiệm vụ là ngợi ca chủ nghĩa yêu nước của người miền Nam trong cuộc kháng chiến chống Mỹ, thống nhất đất nước và tuyên truyền, cổ vũ tinh thần xây dựng và phát triển thành phố. Vị trí của kịch nói trong đời sống văn học - nghệ thuật của thành phố bắt đầu có những thay đổi theo hướng phát triển. Tư tưởng chủ đạo của đạo diễn dàn dựng vở diễn cũng không ngoài điều này.

Sau Đại hội Đảng Cộng sản lần thứ VI, năm 1986, đất nước bước vào thời kỳ đổi mới với mô hình kinh tế thị trường, định hướng XHCN. Nền kinh tế thị trường tác động đến từng cá nhân trong xã hội và mọi mặt của đời sống xã hội. Sân khấu kịch nói

cả nước nói chung và TP.HCM nói riêng cũng nằm trong sự tác động ấy. Thời gian giữa những năm tám mươi đến nửa đầu những năm chín mươi của thế kỷ XX, sự khủng hoảng về khán giả của sân khấu diễn ra trên cả nước. Nhiều tác giả kịch bản, đạo diễn, diễn viên dần bỏ nghề. Một phần do khán giả dành quan tâm cho các loại hình giải trí khác, phần nữa là sự hoạt động thiếu hiệu quả, không nắm bắt được nhu cầu và thị hiếu của khán giả nên vẫn duy trì tổ chức, hoạt động theo quán tính cũ, thiếu sự nhạy bén cần thiết trong cơ chế thị trường của các đơn vị nghệ thuật sân khấu. Trong tình hình chung ấy, điểm sáng nhất của sân khấu kịch nói TP.HCM là Câu lạc bộ sân khấu thể nghiệm. Sân khấu 5B Võ Văn Tần của câu lạc bộ vẫn sáng đèn hàng đêm và đóng vai trò “giữ lửa” để sân khấu kịch nói thành phố không nguội lạnh. Tại Câu lạc bộ sân khấu thể nghiệm, hai thành tựu của kịch nói TP.HCM được sản sinh và làm cho sân khấu kịch nói TP.HCM khởi sắc, đó là: mô hình sân khấu nhỏ và XHH sân khấu.

Để nhìn nhận cụ thể và chi tiết về kịch nói và đạo diễn kịch nói giai đoạn 1975 - 2000 của TP.HCM, có thể nhìn qua những gương mặt tiêu biểu ngành kịch nói, các đoàn kịch nói tiêu biểu, đạo diễn kịch nói tiêu biểu TP.HCM giai đoạn này.

Đoàn Kịch nói Cửu Long Giang:

Trở về TP.HCM tháng 5/1975, Đoàn Kịch nói Nam bộ chính thức mang tên Đoàn Kịch nói Cửu Long Giang tháng 12/1977 do Sở Văn hóa TP.HCM quản lý. Một số kịch bản của Nguyễn Vũ (Ngô Y Linh) được dàn dựng thành công như: *Đêm đen, Nàng bắn lén, Đất nước mùa xuân, Đâu có giặc là ta cứ đi, Tình ca*; một số vở gây tiếng vang như: *Hòn đảo thần vệ nữ* (Paxnix), *Thanh gươm và bà mẹ* (Phan Vũ), *Hương bưởi* (Huỳnh Chinh - Văn Chiêu - Ngô Quang Thắng). Giai đoạn từ năm 1975 đến 1985, dàn dựng các vở: *Lừa* (tác giả: Thái Hồng, đạo diễn: Ngô Y Linh); *Tình ca* và *Khúc nhạc mở đầu* (tác giả: Ngô Y Linh, đạo diễn: Bạch Lan); *Sóng dậy trong làng* (tác giả: Vân Hồng, đạo diễn: Thành Trí); *Chuông đồng hồ điện Kremli* (tác giả: Pôgôđin (Nikolai Pogodin)); *Bông hồng trắng* (tác giả: Lê Duy Hạnh, Văn Thành, đạo diễn: Thành Trí, dựng năm 1978); *Duyên dáng Cu ba* (đạo diễn: Văn Chiêu đạo diễn cùng Ngọc Bạch, dựng năm 1979); *Xa thành phố yêu dấu* (tác giả: Ngọc Linh, đạo diễn: Thành Trí, dựng năm 1980); *Coi mắt* (giải nhất Tiếng

cười sân khấu năm 1980, đạo diễn: Thành Trí); *Mối tình qua Tết Li-boong* (kịch bản: Phạm Kim Oanh, đạo diễn: Thành Trí, Hoa Hạ, dựng năm 1981); *Màu giấy mới* (tác giả: Học Phi, đạo diễn: Thành Trí, Đài truyền hình ghi hình và phát sóng).

Đến năm 1988, Đoàn Kịch nói TP.HCM được thành lập trên cơ sở hợp nhất Đoàn kịch nói Bông Hồng với Đoàn kịch nói Cửu Long Giang. Năm 1998, Nhà hát Kịch Thành phố được thành lập trên cơ sở sát nhập Đoàn Nghệ thuật Sân khấu Trẻ và Đoàn Kịch nói TP.HCM. Gần những năm 2000 tại Đoàn kịch TP.HCM có các vở: *Bước qua lời nguyện* (tác giả: Tạ Xuyên, đạo diễn: Trần Ngọc Giàu, 1995, diễn tại Liên hoan Châu Á Pusan, Hàn quốc, 1998); *Bến bờ xa lắc* (tác giả: Lê Thu Hạnh, đạo diễn: Trần Ngọc Giàu, 1997).

Đoàn Nghệ thuật Sân khấu Trẻ:

Đoàn Kịch Trẻ được thành lập cuối năm 1983, nhập cuộc với kịch nước ngoài *Trên mảnh đất người đời*, rồi liền đó là loạt vở của tác giả trẻ như: *Tôi chờ ông đạo diễn*, *Ngụ ngôn năm 2000* của tác giả Lê Hoàng, sang đầu năm chín mươi là vở *Cõi tình* của tác giả Huỳnh Phúc Điền, nhưng vẫn chưa tìm được hướng đi ổn định...

Đoàn Nghệ thuật Sân khấu Trẻ dàn dựng các vở: *Quan thanh tra* (tác giả: Gôgôn - Nga, đạo diễn: Nguyễn Văn Phúc); *Thầy thuốc biết bay* (đạo diễn: Lê Văn Tĩnh); *Khoảng cách còn lại* (đạo diễn: Trần Ngọc Giàu, Đài truyền hình TP.HCM thu hình và phát sóng năm 1983); *Điểm hẹn vùng ven* (đạo diễn: Trần Ngọc Giàu, Đài Truyền hình TP.HCM thu hình và phát sóng năm 1984); *Đôi mắt* (đạo diễn: Trần Ngọc Giàu, Đài truyền hình TP.HCM thu hình và phát sóng năm 1985). *Con chim xanh* (kịch bản: Mèrterling - Bỉ, đạo diễn: Bạch Lan, 1985); *Câu chuyện cổ tích* (kịch bản: Lê Hoàng, đạo diễn: Bạch Lan, 1986); *Luật trời và lòng người* (kịch bản: Ngọc Linh, đạo diễn: Bạch Lan, Huy chương Vàng Liên hoan sân khấu nhân kỷ niệm Sài Gòn - TP.HCM 300 năm, 1998). Nhà hát Kịch thành phố và Đoàn Kịch Trẻ do hoạt động thiếu hiệu quả nên Sở Văn hóa Thông tin thành phố đã quyết định nhập thành một vào năm 1998.

Đoàn Kịch nói Kim Cương:

Đoàn Kịch nói Kim Cương từ 1975 đến 1985 dàn dựng các vở: *Người tình*

trễ xe (đạo diễn: Thành Trí, dựng năm 1980); *Tanhia* (tác giả: Ácbudóp, đạo diễn: Đoàn Bá,); *Lá sầu riêng, Dưới hai màu áo, Trà hoa nữ, Bông hồng cài áo, Men trắng, Về nguồn* (Kim Cương), *Chìa khóa* (Thiếu Linh), *Hồi sinh* (Kim Cương, Thiếu Linh); *Một mình với tất cả* (tác giả: Ghenman, kịch Liên Xô, đạo diễn: Xuân Đàm, năm 1985). Sau Hội diễn 1985, Đoàn Kim Cương tái bản vở *Nhân danh công lý*, hâm nóng lại vở kịch *Con nai đen* của nhà văn Nguyễn Đình Thi với tên mới *Nai đen rừng Đé Thích* và quay sang văn học thế giới với vở *Trà hoa nữ*. Theo thời gian, Đoàn Kim Cương không trụ được rồi tan rã khoảng gần những năm 2000.

Đoàn Kịch nói Bông Hồng:

Đoàn Kịch nói Bông Hồng (Thắm Thúy Hằng) dàn dựng các vở: *Cho tình yêu mai sau* (tác giả: Ngọc Linh, đạo diễn: Đoàn Bá, dựng năm 1979); *Ánh đèn đêm* (tác giả: Huỳnh Thị Đăng, Nguyễn Thị Vân, đạo diễn: Bạch Lan, năm 1982); *Nila* (kịch bản của Liên Xô, đạo diễn: Bạch Lan); *Đôi bông tai; Tiếng nổ lúc không giờ* tác giả: Thế Ngữ (1984); *Cho tình yêu mai sau* (tác giả: Ngọc Linh).

Sân khấu thể nghiệm 5B Võ Văn Tần (Nhà hát Kịch Sân khấu nhỏ TP.HCM):

Câu lạc bộ Sân khấu thể nghiệm được thành lập và đi vào hoạt động ngày 1/8/1984 theo quyết định của Ủy ban Nhân dân TP.HCM. Câu lạc bộ tập trung những đạo diễn, diễn viên vừa tốt nghiệp từ trường Nghệ thuật Sân khấu 2. Vở đầu tiên của câu lạc bộ là *Dư luận quần chúng* (tác giả: Aurel Baranga, đạo diễn: Đăng Nhân). Trước sự hoạt động hiệu quả và đúng hướng của Câu lạc bộ sân khấu thể nghiệm, ngày 7/7/1997, Ủy ban Nhân dân TP.HCM quyết định thành lập Nhà hát Kịch Sân khấu nhỏ. Sau thành công, *Dư luận quần chúng* là tiếp tục tìm đến kịch bản nước ngoài, vở *Điều thiêng liêng nhất* hay còn gọi là *Thánh của các vị Thánh* của tác giả Liên Xô Ion Đruse, đạo diễn Trần Minh Ngọc với cộng tác của Nguyễn Thị Minh Ngọc.

Một số vở diễn tại Sân khấu thể nghiệm 5B Võ Văn Tần giai đoạn 1986 - 2000 như: *Giấc mộng kê vàng* (tác giả và đạo diễn: Nguyễn Thị Minh Ngọc), 1988. Liên hoan Sân khấu thể nghiệm 1988 tại TP.HCM; *Một cuộc đời bị đánh cắp* (kịch bản của Nhật, đạo diễn: Trần Minh Ngọc), 1989; *Giải độc đắc* (đạo diễn: Trần Minh

Ngọc, 1989); *Chuyện bây giờ mới kể* (tác giả: Lâm Quang Tèo, đạo diễn: Minh Hải, dựng năm 1990); *Trong hào quang của bóng tối* (kịch bản: Tây Ban Nha, đạo diễn: Kim Loan); *Chuyện lạ* (tác giả: Lê Duy Hạnh, đạo diễn: Minh Hải, năm 1992); *Lôi Vũ* (kịch bản: Tào Ngụ - Trung Quốc, đạo diễn: Hoa Hạ); *Tiếng chim vườn Ngọc Lan* (kịch bản: Minh Nguyệt chuyển thể từ truyện ngắn của Trung Quốc, đạo diễn: Minh Nguyệt); *Diễn kịch một mình*, tác giả: Lê Duy Hạnh, 1993; *Ngôi nhà không có đàn ông* (tác giả: Ngọc Linh, đạo diễn: Hoa Hạ, 1993); *Những con thú thủy tinh* (kịch bản Mỹ, đạo diễn: Đoàn Khoa); *Đêm họa mi* (kịch bản Nga, đạo diễn: Đăng Nhân, đài truyền hình TP.HCM thu hình và phát sóng 1993); *Élêna thân yêu* (tác giả: Lútmila Ragunnópxkaia, đạo diễn: Công Ninh); *Gái giang hồ quốc tế* (tác giả: A.Kunhin, đạo diễn: Công Ninh); *Đoạn trường* (tác giả: Trần Văn Hưng, đạo diễn: Công Ninh); *Cha yêu* (tác giả: Thanh Hoàng, đạo diễn: Công Ninh); *Dạ cổ hoài lang* (đạo diễn: Công Ninh, tác giả: Thanh Hoàng, đạo diễn: Nguyễn Công Ninh, 1994, Huy chương vàng Hội diễn sân khấu chuyên nghiệp toàn quốc 1995); *Trầu cau* (tác giả: Thanh Hoàng, đạo diễn: Ái Như, 1996); *Ký ức* (tác giả: Trường Sơn, đạo diễn: Minh Hải - Thành Hội, năm 1998); *Đèn không tắt bóng* (tác giả: chuyển thể từ tiểu thuyết Nhật, đạo diễn: Minh Hải, năm 1998); *Ngụ ngôn năm 2000* (tác giả: Lê Hoàng, 1998); *Tục lụy* (Con mê cuối cùng) (tác giả: Ngọc Linh, đạo diễn: Ái Như, 1998); *Nguyệt hạ* (tác giả: Lê Duy Hạnh, đạo diễn: Văn Thành, Khánh Hoàng, 1999); *Người đàn bà mộng du* (tác giả: Hà Đình Cẩn dựa theo truyện *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành* của nhà văn Nguyễn Minh Châu, đạo diễn: Trần Minh Ngọc, 1999, Huy chương vàng kịch truyền hình); *Tiếng giày đêm* (kịch bản: Lê Chí Trung, đạo diễn: Trần Minh Ngọc, 2000).

Sân khấu kịch Idecaf:

Kịch nói xã hội hóa TP.HCM những năm cuối của thế kỷ XX trở nên sôi động hơn bao giờ hết. Năm 1997 xuất hiện thêm sân khấu Idecaf của ông bầu trẻ Huỳnh Anh Tuấn, khai trương ngày 24/8/1997; phong cách thể hiện khác nhau nhưng đều tập trung làm nổi bật không khí tươi trẻ, nhẹ nhàng, quyến rũ, sống động nên chỉ một thời gian ngắn đã nổi với sức thu hút riêng. Những vở diễn thành công

và ăn khách luân phiên xuất hiện ở Sân khấu kịch Idecaf như: *Đứa con tiền kiếp*; *Trà Hoa Nữ*; *Người mua hạnh phúc*; *Đèn lồng đỏ treo cao* (đạo diễn: Hoa Hạ); *Xóm nhỏ Sài Gòn* (tác giả: Vương Huyền Cơ, đạo diễn: Nguyễn Thị Minh Ngọc, 1997); *Khúc nguyệt cầm* (tác giả và đạo diễn: Đoàn Bá, 1997); *Tin ở hoa hồng* (tác giả: Lưu Quang Vũ, đạo diễn: Thành Lộc) và các vở kịch của đạo diễn Trần Minh Ngọc như: *Khoảnh khắc tình yêu*, *Chuyện văn chương*, *Ồ quạ*, *Ba chàng lính ngự lâm* (2000), *Tình yêu dành cho hai người* (kịch bản Pháp, 1997); *Cậu đồng* (chuyển thể từ vở hài kịch Le Tartuffe của Molière (Pháp); dịch giả, chuyển thể Việt hóa: Thiền sư Thích Nhất Hạnh, 1998); *Ba chàng lính ngự lâm* (2000).

Ngoài các đoàn và sân khấu trên, còn có những vở kịch nói với các đạo diễn dàn dựng để biểu diễn tại các nhà hát, sân khấu khác ở TP.HCM từ 1975 đến 2000 như: *Quan thanh tra* (tác giả: Gôgôn - Nga, đạo diễn: Nguyễn Văn Phúc, 1981); *Êdốp* (Con cáo và chùm nho) (tác giả: Phêđêngghêru, đạo diễn: Nguyễn Văn Phúc, 1982); *Đứa con tiền kiếp* (tác giả: Phùng Cao Bằng, đạo diễn: Nguyễn Văn Phúc, 1993) được biểu diễn tại Nhà hát lớn TP.HCM; *Tình nghệ sĩ* (kịch bản: Hồng Phúc, Minh Hoàng, 1992), *Anh sui, chị sui* (đạo diễn: Trần Văn Hưng, 1995), *Cái bếp lò* (đạo diễn: Trần Văn Hưng, 1996), *41 đóa hồng* (đạo diễn: Trần Văn Hưng, 1998), *Ai điên* (tác giả: Nguyễn Đông Thức, đạo diễn: Quang Minh, tham gia Liên hoan sân khấu hài lần III tại TP.HCM năm 1998) được biểu diễn tại Nhà hát Hòa Bình; *Ông Jourdain ở Sài Gòn* (đạo diễn: Trần Minh Ngọc cùng đạo diễn với đạo diễn Pháp Vincent Colin, 1994); *Biển cồn cào* (tác giả: Nguyễn Anh Biên, đạo diễn: Trần Minh Ngọc, tham gia Hội diễn sân khấu chuyên nghiệp toàn quốc năm 1995); *Khuất nguyên* (tác giả: kịch bản Trung Quốc, đạo diễn: Trần Minh Ngọc, 1995).

Theo đánh giá của một số nhà hoạt động sân khấu, kịch nói TP.HCM có một số tồn tại. “Các đạo diễn: Huỳnh Nga, Đoàn Bá, Trần Minh Ngọc, Trần Ngọc Giàu, Hoa Hạ, Công Ninh, Minh Hải, Trọng Nam,... đã có những tìm tòi sáng tạo, đem lại những nét mới cho sân khấu Việt Nam” (Diệp Lang); “Tác phẩm sân khấu có tầm cỡ quá ít. Ngôn ngữ nghệ thuật sân khấu đơn điệu, chưa có cái mới trong sáng tác và dàn dựng” (Ca Lê Hồng); “đội ngũ đạo diễn của Việt Nam ngày càng có

nhiều người tài năng nhưng vẫn còn quá ít ỏi, chỉ đếm được trên đầu ngón tay nên lượng tác phẩm lớn không nhiều và chưa phong phú về màu sắc” (Đàm Loan); “Đội ngũ đạo diễn sân khấu Việt Nam hiện nay đã lạc hậu so với thế giới. Chúng ta còn thiếu những đột phá, tìm tòi cái mới mà đang lặp lại những khuôn mẫu cũ kỹ do nhiều nguyên nhân khách quan lẫn chủ quan” (Công Ninh) [23, tr. 749].

Có thể thấy, sân khấu kịch nói và đạo diễn kịch nói giai đoạn 1975 - 1985 tại TP.HCM cùng cả nước hừng hực khí thế xây dựng đất nước, thành phố sau những năm dài mất mát do chiến tranh, mọi thành phần tạo nên vở diễn nói chung và đạo diễn kịch nói nói riêng vất sạch tim óc để cho ra đời những tác phẩm tốt phục vụ nhân dân TP.HCM và cả nước với tâm thế thấm nhuần tư tưởng, đường lối XHCN; các đạo diễn nổi bật như: Ngô Y Linh, Văn Chiêu, Thành Trí, Đoàn Bá, Bạch Lan, Nguyễn Văn Phúc, Lê Văn Tỉnh,... Từ 1986, đất nước bước vào thời kỳ đổi mới với mô hình kinh tế thị trường; kịch nói và đạo diễn kịch nói bị tác động nặng bởi cơn áo gạo tiền, hướng dần vào phục vụ nhu cầu và thị hiếu khán giả hơn là đề cao chuẩn mực nghệ thuật nên chỉ còn một số ít vở diễn và đạo diễn kịch nói giữ được phong độ nghề nghiệp và điểm mạnh của kịch nói giai đoạn này tại TP.HCM là Nhà hát kịch sân khấu nhỏ 5B Võ Văn Tần với một số đạo diễn giỏi như: Trần Minh Ngọc, Đặng Nhân, Trần Ngọc Giàu, Hồng Phúc, Hoa Hạ, Công Ninh, Minh Hải,...

1.3.3. Giai đoạn 2000 - 2020

Giai đoạn này dù theo trường phái, trào lưu biểu diễn nào, thì phương pháp “Hiện thực tâm lý” của Hệ thống Stanislavski vẫn là chủ đạo của nghệ thuật đạo diễn trên các sân khấu kịch nói tại TP. HCM từ 2000 đến 2020, cùng sự ưu ái nét hài và chất trẻ trong dàn dựng luôn “song kiếm hợp bích” tạo nên ba đặc trưng chung của dàn dựng trên các sân khấu kịch. Tính chân thật, hòa cảm cùng vấn đề thể nghiệm – thể hiện xây dựng vở diễn luôn là mục tiêu chung của các đạo diễn kịch khi khai thác cách dựng của mình. Ngoài ra, tùy đặc thù, nhu cầu khán giả và gu riêng cũng như sở trường, sở đoản của nhà sản xuất, đa số diễn viên tại một sân khấu, mà đạo diễn hình thành thêm cho mình phong cách với những kỹ năng, kỹ xảo riêng, để tạo nên nét diễn độc đáo riêng, nhưng dù xử lý đạo diễn thể nào thì đều gặp nhau ở

điểm là họ rất chú trọng đẩy mạnh những “miếng hài” đến mức tối đa, yếu tố kinh dị và đề tài miền Tây Nam bộ với truyện ngắn của nhà văn Nguyễn Ngọc Tư được chuyển thể sang kịch rất nhiều; đó là các yếu tố “câu khách” bắt đúng “gu” của số đông công chúng thành phố này nhằm duy trì sự sống còn của mỗi sân khấu. Bên cạnh đó, do ngày càng có nhiều sân khấu kịch được mở ra, nên lực lượng nghệ sĩ cứng nghề phân tán ra các sân khấu, khiến cho mỗi sân khấu ngoài đạo diễn cơ hữu còn một số đạo diễn uy tín sẽ dàn dựng tại nhiều sân khấu. Sự cạnh tranh giữa các sân khấu trở nên “khốc liệt”; câu tục ngữ “Sóng sau xô sóng trước” giờ đây trở thành phương châm thực tế sâu sắc. Thế hệ đạo diễn trẻ đang được ưu ái giao cho đảm nhiệm dàn dựng, có nhiều điều kiện để gia tăng và đa dạng hóa ngôn ngữ nghệ thuật dàn dựng của đạo diễn những vở diễn thuộc bất cứ thể tài và đề tài nào. Thêm một đặc điểm khác biệt nữa của đa số công chúng TP. HCM là chỉ lo làm ăn, ít quan tâm tới “thế sự”; giải trí đối với họ là sở thích hàng đầu. Bởi vậy, đội ngũ đạo diễn trẻ của sân khấu kịch TP. HCM đã đáp ứng được yêu cầu của họ.

Sân khấu kịch nói TP. HCM từ 2000 - 2020 có thể nói đã gặp được “thiên thời - địa lợi - nhân hòa”. Ngoài vị trí quan trọng của đạo diễn trong vở diễn, vị trí của người diễn trên sân khấu được dành ở chỗ lung linh nhất mà có người gọi là “sân khấu diễn viên”, diễn viên ngôi sao là trung tâm thu hút mọi sự chú ý của kịch nói trong giai đoạn này. Thành công của đạo diễn trong giai đoạn này có phần hỗ trợ rất nhiều của bộ phận diễn viên đối với vở diễn và ngược lại sự thất bại của vở diễn là do phần nhiều công tác chỉ đạo diễn xuất của đạo diễn chưa hiệu quả.

Thành quả của nghệ thuật đạo diễn kịch nói gặt hái được còn do biết kết hợp giữa sự nỗ lực tự thân với sự ưu đãi của vùng đất, vùng người TP. HCM. Bản thân từng đạo diễn khi thành công trong nghề nghiệp là phần lớn do năng lực, trao dồi, vươn lên của bản thân, bởi họ ý thức rằng nghề nghiệp của mình là phải tiếp cận trực tiếp với khán giả bằng những vở diễn nên rất khó lòng dấu diếm được những yếu kém, họ không được phép dựa dẫm, ỷ lại, lười biếng,... mà luôn phải phấn đấu không ngừng để tồn tại. Việc làm giàu thêm kiến thức để làm nghề của đạo diễn kịch nói không chỉ khoanh vùng trong lĩnh vực của mình mà còn được mở rộng

biên độ đến vô cùng sang các ngành nghệ thuật và khoa học công nghệ khác để phục vụ cho công tác đạo diễn. Chính điều này đã làm cho họ trở thành một đạo diễn đa năng làm được nhiều công việc liên quan đến dàn dựng như tham gia các công việc bên điện ảnh, truyền hình, chương trình game show, chương trình trên mạng xã hội,... đã mở rộng khối lượng công việc của họ đến mức tối đa. Bên cạnh sự nỗ lực tự thân, họ còn được “trời cho” một vùng đất, vùng người với khí hậu ôn hòa, công việc dễ tìm, con người mộc mạc, ham tìm hiểu giải trí, vô tư phóng khoáng, mật độ dân cư đông đúc và đã chọn kịch nói là một trong những chốn dừng chân hàng đầu trong hoạt động thưởng thức nghệ thuật. Khán giả kịch nói TP. HCM giai đoạn này không đòi hỏi quá cao trong trình độ dàn dựng của đạo diễn, họ đa phần là người trẻ và bình dân, họ dễ dãi xề xòa và chấp nhận một món ăn tinh thần ở mức độ vừa phải. Bên cạnh đó, phải kể đến sự hỗ trợ tận tình của các bộ phận cùng hình thành nên vở diễn cũng như các cơ quan liên quan đến sân khấu kịch nói cũng là một trong những yếu tố làm cho nghệ thuật đạo diễn thêm mạnh mẽ. Đó chính là những nguyên nhân tạo nên sự thành công của nghệ thuật đạo diễn trên sân khấu kịch nói TP. HCM từ 2000 - 2020.

Một số vở diễn và đạo diễn tiêu biểu như: *Khúc nguyệt cầm* (Đạo diễn: Đoàn Bá), *Người đàn bà mộng du* (Đạo diễn: Trần Minh Ngọc), *Bước qua lời nguyện* (Đạo diễn: Trần Ngọc Giàu), *Dạ cổ hoài lang* (Đạo diễn: Nguyễn Công Ninh), *Bí mật vườn Lệ Chi* (Đạo diễn: Thành Lộc), *Nửa đời ngơ ngác* (Đạo diễn: Thành Hội), *Đời Như Ý* (Đạo diễn: Bùi Quốc Bảo),...

Tuy đạt được nhiều thành công nhưng nghệ thuật đạo diễn kịch nói giai đoạn này cũng còn hiện hữu những hạn chế, đó là đa số các vở diễn thường thiên về những vở hài, ít vở bi, chính kịch và các vở diễn ở mức trung bình khá chiếm đa số, những vở đạt đến hình tượng nghệ thuật, tạo dấu ấn đậm nét trong lòng khán giả rất ít. Sự tiếp nhận để trao đổi công tác dàn dựng chỉ ở mức nhỏ vun, cái được cái mất, chưa có cách tiếp nhận vừa tổng quát, vừa chuyên sâu, tạo thành nếp tư duy mang tính hệ thống. Các đạo trẻ còn nhiều tâm lý chú tâm vào hình thức, hiệu ứng tạo tạo hiệu quả bên ngoài, lơ là về kỹ năng dàn dựng, chỉ đạo biểu diễn mang tính bề sâu,

ting tế, những đạo diễn tâm huyết với nghề không nhiều, tâm lý mượn nghề kiếm danh kiếm tiền nhanh chóng trong một khoảng thời gian ngắn “thời của mình” vẫn còn nhiều. Phương pháp đào tạo đạo diễn tương đối cũ, chưa có đủ điều kiện để cập nhật thay đổi tiếp cận cái mới theo kịp với thời đại. Khán giả đã chấp nhận đạo diễn trẻ nhưng vẫn có đạo diễn kinh nghiệm làm giàn bao với vai trò cố vấn nghệ thuật, chưa thể tự thân vận động một cách độc lập, số lượng đạo diễn trẻ tiềm năng thay thế Thế hệ Vàng không nhiều, sự chấp nhận ở đây là do khán giả dễ tính khi thưởng thức nghệ thuật hơn là tài năng đã chín muồi.

Tiểu kết

Từ tổng quan tình hình nghiên cứu, cơ sở lý luận và đạo diễn kịch nói TP.HCM qua các thời kỳ của đề tài, có thể thấy:

Đề cập nhiều và kỹ đến lịch sử, lý luận sân khấu thế giới, sân khấu Việt Nam, các thành phần tạo nên vở diễn. Các phương pháp lớn về sân khấu hiện đại như Stanislavski, Brecht và phương pháp sân khấu truyền thống Việt Nam, về sự tiếp thu tinh hoa sân khấu thế giới của sân khấu Việt Nam trong đó có kịch nói, về xã hội hóa sân khấu, về công tác quản lý, đào tạo của sân khấu Việt Nam và TP.HCM,... và các nghiên cứu về lý luận, phê bình kịch nói nhưng tập trung chủ yếu ở phía Bắc. Tại miền Nam mà cụ thể là TP.HCM, các nghiên cứu chuyên sâu về đạo diễn kịch nói trong từng giai đoạn hay cả chiều dài một trăm năm có kịch tại TP.HCM khá ít ỏi. Có chăng là những sách dịch của nước ngoài, những trình bày mang tính lý thuyết cơ bản được đúc kết qua nhiều sách, nhiều thế hệ đạo diễn hay những bài viết nhỏ lẻ riêng biệt hay một phần trong sách nói tổng quan về kịch nói. Đạo diễn kịch nói TP.HCM trong một trăm năm nay hay cụ thể là đạo diễn kịch nói TP.HCM từ 2000 đến 2020 chưa ai nghiên cứu chuyên sâu.

Việc áp dụng hai lý thuyết (không gian văn hóa và tiếp biến văn hóa) cùng lý luận sân khấu về đạo diễn học; thông qua việc vận dụng cách tiếp cận liên ngành và các phương pháp, thao tác nghiên cứu: khảo tả, phân tích - tổng hợp, so sánh - đối chiếu, quan sát tham dự và phỏng vấn sâu; là cơ sở nền tảng để NCS giải quyết các vấn đề nghiên cứu ở các chương sau.

Trước 1954, công tác đạo diễn kịch nói TP.HCM còn mờ nhạt. Giai đoạn 1954 – 1975, đạo diễn kịch nói đa phần chưa qua trường lớp chính quy. Sau ngày giải phóng miền Nam đến năm 2000, đạo diễn kịch nói tiếp thu sân khấu miền Bắc, phát triển sân khấu nhỏ và XHH. Từ năm 2000 đến 2020, nghệ thuật đạo diễn kịch nói phát triển mạnh, thực hiện tốt chức năng XHH, hướng vào phục vụ nhu cầu và thị hiếu khán giả, nhiều vở diễn và đạo diễn kịch nói phát huy tốt phong độ nghề nghiệp và điểm mạnh của kịch nói.

Chương 2

NHẬN DIỆN NGHỆ THUẬT ĐẠO DIỄN KỊCH NÓI THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH TỪ NĂM 2000 ĐẾN NĂM 2020

2.1. Những yếu tố tạo nên sự riêng biệt của nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh

2.1.1. *Khái lược đặc điểm văn hóa, kinh tế, xã hội Thành phố Hồ Chí Minh*

Văn hóa là yếu tố của đời sống nhân loại như là kết quả tác động lẫn nhau giữa con người với môi trường tự nhiên, giữa con người với con người trong môi trường xã hội; trong bất cứ đời sống văn hoá của một vùng miền, quốc gia, dân tộc nào, thì thẩm mỹ luôn luôn là phạm trù trung tâm, mà nghệ thuật là biểu hiện cao nhất. Có thể xác định văn hoá TP.HCM nay và Gia Định, Sài Gòn xưa là trung tâm hội tụ những phẩm chất căn bản chung nhất của văn hoá Nam Bộ. Do đó, việc nghiên cứu không gian văn hóa, tiếp biến văn hóa sẽ giúp chúng ta thấy được các sắc thái văn hóa đa dạng, cũng như xác định được sự hình thành, phát triển, biến đổi, giao lưu, tiếp thu, lan tỏa của văn hóa Sài Gòn - Gia Định - TP.HCM có ảnh hưởng đến đời sống sân khấu, nói chung, kịch nói riêng. Trong đó, hiện hữu một trong bốn thành phần nghệ thuật cơ bản của nó là nghệ thuật đạo diễn, mà “đại biểu” là nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP. HCM – đối tượng nghiên cứu của luận án này. Thông qua xác định những công việc mang tính đặc thù của nghề đạo diễn kịch nói TP.HCM, cũng như xu hướng phát triển nghệ thuật của nó trong hiện tại và tương lai, có thể nhận chân được những đặc điểm (dấu ấn riêng) của sáng tạo đạo diễn sân khấu kịch nói TP. HCM. Hiện thị những nét riêng biệt, thậm chí, độc đáo của lịch sử hình thành và phát triển của địa văn hoá TP.HCM, hiện thân những yếu tố “nội sinh” và “ngoại sinh” đan xen nhau, tạo nên sắc thái đặc biệt, độc đáo trên mọi bình diện.

TP.HCM (trước 1975 được gọi là Sài Gòn, *hòn ngọc Viễn Đông*) một trong những trung tâm kinh tế, chính trị, văn hóa và giáo dục, quan trọng bậc nhất Việt Nam. Văn hóa TP.HCM phong phú, đa dạng và mang đặc thù văn hóa Nam Bộ. Kịch nói là thể loại sân khấu ngoại nhập (từ phương Tây). Song, nó tiếp biến với

văn hoá Sài Gòn - TP. HCM, “đất lành chim đậu”, đã nhanh chóng hội nhập, phát triển cùng hiện thực Nam bộ đang trở thành thể loại kịch nói dân tộc.

“Sài Gòn - TP.HCM xưa nay là một thành phố lớn, hiện thời được xếp là loại “đô thị đặc biệt”, nơi hội tụ dân cư từ mọi miền đất nước, từ nhiều dân tộc. Sài Gòn - TP.HCM cũng là nơi có đông đảo người Hoa và người nước ngoài từ phương Đông và phương Tây đến” [10, tr.37].

“Lịch sử phát triển văn hóa Sài Gòn - TP.HCM cho thấy con người đến từ mọi miền của đất nước, dù có mặt từ trước hay mới đến sau, trong những thời kỳ đất nước có biến động đều sống hòa hợp, có tinh thần hòa hiếu, tương thân, tương ái, tương trợ lẫn nhau” [10, tr.38]. Người Sài Gòn - TP.HCM dũng cảm, hăng hái, sẵn sàng vì nghĩa lớn, gắn bó nhau trong hoạn nạn khó khăn, cũng vẫn là yêu nước như cư dân ở mọi miền đất nước. Người Sài Gòn - TP.HCM biểu hiện khá mạnh mẽ, quyết liệt, hồn nhiên và luôn sáng tạo; biết kết đoàn, tương thân, tương ái hết mình, đã tin tưởng thì như anh em một nhà, không tính toán; tinh thần hợp tác, hợp lực bền chặt là sức mạnh, nội lực, bản sắc, thanh tân, trước sau như một. Người Sài Gòn - TP.HCM có tinh thần nghĩa hiệp, phong cách phóng khoáng, ý thức nhân ái, bao dung; lòng vị tha, trọng nghĩa tình, ghét hư danh, dễ thích ứng với hoàn cảnh.

Nhà văn Vũ Hạnh nhận xét tinh tế như sau:

Con người Sài Gòn là người Việt Nam được thích nghi hóa trong những điều kiện Nam bộ và là con người Nam bộ được thích nghi trong một thành phố bên cảng sâu trong nội địa, trải qua bao cuộc chuyển mình của vùng đất mới với những tranh chấp lịch sử vô cùng quyết liệt. Vì vậy, nó mang đầy đủ vốn liếng ngàn đời của dân tộc mình cộng với cuộc sống mới dồn dập biến cố mang tầm quốc tế trên vùng đất tân lập [10, tr.53].

Sau 1975, với cái vốn quý nhất của người dân TP.HCM là truyền thống yêu nước, tinh thần yêu chuộng độc lập tự do, đấu tranh bất khuất, được Đảng lãnh đạo, chúng ta bắt tay vào xây dựng nền văn hóa mới, con người mới. Các lĩnh vực văn hóa, giáo dục, nghệ thuật,... đều phát triển mạnh; góp phần quan trọng vào việc nâng cao, phát huy tư tưởng, tình cảm, đạo đức, trình độ thẩm mỹ, lối sống lành mạnh; đời sống tinh thần của nhân dân thành phố luôn được nâng cao. Chủ trương

đổi mới, mở cửa giao lưu rộng rãi với nước ngoài với nhiều trào lưu văn hóa đa màu sắc, đa thể loại được tiếp nhận có chọn lọc, tạo cho nhân dân thành phố giữ vững hướng đi đúng đắn, đạt được nhiều thành tựu đáng khích lệ trong nhiều lĩnh vực. Hiện nay, TP.HCM tiếp cận văn hóa, văn minh của thế giới với tinh thần đi tắt đón đầu, gan đực khơi trong, tự tin, bản lĩnh; con người thành phố luôn xông xáo, năng động, chấp nhận mọi khó khăn để khai phá, tìm tòi cái mới. Đó là tố chất văn hóa nổi trội của người dân thành phố, là nét chủ đạo trong ý thức, cách nghĩ cách làm để tiếp cận cái mới của khoa học và công nghệ tiên tiến trên thế giới - cái mới của nền văn minh và trí tuệ sáng tạo.

TP.HCM là thành phố lớn nhất Việt Nam về quy mô dân số và là trung tâm kinh tế, giải trí, một trong hai trung tâm văn hóa và giáo dục quan trọng tại Việt Nam. Là thành phố trực thuộc trung ương thuộc loại đô thị đặc biệt, TP.HCM nằm trong vùng chuyển tiếp giữa Đông Nam Bộ và Tây Nam Bộ.

Năm 2000, thành phố bước vào công cuộc đổi mới cơ bản về hạ tầng giao thông vận tải, tiến hành xây dựng và khai trương nhiều công trình trọng điểm. “Nếu như năm 2000, Thành phố đóng góp khoảng 19% GDP cả nước thì đến năm 2014, thành phố đã chiếm 30% GDP của cả nước. Năm 2020, đóng góp trên 22% GDP và 27% tổng thu ngân sách cả nước.” [134] Các lĩnh vực giáo dục, truyền thông, thể thao, giải trí, TP.HCM đều giữ vị thế hàng đầu.

Về kinh tế, TP.HCM giữ vai trò đi đầu trong nền kinh tế Việt Nam. “Chiếm 0,6% diện tích và 8,34% dân số của Việt Nam nhưng chiếm tới 20,5% tổng sản phẩm GDP. Năm 2005, TP.HCM có 2.966.400 lao động có độ tuổi từ 15 trở lên. Năm 2007, đứng đầu Việt Nam tổng lượng vốn đầu tư trực tiếp nước ngoài với 2.530 dự án FDI, tổng vốn 16,6 tỷ USD; thu hút hơn 400 dự án với gần 3 tỷ USD. TP.HCM có một hệ thống trung tâm mua sắm, siêu thị, chợ đa dạng.” [134] Mức tiêu thụ của TP.HCM cao hơn nhiều so với các tỉnh thành khác của Việt Nam và gấp 1,5 lần thủ đô Hà Nội.

“Nền kinh tế của TP.HCM đa dạng về lĩnh vực, từ thủy sản, nông nghiệp, công nghiệp chế biến, xây dựng đến du lịch, tài chính... Về cơ cấu kinh tế,

khu vực nhà nước chiếm 33,3%, ngoài quốc doanh chiếm 44,6%, phần còn lại là khu vực có vốn đầu tư nước ngoài. Về các ngành kinh tế, dịch vụ chiếm tỷ trọng cao nhất: 51,1%. Còn lại, công nghiệp và xây dựng chiếm 47,7%, nông nghiệp, lâm nghiệp và thủy sản chỉ chiếm 1,2%” [134]. Ngành công nghiệp hướng tới các lĩnh vực công nghệ cao, đem lại hiệu quả kinh tế hơn.

Năm 2020, thành phố có GRDP theo giá hiện hành ước là 1.372 ngàn tỷ đồng, theo giá so sánh 2010 đạt 991.424 tỷ đồng, tăng 1,39% so với năm 2019, đóng góp trên 22% GDP và 27% tổng thu ngân sách cả nước. Theo đà phát triển kinh tế, lượng người nhập cư đổ vào thành phố ngày càng tăng. Về dân số, năm 2014, toàn TP.HCM có 7,95 triệu dân. Đến cuối năm 2018, GDP bình quân đầu người đạt hơn 6000 USD/người, cao gấp gần 2.5 lần so với mức trung bình cả nước. GRDP bình quân đầu người ước năm 2020 là 6.328 USD/người, xếp thứ 4 trong số các tỉnh thành cả nước [134].

Về xã hội, theo kết quả điều tra dân số năm 2021, dân số thành phố là 9.166.800 người (chiếm 9,3% dân số Việt Nam), mật độ dân số trung bình 4.375 người/km² (cao nhất cả nước). Tuy nhiên, nếu tính những người cư trú không đăng ký hộ khẩu thì thực tế năm 2018 là gần 14 triệu người. Thống kê của Tổng cục Thống kê Việt Nam, đến 1/4/ 2009, TP.HCM có đủ 54 thành phần dân tộc cùng người nước ngoài sinh sống. Nhiều nhất là người Kinh có 6.699.124 người, người Hoa có 414.045 người, người Khmer có 24.268 người, người Chăm 7.819 người [134].

Những khu vực tập trung nhiều người nước ngoài hay Việt kiều sinh sống tại TP.HCM tạo thành nét rất riêng là những khu chợ, cửa hàng, dịch vụ, món ăn đặc sản của nước đó. Có thể kể đến: phố Mã Lai tập trung người Mã Lai, người Chăm ở Quận 1; chợ Campuchia ở Quận 10; phố Hàn Quốc ở Quận Tân Bình; phố Nhật Bản ở Quận 1; năm 2018, khu đô thị Phú Mỹ Hưng có trên 30.000 người sinh sống, chiếm hơn 50% là người nước ngoài đến từ hàng chục quốc gia, nhiều nhất đến

từ Hàn Quốc, Nhật Bản, Đài Loan, Trung Quốc.

“Năm 2019, thành phố có 13 tôn giáo khác nhau đạt 1.738.411 người, nhiều nhất là Công giáo đạt 845.720 người, tiếp theo là Phật giáo có 770.220 người, đạo Cao Đài chiếm 56.762 người, đạo Tin lành có 45.678 người, Hồi giáo chiếm 9.220 người, Phật giáo Hòa Hảo đạt 7.220 người,...” [134].

Sự phân bố dân cư ở TP.HCM không đồng đều. Theo ước tính năm 2005, trung bình mỗi ngày có khoảng một triệu khách vắng lai. Năm 2010, tăng lên tới 2 triệu, có tỷ số giới tính thấp nhất Việt Nam (2019: 95 nam/100 nữ), luồng nhập cư từ các tỉnh khác vào thành phố luôn có số nữ nhiều hơn số nam. TP.HCM gặp phải tình trạng quá tải dân số, tạo áp lực lớn lên nền kinh tế và đời sống người dân; cứ 5 năm, dân số tăng thêm trung bình 1 triệu người.

Về văn hóa, với truyền thông, “TP.HCM năm 2020, thành phố còn 28 cơ quan báo chí địa phương (16 báo, 1 đài truyền hình, 1 đài tiếng nói và 10 tạp chí), 161 văn phòng đại diện cơ quan báo chí trung ương, 10 chi nhánh đơn vị truyền hình trả tiền, 46 đơn vị truyền hình vệ tinh” [134]. Những năm gần đây, nhiều trung tâm sách, cửa hàng sách hiện đại xuất hiện. *Sài Gòn giải phóng*, *Thanh Niên*, *Tuổi Trẻ* nằm trong số những tờ báo lớn nhất Việt Nam hiện nay. Ngoài ra, còn có thể kể đến những báo và tạp chí lớn khác như *Công an thành phố*, *Người lao động*, *Thời báo kinh tế Sài Gòn*, *Thời trang*, *Thế giới mới*, *Kiến thức ngày nay*,... Đến nay, Đài Truyền hình TP.HCM – HTV trở thành đài địa phương quan trọng bậc nhất Việt Nam. Đối tượng chính của HTV là dân cư thành phố và đa số các tỉnh miền Nam. Về phát thanh, Đài Tiếng nói Nhân dân TP.HCM (VOH) hiện nay đang phát sóng các kênh phát thanh phục vụ nhu cầu thông tin văn hóa giải trí của khán thính giả thành phố và các tỉnh lân cận.

Lĩnh vực văn hóa giải trí, đặc thù lịch sử và địa lý đã khiến TP.HCM là thành phố đa dạng văn hóa. Từ giai đoạn thành lập, dân cư đã thuộc nhiều dân tộc khác nhau: Kinh, Hoa, Chăm...; ảnh hưởng nền văn hóa Âu – Mỹ; các hoạt động kinh tế, du lịch tiếp tục giúp thành phố có nền văn hóa đa dạng hơn. Với vai trò trung tâm văn hóa giải trí của Việt Nam, TP.HCM hiện nay có 22 đơn vị nghệ thuật, 9 rạp hát,

11 bảo tàng, 22 rạp chiếu phim, 25 thư viện. Hoạt động của ngành giải trí nhộn nhịp hơn bất cứ thành phố nào ở Việt Nam. Hầu hết các hãng phim tư nhân lớn của Việt Nam hiện nay, như Phước Sang, Thiên Ngân, HKFilm, Việt Phim,... đều có trụ sở chính ở TP.HCM. Doanh thu các rạp chiếm khoảng 60 - 70% doanh thu chiếu phim của cả nước. Là điểm đến của các diễn viên nổi tiếng; sở hữu những sân khấu đa dạng. Nhà hát Kịch Sân khấu nhỏ 5B với những vở kịch thử nghiệm, những vở hài thư giãn ở Sân khấu kịch Phú Nhuận, Sân khấu kịch Sài Gòn phẳng với những vở đầy chất trẻ hay nhiều màu sắc, Sân khấu kịch Idecap với những vở lấy từ tuồng tích cổ hoặc tái hiện các danh tác trên thế giới. Lĩnh vực ca nhạc, TP.HCM là thị trường sôi động nhất, điểm đến của phần lớn các ca sĩ nổi tiếng. Ngoài những sân khấu lớn như Nhà hát Thành phố, Nhà hát Bến Thành, Nhà hát Hòa Bình, Sân khấu Trống Đồng... hoạt động âm nhạc ở những phòng trà, quán cà phê đa dạng: Tiếng Tơ Đồng, M&T, Catinat, ATB, Bodega, Carmen,...

2.1.2. Sự ảnh hưởng sân khấu Nga – Xô Viết

Trước năm 1975, sân khấu miền Nam Việt Nam (Sài Gòn - TP.HCM) vận hành theo kinh nghiệm, hoặc ảnh hưởng của các trường phái Âu - Mỹ, đa phần theo phương pháp biểu hiện hoặc phương pháp thể nghiệm thuần túy, nếu có tiếp xúc với sân khấu Nga – Xô Viết (chủ yếu là Thể hệ Stanislavski) thì cũng chỉ qua một ít sách dịch của một số nhà lý luận sân khấu Âu - Mỹ và qua phim ảnh Âu - Mỹ, chưa được tiếp xúc trực tiếp và nhiều nguồn như ở phía Bắc. Sau 30/4/1975, sân khấu kịch nói miền Nam mới được tiếp thu mạnh mẽ sân khấu Nga – Xô Viết, cụ thể là Thể hệ Stanislavski từ miền Bắc đưa vào. Từ 1975 đến cuối những năm 80 là giai đoạn giao thoa phong cách. Trong giai đoạn giao thoa, sự tiếp nhận phương pháp của Stanislavski chưa sâu, chưa nhuần nhuyễn. Phải đến cuối những năm 80, Thể hệ Stanislavski mới là dòng chủ lưu sân khấu kịch nói tại TP.HCM thông qua các đạo diễn đi học tại Nga - Xô Viết hay theo hệ thống XHCN như Đức, Ba Lan, Bungaria, Hungari, Trung Quốc,... trở về phục vụ đất nước và trực tiếp dàn dựng các vở diễn tại TP.HCM gồm: Đoàn Bá, Thành Trí, Huỳnh Nga, Ca Lê Hồng, Lê Văn Tĩnh, Nguyễn Văn Phúc, Trần Minh Ngọc, Nguyễn Công Ninh, Bạch Lan, ... Có thể nói, đạo diễn kịch nói TP.HCM ảnh hưởng gián tiếp sân khấu Nga Xô Viết thông qua

nghệ thuật đạo diễn sân khấu miền Bắc, trong đó tiếp thu mạnh mẽ Thê hệ Stanislavski.

Theo NSND đạo diễn Trần Minh Ngọc: “Trường Nghệ thuật Sân khấu II trong này được đào tạo theo kiểu miền Bắc; bởi thầy giáo phần lớn là người miền Bắc, hoặc người Nam Bộ nhưng lại học ở miền Bắc về, nên vẫn chịu ảnh hưởng lớn từ bài bản đến phương pháp đào tạo. Tuy nhiên, có ảnh hưởng đấy, nhưng lại diễn theo kiểu Nam Bộ” [22, tr.2].

Bên cạnh đó, việc tiếp nhận lý luận đạo diễn theo phương pháp dàn dựng sân khấu của Stanislavski còn được thông qua những tài liệu đạo diễn học sân khấu kịch nói được chuyển ngữ sang tiếng Việt từ các đạo diễn, nhà lý luận, nhà sư phạm uy tín của sân khấu Nga - Xô Viết và Việt Nam như: Pôpôv và Diky: *Nghệ thuật dàn cảnh* (Nguyễn Nam dịch, 1963), *Phân tích hành động vở và vai kịch của Knêben* (do Nguyễn Nam dịch, 1969); *Vở diễn và đạo diễn* (của A. Pôpôp, 1982); *Phương pháp sân khấu Bertolt Brecht* (Nguyễn Đình Quang, 1983); *Những bài học đạo diễn của Stanislavski* (Nicôlai Gôtsacôp, Vũ Đình Phòng dịch, 1984); *Đạo diễn làm việc với diễn viên* (Nicôlai Gôtsacôp, Vũ Đình Phòng dịch, 1984); *Sự ra đời của vở diễn* (Iu. Davatski, 1984); *Sân khấu - phê bình*, tiểu luận, tập 1 (Đức Kôn, 1986); *Cơ sở lý luận và kỹ thuật đạo diễn sân khấu* (Trần Minh Ngọc, 1993); *Cơ sở nghệ thuật ngẫu hứng* (Phạm Duy Khuê, 2007); *Nghệ thuật biểu diễn hiện thực tâm lý* (Nguyễn Đình Quang, 2009); *Lý luận kịch* (Tất Thắng, 2009),... Ở TP.HCM, một số đạo diễn, nhà nghiên cứu có xuất bản đầu sách về lý luận như Đức Kôn, Trần Minh Ngọc, Nguyễn Văn Phúc,...

Nguồn lý luận chủ yếu để dàn dựng và biểu diễn kịch nói TP.HCM là những học thuyết thuộc Thê hệ Stanislavski (gồm các học thuyết : *Sân khấu của chủ nghĩa hiện thực Nga; học thuyết về Hành động xuyên và Nhiệm vụ tối cao; học thuyết về Nghệ thuật biểu diễn hiện thực tâm lý; học thuyết về Đạo đức nghệ sĩ; Những bài học về nghệ thuật đạo diễn*); trong đó phương pháp hiện thực tâm lý là phẩm chất bao trùm lên tất cả những “học thuyết”. Tuy nhiên, ở một chừng mực nào đó, tùy từng đạo diễn và vở diễn cụ thể, quá trình dàn dựng, đạo diễn có sự vận dụng kết

hợp năng động một số thủ pháp, yếu tố của phương pháp “tự sự - biện chứng” (còn gọi là phương pháp sân khấu “tự sự biện chứng”) của B. Brecht, của phương pháp sân khấu “hiện thực tả ý”, phương pháp sân khấu “hiện thực tả thần” thuộc sân khấu tự sự ước lệ phương Đông; nhất là vận dụng những kinh nghiệm thực tiễn xử lý đạo diễn trong dàn cảnh của các đạo diễn tiền bối; đặc biệt nghiên cứu tiếp thu những “ngón nghề thích hợp” từ các loại hình nghệ thuật khác ở trong nước và nước ngoài.

2.1.3. *Nhu cầu và thị hiếu của khán giả TP.HCM*

Khán giả quen thuộc (khán giả nòng cốt) của sân khấu kịch nói, những người được xếp vào loại sành kịch ở thành phố, là các thương nhân, viên chức, tầng lớp trí thức, giáo viên, người lao động tự do. Những người này chọn xem kịch theo dư luận trên báo chí, tùy bảng tên các diễn viên mà họ yêu thích. Họ chọn rạp, chọn kịch theo sở thích đã định. Gặp kịch hay thì giới thiệu, mời rủ thêm bè bạn cùng xem, sẵn sàng xem lại lần hai, lần ba cùng vở [15].

Các sân khấu kịch TP.HCM luôn cố gắng tìm cách đáp ứng những khán giả ruột này và thanh niên với độ tuổi từ hai mươi đến ba mươi, chiếm phần lớn khán giả sân khấu kịch TP.HCM. Đây là lượng khán giả tiếp cận nhanh với công nghệ, mạng xã hội, yêu thích các loại hình giải trí mới lạ, dễ tiếp thu, cập nhật sớm thông tin thời sự. Họ là khán giả dễ tính, không quá đặt nặng đến chất lượng nghệ thuật vở diễn, họ đến với vở diễn vì cần không gian giao lưu, tương tác, trải nghiệm, tiếp cận với nhau và ***gặp gỡ thần tượng*** của mình. Do đó, cảm tình, ngưỡng mộ “cá nhân” diễn viên được đề cao và trở thành thói quen (hạ ý thức) nơi khán giả dành cho ***diễn viên ngôi sao***. Vì thế, ***chủ nghĩa sao sáng*** rất phát triển ở diễn viên kịch nói TP. HCM. Bởi vậy, đạo diễn kịch nói TP. HCM nhất thiết phải quán triệt đặc điểm này trong suốt quá trình làm việc với diễn viên, nhất là với diễn viên đang ăn khách (kể từ khi mời diễn viên - phân vai; nắm vững đời sống nhân vật trong kịch bản; dàn tập: khơi gợi sáng tạo bổ sung lấp đầy nội dung đời sống nhân vật; phối kết hợp với các thành phần nghệ thuật khác và kỹ thuật cùng tham gia sáng tạo, xây dựng vở diễn; diễn xuất, thực hiện nghệ thuật ngẫu hứng: giao lưu với khán giả ứng tác và

ứng diễn,...).

“Theo con số thống kê, khoảng trên 70% người xem đến với sân khấu kịch nói TP.HCM là công chúng phổ thông và gần 30% người còn lại là thành phần trí thức. Đa phần họ đến với sân khấu chủ yếu để giải trí, để được nhìn thấy những diễn viên mình yêu thích, ngưỡng mộ, để nói cười vui thích,... sau một ngày lao động vất vả” [15]. Do tính cách đa số khán giả TP.HCM khá tách bạch; họ xác định đến xem kịch để giải trí, khóc cười nhẹ nhàng xả stress, về ngủ thoải mái, sáng đi làm, họ cần một không gian gặp gỡ để thư giãn. Tính họ đơn giản, không yêu cầu nhiều thứ trong đêm diễn. Nghệ sĩ kịch nói tham gia được nhiều lĩnh vực như điện ảnh - truyền hình, ca hát, MC, các game show, chương trình truyền hình thực tế,... và ngược lại sẽ làm khán giả kịch nói tăng thêm cũng như tô đậm thêm sự đa tài của thần tượng kịch nói, kích thích cho sân khấu kịch nói ngày càng phát triển.

Ngoài ra, do TP.HCM là thành phố đông dân nhất trong cả nước (hơn 9 triệu dân) nên lượng khán giả đến với kịch và quảng bá cho kịch là một lực lượng hùng hậu; khán giả của cả nước, Việt kiều ở nước ngoài cũng rất đông người yêu thích kịch TP.HCM. Bên cạnh đó, các phương tiện truyền thông đại chúng (các đài truyền hình, báo chí, mạng, tạp chí chuyên ngành,...) tại TP.HCM đông đảo và năng động nên việc đưa nhận định, tin tức, hình ảnh về kịch nói đến công chúng khắp nơi rất dễ dàng, nhanh chóng, tạo nên sự thành công đáng kể cho sân khấu kịch nói.

Khán giả Nam Bộ khác khán giả Bắc Bộ. Tâm lý, phong cách, cách xem của người Nam Bộ phải phù hợp với sân khấu và sân khấu phải phù hợp với khán giả. Cho nên, thật ra trong 4 yếu tố làm nên tác phẩm, anh nào cũng quan trọng. Nhưng theo tôi, cái quan trọng của thời đại hiện nay là khán giả. Viết cho khán giả đọc, đạo diễn dàn dựng cũng cho khán giả xem, diễn viên diễn cũng cho khán giả xúc động thế nên làm sao anh bỏ khán giả được. Mà anh không hiểu khán giả thì ... vở diễn không ai xem, vì khán giả là người bỏ tiền ra mua vé xem [22, tr.4].

Đời sống vật chất của người dân TP.HCM tương đối “dễ thở”, thu nhập ổn định, tuy chưa phải cao lắm. Họ thường sống cho hiện tại, thích tiêu giao, giải trí

thoải mái tinh thần. Và lại, khí hậu TP.HCM khá ôn hòa, thuận lợi cho việc ra ngoài trời tham gia các hoạt động cộng đồng vào ban đêm, nhằm thoả mãn nhu cầu hưởng thụ nghệ thuật của mình, trong đó có kịch nói. Đa số người xem kịch nói ở TP.HCM là khán giả trẻ và bình dân, ngoài nhu cầu hưởng thụ nghệ thuật, tiếp nhận những hiểu biết về con người và quan hệ xã hội, đẩy lên những cảm xúc thẩm mỹ, họ còn có nhu cầu hưởng ứng, tiếp cận **thần tượng** nghệ thuật.

Đáng chú ý, khán giả xem kịch nói TP.HCM có một bộ phận là người từ miền Bắc chuyển vào sinh sống, công tác, du lịch tại TP.HCM. Họ cũng yêu thích kịch nói, khiến “đội ngũ” khán giả này đông đảo thêm. Tuy nhiên, không thể không thừa nhận một thực tế rằng: Nếu khán giả kịch nói miền Bắc và Bắc Trung bộ thường xem trọng *chức năng cảm tác tư tưởng* (tâm thức), thì khán giả kịch nói TP.HCM thường chú ý **chức năng giải trí** của vở diễn. Để có được tính hấp dẫn của vở diễn, đạo diễn phải tập trung sáng tạo trước hết không chỉ “trò hoá nội dung hiện thực đời sống được phản ánh trong kịch bản”; đồng thời, phải cùng với các thành phần nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật tham gia xây dựng vở diễn sáng tạo ra những **mảnh trò ngoại đề** cho người xem thưởng thức nhằm thoả mãn những cảm xúc phản ứng “vui vẻ” ở họ; cho dù những mảnh trò ngoại đề ấy có đúc liền được với nội dung của vở diễn hay không, miễn là đừng xa lạ quá.

2.1.4. Đẩy mạnh xã hội hoá hoạt động sân khấu

Gần những năm 2000, các sân khấu kịch nói TP.HCM cùng với các hoạt động văn hóa nghệ thuật cả nước, trong đó có TP.HCM đón nhận sự kiện có tính bước ngoặt là: ngày 21/8/1997, Thủ tướng Chính phủ ban hành Nghị quyết số 90 CP/NQ về phương hướng và chủ trương XHH các hoạt động giáo dục, y tế, văn hóa. Nghị quyết xác định: “XHH hoạt động văn hóa hướng thu hút toàn xã hội, các thành phần kinh tế tham gia các hoạt động sáng tạo, cung cấp và phổ biến văn hóa tạo điều kiện cho các hoạt động văn hóa phát triển mạnh mẽ, rộng khắp, nâng cao dần mức hưởng thụ văn hóa của nhân dân, trên cơ sở tăng cường sự lãnh đạo của Đảng và công tác quản lý của Nhà nước trong lĩnh vực văn hóa”. [135]

Trước năm 1975, nghệ sĩ sân khấu TP.HCM đã quen với hoạt động của

nhiều gánh hát cải lương, ban kịch tư nhân nên không lạ với cơ chế thị trường, với cách quản lý của các ông bầu, bà bầu. Cho nên, “khi Đảng và Nhà nước có chính sách XHH hoạt động văn hóa, trong đó có sân khấu, thì các nghệ sĩ lập tức hưởng ứng, chớp lấy cơ hội làm nghề. Họ là những người năng động, dám xả thân với nghề, quen bươn chải và nhảy bèn trong nắm bắt thị hiếu và nhu cầu của công chúng”. [18, tr.69] Mỗi sân khấu kịch tạo cho mình phong cách nghệ thuật riêng, lượng khán giả riêng, các nghệ sĩ ngôi sao có sức hút riêng; ngoài đội ngũ diễn viên từ các trường nghệ thuật chuyên nghiệp họ còn chủ động mở các lớp diễn xuất ngắn hạn để tạo cho đơn vị mình có thêm thu nhập và nguồn diễn viên tại chỗ. Cách làm của các sân khấu kịch xã hội hóa như: sân khấu kịch Idecap, sân khấu kịch Sài Gòn Phẳng, sân khấu kịch Phú Nhuận, sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh,... khá bài bản, năng động, thích nghi tốt với cơ chế thị trường.

Ở thập niên cuối của thế kỷ XX, nghệ thuật sân khấu kịch nói tại TP.HCM phát triển khá mạnh mẽ, đã thăng tiến, từ 2000 đến nay ngày càng vững chắc và mạnh mẽ. Một trong mấy nguyên nhân căn cốt là những đạo diễn kịch nói tài năng, giỏi nghề từ nhiều nơi trong nước hội tụ về, “đất lành chim đậu”; trong đó có những đạo diễn Việt kiều cũng về góp mặt, đã tạo nên một bức tranh kịch nói đa sắc, đa thanh cho TP.HCM.

Nhờ lượng khán giả ngày thêm đông đảo, sân khấu kịch nói Thành phố phát triển, tạo ra nhiều công ăn việc làm cho người hoạt động trong tất cả các bộ phận, các khâu của sân khấu kịch nói; đồng thời, một mặt góp phần tăng nguồn thu ngân cho nhà nước; mặt khác, đáp ứng một phần nhu cầu giải trí, nhận thức, giáo dục, thẩm mỹ, thông tin - giao tiếp,... cho người dân, hạn chế tệ nạn xã hội.

Tác giả Tất Thắng cho rằng, “làn sóng xã hội hóa sân khấu là một tín hiệu vui cho kịch nói phía Nam. Bởi vì điều này là kết quả của tư duy “cởi trói” trong lĩnh vực văn hóa của Chính phủ. Các đơn vị tư nhân được tự do sáng tạo nên đề tài và kịch mục trở nên phong phú và đa dạng. Nhờ vậy, các sân khấu có thể liên tục sáng đèn để phục vụ khán giả. Từ đó, mỗi sân khấu tạo nên mối tương tác mạnh mẽ với khán giả của riêng mình” [102].

NSND Trần Ngọc Giàu cũng từng khẳng định, cho dù đối mặt với nhiều khó khăn nhưng sân khấu tại TP.HCM sẽ tiếp tục phát triển. Điều này căn cứ trên yếu tố khán giả phía Nam rất mê kịch. Thực tế sân khấu nào có vở diễn hay thu hút được đông đảo người xem và ngược lại. Ông lý giải: “Nếu nói sân khấu đang mệt mỏi thì tại sao có nhiều sân khấu mới ra đời? Điều này cho thấy kịch luôn là bộ môn nghệ thuật giải trí ưa thích của số đông công chúng. Vấn đề là người tổ chức có biết tạo ra sự hấp dẫn hay không” [132]. Là đạo diễn đã dựng nhiều “vở diễn XHH”, NSND Trần Minh Ngọc cho rằng không có gì phải lo lắng, vì bản thân “kịch nói XHH” đã mang trong mình nó yếu tố thị trường, nên các loại hình như nhát ma, kinh dị, đồng tính nếu làm không hay tự nó sẽ bị thị trường đào thải, mà thị trường ở đây chính là khán giả. Một khi họ đã không thích thì chẳng có cách gì để tồn tại.

Ở TP.HCM, có sân khấu Nhà hát Thế giới trẻ, thuộc trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh TP.HCM, nơi đang liên kết với Công ty Sài Gòn phẳng, một đơn vị có nỗ lực trong việc dàn dựng những kịch bản hướng tới lứa tuổi mới lớn. Sân khấu này chính là nơi để các bạn sinh viên sau khi tốt nghiệp làm nghề có nơi cạ sát. Bên cạnh việc tăng cường tính thực hành, gặp gỡ nghệ sĩ, nhà trường đã chú trọng đến công tác giao lưu quốc tế, hợp tác đào tạo với nước ngoài, thường xuyên mời các nghệ sĩ, thầy cô giáo, sinh viên một số trường nghệ thuật ở Pháp, Đức, Nhật Bản,... sang Việt Nam.

Tuy nhiên, “sân khấu XHH” ở TP.HCM phải là sân khấu có định hướng. Mô hình sân khấu TP.HCM là mô hình sân khấu nằm trong định hướng của nền văn hoá Việt Nam tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc, nhiễm sâu sắc tư tưởng hiện thực XHCN. Điều này đã được tác giả Lê Duy Hạnh, cũng như NSUT Thành Hội và NSUT Thanh Hoàng đại diện cho sân khấu Hoàng Thái Thanh và sân khấu 5B Võ Văn Tần đồng nhận định: kịch 5B là sân khấu có thiên hướng chính thống (về quản lý nhà hát, về chọn lựa đề tài, thể tài chính kịch, tư tưởng chính trị - xã hội,...); tuy nhiên, lại thực hiện xã hội hóa về diễn viên, theo cơ chế thị trường (kinh doanh) ở tất cả mọi khâu hoạt động của Nhà hát, kể cả khâu phục vụ khán giả và Nhà hát đã gặt hái được nhiều thành công... Còn sân khấu Hoàng Thái Thanh chuyên diễn kịch tâm lý xã hội với nhiều chiêu thức “lạ hóa cái cũ”, nhưng vẫn đảm bảo đúng đường lối văn hoá chính trị của Đảng và Nhà nước.

2.2. Đặc điểm nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020

Đạo diễn là một trong bốn thành phần căn cốt của nghệ thuật sân khấu, đồng thời, cũng là “một nghề” - nghề tổ chức đúc liền tất cả sáng tạo của các thành phần nghệ thuật, yếu tố kỹ thuật và phục vụ cùng tham gia sáng tạo, xây dựng vở diễn theo ý đồ tư tưởng, nghệ thuật của đạo diễn. Bởi vậy, khi dàn dựng một vở diễn, đạo diễn phải làm việc với tất cả các thành phần sáng tạo, từ kịch bản văn học, diễn viên, bộ phận thiết kế mỹ thuật sân khấu, âm nhạc, âm thanh, ánh sáng và các thành phần phụ trợ khác (như màn hình video clip, ghi hình, màn hình led,...), marketing..., như bất cứ một đạo diễn sân khấu nào. “Cái chung” là thế, nhưng mỗi đạo diễn có thể giới quan, nhân sinh quan, lý tưởng thẩm mỹ, vốn sống, học thức, trình độ văn hoá, tài năng nghệ thuật, cảm thức, suy cảm nghệ sĩ, phong cách nghệ thuật, phương pháp sáng tạo, cách thức tổ chức vở diễn,... riêng của mình, nhất là sáng tạo trong dàn dựng mỗi vở diễn cụ thể, càng không thể giống nhau, chưa kể đến, đạo diễn và nghệ thuật đạo diễn sân khấu ở mỗi quốc gia, dân tộc, vùng miền, ngoài sự khác nhau về đối tượng phản ánh, còn khác nhau về những truyền thống văn hoá, truyền thống nghệ thuật sân khấu, thi pháp và phong cách,... Do đó, ngoài những cái chung, cái riêng của từng đạo diễn, công tác đạo diễn ở TP.HCM, cũng có những đặc điểm riêng.

2.2.1. Lựa chọn kịch bản theo thị hiếu khán giả

Đa số các đơn vị kịch nói tại TP.HCM đặt doanh thu lên hàng đầu, tuy có nhiều cách chọn kịch bản nhưng mục đích chung là tạo ra vở diễn hấp dẫn được khán giả yêu thích, có hai cách chọn kịch bản để tiến hành xây dựng vở diễn, đó là:

- Kịch bản do đơn vị kịch nói chọn, để ấn định đưa cho đạo diễn được mời cộng tác dàn dựng: với những kịch bản này sẽ đáp ứng gu - phong cách của nhà hát, thị hiếu khán giả, nhất là nhóm khán giả “nòng cốt” thường lui tới nhà hát. Ưu tiên những kịch bản có khả năng tạo “thương hiệu”, góp phần nâng cao “đẳng cấp” của nhà hát; cùng với những kịch bản mang tính “thương hiệu” ấy, là một số kịch bản được sáng tác bởi các tác giả thân quen, tin cậy của đơn vị kịch nói.

- Kịch bản do đạo diễn giới thiệu với đơn vị kịch nói, thường là những kịch bản hợp gu, hợp phong cách đạo diễn hoặc đơn vị kịch nói; nhưng phải là những kịch bản có chất lượng nghệ thuật cao, có điều kiện tạo thương hiệu cho đạo diễn và đơn vị kịch nói.

Những kịch bản thuộc các loại nêu trên, đối với các đạo diễn tiền bối, nhiều kinh nghiệm, giỏi nghề chọn thì luôn tạo lấy được niềm tin và sự chấp thuận của đơn vị kịch nói nhanh hơn. Còn với đạo diễn trẻ, ít kinh nghiệm, khả năng dàn dựng ở mức trung bình, sẽ tạo niềm tin và sự chấp thuận của đơn vị kịch nói chậm và khó khăn hơn. Tuy nhiên không loại trừ những trường hợp “quen biết”, cảm tình riêng, hẳn có sự nâng đỡ, bảo chứng hoặc thỏa thuận ngầm đưa vào chương trình kịch mục của đơn vị. Song, cũng có thể kinh phí đầu tư cho vở diễn là 50/50, 50% đơn vị kịch nói đầu tư, 50% đạo diễn bỏ ra dựng vở; hoặc đôi khi đạo diễn bỏ ra gần như 100%. Phương án này xem ra thật là sòng phẳng, hay được áp dụng, bởi trong cơ chế thị trường, đạo diễn trẻ phải chấp nhận bỏ tiền túi ra dựng vở để được kinh nghiệm, tiếng tăm và dần tạo dựng chỗ đứng trong nghề cho mình.

Theo đạo diễn Ngọc Hùng, sân khấu Thế giới trẻ (nằm trong khuôn viên trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh TP.HCM), đề tài là yếu tố quyết định khi chọn đầu tư cho một vở diễn. “Chúng tôi luôn đặt ra câu hỏi khi bắt đầu một vở mới đó là: liệu kịch bản này có thu hút khán giả? Có những vai diễn hay cho diễn viên hay không? Đối tượng khán giả của sân khấu Thế giới trẻ đa phần là khán giả trẻ, nên đề tài cũng phải trẻ trung, gần gũi với đời sống của họ. Thường là đề tài tình yêu, hôn nhân, gia đình, quan hệ bạn bè,... luôn được khán giả yêu thích nhất, so với các đề tài lịch sử, cách mạng, kháng chiến, thời sự chính trị hay các mảng đề tài khác. Thể tài hài kịch thường được khán giả yêu thích hơn bi kịch. Vì sao? Một vở hài kịch khán giả có thể xem đi xem lại nhiều lần, được cười nhiều lần, hơn là khóc một lần bởi xem một vở bi kịch. Khán giả bây giờ thích xem để giải trí nhiều hơn là xem để phải suy tư. Còn với những khán giả thích xem một vở diễn để có thể được lắng vào những trạng thái tâm tư sâu sắc thì phải tìm đến sân khấu khác. Điều này biểu hiện sự phân chia khán giả một cách tự nhiên của thị trường nghệ thuật sân khấu. Ví dụ

như phần lớn khán giả của sân khấu Hoàng Thái Thanh sẽ không thích xem kịch ở Thế Giới Trẻ. Khán giả Thế giới Trẻ yêu thích hài kịch và kịch kinh dị. Tuy nhiên, trong kinh dị chúng tôi dàn dựng không phải là kinh dị chỉ để hù dọa khán giả, mà kinh dị cũng có yếu tố hài hước, vui vẻ. Chứ không phải một vở diễn hù dọa khán giả từ đầu đến cuối. Khán giả hiện nay xem kịch thích giải trí, nhẹ nhàng, không thích nói gì quá lớn lao” [22, tr.13].

Ở TP.HCM, đạo diễn nắm bắt khá tốt kịch bản phù hợp gu thưởng thức của khán giả hiện nay, đa phần là khán giả trẻ và khán giả bình dân, trên cơ sở cân đo đong đếm giữa nhu cầu của khán giả, sở trường sân khấu kịch, chất lượng kịch bản, sở trường đạo diễn,... để tìm ra mẫu số chung cho các đề tài được ưu tiên dàn dựng. Đó là: trội lên là hài, kinh dị, đồng tính, miền Tây Nam Bộ (ở phía Nam Việt Nam); bi kịch, chính kịch, kịch tâm lý cũng được duy trì ở chừng mực nhất định,... Phương pháp sáng tác kịch bản chủ yếu theo hình thức kịch tính Aristote; kỹ thuật viết nặng tính tự học, góp nhặt kinh nghiệm hơn là tuân theo một hệ thống lý luận hoàn chỉnh, cốt truyện dễ hiểu, nhân vật gần gũi, đa phần khai thác câu chuyện thời hiện đại, hơn 1/3 là kịch bản cũ vì an toàn, đã được thẩm định chất lượng qua thời gian hoặc là đề tài thu hút thị hiếu khán giả như: *Dạ cổ hoài lang* (được dựng rất thành công với đạo diễn Công Ninh tại Sân khấu nhỏ 5B, sau 2015 được đạo diễn Vũ Minh dựng lại tại Sân khấu Idecaf), *Ngôi nhà không có đàn ông*, *Bông hồng cài áo*, *Thử yêu lần nữa*, *Tiên Nga*, *Tía ơi Má đi*, *Quả tim máu*, *Ngôi nhà hoang*, *Người vợ ma* (phần hai),... Công tác biên tập lại kịch bản của đạo diễn khá tốt để kịch bản phù hợp thời đại và thị hiếu khán giả; do những điều tác giả viết không hợp thời, không hiệu quả khi lên sân hoặc kịch bản của tác giả trẻ có ý nhưng yếu về kỹ thuật viết. Một số đạo diễn kiêm công việc tác giả tạo được hiệu quả gồm: Thành Hội - Ái Như, Minh Nguyệt, Nguyễn Thị Minh Ngọc, Bùi Quốc Bảo,... Có nhiều kịch bản của tác giả trẻ tuy còn non nhưng do khai thác những đề tài khán giả quan tâm, qua bàn tay đạo diễn biên tập đã cho ra được những vở diễn khá thú vị.

Ưu điểm của đạo diễn kịch nói khi đồng ý dàn dựng kịch bản là đa số đã tìm được tiếng nói chung với tác giả, làm cho kịch bản hay hơn, làm chiếc cầu uy tín và

chuyên nghiệp để gắn kết đưa con của tác giả với khán giả; đã xóa được ấn tượng không hay là đạo diễn đã dàn dựng vở diễn yếu hơn kịch bản của tác giả và nhìn chung số lượng đạo diễn nhiều và nổi bật hơn bộ phận tác giả.

Tuy nhiên, vẫn có một số đạo diễn kịch nói TP.HCM thường chọn những kịch bản giá trị nghệ thuật chưa cao do trình độ đạo diễn còn yếu hay do mối quan hệ,... hay một số đạo diễn có kinh nghiệm trong một số trường hợp vẫn phải chấp nhận dựng kịch bản trung bình vì mối quan hệ, vì không tìm ra kịch bản tốt,...

2.2.2. Dàn dựng theo thể mạnh của diễn viên

Tạo điều kiện tối đa để diễn viên sáng tạo nhân vật - đó là ưu tiên hàng đầu tại các sân khấu kịch ở TP.HCM.

Sự thể hiện nghệ thuật toàn diện của đạo diễn phụ thuộc chặt chẽ vào khả năng diễn xuất của diễn viên và sự phối hợp nhịp nhàng của các bộ môn nghệ thuật khác. Nghề diễn viên đòi hỏi những tố chất nghề nghiệp đặc thù, đặt ra thách thức lớn lao cho đạo diễn trong việc chỉ đạo diễn xuất. Yêu cầu này không chỉ đòi hỏi trình độ chuyên môn cao mà còn cần sự thấu hiểu sâu sắc về tâm lý con người.

Ở sân khấu kịch nói TP.HCM, vai trò của diễn viên được đặt ở vị trí cao nhất, chứ không phải là đạo diễn. Người đạo diễn muốn có vở diễn thành công cũng như vai trò của mình vững chắc trong lòng diễn viên và các bộ phận khác làm nên vở diễn, đều phải lưu ý điều này.

Ở TP.HCM, diễn viên kịch nói rất đông và số người giỏi, nổi tiếng cũng nhiều, có sức hút rất mạnh với khán giả. TP.HCM có nhiều sân khấu kịch và mỗi sân khấu với phong cách biểu diễn khác nhau đáp ứng nhu cầu thưởng thức đa dạng của khán giả. Các diễn viên bi, chính, hài kịch với nhiều đẳng cấp cũng như số lượng cùng vô số nhân vật nhiều màu của các vở diễn hiện đại, lịch sử, dân gian,... để khán giả tha hồ mà chọn lựa. Nhiều diễn viên kịch nói được đào tạo bài bản và rất vững chuyên môn. Họ lôi kéo khán giả chính nhờ vào tài năng của mình, có nhiều cách thức, kinh nghiệm để thu hút khán giả đến với các đêm diễn. Các diễn viên của các lĩnh vực khác bước sang cộng tác với kịch nói cũng phải là những người có năng lực, nổi tiếng và để tồn tại được trên sân diễn buộc họ phải tìm cách

học hỏi nhiều, thích nghi để diễn tốt. Người đạo diễn nếu không chuẩn bị kỹ chuyên môn dàn dựng và lôi kéo được các thành phần tạo nên vở diễn cùng hợp lực để đẩy mạnh vai diễn của các diễn viên sẽ giảm nhiều giá trị trong mắt họ.

Theo NSND đạo diễn Trần Ngọc Giàu, lấy mốc từ những diễn viên thành công:

Thành Lộc, Thành Hội, Khánh Hoàng, Đàm Loan,... hình thành nên một vết phong cách lúc bấy giờ đó là sân khấu của một thế hệ trẻ mới. Cho nên, kịch miền Nam đi theo một hệ mới hoàn toàn kết hợp giữa khuynh hướng Stanislavski (hiện thực tâm lý) với sân khấu mang tính chất biểu cảm đời thường của Cải lương Nam Bộ. Sở dĩ nó hình thành nên phong cách sân khấu này đó là vì tâm lý khán giả miền Nam thích chất kịch đi vào tâm lý đời thường hơn. Do đó, khi mới đầu hình thành sân khấu miền Bắc đi vào trong Nam, người miền Nam cũng thích đề tài mang tính luận đề của sân khấu miền Bắc, nhưng nếu đi sâu vào đời thường thì lại không đi sâu vào đời sống người miền Nam được. Vì vậy, nó đã hình thành nên hệ sân khấu mới của miền Nam vừa mang tính chất của miền Bắc, vừa mềm hóa bởi cái chất Nam Bộ và đã tạo nên một thế hệ diễn viên như vừa nói [22, tr.20].

Các vở diễn nhờ diễn xuất của diễn viên giỏi làm đầy đặn, lấp đầy nhiều khoảng trống đã đạt được kết quả cao hơn so với những gì hiện hữu trong kịch bản. Các diễn viên giỏi và ăn khách thường có sự chọn lựa cẩn thận theo tiêu chí của họ với đối tác làm việc cùng mình, trong đó có đạo diễn và đôi khi họ cũng khá độc đoán.

Vì vậy, để đảm bảo chất lượng và đạt doanh thu cao, các sân khấu kịch nói TP.HCM thường mời các đạo diễn dựng vở là những người giỏi chuyên môn, nổi tiếng. Họ là những người nhiều kinh nghiệm trong việc phân tích, khơi gợi cách thể hiện nhân vật để diễn viên hoàn thành tốt vai diễn của mình trên sân khấu; giúp diễn viên đi dần tới những yêu cầu thiết yếu của nhân vật như: Diễn viên phải nắm vững khuynh hướng phát triển sân khấu chủ yếu của thời đại ngày nay trong sự kết hợp nhuần nhuyễn, điều luyện giữa trí tuệ và tình cảm; giúp diễn viên sáng tạo, bổ sung,

lấp đầy những khoảng trống trong đời sống con người - nhân vật mà kịch bản dành lại ấy chủ yếu là diễn viên đóng vai. Vì tác giả chỉ khắc họa tối đa được 45% phần đời hữu thức của nhân vật; còn lại toàn bộ phần đời vô thức của nhân vật, tác giả kịch bản chẳng thể có câu chữ nào khắc họa được trong kịch bản. Phần đời này, hoàn toàn do diễn viên đóng nhân vật phải tạo ra. Đương nhiên, diễn viên đóng nhân vật có sáng tạo đúng và ăn nhập được với đời sống hữu thức của nhân vật hay không còn phải nhờ vào sự gợi ý, hướng dẫn của đạo diễn và sự phối hợp tạo không khí,... của các thành phần nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật tham gia xây dựng vở diễn. Sáng tạo phần đời vô thức của nhân vật là khâu khó nhất đối với diễn viên đóng vai. Với những đạo diễn giỏi, họ có thể làm tốt vai trò của đạo diễn là tổ chức, hướng dẫn sáng tạo của mọi thành phần nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật để tạo nên một tổng thể hài hòa đúc liền hoàn chỉnh duy nhất của vở diễn. Các diễn viên kịch nói giỏi của TP.HCM trong giai đoạn này có thể kể đến: Thành Lộc, Đàm Loan, Kim Xuân, Việt Anh, Hữu Châu, Thanh Thủy, Hồng Vân, Thành Hội, Ái Như, Quốc Thảo, Minh Nhí, Hữu Nghĩa, Đại Nghĩa, Lê Khánh, Hồng Trang,...

Theo NSUT Thành Lộc,

Sân khấu phía Nam, đặc biệt là ở Sài Gòn thì nó rất đời thường, mang tính thời thượng, nên thông tin của nó đến với người xem rất nhanh. Cách diễn xuất của diễn viên Sài Gòn cũng dung dị hơn chứ không cầu kỳ, không bị nặng quá về trình thức, kỹ thuật bài bản quy củ như diễn viên phía Bắc. Diễn viên Sài Gòn dùng lời nói đơn giản, gần gũi với đời sống thật hơn, thậm chí là rất thật, nhưng đó không phải là tự nhiên chủ nghĩa. Ví dụ: như trường hợp nghệ sĩ Thành Hội đóng vai anh chàng cán bộ mà lại đi chửi thề khi tỏ tình với cô gái trong vở *Chuyện bây giờ mới kể* trên sân khấu 5B hồi đó [22, tr.18].

Với khá nhiều diễn viên, đạo diễn kịch nói hiện nay còn vừa là người thầy, người anh trong nghề đóng góp ý kiến vô cùng hữu ích cho diễn viên không chỉ về cách thể hiện nhân vật mà còn rất nhiều công việc trong nghề, trong cuộc sống và hơn nửa số đạo diễn này cũng là các thầy cô giáo thường cộng tác giảng dạy tại các

trường, các lò đào tạo về chuyên ngành sân khấu, như: Đoàn Bá, Trần Minh Ngọc, Lê Văn Tĩnh, Nguyễn Văn Phúc, Trần Ngọc Giàu, Nguyễn Công Ninh, Thành Hội - Ái Như, Hồng Vân, Vũ Minh, Hữu Nghĩa,...

Khoảng phân nửa đạo diễn kịch hiện nay xuất thân từ diễn viên nên họ rất có thuận lợi và thủ pháp (chiêu trò) khi làm việc với diễn viên trong công tác dàn dựng. Một số đạo diễn xuất thân từ diễn viên và hiện đang song hành giữa công tác đạo diễn và diễn viên dù ở vai trò nào họ cũng thể hiện được mình là người có năng lực. Thuận lợi “hai tay hai kiếm” của những người này là bởi trong năm khâu quan trọng để hình thành nên một vở diễn là: nhà sản xuất - tác giả - đạo diễn - diễn viên - khán giả thì họ đã làm được hai khâu quan trọng, cá biệt có người còn làm được ba hay bốn khâu quan trọng như: Thành Hội - Ái Như, Thành Lộc, Hồng Vân,... làm ba đến bốn việc là đạo diễn, diễn viên, nhà sản xuất, tác giả. Điều đó cho thấy rằng, khá nhiều các đạo diễn sân khấu kịch TP.HCM giỏi về dàn dựng và rất nhiều các mảng khác để cho ra đời một vở kịch nên họ là thành phần vô cùng quan trọng tạo ra thành công của sân khấu kịch nói Thành phố.

Với vở *Dạ cổ hoài lang*, Sân khấu kịch 5B, đạo diễn Công Ninh, ngoài sự dàn dựng chắc tay, bay bổng nhưng rất gọn ghẽ rất phù hợp với sân khấu nhỏ của đạo diễn Công Ninh là sự đóng góp rất lớn của hai nghệ sĩ Thế hệ Vàng của làng kịch nói TP.HCM giai đoạn 2000 đến 2020 để làm nên thành công của vở diễn là nghệ sĩ Thành Lộc và nghệ sĩ Việt Anh. Trong lớp diễn, người bạn vai em – ông Năm (Việt Anh) đến nhà người bạn vai anh – ông Tư (Thành Lộc) để dự đám giỗ vợ ông Tư mà cũng là người ông Năm thầm thương ngày xưa nhưng bà vợ đã chọn ông Tư, đám giỗ chỉ có hai ông già nơi đất Mỹ vì các con đã bận đi làm hết. Các miếng diễn của nghệ sĩ Việt Anh luôn lòn ở dưới làm nền cho nghệ sĩ Thành Lộc nhưng rất chắc, ra miếng nào ăn miếng ấy. Việt Anh xài nguyên tắc rải thóc lừa hết đàn gà vào bội (cái lồng úp gà), nghĩa là giao đãi bằng lời thoại, hành động sau đó gây ấn tượng bằng cách quăng ra một miếng diễn ấn tượng đắt giá đúng với hoàn cảnh quy định của tình huống kịch và tâm lý nhân vật thu hút người xem, điều này tưởng rằng diễn hời hợt nhưng không hề vì người diễn viên luôn bám sát kịch bản, tâm

lý nhân vật và ý đồ dàn dựng của đạo diễn, chỉ là họ rất tinh tế tìm ra những nét diễn độc đáo để gây ấn tượng cho nhân vật. Ví dụ Việt Anh vô tình cảm nhang trước vào bát nhang nhưng là vai em, thấy Thành Lộc chưa cảm nhang thì nhìn lật đặt cảm nhang lên, đợi Thành Lộc cảm xong mới dám cảm nhang và thoại: Cái này là biết trước biết sau nè!!... và thế là khán giả cười rần... Việt Anh có lối diễn xuất khôn ngoan mà không mất lòng ai và không ảnh hưởng đến ai. Thành Lộc diễn đoạn đau thương nhớ vợ mất nhưng cứ tung từng cười nói tỉnh queo theo tính cách mộc mạc đơn giản của người miền Tây Nam bộ mà lấy bao nước mắt người xem, khán giả lăn xả rơi lệ nhưng diễn viên không hề khóc, một lối diễn thượng thừa đầy kinh nghiệm. Hai người diễn gần mười phút ngồi đối diện nhau không cần chuyển động nhiều, chỉ là cảm xúc, ánh mắt, lời thoại và vài động tác mà thu hút người xem kinh khủng, khán giả không một giây rời mắt khỏi diễn viên. Thành Lộc diễn động nhiều hơn Việt Anh nhưng cũng chỉ ngồi một chỗ, Việt Anh tĩnh lặng dùng vài lời thoại, ánh mắt nhưng không hề lép vế trước Thành Lộc; Việt Anh thả câu nào, hành động nào là đất cái ấy, Thành Lộc diễn cả đoạn mười phút là hút khán giả cả mười phút.

2.2.3. Đa phong cách giữa các đơn vị sân khấu kịch nói

Mỗi đơn vị kịch nói tại TP.HCM đều có lực lượng đạo diễn riêng biệt cho mình. Tuy nhiên, có những đạo diễn giỏi nổi trội thường dựng vở ở nhiều nhà hát, có thể kể đến Đoàn Bá, Lê Văn Tĩnh, Trần Minh Ngọc, Nguyễn Văn Phúc, Trần Ngọc Giàu, Hoa Hạ, Nguyễn Công Ninh,...

Khi chia sẻ với NCS, NSND Trần Minh Ngọc đã nhận định rằng: “Về đạo diễn, sân khấu kịch TP.HCM có Thành Lộc (sân khấu kịch Idecap) mang phong cách riêng, chịu khó tìm tòi, chú trọng đến những hình thức nghệ thuật diễn tả (ví dụ: kịch diễn có dàn nhạc giao hưởng), hoành tráng. Và người thứ hai là Thành Hội, Ái Như (sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh) thường dàn dựng mizăngxen tỉ mỉ để đạt trình độ nhất định.

Trên thực tế, ở TP.HCM, các sân khấu kịch hầu như ít mời đạo diễn, mà nhân sự tại chỗ tự làm. Sân khấu Kịch Sài Gòn (do Phước Sang chỉ đạo), vở diễn thường được tạo nên do tự phát, tự nghĩ ra do nguồn nhân sự dàn dựng tại chỗ của

nhà hát, ít mời đạo diễn, tự làm, cách của họ là làm khoảng 70%, 80% thôi, rồi chờ ý kiến Hội đồng duyệt vở góp ý kiến, điều chỉnh, tiếp tục luyện tập hoàn chỉnh và vở diễn ra công diễn trước công chúng. Sân khấu Thế giới trẻ là sân khấu kịch ăn khách nhất hiện nay. Kịch Thế giới trẻ tìm được nhiều kịch bản (các sân khấu khác kiếm kịch bản để dựng cũng rất khan hiếm), phù hợp chủ trương nghệ thuật của đơn vị mình, tập thể là thành công, có đạo diễn tác giả Bùi Quốc Bảo, đạo diễn Ngọc Hùng và một số người,... Sân khấu Kịch Phú Nhuận - Hồng Vân, có có Hồng Vân và một số diễn viên vừa làm diễn viên, vừa làm đạo diễn,... Nhà hát Kịch 5B, ít mời đạo diễn, chỉ có Mỹ Uyên, Chánh Trực; hiện sân khấu kịch này chệch choạc, không giữ được phong cách đầu tiên là làm kịch vì nghệ thuật, có chất lượng do nhiều yếu tố làm cho công tác đạo diễn gặp nhiều khó khăn (như không tập được vì diễn viên vướng vào phim truyền hình), dẫn đến mất dần khán giả. Sân khấu Kịch Hoàng Thái Thanh, Thành Hội, Ái Như và một số diễn viên chia nhau làm đạo diễn. Cách họ làm đa phần là tự làm, tự nghe ngóng, tự xoay xở” [PL, tr.210].

Mặc dù vậy, các đơn vị kịch nói TP.HCM đã tạo ra phong cách riêng để cạnh tranh với nhau, thu hút khán giả, tạo doanh thu cho chính mình.

Phong cách Idecap coi trọng học thuật, đa dạng thể loại, dung nạp cái mới nhưng khá kỹ lưỡng, có đủ bi chính hài kịch, đạo diễn đa dạng trong thể hiện gồm Stanislavski, Brecht, kịch hát truyền thống, cải lương hòa trộn. Gu kịch Idecap chia thành hai dạng khá rõ, một là các đạo diễn lớn tuổi, kinh nghiệm và bề dày kiến thức thật nhiều như Đoàn Bá, Trần Minh Ngọc; hai là những đạo diễn có mối cộng tác lâu năm, dày đặc với nhà hát như Hùng Lâm, Thành Lộc, Thành Hội - Ái Như (trước khi tách riêng mở sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh), Vũ Minh,... Kịch Idecap đại diện cho kịch bản có tính văn học cao; đạo diễn mạnh, giỏi, xử lý mảng miếng dàn dựng vừa mang nhiều tính học thuật vừa hấp dẫn thu hút khán giả tiên tiến (trí thức), trung niên và các thành phần khác.

Sân khấu nhỏ 5B đề cao tính giáo dục, tuyên truyền, cũng khá rộng cửa trong thể nghiệm giống như tên gọi một thời Nhà hát Thể nghiệm 5B nhưng từ 2010 sự thể nghiệm khá thiếu chọn lọc, hơi thiên về kịch sinh hoạt và có phần dễ dãi trong dàn

dựng; vẫn theo phương pháp Stanilavski nhưng có sự hòa trộn phong cách Âu Mỹ và ảnh hưởng Cải lương. Kịch 5B khoảng từ năm 2000 đến 2010 các đạo diễn vẫn cảm cụ cho ra đời được các vở diễn đa dạng đề tài và có những vở mang tính thể nghiệm đòi hỏi sự đầu tư nhiều về mặt dàn dựng của đạo diễn; đạo diễn cũng cố gắng tìm mọi thủ pháp trong khả năng của mình để làm tốt các vở diễn. Từ năm 2010 đến 2020 chất lượng đạo diễn, vở diễn xuống dần và các vở thiên về hài sinh hoạt.

Sân khấu Kịch Phú Nhuận trước 2007 chủ yếu về kịch văn học có chất Bắc bộ qua một số vở diễn của đạo diễn Doãn Hoàng Giang, Hồng Vân với diễn xuất của một số diễn viên nói giọng Bắc như Bằng Kiều, Hồng Vân, Đức Hải, Bình Minh, Lan Hương; sau này khá nổi bật với dòng kịch kinh dị, hài. Từ 2015 trở đi đậm chất sinh hoạt và dễ dãi trong dàn dựng; phong cách hòa trộn: phương pháp Stanislavski; ảnh hưởng Cải lương, Âu Mỹ. Kịch Hồng Vân đạo diễn chọn dựng vở theo nhiều dạng để tìm khán giả: kịch văn học, kịch hài sinh hoạt, kịch kinh dị,... từ 2007 chọn dòng kịch kinh dị hài là chủ đạo, sau thành công của vở kịch kinh dị *Người vợ ma*. Đạo diễn tập trung dựng, tìm các mảng miếng để làm thật hấp dẫn đề tài tâm linh này và cho ra đời các vở chủ yếu về kinh dị hài.

Sân khấu Hoàng Thái Thanh rất kỹ lưỡng, chi tiết chậm rãi nghiêm túc; có phần cũ kỹ, lạ hóa cái cũ, chính kịch, miền Tây Nam Bộ; phong cách Stanislavski là chủ đạo. Kịch Hoàng Thái Thanh đạo diễn chủ yếu là Thành Hội và Ái Như, hai người chọn kịch bản tâm lý xã hội gia đình thành thị hay miền Tây Nam Bộ, miếng mảng đạo diễn chi tiết, xử lý kỹ lưỡng phù hợp với khán giả nữ trí thức lớn tuổi và những người hoài cổ, nét dựng xưa cũ, chi tiết, chậm rãi.

Sân khấu Sài Gòn phẳng các vở diễn tập trung vào kịch hài, giới tính, kịch kinh dị, miền Tây Nam Bộ; trong đó tính trẻ, hài và giới tính là nổi trội; phong cách Stanislavski, ảnh hưởng Cải lương và hòa trộn nhiều phong cách. Chọn kịch bản chủ yếu phục vụ giới trẻ từ hai mươi đến dưới bốn mươi tuổi; thường đi vào đề tài tâm lý tình cảm gia đình thành thị và miền Tây Nam Bộ.

Nhà hát Kịch TP.HCM là đơn vị biểu diễn kịch của nhà nước, thiên về tuyên truyền, nghiêm túc, tính giáo dục cao, biểu diễn phục vụ công tác chính trị; vở diễn

đề tài cũ truyền thống rập khuôn, khá khô cứng; phong cách Stanislavski là chủ đạo.

Sân khấu Kịch Sài Gòn thiên về hài bình dân, kinh dị, sinh hoạt; phong cách Stanislavski, ảnh hưởng Cải lương.

Khi trao đổi với NCS, đạo diễn Trần Ngọc Giàu cho rằng: “Kịch Hoàng Thái Thanh, nghệ sĩ Thành Hội, Ái Như vừa làm kịch bản, đạo diễn; kịch bản Ái Như biên tập theo phong cách sân khấu Hoàng Thái Thanh, chú ý đến tâm lý đạo đức xã hội theo kiểu Kim Cương, Stanislaski. Kịch Idecaf, Thành Lộc chi phối đạo diễn diễn viên ảnh hưởng phong cách Thành Lộc rất nhiều, diễn viên trung tâm (Thành Lộc) có sức chi phối lớn, đạo diễn dựng ở Idecaf ảnh hưởng Thành Lộc rất nhiều. Bên Thành Lộc sau này, pha kịch chính luận gần gũi đời sống hơn, chuyển qua đưa âm nhạc hát múa vào vở diễn, chưa phải là nhạc kịch nhưng theo kiểu nhạc kịch. Kịch Phú Nhuận - Hồng Vân, theo phong cách Hồng Vân, tung tẩy chính kịch nhưng hài, nơi đây có Thanh Vân, Lan Phương, Thái Hòa, Đức Thịnh,... Ở Sân khấu kịch Idecaf có các vở như: *Khúc nguyệt cầm*, *Bí mật vườn Lệ Chi*,... là hướng đến nghệ thuật; Nhà hát Kịch TP.HCM có vở *Đường bay*, *Thời con gái đã xa* là một số ít vở có nhân vật điển hình,...” [PL, tr.223].

Nhờ có sự riêng biệt nói trên, dẫn tới các sân khấu kịch có sự đa dạng về phong cách. Thông qua vai trò sáng tạo của nghệ thuật đạo diễn, sân khấu kịch nói TP.HCM từ năm 2000 - 2020 đã tạo được nhiều sân chơi khác nhau cho các đơn vị kịch nói cùng tồn tại. Mỗi đơn vị xây dựng được một đội ngũ nghệ sĩ gạo cội với các chương trình biểu diễn riêng để từ đó xác lập thương hiệu riêng của mình. Đó là Nhà hát Sân khấu Nhỏ 5B cố gắng duy trì tính nghiêm túc, tìm tòi, sáng tạo, thử nghiệm mới; Sân khấu Idecaf phóng túng, sôi động, nhiều ngẫu hứng; Sân khấu Phú Nhuận phong phú về sáng tạo trong nhiều dạng đề tài phản ánh; sân khấu Hoàng Thái Thanh tuy mới trình làng lại tạo được tính nghề nghiệp vững vàng với loạt vở diễn thiên về dạng chính kịch có chiều sâu văn học; Sân khấu Kịch Sài Gòn dừng lâu ở dòng kịch hài hước có phần dễ dãi; Sân khấu Thế giới trẻ đang vững bước tồn tại mạnh mẽ với những tiết mục hài, kinh dị lạ thường,...

Khán giả kịch TP.HCM có thể rộng đường lựa chọn thể tài kịch mà mình yêu

thích như xem kịch lịch sử, tâm lý, hài, đồng tính thì đến Sân khấu Idecaf với các đạo diễn Thành Lộc, Vũ Minh, Tuấn Khôi,...; xem kịch hài, ma, đồng tính thì đến với Sân khấu Sài Gòn Phẳng với các đạo diễn Ngọc Hùng, Quốc Bảo, Cao Tấn Lộc,...; xem kịch tâm lý xã hội, kịch hài hước, kịch vụ án, kịch ma quái thì đến Sân khấu Kịch Phú Nhuận - Hồng Vân với các đạo diễn Hồng Vân, Thái Hòa, Lê Quốc Nam, Xuân Trang, Diệp Tiên,... hoặc Sân khấu Kịch Sài Gòn với các đạo diễn Hữu Nghĩa, Tấn Hoàng,...; xem kịch tâm lý thì đến với Sân khấu Hoàng Thái Thanh với đạo diễn Thành Hội - Ái Như... “Mỗi sân khấu một phong cách sẽ đáp ứng sự thưởng thức của một bộ phận khán giả, đồng thời tạo nên phong cách diễn của diễn viên chuyên làm thể nghiệm hoặc chuyên diễn bi hay hài” [71].

Với vai trò người chịu trách nhiệm chính về nghệ thuật, đạo diễn, viên viên trung tâm của sân khấu kịch Idecaf, nghệ sĩ Thành Lộc; với khả năng rất đa dạng, anh xứng danh là Phù thủy của sân khấu kịch nói miền Nam hiện nay. Trong phong cách dàn dựng, anh chú trọng đến hình thức diễn tả hoành tráng, chỉnh chu, màu sắc, kết hợp nhuần nhuyễn xử lý mảng miếng đạo diễn và diễn viên triệt để, đắt giá, chất nhạc kịch trong dàn dựng và diễn xuất được đề cao, có thể kể ra một số vở đạo diễn Thành Lộc dàn dựng ở sân khấu kịch Idecaf như: *Bí mật vườn Lệ Chi*, *Ngàn năm tình sử*, *Tiên Nga*,... đều gây tiếng vang lớn. Vở diễn *Bí mật vườn Lệ Chi*, sân khấu kịch Idecaf, tác giả: Hoàng Hữu Đản, đạo diễn: NSUT Thành Lộc, năm 2002. Vở đã trải qua rất nhiều xuất diễn và đợt công diễn như đợt một năm 2000, đợt hai năm 2007, đợt ba năm 2012 và đến năm 2020 vẫn còn diễn lại một số xuất nhằm giới thiệu lại những vở đầy sức nặng của sân khấu kịch Idecaf. Với các diễn viên: NSUT Hữu Châu vai Nguyễn Trãi, nghệ sĩ Tú Trinh, NSUT Thành Lộc, Thanh Thủy, Lê Khánh, Hương Giang, Hoàng Trinh, Mỹ Duyên, Đại Nghĩa, Đức Thịnh,... Vở diễn diễn ra trong thời điểm các sân khấu kịch tại TP.HCM rất hiếm khi có điều kiện dàn dựng để cho ra mắt một vở kịch lịch sử tốn kém, về tất cả mọi mặt; nhất là đây lại là một sân khấu tư nhân, tự thu tự chi, không có tài trợ. Với một vở kịch lịch sử, ngoài việc tìm ra một kịch bản có giá trị như kịch bản *Bí mật vườn Lệ Chi* của tác giả Hoàng Hữu Đản, vở diễn còn may mắn có một tay nghề dàn dựng khá cứng

cỏi và say nghề như của đạo diễn Thành Lộc. Tuy anh xuất thân là một diễn viên tài năng nhưng việc anh dàn dựng vở diễn *Bí mật vườn Lệ Chi* cũng đã làm các đạo diễn đồng nghiệp thấy rõ được tay nghề dàn dựng, sự nghiêm túc, sự hết lòng vì kịch nói cho sân khấu kịch Idecap nói riêng và sân khấu kịch nói TP.HCM nói chung. Điểm nổi bật để đạo diễn Thành Lộc có ưu thế khi dựng *Bí mật vườn Lệ Chi* là anh đã kế thừa học hỏi ở rất nhiều phương pháp dàn dựng, biểu diễn của sân khấu kịch hát truyền thống, nổi bật là sân khấu hát bội và cải lương, vì anh là con nhà nòi, có ba là NSND Thành Tôn (một người nổi tiếng trong lĩnh vực hát bội); mẹ là nghệ nhân hát bội Huỳnh Mai; hai anh chị của Thành Lộc là Bạch Lê và Bạch Long đều là những nghệ sĩ cải lương nổi tiếng tại miền Nam những năm 1970 - 1980. Với phong cách dàn dựng, biểu diễn tả ý, tả thần, ước lệ, cách điệu,... được thể hiện trong vở diễn qua các dàn cảnh trên sân khấu rất hiệu quả, rất thuận lợi để đạo diễn thể hiện câu chuyện lịch sử về vua quan triều Lê, về các nhân vật Nguyễn Trãi, Nguyễn Thị Lộ, Nguyễn Thị Anh, Tạ Thanh,... Với cách chỉ đạo diễn xuất kết hợp giữa phong cách tả thật của phương pháp Stanislaski với cách diễn cường điệu, khoa trương với khá nhiều trình thức của nghệ thuật kịch hát truyền thống; phong thái thể hiện các nhân vật trong vở diễn của các diễn viên đã tạo nên những hình tượng đầy xúc cảm chân thật nhưng cũng đầy sống động, rõ nét, đậm đặc, đẹp đẽ về nhân dáng trên sân khấu,... Thiết kế sân khấu được xử lý thiên về tả ý, ước lệ, giản lược những chi tiết rườm rà bằng cách xử lý chủ yếu bằng vải và một số trống lớn có đế trên sân khấu, vải được xử lý gồm màu trắng và đen khổ lớn thả dài từ trên cao xuống như những cây cột lớn,... trang phục sử dụng cho các nhân vật trong vở rất đẹp, phù hợp và được chăm chút kỹ lưỡng; những điều ấy đã tả rõ sự sang trọng, uy quyền của một vương triều; diễn tả rõ sự đen tối, mưu mô, tang tóc trong câu chuyện kịch; âm thanh tiếng trống, tiếng nhạc,... như khơi gợi đa chiều cảm xúc các nhân vật đang diễn ra trên sân khấu. Ánh sáng được xử lý cẩn thận, chất lọc,... che được hệ thống ánh sáng không nhiều nhưng được xử lý hiệu quả. Điểm nổi bật của vở diễn *Bí mật vườn Lệ Chi* là sự nhập tâm trong diễn xuất của diễn viên, được đạo diễn Thành Lộc chăm chút rất kỹ lưỡng về khâu diễn xuất trong vở diễn vì anh xuất

thân từ một diễn viên rất giỏi nên anh rất kỹ trong chỉ đạo diễn xuất. Vở diễn là sự hợp tác đồng điệu của dàn dựng hết mình và diễn xuất hết mình của những diễn viên rất giỏi tại sân khấu kịch Idecaf - một dàn diễn viên không có đối thủ trong giai đoạn 2000 - 2020 của TP.HCM; và tại sân khấu kịch Idecaf, Thành Lộc còn là người phụ trách về nghệ thuật tại sân khấu này. Giai đoạn này nếu xếp hạng về vở diễn, với các thành phần nghệ thuật như: tác giả, đạo diễn, diễn viên,... thì có thể nói sân khấu kịch Idecaf là đứng số 1 ở TP.HCM. Đạo diễn - Diễn viên Thành Lộc (Thành Lộc đóng rất hay vai phản diện Tạ Thanh, một vai khá quan trọng trong vở này) ngoài xuất thân từ gia đình nòi về nghệ thuật, anh còn được đào tạo chuyên nghiệp và kỹ lưỡng với các thầy cô rất giỏi và tận tâm tại trường Nghệ thuật sân khấu 2 (nay là trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM), anh là một người luôn học hỏi và làm nghề nghiêm túc, luôn học thêm về đạo diễn và các bộ môn nghệ thuật khác bổ trợ cho việc dựng và diễn các vở trên sân khấu. Vì vậy, không ngạc nhiên khi các vở diễn anh trình làng tuy không nhiều nhưng luôn tạo dấu ấn khá đậm như *Bí mật vườn Lệ Chi* rất chỉnh chu, kỹ lưỡng, công phu và một số vở diễn khác như *Ngàn năm tình sử, Tiên Nga*,... Vở diễn *Bí mật vườn Lệ Chi* đáp ứng yêu cầu nghệ thuật khá cao; là vở kịch về đề tài lịch sử được đầu tư mọi mặt rất công phu, kỹ lưỡng; có lượng khán giả lớn và rất được giới chuyên môn chú ý. Phong cách xử lý ước lệ, tả ý và tiếp thu nhiều trình thức kịch hát truyền thống được tiếp thu rất nhiều trong vở diễn và xử lý đạo diễn.

Là quản lý, đạo diễn, tác giả, diễn viên chính kỳ cựu, nghệ sĩ Thành Hội vô cùng quan trọng với sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh, như là linh hồn của sân khấu kịch này. Trong phong cách dàn dựng, đạo diễn Thành Hội xử lý mọi thứ vừa phải, gọn gàng, cân trọng và trung thành với thể hệ Stanislavski, rất kỹ lưỡng, xử lý dàn cảnh chi tiết, chăm chút nét diễn xuất cho diễn viên tận mẫn từng chút một. Anh tạo được thương hiệu nghề nghiệp vững chắc, uy tín với nhiều vở diễn mang đậm tính văn học như: *Cám ơn mình đã yêu em, Hãy khóc đi em, Nửa đời ngo ngác, Đêm thiên nga, Đèn không tắt bóng*,...

Có thể lấy ví dụ vở *Nửa đời ngo ngác*, Sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh, tác

giả: Trần Mỹ Trang - Hoàng Thái Thanh, đạo diễn NSUT Thành Hội, thiết kế sân khấu: Kim B, ca khúc chủ đề: *Chuyện đóa Quỳnh hương* (nhạc sĩ: Trịnh Công Sơn, ca sĩ: Hồ Quỳnh Hương - Trần Thái Hòa), năm 2010. Thành công của vở diễn là do đạo diễn đã tổng hợp rất nhiều yếu tố yêu thích của người miền Tây Nam bộ để tạo nên vở *Nửa đời bơ vơ*. Câu chuyện được các tác giả kịch bản cảm tác từ truyện ngắn *Chiều vắng* của nhà văn Nguyễn Ngọc Tư - một tác giả nổi bật của dòng truyện trữ tình miền Tây sông nước những thập niên đầu thế kỷ XXI. Câu chuyện trai gái yêu đương đến lụy tình, tôn thờ tình yêu suốt đời suốt kiếp, chuyện tình của những con người mộc mạc chân chất như những dòng sông, cây bần, cây lúa của miền đất phương Nam luôn níu kéo rất đông khán giả đến với vở diễn. Đạo diễn đã chọn dàn diễn viên khá thuần theo phong cách Stanislavski (đạo diễn Thành Hội luôn chọn Stanislavski làm chủ đạo trong chỉ đạo diễn xuất cho diễn viên) với nét diễn chi tiết đến tỉ mỉ, chân thật hơn cả chữ chân thật, gồm các diễn viên: Ái Như, Hồng Ánh, Ngọc Lan, Trí Quang,... Sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh là do hai nghệ sĩ Thành Hội và Ái Như thành lập, là người có uy tín trong nghề nên việc rèn luyện cho diễn viên theo ý mình không phải là điều khó khăn, diễn viên thường có tâm lý làm việc với hai vị đạo diễn này là phải theo kỷ luật sắt. Cách dàn dựng vở của đạo diễn Thành Hội không chỉ ở *Nửa đời bơ vơ* mà với các vở diễn của sân khấu Hoàng Thái Thanh đều theo phong cách này - kỷ luật cao độ. Có khá nhiều vở hai người đồng đạo diễn hay người làm đạo diễn, người làm diễn viên. Khi đạo diễn, họ đều rất nghiêm khắc, vắt óc tìm ra đến tận cùng của cái nhỏ nhặt để xử lý tất cả các dàn cảnh, mảng miếng về dàn dựng cũng như về diễn xuất để chỉ đạo cho diễn viên. Vở diễn được khai thác không chỉ kỹ lưỡng về chọn kịch bản, công tác đạo diễn, diễn xuất diễn viên, mà ngay cả về thiết kế sân khấu, xử lý đạo cụ, chọn phục trang cũng được đạo diễn Thành Hội xử lý rất chắc chắn đến tận cùng. Những cái võng, cái đèn soi ếch, đôi guốc, cái khăn rằn, mâm cơm, bình trà, chậu hoa,... đều được đạo diễn xử lý rất chọn lọc, đắt giá,... Dù là một sân khấu tư nhân với cơ sở vật chất tạm bợ, vay mượn, thiếu thốn nhưng họ đã tận dụng rất triệt để. Dàn đèn sân khấu không nhiều, thiếu thốn nhưng được xử lý hiệu quả, kỹ lưỡng. Có thể nói,

vở diễn *Nửa đời bơ vơ* là một vở diễn có chất lượng nghệ thuật của sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh, mà công lớn trong sự thành công của vở diễn này cũng là do đạo diễn Thành Hội, là một trong hai người chủ chốt của sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh, với tư cách vừa là đạo diễn, vừa là tác giả và vừa là diễn viên trụ cột của rất nhiều vở diễn thành công của sân khấu này. Ra đời từ năm 2010 và nay vẫn còn đang diễn, đây là vở diễn có số lượng suất diễn nhiều nhất của sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh. Tuy nhiên, trong vở diễn này, phần ca khúc chủ đề, đạo diễn sử dụng bài hát *Chuyện đóa Quỳnh hương* của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn do ca sĩ Hồ Quỳnh Hương thể hiện và cả bài phối nhạc cùng hình ảnh chầu hoa quỳnh đều quá sang trọng, không phù hợp để ví về thân phận người phụ nữ trong kịch vốn thiên về sự mộc mạc, chân chất của vùng sông nước miền Tây Nam bộ. Vở diễn *Nửa đời bơ vơ* đáp ứng yêu cầu doanh thu cao vì là vở diễn có đời sống trên sân khấu khá lâu, đồng thời dành được nhiều tình cảm yêu mến của khán giả yêu thích đề tài miền Tây Nam bộ. Phong cách của sân khấu Hoàng Thái Thanh luôn đề cao nghệ thuật biểu hiện thực tâm lý của Stanislavski là tả thật, thể nghiệm, hòa cảm và rất chi tiết, cẩn thận trong các xử lý đạo diễn và diễn xuất của diễn viên.

Đạo diễn Thành Hội của sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh và đạo diễn Thành Lộc của sân khấu kịch Idecaf mỗi người mỗi phong cách đạo diễn khác biệt nhau. Thành Lộc hoành tráng, nhiều màu sắc, nhiều kỹ xảo; Thành Hội thâm trầm, nhỏ gọn, chi tiết, đầy lắng đọng; nhưng vẫn tựu trung lại là những đạo diễn giỏi, là hai thanh kiếm quý của sân khấu kịch nói TP.HCM.

2.2.4. Dàn dựng chủ yếu theo hình thức sân khấu nhỏ

Sân khấu kịch nói TP.HCM trong giai đoạn này đặc biệt bởi đa số là mô hình sân khấu nhỏ. Hầu như bảy sân khấu kịch nói mà NCS đề cập đến đều có khuôn khổ sân khấu nhỏ với lượng khán giả trong một đêm diễn chỉ vài ba trăm người; điều hành rạp và diễn xuất, dàn dựng theo cơ chế sân khấu nhỏ, vở diễn ít nhân vật, hạn chế trang trí sân khấu, tiết kiệm chi phí, thời gian dựng vở ngắn và cố gắng đảm bảo hiệu quả nghe nhìn. Vì vậy, có thể gọi sân khấu kịch nói TP.HCM trong giai đoạn này thành công chủ yếu nhờ vào mô hình sân khấu nhỏ và khán giả rất thích hình

thức sân khấu gọn nhỏ, ấm cúng, gần gũi này. Mô hình kịch nói sân khấu nhỏ rất thành công tại TP.HCM từ năm 2000 - 2020. Mô hình sân khấu nhỏ đã có ở các nước Âu Mỹ từ giữa thế kỷ XX và vẫn còn hoạt động; đã từng xuất hiện tại Hà Nội, nhưng không duy trì và phát triển lâu dài như tại TP.HCM. Đây là điểm mới và riêng biệt của sân khấu kịch nói TP.HCM từ 2000 - 2020 và đương nhiên trong đó đạo diễn vẫn là người chịu trách nhiệm cao nhất và là người góp nhiều công lao cho một vở diễn sân khấu nhỏ.

Dù dàn dựng với hình thức sân khấu nhỏ, tiết kiệm chi phí và thực hiện trong thời gian ngắn nhưng đa số cách làm việc của đạo diễn kịch nói TP.HCM vẫn giữ theo các bước tập vở đã có từ trước như: sau khi kịch bản đã được đơn vị nhà hát đồng ý, kịch bản được nhân bản, gọi cho diễn viên và các bộ phận liên quan như trợ lý đạo diễn, thiết kế sân khấu, âm nhạc, phục trang, âm thanh ánh sáng,... và tất cả các bộ phận luôn cố gắng hoàn thành công việc tốt nhất với chi phí **nhỏ nhất**.

Ngoài kịch bản và diễn viên là hai khâu rất quan trọng, có thể nói thiết kế sân khấu (trang trí, phục trang, hóa trang, đạo cụ,...) là khâu thứ ba mà người đạo diễn làm việc rất nhiều để cho ra đời trang trí phù hợp và hiệu quả với vở diễn. Chính họ là người gợi ý cho thiết kế mỹ thuật tạo nên cho vở diễn “cảnh sắc” lung linh, nhiều ý nghĩa để không gian câu chuyện kịch hiện hữu sống động trước khán giả, còn diễn viên có cái bám vào để thăng hoa diễn xuất và đạo diễn rộng đường hơn trong ý đồ dàn cảnh của mình. Thiết kế sân khấu tuy có được đầu tư khá nhiều vì yếu tố nghe nhìn rất quan trọng với sân khấu kịch nói và khán giả TP.HCM khá chú trọng đến yếu tố cảnh sắc nhưng thực tế với mô hình sân khấu nhỏ, thiết kế sân khấu cũng chỉ được đầu tư trong một khoản nhất định và đa số sân khấu ít dựng các vở kịch lịch sử, cổ trang vì rất tốn kém.

Âm nhạc cũng là khâu được đạo diễn lưu tâm nhiều đến trong các bộ phận hỗ trợ cho vở diễn ngoài thiết kế sân khấu, vì đạo diễn TP.HCM rất chú ý đến phần nhìn, phần nghe để tạo sự hấp dẫn hiệu quả lôi cuốn đến khán giả nên âm nhạc, tiếng động âm thanh được họ chú trọng đôi khi có phần đẩy lên đến mức lạm dụng, ví dụ tiếng động âm thanh dành cho kịch kinh dị, âm nhạc dành cho bi kịch, kịch tâm lý, kịch về đề tài miền Tây Nam Bộ,... Phần ca khúc chủ đề cho vở diễn trong

giai đoạn này ít khi được đạo diễn mời nhạc sĩ viết mới vì thường tốn thêm kinh phí, mà các ca khúc chủ đề nếu có thường được chọn từ các sáng tác đã có sẵn, còn phần âm nhạc sử dụng thường là đạo diễn làm việc với người chọn nhạc, chỉnh nhạc cho vở diễn để tìm ra phần nhạc và tiếng động phù hợp cho vở diễn.

Với ánh sáng âm thanh, như đã nói về thiết kế sân khấu và âm nhạc, đạo diễn TP.HCM rất chú trọng đến các yếu tố nghệ thuật và kỹ thuật để tạo nên hiệu quả tối đa cho vở diễn nhằm lôi kéo mạnh mẽ sự tò mò của khán giả với vở diễn, họ sẽ kết hợp với bộ phận âm thanh ánh sáng khá chặt chẽ để thuyết phục bộ phận này hỗ trợ thật nhiều cho vở diễn. Tuy nhiên, người giỏi về âm thanh, ánh sáng kịch nói tại TP.HCM cũng không nhiều, sự đầu tư trang thiết bị về âm thanh, ánh sáng dành cho sân khấu kịch cũng không cao do tiền đầu tư trang thiết bị rất cao nên không phải đơn vị kịch nói nào cũng có trang thiết bị dồi dào đủ chuẩn, vì vậy việc ứng dụng của đạo diễn TP.HCM vào vở diễn cũng gặp nhiều hạn chế về vật lực và nhân lực.

Song song với việc đạo diễn làm việc với các thành phần nghệ thuật và bộ phận kỹ thuật hỗ trợ vở diễn, công việc dàn dựng của đạo diễn mà chủ yếu là với diễn viên, đầu tiên là giai đoạn làm việc quanh bàn, sau đó tập từng lớp trên sân, chạy đường dây cả vở có sự kết hợp với các bộ phận khác. Tiếp theo là tổng duyệt vở diễn hoàn chỉnh cho đơn vị nhà hát xem để có ý kiến về vở diễn, xin lịch để phúc khảo vở diễn cho hội đồng nghệ thuật xem, lên lịch biểu diễn. Khoảng thời gian đạo diễn dàn tập, chạy đường dây và tổng duyệt vở diễn là thời điểm căng thẳng, gay go, quyết liệt vì đây là giai đoạn đạo diễn phải làm việc với rất nhiều bộ phận, rất nhiều con người với sự đầu tư cao độ về cường độ làm việc: trí tuệ, sức lực, thời gian,... để hoàn thành công việc. Dàn tập trên sân từng lớp, từng mảng của vở kịch với diễn viên, cảnh trí đạo cụ, âm nhạc, tiếng động, múa,... đồng thời trao đổi thường xuyên về vở diễn với tác giả, đạo diễn, biên đạo múa,... để nâng cấp dần các lớp diễn. Tất cả những công việc này nếu là sân khấu lớn sẽ tốn rất nhiều thời gian, công sức và tiền bạc; nhưng với sân khấu nhỏ, đạo diễn và các bộ phận phải luôn trong tâm thế thật **tiết kiệm**.

Buổi tổng duyệt vở diễn sẽ diễn ra với sự tham dự của Ban giám đốc nhà hát để sau khi xem xong vở sẽ nghe nhận xét về vở diễn; vở diễn được biểu diễn trên

sân khấu như thật với sự phối hợp nhịp nhàng, liên tục của tất cả các khâu từ đầu đến cuối vở diễn như: diễn viên, cảnh trí, phục trang, hóa trang, âm nhạc, tiếng động, âm thanh, ánh sáng, hậu đài,... và nghe góp ý của nhà hát, chỉnh sửa lại cho tốt hơn; sau đó sẽ lên lịch phúc khảo cho Hội đồng nghệ thuật của cơ quan quản lý nhà nước xem, nghe góp và chỉnh sửa theo Hội đồng và tiếp theo là xếp vở diễn vào lịch diễn của nhà hát. Dù đa phần chọn hình thức sân khấu nhỏ, tiết kiệm kinh phí lẫn thời gian nhưng để một vở diễn được ra mắt trước công chúng, đó là tổng thể sự cật lực của rất nhiều bộ phận và rất nhiều con người. Có thể nói, đạo diễn và người làm sân khấu đôi khi không có được quyền chọn lựa, phải dàn dựng theo hình thức sân khấu nhỏ bởi trong giai đoạn này, muốn chọn dàn dựng sân khấu lớn cũng đâu có điều kiện để thực hiện.

Các vở diễn trên sân khấu nhỏ ở TP.HCM chiếm đa số vẫn là những vở diễn đích thực dành cho sân khấu nhỏ hoặc những vở diễn trên sân khấu nào, lớn nhỏ đều trình diễn thấy hợp lý và đôi khi vẫn có những vở diễn trên sân khấu lớn rồi thu nhỏ cho phù hợp với sân khấu nhỏ theo dạng “gọt giày vừa chân”. Cần nhất là những vở diễn thực sự của sân khấu nhỏ: kịch bản viết dành cho sân khấu nhỏ, dàn dựng cho sân khấu nhỏ, diễn xuất phù hợp với sân khấu nhỏ và các bộ phận liên quan cũng phù hợp để tạo nên một vở diễn sân khấu nhỏ. Thời gian dành để đạo diễn dàn dựng vở diễn ngắn do kinh phí đầu tư tiết kiệm, đa số vở diễn có quy mô hình thức và nội dung gọn gàng để phù hợp với sân khấu nhỏ. Sự nhỏ gọn của sân khấu kịch cần có còn do: đa số các sân khấu được là thuê mượn có phạm vi nhỏ hẹp; tiền đầu tư cho trang thiết bị âm thanh ánh sáng khá đắt tiền nên cũng ít sân khấu đầu tư nhiều, đa số thành quả có được đến từ trí tuệ và công sức của con người,... Đa phần là sân khấu nhỏ còn do lượng khán giả đến với đêm diễn, vì kịch mục của các sân khấu kịch TP.HCM diễn ra quanh năm nên lượng khán giả khó tập trung nhiều, vì vậy, đêm diễn thu hút được vài trăm khán giả sẽ hiệu quả hơn (để thực hiện hơn) là vài ngàn khán giả (ví dụ: đến với sân khấu Hòa Bình hay Bến Thành,...). Hình thức sân khấu nhỏ TP.HCM có thể kể đến những vở tiêu biểu sau: *Dạ cổ hoài lang* (đạo diễn: Công Ninh), *Tiếng giày đêm* (đạo diễn: Trần Minh Ngọc), *Hãy yêu nhau đi* (đạo diễn: Hùng Lâm), *Cám ơn mình đã yêu em* (đạo diễn:

Thành Hội), *Cánh đồng bất tận* (đạo diễn: Minh Nguyệt), *Hiu hiu gió bắc* (đạo diễn: Minh Nhật),...

2.2.5. Đề cao chức năng giải trí

Để duy trì hoạt động và tạo doanh thu cao, các đơn vị sân khấu kịch nói TP.HCM cũng như các đạo diễn khi dàn dựng, đều chú trọng đến chức năng giải trí. Sức cuốn hút đầu tiên đối với khán giả, đó là mời các nghệ sĩ ngôi sao tham gia vở diễn. Do đó, đạo diễn khi dựng vở, bao giờ cũng phải chú ý để dành “đất” thể hiện cho các nghệ sĩ ngôi sao.

Tùy đặc thù và gu riêng cũng như sở trường, sở đoản của đa số đạo diễn, diễn viên tại một sân khấu, mà hình thành thêm cho mình những kỹ năng, kỹ xảo riêng, để tạo nên nét diễn, nét dựng độc đáo riêng. Nhưng dù xử lý dàn dựng, diễn xuất thế nào thì đạo diễn tại các sân khấu, đều gặp nhau ở điểm là họ rất chú trọng đến việc *đẩy mạnh những “miếng hài” hoặc kinh dị* đến mức tối đa, vì đó là yếu tố “câu khách” bắt đúng “gu” của số đông công chúng thành phố này nhằm duy trì sự sống còn của mỗi sân khấu.

Hiện trạng sân khấu TP.HCM hiện nay trong điều kiện tham gia cơ chế thị trường. Sân khấu ngày càng nghiệp dư hóa khi tiến vào cơ chế thị trường. Guồng máy hoạt động sân khấu đang vận hành theo áp lực quy định của nghệ sĩ ngôi sao. Giá trị của nghệ sĩ đo bằng đồng tiền. Giá trị chương trình, vở diễn là tên tuổi ngôi sao. Đội ngũ đông mà không chắc, trình độ văn hóa, chuyên môn không cao. Chưa ổn định để định hướng phát triển. Thiếu tính chuyên nghiệp [77, tr.197].

Để đẩy mạnh tính giải trí thu hút khán giả thì yếu tố nghe nhìn, hình thức rất quan trọng đối với vở diễn. Do đó, các đạo diễn kịch nói TP.HCM khá *chú trọng đến thiết kế sân khấu (cảnh trí, phục trang, đạo cụ...)* vì họ ý thức được bộ phận này hỗ trợ khá nhiều cho vở diễn, làm cho vở diễn nâng cao tính nghệ thuật, là công cụ đắc lực hỗ trợ dàn dựng của đạo diễn trên sân khấu, giúp diễn viên khai thác *hành động* nhờ vào việc bám vào cảnh trí, đạo cụ, phục trang để tìm miếng diễn hành động diễn và đạo diễn thể hiện dàn cảnh của mình thông qua sự hỗ trợ đắc lực của cảnh trí, phục trang, đạo cụ,... mặc dù không phải vở diễn nào cũng được đạo

diễn dành kinh phí tốt cho thiết kế sân khấu, nhưng sự đầu tư dành cho bộ phận này luôn được đạo diễn TP.HCM lưu tâm.

Với âm nhạc, ánh sáng, âm thanh cũng được đạo diễn chăm chút kỹ lưỡng cho các vở của mình. Có thể nói, bộ phận này nổi trội hơn với các xử lý của đạo diễn cộng tác với Sân khấu Kịch Idecaf, Sân khấu Kịch Sài Gòn phẳng. Riêng Sân khấu Kịch Sài Gòn phẳng tại trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh TP.HCM nổi trội nhất về âm thanh ánh sáng tại TP.HCM. Vì được đầu tư về thiết bị ánh sáng, con người khá kỹ lưỡng và là sân khấu duy nhất có sân khấu quay nên đạo diễn xử lý vở diễn và âm thanh ánh sáng vô cùng hiệu quả.

Nhằm tạo hiệu quả tối đa cho khán giả về mặt nghe nhìn, sự hấp dẫn về hình thức nên mọi sự hỗ trợ cho vở diễn lôi cuốn hơn đề được ứng dụng, trưng dụng đưa vào vở diễn như *đưa điện ảnh, xiếc, màn hình led, múa bóng,...* để được khai thác triệt để nhằm tạo hiệu quả tối đa cho vở diễn. Công tác chỉ đạo của đạo diễn với bộ phận maketing và kỹ thuật phụ trợ khác cũng được chú tâm nhiều nhằm quảng bá, tiếp cận vở diễn đến khán giả thông qua nhiều cách như thực hiện trailer vở diễn (video clip, ghi hình), poster vở diễn, thư mời, thực hiện chuỗi hoạt động giới thiệu vở diễn (giới thiệu thật gọn, hay và khéo nội dung vở diễn; những điểm nổi bật, mới lạ, những hình ảnh đẹp, bắt mắt của vở diễn cũng như những hoạt động đáng chú ý trước và sau khi công diễn); tất cả được đăng tải trên trang mạng của nhà hát và các trang của các bộ phận, cá nhân khác nhằm tạo hiệu quả cho vở diễn đến với công chúng nhanh và ấn tượng nhất; và hoạt động không thể thiếu là giới thiệu vở diễn đến các báo đài uy tín để họ hỗ trợ đưa vở diễn đến gần với công chúng thật nhiều hơn nữa. Đạo diễn hiểu rằng để thỏa mãn tính giải trí của khán giả cần phải đánh mạnh vào cảm xúc, tính hiếu kỳ và được lặp đi lặp lại nhiều lần để họ nhớ mà đến với vở diễn của mình.

Vở kịch *Người vợ ma* là minh chứng rõ nét nhất cho một vở diễn đề cao yếu tố giải trí của sân khấu kịch nói TP.HCM. Đạo diễn từ khâu chọn kịch bản, chỉnh sửa kịch bản, các xử lý dàn dựng của đạo diễn cũng như chỉ đạo diễn xuất, khai thác mảng miếng biểu diễn đến trao đổi với các bộ phận thiết kế sân khấu, hóa trang,

phục trang và đặt biệt là âm nhạc, tiếng động, âm thanh, ánh sáng, tổ chức biểu diễn đều nhất nhất được đạo diễn xử lý để vừa tạo cảm giác rung rợn vừa tạo được cảm giác thư giãn cho một vở kịch kinh dị pha lẫn hài hước. Khán giả kịch TP.HCM rất đề cao tính giải trí, họ thích sự bất ngờ, tâm linh và hài hước nên vở kịch này đáp khá trọn vẹn thị hiếu khán giả. Vở kịch *Người vợ ma*, sân khấu kịch Hồng Vân, tác giả: Xuyên Lâm, đạo diễn: Thái Hòa, năm 2006; là vở kịch kinh dị gây tiếng vang lớn, rất thành công về mặt khán giả, doanh thu và tạo nên trào lưu cho việc xuất hiện hàng loạt vở kịch kinh dị cho kịch nói TP.HCM phát triển mạnh tại các sân khấu. Vở diễn đã làm nên thương hiệu và phong cách kịch kinh dị của sân khấu kịch Hồng Vân với chất giải trí nổi lên rất rõ rệt trong vở diễn. Vở diễn được chấp bút bởi tác giả Xuyên Lâm (Xuyên Lâm là bút danh của nhà báo Quang Thi, từng cộng tác tại báo Thanh niên, Tuổi trẻ). Quang Thi viết vở này theo thể loại kịch tâm lý, đạo diễn Thái Hòa táo bạo muốn chuyển thành vở tâm lý mang đậm màu sắc kinh dị. Bà bầu Hồng Vân cũng là cố vấn nghệ thuật của vở đã dung hòa bằng cách giữ vở ở mức kịch tâm lý có màu sắc kinh dị để xoa dịu cả đạo diễn lẫn tác giả, nhưng khi vở diễn ra công diễn và quá thành công về khán giả, chất kinh dị luôn được đẩy lên cao. Vở nhanh chóng trở thành “hot” của sân khấu kịch Hồng Vân, các suất diễn luôn cháy vé, số lượng suất diễn lên đến hàng ngàn. Vở diễn liên tục biểu diễn gần hơn hai mươi năm và được lưu diễn rất nhiều tỉnh thành từ Huế trở vào, hiện vở vẫn còn đang công diễn. *Người vợ ma* là câu chuyện của một gia đình sau khi người vợ chết, người chồng cưới vợ kế và từ đó nhiều chuyện khó hiểu, kỳ lạ xảy ra; cô con gái mười hai tuổi luôn bồn loạn gặp ác mộng thấy mẹ về nhưng lại làm bé hoảng loạn; những người trong gia đình âu lo và họ đồn đoán căn nhà có ma. Đạo diễn Thái Hòa đã bỏ ra một thời gian dài để chăm chút cho vở diễn được ra mắt theo yêu cầu của nhà hát. Với kịch bản là câu chuyện tương đối dễ hiểu được đạo diễn xoay chuyển sang hướng kinh dị; với dàn diễn viên trẻ khá giỏi nghề, nhiệt huyết diễn xuất theo phong cách Stanislavski do được đào tạo kỹ từ trường Cao đẳng Sân khấu Điện ảnh TP.HCM (nay là trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM) cộng với việc được khích lệ kết hợp nét diễn phóng khoáng, tự nhiên của

nghệ sĩ sân khấu miền Nam đã tạo nên phong cách diễn tự nhiên dí dỏm phù hợp với đa số khán giả bình dân. Thiết kế sân khấu tả thật, khá đơn giản nhưng được sắp xếp, bố trí cẩn thận cùng với các đạo cụ, ánh sáng, tiếng động, âm nhạc,... để tạo nên hiệu quả tốt nhất cho một vở diễn mang màu sắc kinh dị. Các yếu tố được tô đậm, đẩy mạnh trong vở diễn là tiếng động, âm nhạc, ánh sáng gây hồi hộp, sợ hãi; chủ yếu khai thác những tình huống, tình tiết gây tò mò, hoảng loạn,... đôi khi bỏ qua sự hợp lý, chân thật; ngay cả các đạo cụ, phục trang cũng nhằm để tạo mạnh cảm giác hồi hộp, thót tim,... còn thì câu chuyện kịch và các nhân vật thì cũng khá đơn giản, dễ hiểu, quen thuộc. Tất cả những xử lý của đạo diễn trong vở diễn đều toạ hiệu ứng kinh dị, hoảng sợ từ câu chuyện nhân vật sự kiện tình huống diễn xuất lời thoại thiết kế sân khấu phục trang, hóa trang, đạo cụ, âm nhạc, tiếng động, âm thanh, ánh sáng tất cả đều để thỏa mãn sự tò mò hiếu kỳ thót tim sợ hãi kinh dị ma quái của những vấn đề mang yếu tố tâm linh huyền bí. Có thể nói phần âm thanh và ánh sáng được phối hợp rất hiệu quả suốt vở kịch khiến vở diễn sự hồi hộp trải dài từ đầu đến cuối vở. Sự phối hợp rất nhịp nhàng giữa các bộ phận vở diễn dưới dàn dựng của đạo diễn Thái Hòa và sự chỉ đạo nghệ thuật của bà bầu Hồng Vân (chị cũng là một đạo diễn, diễn viên kịch nói giỏi và nổi tiếng); cùng với dàn diễn viên trẻ đẹp giỏi nghề như: Minh Nhí, Ốc Thanh Vân, Hòa Hiệp, Văn Ruy, Kim Huyền, Quốc Nam, Diệp Tiên, Minh Dũng, Phạm Yến, Trúc Anh,... đã tạo nên một vở diễn *Người vợ ma* tâm lý mang màu sắc kinh dị thật hiệu quả và gây tiếng vang lớn. Đây là vở bi kịch nhưng nổi trội vẫn là sự hồi hộp kinh dị xen lẫn tiếng cười trong các cảnh, các lớp của vở kịch để làm giảm bớt sự căng thẳng. *Người vợ ma*, một vở diễn đậm chất “nhát ma” tạo tiền lệ cho hàng loạt vở kịch ma của sân khấu kịch TP.HCM tạo nên thương hiệu cho đạo diễn, diễn viên Thái Hòa và sân khấu kịch Hồng Vân. Vở diễn *Người vợ ma* đáp ứng rất cao yêu cầu doanh thu vì là vở diễn ăn khách có lượng vé bán ra kỷ lục và đáp ứng rất hiệu quả cho thị hiếu khán giả TP.HCM bởi thỏa mãn được chức năng **giải trí**.

TP.HCM là vùng đất mạnh của lĩnh vực sân khấu kịch nói của cả nước khiến cho những người giỏi nghề luôn tụ hội về đây nên các nhà sản xuất sẽ có điều kiện

chọn lọc ra những đạo diễn có khả năng nhất. Nhiều đạo diễn đa năng, giỏi nghề; làm được nhiều việc để hình thành một vở diễn như vừa làm đạo diễn, vừa làm tác giả, vừa làm diễn viên, nhà sản xuất (bỏ tiền ra đầu tư để cho ra lò một vở diễn hoặc có cả một sân khấu cho riêng mình hay có vị trí rất quan trọng ở một sân khấu như: Thành Lộc, Hồng Vân, Thành Hội - Ái Như,...) nên họ rất chủ động và nhiều kinh nghiệm trong việc hoàn thành một vở diễn thỏa mãn cao nhu cầu công chúng.

2.2.6. Dàn dựng vở diễn đáp ứng chủ trương xã hội hóa

Đáp ứng nhu cầu, thị hiếu thẩm mỹ của công chúng TP.HCM là nhiệm vụ quan trọng của văn học nghệ thuật nói chung và nghệ thuật sân khấu nói riêng, trong đó có kịch nói là lĩnh vực đặc biệt tinh tế của văn hóa, là nhu cầu thiết yếu, thể hiện khát vọng chân thiện mỹ của con người, là một trong những động lực to lớn trực tiếp góp phần xây dựng nền tảng tinh thần xã hội và sự phát triển toàn diện của con người Việt Nam.

Ở nghệ thuật sân khấu, trong đó có kịch nói, những vấn đề đạo đức xã hội được chuyển tải bằng yếu tố thẩm mỹ thông qua số phận của từng nhân vật, từ đó góp phần bồi dưỡng tinh thần yêu nước, lòng tự hào dân tộc, đạo đức, lối sống và nhân cách. Khi cảm thụ, thưởng thức tác phẩm sân khấu kịch, công chúng đánh giá - tiếp nhận không chỉ cảm nhận cái đẹp, cái cao cả, cái bi, cái hài,... trong cuộc sống và trong tác phẩm kịch, mà qua đó chính tác phẩm nghệ thuật sân khấu đã góp phần thỏa mãn nhu cầu và đáp ứng thị hiếu thẩm mỹ của công chúng.

Trong sân khấu kịch TP.HCM, sự sáng tạo của đạo diễn trong dàn dựng với sự đa dạng về đề tài, thể tài và phong cách đã đóng vai trò quan trọng trong việc thỏa mãn nhu cầu, thị hiếu thẩm mỹ của đông đảo khán giả ở nhiều lứa tuổi, nghề nghiệp, trình độ khác nhau. Đội ngũ đạo diễn là những người có nền tảng kiến thức và kinh nghiệm chuyên môn cộng với sự năng động, đam mê, ý thức nghề nghiệp cao nên công tác đạo diễn đáp ứng được yêu cầu về nghề nghiệp để tạo nên vở diễn thỏa mãn sở thích khán giả. Họ là người tổng chỉ huy trong một vở diễn, là người quyết định cao nhất và chịu trách nhiệm cuối cùng cho một vở kịch về mặt nghệ thuật - là tác giả của vở diễn. Một số đạo diễn kịch nhiều kinh nghiệm, giỏi nghề

như: Trần Minh Ngọc, Trần Ngọc Giàu, Nguyễn Công Ninh, Thành Hội, Ái Như, Thành Lộc, Hồng Vân,... Một số đạo diễn có tiếng, có năng lực như: Vũ Minh, Bùi Quốc Bảo, Ngọc Hùng, Hữu Nghĩa, Tuấn Khôi, Cao Tấn Lộc, Lê Quốc Nam,... Một số đạo diễn trẻ tiềm năng như: Xuân Trang, Diệp Tiên, Thái Kim Tùng, Lê Đăng Khoa (Minh Nhật),... Họ không ngừng chịu khó tìm tòi học hỏi từ nhiều nguồn nên trình độ ngày được nâng cao. Những sáng tạo của họ đáp ứng nhu cầu thưởng thức đa dạng của khán giả kịch nói TP.HCM, luôn thu hút đội ngũ nghệ sĩ từ nhiều nơi của đất nước và không ngừng bổ sung, trẻ hóa theo thời gian. Thông qua sáng tạo của họ, kịch nói đã trở thành một món ăn tinh thần quen thuộc đối với một bộ phận người dân Thành phố.

Chủ trương của Đảng và Nhà nước đối với XHH về hoạt động văn hóa trong đó có lĩnh vực sân khấu kịch nói đã mở ra nhiều điều kiện thuận lợi cho lĩnh vực sân khấu; hưởng ứng chủ trương trên, đạo diễn với vai trò đầu tàu của một nhà hát, một tác phẩm sân khấu đã có nhiều động thái đẩy mạnh vai trò của mình. Họ luôn quan sát tìm hiểu nhu cầu và thị hiếu chung và từng giai đoạn của công chúng kịch nói TP.HCM để cho ra những vở diễn chất lượng đáp ứng được sở thích thật nhiều khán giả trong thời gian dài. Kịch bản chọn dựng là những tác phẩm khán giả thích hơn là đạo diễn thích; thường phải phù hợp với sân khấu nhỏ là tiết kiệm thật nhiều kinh phí, nhân lực, thời gian; phải có tính kinh tế cao. Dàn dựng vở diễn đẩy mạnh việc chọn diễn viên ăn khách; các bộ phận hỗ trợ phải vừa hiệu quả cho công việc tạo nên vở diễn vừa đảm bảo chi phí vừa phải. Đạo diễn thường xuyên tiếp cận với các đối tác như giám đốc nhà hát, các sở ban ngành, báo chí truyền thông,... để nắm bắt thông tin kịp thời chính xác từ đó điều chỉnh, xử lý mọi vấn đề liên quan đến vở diễn như về các chủ trương chính sách, nội dung tư tưởng, hoạt động chuyên môn,... giúp cho đời sống vở diễn được lâu dài, vững chắc hơn. Nếu nói về tính hiệu quả của đạo diễn trong hoạt động XHH, có thể đơn cử hai vở diễn *Đời Như Ý* của sân khấu kịch Sài Gòn Phẳng và *Dạ cổ hoài lang* của sân khấu kịch 5B.

Vở kịch *Đời Như Ý* của sân khấu Kịch Sài Gòn Phẳng, tác giả và đạo diễn: Bùi Quốc Bảo (cảm tác từ truyện ngắn cùng tên của nhà văn Nguyễn Ngọc Tư),

giám đốc sản xuất: Trần Đại - An Thi, năm 2012. Với các diễn viên tham gia: Quang Tuấn, Ngọc Trinh, Diễm Phương, Diệu Nhi, Hoàng Phi, Khương Ngọc, Lê Phương, Hữu Tiến, Hồng Trang, Pu Ka, La Thành,... Vở kịch *Đời Như Ý* là câu chuyện về chàng trai mù Hai Đời dẫu phải sống cuộc đời lênh đênh sông nước mà vẫn giàu lòng nhân ái khi cứu mang và yêu thương Bé Ba, cô bé mồ côi nửa điên nửa tỉnh như em ruột của mình. Cuộc đời Hai Đời sẽ lặng lẽ trôi nếu vợ sắp cưới của Hai Đời không phải là Sương, cô gái mồ côi xinh đẹp nổi tiếng trong vùng. Yêu Sương nhưng bị cô cự tuyệt, Khương rắp tâm lên kế hoạch hãm hại cả Hai Đời lẫn Bé Ba và ép Sương phải về làm vợ mình. Vở tạo tiếp vang lớn, các suất diễn luôn đầy khán giả, được xếp nhiều suất diễn và diễn suốt từ năm 2012 đến nay hơn 10 năm và vẫn còn đang công diễn. Vở diễn là những màn tung hứng nhịp nhàng duyên dáng các miếng diễn của các diễn viên trên sân khấu với nét duyên dáng mộc mạc đúng chất Nam bộ. Đa số diễn viên trụ cột trong vở này và trong các vở của sân khấu này đều là những diễn viên trẻ giỏi nghề xinh đẹp xuất thân từ trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh TP.HCM, cái nôi đào tạo ra biết bao thế hệ diễn viên sân khấu đã thành danh cho cả phía Nam, và cũng là địa điểm tọa lạc của Sân khấu Kịch Sài Gòn Phẳng. Được thành lập từ năm 2009, Sân khấu Kịch Sài Gòn Phẳng là bộ phận của nhiều gương mặt nổi bật về đạo diễn kịch nói và diễn viên kịch - điện ảnh, truyền hình, như đạo diễn có: Bùi Quốc Bảo, Ngọc Hùng, Cao Tấn Lộc,... diễn viên có: Tiểu Bảo Quốc, Thu Trang, Quang Tuấn, Diệu Nhi, Hồng Trang, Hoàng Phi, La Thành, Nam Thư, Gia Bảo, Minh Dự, Phương Lan,... và từ năm 2015, đây là một sân khấu mạnh về doanh thu chỉ đứng sau Sân khấu Kịch Idecap về lượng vé bán ra, các vở diễn của sân khấu này thiên về hài kịch, tâm lý nhẹ nhàng trẻ trung, kinh dị, giới tính, miền Tây Nam bộ,...

Vở *Đời Như Ý* đã từng đoạt năm giải thưởng tại Liên hoan Sân khấu toàn quốc 2012. Vở liên tục lấy nước mắt người xem từ câu chuyện và những thân phận nhiều bi kịch được các diễn viên thể hiện trọn vẹn những đau khổ, giằng xé tâm can của nhân vật rất thật, rất đời, đầy xúc cảm chỉ qua những chi tiết rất nhỏ như cái run tay nào nề hay giọng nói đặc quánh vì bất lực. Điểm xuyết trên nền nỗi buồn mệnh mang

là những lớp cười hồn nhiên rất miền Tây được đạo diễn cố tình tạo nên, là những miếng cười trong trẻo, tự nhiên của các nhân vật do diễn viên Ngọc Trinh, Hoàng Phi, La Thành, Hồng Trang, Pu Ka,... thể hiện rất đáng yêu, cuốn hút. Âm thanh và ánh sáng là điểm cộng của vở diễn vì đạo diễn đã biết tận dụng sự đầu tư kỹ lưỡng về âm thanh ánh sáng của sân khấu Sài Gòn Phẳng cho các vở diễn (sân khấu Sài Gòn Phẳng nằm trong khuôn viên trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM là nhận được một niềm ưu ái vì được thừa hưởng rất nhiều về các nguồn như: đạo diễn, diễn viên, âm thanh ánh sáng, sân khấu quay (là sân khấu kịch có thể quay duy nhất tại TP.HCM),... nói chung là được hỗ trợ rất nhiều). Thiết kế sân khấu khá đơn giản, sử dụng phong cách tả thật cảnh sông nước phương Nam (dù tả thực đến mấy cũng chỉ tới 80%, 20% vẫn là ước lệ với một vài bức lớn nhỏ hình vuông, hình chữ nhật của phong cách ước lệ) với cái chòi lá tênh toàng bên bên sông, chiếc xuồng nhỏ, những cụm dừa nước xanh um,... Vở diễn đầy tính nhân văn và đậm nét văn hóa Nam bộ, với những phận người cho đi nhiều hơn là nhận lại dù mình chẳng có gì nhiều. Vở diễn với cái kết mở mang nhiều suy ngẫm nhưng trong veo và buồn mênh mang chất miền Tây Nam Bộ luôn thích mãi cho đi. Dù là đạo diễn vẫn còn được gọi là trẻ khi dựng vở *Đời Như Ý* (Bùi Quốc Bảo sinh năm 1976), vở diễn đã được dàn dựng khá chuẩn, kỹ lưỡng, chăm chút nhưng có điểm xuyết tính phiêu lưu táo bạo ngấm trên tổng thể nhẹ nhàng man mác dí dỏm. Vở diễn được Hội đồng nghệ thuật đánh giá cao tại Liên hoan Sân khấu toàn quốc năm 2012. Đi vào dàn dựng, trong vở này Bùi Quốc Bảo có khá nhiều lớp diễn được dàn cảnh gây xúc động cao, như lớp Hai Đời đành đoạn phải cho Ý trở về làm con Khương được xử lý rất đắt và xúc động: Khương kéo Ý đi, Ý không chịu đi, Như kéo Ý lại, Hai Đời mù quờ quạng kéo Như ra khỏi Ý và cản Bé Ba kéo Ý lại, Khương đẩy Bé Ba và Như ra khỏi Ý và kéo Ý đi, Ý cứ chơi với hướng người về Bé Ba, Như và Hai Đời trong khi tay bị Khương giữ, tay Ý tuột khỏi tay Khương, Khương với níu cái áo thun chùng vải rách cũ và lôi đi khỏi gia đình nhỏ của Ý là Hai Đời, Bé Ba và Như đang chơi vui đùa đón giữa bên sông,... nhạc, ánh sáng, tiếng thoại, tiếng khóc, tiếng lời sênh sếch Ý của Khương trên nền đất bùn lá rụng và... và... nhiều yếu tố nữa... đã tạo nên một cảnh tưng

nào nùng của những con người rất yêu thương nhau nhưng đành phải xa nhau... Chất Nam bộ thấm đẫm trong kịch bản, đạo diễn, diễn viên, và các bộ phận tạo nên vở diễn đã cùng thống nhất với ý đồ đạo diễn và cùng phối hợp nhịp nhàng với nhau để tạo nên vở diễn *Đời Như Ý*, một câu chuyện kịch trên sân khấu Sài Gòn Phẳng với nhiều nỗi buồn vui, được mát, cho đi trả về,... nơi miền đất mới phương Nam đầy yêu thương hờn giận, đầy bảo bọc, chở che. Vở diễn *Đời Như Ý* đáp ứng trọn vẹn 2 yêu cầu doanh thu và nghệ thuật vì vừa là vở diễn ăn khách vừa đoạt giải cao tại Liên hoan Sân khấu cấp quốc gia. Nếu nói về đơn vị sân khấu điển hình trong việc làm xã hội hóa kịch nói tại TP.HCM từ 2010 đến 2020 và sau 2020 đến nay, có thể nói các vở diễn và đạo diễn của sân khấu Sài Gòn phẳng là đơn vị rất mạnh.

Vở kịch nói *Dạ cổ hoài lang*, Nhà hát Kịch Sân khấu Nhỏ 5B, tác giả: Thanh Hoàng, đạo diễn: Công Ninh, năm 1994 (được biểu diễn tại Sân khấu nhỏ 5B từ 1994 đến 2014, từ 2015 được dựng lại ở sân khấu Idecaf). Thành công của vở diễn do đạo diễn đã chọn được kịch bản gợi lên nỗi lòng cô đơn của người xa xứ đúng thời điểm rất nhiều người Nam bộ có người thân định cư ở nước ngoài (1994) nên khán giả rất hiếu kỳ muốn biết về cuộc sống của người Việt xa quê, tạo nên cơn sốt về khán giả. Đạo diễn đã chọn được dàn diễn viên kịch nói rất giỏi của TP.HCM đang đầu quân cho sân khấu nhỏ 5B lúc bấy giờ, gồm: Thành Lộc, Việt Anh, Hồng Vân, Quốc Thảo. Đạo diễn là người đi du học ngành Đạo diễn sân khấu ở Nga về nên rất có nhiều vốn sống của cuộc sống và con người xa xứ. Đạo diễn chọn phong cách diễn xuất vừa chân phương, mộc mạc, gần gũi của miền Nam kết hợp với chất tinh tế, chi tiết, kìm nén của đất Bắc mà dàn diễn viên trên được đào luyện rất kỹ trong ngôi trường Nghệ thuật Sân khấu 2 để chuyển tải tâm lý các nhân vật chuẩn xác, lời cuốn, đầy xúc cảm. Đồng thời với cách xử lý ước lệ, tả ý khá tiết chế về cảnh trí như chỉ vài nét chấm phá về cây tre, bến nước, đình làng gợi về làng quê xưa cũ của các nhân vật lúc còn ở Việt Nam; chỉ xử lý một cái bục nhỏ làm bàn thờ, hai cái đĩa nhỏ lật úp làm chân cắm đèn cầy, cái bánh kem nhỏ cúng người đã mất, vài cây nhang khói mỏng bay lên,... Tất cả được thể hiện tiết chế, kìm nén, chân thật, chi tiết, tinh tế,... nhất là lớp của hai ông già do nghệ sĩ Thành Lộc và Việt

Anh thể hiện mà đỉnh điểm của lớp kịch là khi nghệ sĩ Thành Lộc hát bài Dạ cổ hoài lang... Trong một không gian sân khấu nhỏ hẹp chỉ chừng hơn chục mét vuông và phạm vi nhà hát chỉ chứa được hơn 200 khán giả với giọng nói thật không dùng micro của diễn viên đã làm cho vở diễn vỡ òa cảm xúc, khán giả dù kiềm nén mấy cũng lã chã lệ tuôn... Thành công của vở diễn tất nhiên là ở tất cả các thành phần nghệ thuật, bộ phận kỹ thuật tạo nên vở diễn nhưng người có công lao nhiều nhất là đạo diễn - Tổng chỉ huy của vở diễn - Đạo diễn Nguyễn Công Ninh. Vở *Dạ cổ hoài lang* có số xuất diễn và lượng khán giả kỷ lục với một vở diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 - 2020 nói riêng và tại TP.HCM sau 1975 nói chung và là *vở diễn kịch nói điển hình cho loại hình sân khấu nhỏ* tại TP.HCM. Vở diễn *Dạ cổ hoài lang* đáp ứng trọn vẹn hai yêu cầu doanh thu và nghệ thuật vì vừa là vở diễn ăn khách vừa đoạt giải cao tại Liên hoan Sân khấu cấp quốc gia. Và đây cũng là *vở diễn điển hình cho sân khấu XHH* vì đã có đời sống trên sân khấu lâu nhất, hơn hai mươi năm từ năm 1994 đến 2020, tính đến nay đã hơn một ngàn suất diễn, phục vụ nhiều khán giả nhất và kịch bản *Dạ cổ hoài lang* đã từng được dựng thành phim điện ảnh.

Bên cạnh đạo diễn Thành Hội và đạo diễn Thành Lộc là hai người giỏi trong công tác dàn dựng và đang là người đứng đầu tại hai sân khấu kịch rất mạnh; đạo diễn Nguyễn Công Ninh (giảng viên trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM) và đạo diễn Bùi Quốc Bảo (công tác tại Đài truyền hình TP.HCM) cũng là hai người tiêu biểu cho công tác dàn dựng của sân khấu kịch nói TP.HCM trong giai đoạn này, họ là những người giỏi nghề, dựng thành công khá nhiều vở diễn với lượng khán giả đông đảo trong một thời gian dài. Là người công tác tại cơ quan nhà nước nên họ nắm khá vững các chủ trương chính sách để từ đó đẩy mạnh vai trò dàn dựng của mình luôn đi đúng quỹ đạo của hoạt động XHH sân khấu kịch nói.

2.3. Các hướng dàn dựng của đạo diễn sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020

2.3.1. Đi sâu khai thác hiện thực tâm lý của Thử hệ Stanislavski

Phương pháp hiện thực tâm lý của Thử hệ Stanislavski đã đến với sân khấu kịch nói Việt Nam như một quy luật tất yếu của nền văn hoá nghệ thuật tiên bộ.

Những tư tưởng của Thê hệ Stanislavski mang lại cho sân khấu Việt Nam một định hướng rõ ràng, không chỉ dừng lại ở nghệ thuật diễn viên, mà lớn hơn đó là vai trò sáng tạo của nghệ thuật đạo diễn.

Những quan điểm và phương pháp nghệ thuật của Stanislavski đã được các đạo diễn sân khấu Việt Nam tiếp nhận và vận dụng rất thành công trong công việc đạo diễn của mình. Các đạo diễn ở miền Nam ra Bắc tập kết hoặc được cử đi đào tạo ở Nga Xô Viết và các nước Đông Âu đã tiếp nhận Thê hệ Stanislavski, rồi áp dụng trong quá trình dàn dựng vở diễn. Nhờ đó, sân khấu kịch nói TP.HCM xuất hiện các vở diễn tâm lý xã hội tập trung miêu tả số phận con người với diễn biến nội tâm phức tạp, đa dạng. Người xem có thể thấy bóng dáng cuộc đời thực phản chiếu lại trên sân khấu. Vẫn là câu chuyện diễn ra trong đời sống hằng ngày, mang đầy đủ cung bậc cảm xúc hi, nộ, ái, ố của con người. Như: *Khúc nguyệt cầm* (Đạo diễn: Đoàn Bá); *Một cuộc đời bị đánh cắp* (Đạo diễn: Trần Minh Ngọc); *Lời vũ, Ngôi nhà không có đàn ông* (Đạo diễn: Hoa Hạ); *Bến bờ xa lắc* (Đạo diễn: Trần Ngọc Giàu); *Dạ cổ hoài lang* (Đạo diễn: Công Ninh); *Nửa đời ngơ ngác, Bao giờ sông cạn, Bóng hồng cài áo, Hãy khóc đi em* (Đạo diễn: Ái Như); *Sông dài, 29 anh về* (Đạo diễn: Thành Hội); *Công mẹ đi chơi* (đạo diễn: Bùi Quốc Bảo);... Các đạo diễn luôn giữ đậm Thê hệ Stanislavski trong phong cách dàn dựng có: Đoàn Bá, Trần Minh Ngọc, Thành Hội, Ái Như, Công Ninh, Minh Nguyệt, Thanh Thủy,...

Sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh từ khi thành lập đến nay vẫn luôn trung thành với Thê hệ Stanislavski trong dàn dựng và biểu diễn. Tính chân thật, hòa cảm, bám sát thực tế cuộc sống thấy rõ từ khâu chọn lựa kịch bản, phân vai và chỉ đạo diễn xuất cho diễn viên, thể hiện ý đồ đạo diễn, trong trao đổi về ý tưởng cảnh trí với họa sĩ trong thiết kế sân khấu, phục trang, đạo cụ, trong âm nhạc,... tất cả đều chọn phong cách tả thực để thể hiện vở diễn trên sân khấu. Trong vở kịch *Nửa đời ngơ ngác*, đạo diễn Thành Hội, ở lớp diễn xuất của diễn viên Hồng Ánh (vai Út Lý) và diễn viên Trí Quang (vai Tư Nhớ); Tư Nhớ mười mấy năm vẫn từ chối tình cảm của Út Lý mà chỉ nhớ đến người chị là Hai Lê của Út Lý được đạo diễn Thành Hội dàn dựng, chuốt rất kỹ, chi tiết, đầy cảm xúc cho hai bạn diễn viên này. Hồng Ánh

và Trí Quang như học trò của đạo diễn Thành Hội, hai bạn là thành công hiếm hoi của diễn viên điện ảnh truyền hình chuyển qua diễn kịch thành công, đặc biệt là Hồng Ánh diễn kịch rất tốt. Phương pháp biểu diễn hiện thực tâm lý Stanislavski được đạo diễn và diễn viên trong vở này sử dụng rất triệt để; là sự kết hợp hài hòa giữa hình thức và nội dung trong dàn dựng vở diễn; là lối diễn xuất kết hợp tốt giữa nội tâm với ngoại hình trong thể hiện nhân vật. Đạo diễn Thành Hội chỉ đạo diễn xuất cho Hồng Ánh (Út Lý) thật thăng hoa, dâng trào hết cảm xúc thể hiện sự bất lực của mình sau mười mấy năm vẫn bị Tư Nhớ từ chối tình cảm, đặc biệt nhất là chỉ đạo diễn viên xử lý với đạo cụ để làm toát hết cảm xúc của nhân vật như: tấm áo bị xé bỏ, nôi cá kho bị đập vỡ, sự ngỡ ngàng cuống cuống đi tìm cánh hoa quỳnh để giữa sân khấu được ánh sáng đặc tả rõ trên nền bài hát *Chuyện đóa hoa Quỳnh* của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn qua tiếng hát của ca sĩ Hồ Quỳnh Hương. Tiếng Út Lý thoảng thốt trong nước mắt kêu gào uất nghẹn: “Cánh hoa Quỳnh của tôi đâu rồi!! Cánh hoa Quỳnh của tôi đâu rồi!!...” như xé nát lòng người xem. Dàn cảnh của đạo diễn tạo ấn tượng mạnh khi cho Tư Nhớ bất động ngồi trên chõng tre, Út Lý trong ánh sáng mờ quáng quàng chạy tới chạy lui khi vấp ngã, khi gượng dậy thoảng thốt tìm kiếm cánh hoa Quỳnh được ánh sáng đặc tả rất rõ trong vô vọng rất ấn tượng. Tư Nhớ sau lớp diễn của Út Lý chợt nhận ra sự vô tâm của mình đã hất tẩm chần chập, tìm chén thuốc nam Út Lý xách cho mình mà chỉ vài phút trước đây mình từ chối, cầm chặt chén thuốc uống trọn vẹn từng giọt và hồi hận đau đớn nhận ra tình cảm tha thiết sâu đậm kìm nén mà Út Lý dành cho mình. Đạo diễn Thành Hội đã áp dụng triệt để phương pháp biểu diễn hiện thực tâm lý của Stanislavski để chỉ đạo diễn xuất nên một lớp diễn tràn đầy cảm xúc nhằm gợi đến cho khán giả nỗi niềm của hai nhân vật lẽ ra là của nhau lâu rồi nhưng mười mấy năm trời vẫn đi cạnh nhau mà chẳng một lần chạm được nhau. Lời thoại của kịch được đạo diễn đầy mạnh tới đa tính chơn chót, dễ hiểu, đậm chất miền Tây Nam bộ. Cảnh trí thuần tính tả thực với vách nhà nghèo bằng lá dừa nước, cái hàng rào bằng tre, cái cà ràng nấu cơm kho cá, cái vồng cái chiếu đậm chất Nam bộ; âm nhạc xử lý khá nhiều câu hò điệu lý phương Nam.

Dù theo trường phái, trào lưu, khuynh hướng dàn dựng biểu diễn nào, thì phương pháp hiện thực tâm lý của Thê hệ Stanislavski vẫn là chủ đạo của nghệ thuật đạo diễn trên các sân khấu kịch nói tại TP. HCM từ 2000 đến 2020. Tính chân thật, hòa cảm cùng vấn đề thể nghiệm - thể hiện trong xây dựng vở diễn luôn là mục tiêu chung của các đạo diễn kịch khi khai thác cách dựng của mình.

2.3.2. Vận dụng phương pháp tự sự - biện chứng - gián cách của Bertolt Brecht

Ở Việt Nam nói chung và ở TP.HCM nói riêng, sự tiếp nhận phương pháp B.Brecht không tạo nên một dòng chảy chủ lưu có bề rộng và sâu như khi kịch nói tiếp nhận Thê hệ Stanislavski, song sự tiếp nhận ấy lại vô cùng quan trọng trong nhận thức của người làm sân khấu. Những nhận thức ấy đã tiềm ẩn ở sự chuyển biến, nâng cao về chất, trong sự tìm tòi những hình thức biểu đạt trong nghệ thuật đạo diễn sân khấu kịch nói.

Dấu ấn của sự tìm tòi trong dàn dựng được thể hiện rõ từ năm 2001, *Người tốt thành Tứ Xuyên* dưới cái tên *Người hảo tâm ở Tứ Xuyên* được đạo diễn Nguyễn Thị Minh Ngọc dàn dựng với các diễn viên Thanh Thủy, Thành Lộc, Diệu Đức,... ra mắt trên sân khấu Idecap. Lối dàn dựng trong vở thể hiện một cách nhận thức phương pháp sân khấu B. Brecht trên sân khấu Việt Nam. Trong vở *Người tốt thành Tứ Xuyên* của kịch tác gia người Đức Bertholt Brecht, đạo diễn Nguyễn Thị Minh Ngọc vận dụng phương pháp sân khấu tự sự - biện chứng – gián cách của Brecht để dàn dựng. Đây là trải nghiệm “kịch gián cách” đầy cuốn hút đã lôi kéo được nghệ sĩ Thành Lộc, Thanh Thủy, Hữu Châu, Quốc Thảo, Hoàng Trinh,... vào làm nghệ thuật với tinh thần tràn đầy năng lượng; vở kịch đặt ra vấn đề “*Trong một xã hội xấu, liệu làm người tốt được không?*”. Đạo diễn Nguyễn Thị Minh Ngọc đã từng đến Đức để xin tài trợ để làm vở kịch *Người tốt thành Tứ Xuyên*. Chị xin được tiền tài trợ của Hội Đức – Á ở Đức tài trợ cho các hoạt động phát triển văn hóa Đức ở các nước Á Châu. Tiền chủ yếu được dành để duy trì cho các thành phần của vở diễn sáng đèn được mười suất diễn và phần đầu tư cho phục trang khá lớn, hết năm mươi phần trăm kinh phí vì vở diễn với mấy chục vai diễn và phục trang các vai

được thiết kế rất đẹp mắt và công phu của nhà thiết kế nổi tiếng lúc ấy là Lê Minh Khoa. Mười bản vẽ thiết kế sân khấu của họa sĩ Lê Văn Định gợi ý cho đạo diễn đều bị từ chối; cuối cùng đạo diễn gợi cho họa sĩ ý tưởng tám bảng đen và phấn trắng như trong lớp học làm cảnh trí sân khấu, cảnh diễn ra ở đâu sẽ vẽ bằng phấn lên bảng đen, khi là ở công viên, khi ở bãi rác ven sông; khi vẽ mặt trời, mây mưa, bông hoa,... diễn tả ước mơ em bé đến trường. Điều này cũng cho thấy đạo diễn hiểu rõ tinh thần của Brecht là giúp khán giả ý thức đang xem diễn kịch, tỉnh táo để suy xét mọi thứ diễn ra trên sân khấu. Đạo diễn sử dụng diễn viên vừa làm dàn đồng ca nói lên những suy nghĩ, chính kiến, đóng vai trò phản biện trong kịch, khi là các ông tiên, khi là những người già, khi lại vào vai quét rác, khi lại cầm các cây chổi đưa lên cao như những cái cây để diễn tả nơi đây là công viên. Trên sân khấu để thường trực các dàn máng để máng rất nhiều phục trang của các nhân vật, diễn viên chỉ mặc những bộ đồ lót bên trong, khi diễn vai nhân vật nào, diễn viên mặc đồ đó trên sân khấu và diễn luôn, tất cả diễn ra trước mắt khán giả cũng làm khán giả tỉnh táo là mình đang xem diễn kịch và có sự gián cách với mọi thứ diễn ra trên sân khấu. Đạo diễn làm việc với nhạc sĩ Tuấn Khanh và nói ý đồ âm nhạc để nhạc sĩ sáng tác nên ca khúc nói đến ước mơ của các em đi lượm rác mong muốn được đến trường, những giai điệu lời hát thời hiện nay để khán giả luôn tỉnh táo hiểu rằng đây không phải là chuyện quá khứ bên nước Đức mà đang diễn ra tại TP.HCM. Các diễn viên cật lực với nhiều nhân vật trong kịch - ngoài kịch, những đối thoại là mình - không là mình ở một vở thử nghiệm và được đền bù xứng đáng bằng những giá trị nghệ thuật. Trong số tám diễn viên chia nhau đóng hai mươi mấy vai, đạo diễn đảm nhận đóng một vai nhỏ; mỗi diễn viên đóng hai, ba hay bốn vai khác nhau cũng là cách để đạo diễn muốn khán giả tỉnh táo hiểu được ý đồ của mình; đây là những diễn viên đang diễn nhân vật trên sân khấu, không phải là nhân vật thật. Đặc biệt có nghệ sĩ Thành Lộc là diễn viên giỏi nghề và nổi tiếng nhưng chấp nhận theo sự chỉ đạo của đạo diễn Minh Ngọc, đóng ba vai phụ và thêm một vai khuôn vác nặng chỉ đi ngang sân khấu không nói một lời nhưng rất ấn tượng. Vở kịch theo đúng với tinh thần của Bertolt Brecht, nghĩa là luôn luôn để mọi người phải tỉnh táo rằng đây

là diễn kịch, để họ có thể ý thức và liên hệ với công việc của xã hội bên ngoài. Trong cảnh diễn những người công nhân bị bóc lột khuôn vác nặng, đạo diễn đã xử lý cho nghệ sĩ Thành Lộc chỉ đi ngang sân khấu, khuôn vác rất nặng, không nói một lời nào và cũng không đau đớn vì vác nặng mà chành miệng ra cười; đạo diễn đề nghị diễn viên thể hiện động tác hình thể này để muốn ngầm nói với người quản lý công nhân là tôi không sao hết, đừng quát đừng đánh tôi; khán giả cười thán thía và tinh táo hiểu được điều vở kịch, đạo diễn, diễn viên muốn truyền tải đến mình. Vở diễn được báo chí rất ủng hộ, mang nhiều tính thể nghiệm, tính nghệ thuật, không chạy theo thị hiếu tầm thường và đạo diễn Nguyễn Thị Minh Ngọc nói rằng NSND Đình Quang đã nói chị làm rất Sài Gòn vở *Người tốt thành Tứ Xuyên*.

Hay ở một số vở diễn những năm đầu thế kỷ XXI tại TP.HCM có vận dụng phương pháp sân khấu B. Brecht như: *Ngôi nhà đông người*, *Giấc mộng đêm hè* (Đạo diễn: Lê Quý Dương), *Phiên tòa* (Đạo diễn: Trần Ngọc Giàu), *Tình yêu dành cho hai người*, *Chuyện văn chương*, *Cậu Đồng* (Đạo diễn: Trần Minh Ngọc); *Romeo và Juliet*, *Hồn Xuân thu*, *Người đàn bà thất lạc* (đạo diễn: Nguyễn Thị Minh Ngọc); *Cho xin một cái tên* (Đạo diễn: Phi Long),... hay trước đó, là vở *Dư luận quần chúng*, *Diễn kịch một mình*,... dù sự vận dụng chưa phải đã nhuần, song nó cũng là một báo hiệu tốt đẹp. Tiếp thu, vận dụng là một quá trình lý luận và thực tiễn. Sự hình thành một dòng kịch theo phương pháp sân khấu Brecht trong nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM chưa có, mà chỉ là những sáng tạo cá nhân nhỏ lẻ. Đứng trước một thành tựu khoa học, nghệ thuật nào, bản lĩnh văn hóa người Việt Nam là tìm tòi những gì phù hợp để tiếp nhận. Bởi vậy, hiểu B. Brecht theo đúng tinh thần của ông, vận dụng vào kịch nói Việt Nam nói chung, kịch nói TP.HCM nói riêng cho sáng tạo đạo diễn còn là quá trình tiếp tục.

2.3.3. Vận dụng sân khấu kịch hát truyền thống

Ở Sài Gòn - TP.HCM, khi chưa xuất hiện kịch nói, nghệ thuật hát bội (tuồng) đã phát triển mạnh. Ngược dòng lịch sử, hát bội được Tả quân Lê Văn Duyệt (1764 - 1832) là người say mê hát bội, đã đưa vào Nam. Với tâm tình phóng khoáng, không quan niệm hát bội chỉ dành cho giới trí thức, thượng lưu, Tả quân đã “trả” hát bội về

với dân gian. Rũ bỏ những kiểu cách, rườm rà, những lễ nghi đậm chất bác học cao siêu chốn cung đình, đồng thời tiếp thu những trình thức biểu diễn, âm nhạc của bộ phận người Hoa trên đất Nam Bộ, cùng tinh thần cởi mở của miền đất mới, hát bội Nam Bộ dần hình thành những đặc trưng riêng: mạnh mẽ hơn, màu sắc hơn, náo nhiệt hơn, vui tươi hơn, nhưng vẫn giữ những đặc trưng của sân khấu kịch hát truyền thống. Đó là có kết cấu tự sự, cấu trúc mảnh trò, sáng tạo theo tư duy lãng mạn trong đó diễn tả hiện thực dưới dạng khác thường, nhưng thông qua cái khác thường ấy lại thể hiện hiện thực một cách chân thực nhất thông qua ca, múa, nhạc, diễn và các thủ pháp ước lệ, khoa trương, cách điệu, tượng trưng, tả ý và tả thần được dùng để thể hiện hình tượng nhân vật, xử lý không gian, thời gian sân khấu.

Tiếp thu sân khấu kịch hát truyền thống, một số đạo diễn kịch nói TP.HCM đã vận dụng một số nguyên tắc của các phương pháp thể loại sân khấu kịch hát truyền thống, đưa vào xử lý không gian, thời gian trên sân khấu như trong vở: *Nỗi đau nhân loại* (Đạo diễn: Khánh Hoàng, Sân khấu Kịch 5B); *Phiên tòa* (Đạo diễn: Trần Ngọc Giàu, Nhà hát Kịch TP.HCM); *Giải oan Thị Mầu* (Đạo diễn: Hồng Vân - Đức Hải, Sân khấu Kịch Phú Nhuận); *Ái tình ngoài hôn nhân* (Đạo diễn: Quốc Thịnh, Sân khấu Kịch 5B);... và một số vở ở Sân khấu kịch Idecap như: *Đứa con tiền kiếp* (Đạo diễn: Nguyễn Văn Phúc); *Quyền lực tình yêu* (Đạo diễn: Hữu Châu); *Bí mật vườn Lệ Chi, Ngàn năm tình sử, Tiên Nga* (Đạo diễn: Thành Lộc);... Đạo diễn của các vở diễn trên đều có sự tìm hiểu về kịch hát dân tộc, nên ít nhiều vận dụng phương pháp của sân khấu tự sự - ước lệ trong xử lý cảnh diễn.

Chẳng hạn như vở *Nỗi đau nhân loại* của đạo diễn Khánh Hoàng được dàn dựng với tính ước lệ cao, hình thái giả định được tạo nên trên sân khấu, sự tồn tại của nhân vật mang ý nghĩa phi không gian, thời gian dẫn tới cuộc đối thoại phân thân của họ tưởng chừng như vô lý lại trở nên có lý, mang ý nghĩa khái quát cao. Xử lý vở diễn mang yếu tố hiện đại bắt nguồn từ tinh thần truyền thống.

Hoặc vở *Ái tình ngoài hôn nhân* được đạo diễn Quốc Thịnh dàn dựng với tất cả đạo cụ, cảnh trí như bàn ghế, bọc bệ đều đậm tính ước lệ.

Hay vở *Phiên tòa* của đạo diễn Trần Ngọc Giàu tạo nên một lối diễn ước lệ

song lại có màu sắc trẻ trung, hiện đại. Chỉ có sáu nhân vật, nhưng đã vào rất nhiều vai trò: trên sân khấu trống, họ có thể là nhân vật cụ thể; một tích tắc, họ đã biến thành bức tường, cánh cửa, hàng cây, cột đèn. Không gian ước lệ được thể hiện sinh động, có cảm xúc, không trừu tượng và trở thành một nhân vật thật sự của vở kịch.

Với việc dàn dựng tiếp thu sân khấu kịch hát truyền thống, các đạo diễn đã làm cho vở diễn được nâng cao hiệu quả nghệ thuật, gây ấn tượng mạnh đối với khán giả, khiến họ thấy mình tư duy nhiều hơn cùng với vở kịch bởi việc thưởng thức phải được vận dụng tối đa cảm xúc, sự tưởng tượng và trí tuệ để có thể hiểu và cảm hết cái hay cái đẹp của vở diễn.

Với vở diễn *Bí mật vườn Lệ Chi*, sân khấu kịch Idecaf, đạo diễn Thành Lộc, sự vận dụng sân khấu kịch hát truyền thống khá rõ trong dàn dựng qua các chỉ đạo của đạo diễn trong cách diễn xuất, trong thiết kế sân khấu, trang phục, âm nhạc tiếng động,... Lớp kịch Thái hậu Nguyễn Thị Anh (nghệ sĩ Lê Khánh) triệu Nguyễn Trãi (nghệ sĩ Hữu Châu) vào triều luận tội về cái chết của vua, đạo diễn Thành Lộc đã xử lý ý đồ dàn dựng có nhiều sự áp dụng, kế thừa sân khấu kịch hát truyền thống qua các xử lý về diễn xuất, thiết kế sân khấu, trang phục, âm nhạc tiếng động như sau: Về diễn xuất: đạo diễn Thành Lộc kết hợp rất nhuần nhuyễn diễn xuất theo thể hệ Stanislavski với sự kết hợp rất rõ nét các trình thức của kịch hát truyền thống, những biểu hiện cảm xúc của gương mặt, động tác tay chân của Nguyễn Trãi khi trình bày lý lẽ với thái hậu thể hiện rất rõ các trình thức của kịch hát truyền thống. Nghệ sĩ Hữu Châu trong vai Nguyễn Trãi, Lê Khánh trong vai Thái Hậu Nguyễn Thị Anh rất xuất sắc trong thể hiện nhân vật, nét diễn đầy nội lực với cảm xúc, giọng nói, sự chuyển động hình thể đầy đặn, chính xác thu hút khán giả cao độ vào lớp diễn nặng nề thể hiện sự kiện luận tội giết vua đầy oan khuất của Thái hậu Nguyễn Thị Anh đối với Nguyễn Trãi. Về thiết kế sân khấu: cả vở diễn xử lý vải rất nhiều với hai màu chủ đạo là đen và trắng đầy chất ước lệ thể hiện cái tốt và cái xấu; còn trong lớp diễn này, sân khấu được trang trí gồm hai lớp vải, lớp vải mỏng đỏ nhìn xuyên thấu che ngang sân khấu diễn tả sự tham vọng và đẫm máu. Lớp vải mỏng thứ nhì màu xanh diễn tả sự chết chóc có vòng tròn trắng lớn để nhìn thấy rõ

Nguyễn Thị Anh ngồi phía trong, rìa méo mó của vòng tròn là những con rắn to quấn quít nhau diễn tả sự nham hiểm, độc ác, gấp lửa bỏ tay người. Từ phía khán giả nhìn lên sân khấu, đầu tiên là thấy Nguyễn Trãi rõ ràng trong sáng trả lời những câu hỏi của Nguyễn Thị Anh, tiếp theo là tấm vải đỏ rồi đến tấm vải xanh có vòng tròn trắng ở giữa và cuối cùng là vị trí Thái hậu mờ mờ ngời luận tội oan uổng, khuất tắt Nguyễn Trãi; không thấy mặt Nguyễn Thị Anh, chỉ nghe được giọng nói áp đặt, lạnh lùng, tàn nhẫn. Về phục trang: tất cả đều màu trắng hoặc đen vì để tang vua vừa mất, những người hầu cũng mặc đồ trắng trùm kín mặt bằng những tấm vải trắng đứng hầu diễn tả sự phục tùng, nín lặng, nghe theo sự điều khiển của Nguyễn Thị Anh. Về âm nhạc, tiếng động: cả lớp diễn chủ đạo là tiếng trống lớn (trống lớn và các hình thức âm nhạc truyền thống cũng được xử lý rất nhiều trong vở diễn) vang lên nhằm diễn tả sự áp đặt của Nguyễn Thị Anh cũng như triều đình phong kiến lạnh lùng trấn áp mọi điều kêu oan của Nguyễn Trãi, các trống lớn trên sân khấu cũng được phủ tang trắng để tang vua và cũng là điềm báo sự tang tóc của triều đại phong kiến lúc ấy cũng như sự oan khuất của Nguyễn Trãi,... Các bộ phận nghệ thuật dưới bàn tay dàn dựng của đạo diễn Thành Lộc được kết hợp hài hòa để thể hiện rõ nét, hấp dẫn, đầy ý nghĩa về nội dung và hình thức của lớp kịch. Rất nhiều lớp kịch hay trong vở diễn đã tạo nên một chỉnh thể vở diễn *Bí mật vườn Lệ Chi* đầy đặn và thu hút.

2.3.4. Ảnh hưởng sân khấu cải lương

Trong lịch sử, sân khấu kịch nói TP.HCM có mối quan hệ sâu xa với sân khấu cải lương. Ngay từ đầu thế kỉ XX, khi kịch nói Việt Nam ra đời trên đất Bắc, thì sự xuất hiện của kịch Nam Bộ còn rất sơ khai và có sự chuyển đổi của các nghệ sĩ vốn biểu diễn cải lương sang lĩnh vực kịch nói. Tiêu biểu cho hướng đi này là nghệ sĩ Kim Cương và các ban kịch, đoàn kịch của các nghệ sĩ miền Nam. Nghệ sĩ Kim Cương, từ một nghệ sĩ cải lương nhà nòi, lên sân khấu từ lúc sáu tuổi, phụ trách Đoàn Cải Lương Năm Phi, sau đó bằng tất cả tâm huyết, lòng yêu nghề, cộng với sự am hiểu về nhu cầu thưởng thức nghệ thuật của công chúng, nhất là sau chuyến đi Pháp trở về, đã giải tán đoàn cải lương để chuyển sang diễn kịch nói và cho ra đời ban kịch

gắn liền với chính cái tên của mình - Ban Kịch Kim Cương vào năm 1959. Cùng với Kim Cương, nhiều nghệ sĩ cải lương cũng chuyển sang diễn kịch nói và dựng nhiều vở vốn ban đầu nổi danh từ sân khấu cải lương như: *Trà hoa nữ*, *Sắc hoa màu nhớ*, *Vùng bóng tối*, *Cuối đường hạnh phúc*, *Người nuôi hy vọng*, *Khát sống*, *Huyền thoại mẹ*, *Lá sầu riêng* (*Duyên kiếp lỡ làng*), *Dưới hai màu áo* (*Ai là vợ*),...

Theo NSUT đạo diễn Ca Lê Hồng, “nhiều tác giả, đạo diễn, diễn viên từ sân khấu truyền thống bước sang diễn kịch, nhiều gia đình nghệ sĩ trước đây có truyền thống Hát Bội, Cải lương giờ biểu diễn Kịch nói. Trường Nghệ thuật sân khấu II trước đây và nay là trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh TP.HCM có diễn viên Kịch sang xem tập Cải lương và ngược lại, nhiều diễn viên Kịch tập hát Cải lương, tham gia biểu diễn Cải lương,... Điều đó sẽ ảnh hưởng nhất định đến quá trình làm nghề của họ sau này. Ảnh hưởng qua lại lẫn nhau là điều không tránh khỏi” [22, tr. 30].

Từ năm 2000 - 2020, sân khấu kịch nói TP.HCM lại tiếp tục từ truyền thống lịch sử, có ảnh hưởng sân khấu cải lương không chỉ ở việc: một số nghệ sĩ có truyền thống gia đình hoạt động sân khấu cải lương hay bản thân là nghệ sĩ cải lương sang diễn kịch nói như Tú Trinh, Thành Lộc, Hữu Châu, Thoại Mỹ, Tấn Beo, Tấn Hoàng, Tú Sương, Hữu Quốc,...; nhiều vở cải lương nổi tiếng một thời được dàn dựng lại trên sân khấu kịch nói như: *Bông hồng cài áo*, *Nửa đời hương phấn*, *Con ma nhà họ Hứa*, *Sóng dài*, *Rồi 30 năm sau*,...; mà còn tạo dấu ấn ở nghệ thuật đạo diễn. Sở dĩ có xu hướng này vì hai nguyên nhân cơ bản: Một số đạo diễn kịch nói vốn trước đó là diễn viên, đạo diễn của sân khấu cải lương; Sân khấu cải lương ảnh hưởng sâu đậm trong đời sống văn hóa, nghệ thuật ở Nam Bộ, nên ảnh hưởng đến các đạo diễn kịch nói. Trên cơ sở đó, có những vở diễn được đạo diễn khai thác đặc trưng tự sự, trữ tình, kịch tính ở sân khấu cải lương để dàn dựng cho các vở kịch tâm lý xã hội.

NSND đạo diễn Trần Ngọc Giàu lý giải “cách diễn của sân khấu Cải lương miền Nam, thực ra là diễn kịch chứ không phải là Cải lương. Sở dĩ nói nó là Cải lương là tại vì nó có ca và có động tác ca ra bộ. Từ Cải lương là nằm trong Kịch nói không phải nằm trong Cải lương. Khoảng đầu thế kỷ XX, xuất hiện các từ: “Cải

lượng kịch xá”, diễn Cải lương,... Vì bây giờ nếu lấy Kịch nói thì lại lấy của Tây mà lòng tự hào dân tộc lại không cho phép nên mới đẻ ra sân khấu Cải lương, tức là Kịch nói. Nhưng lại không nói là Kịch nói, mà là sân khấu mới - chủ nghĩa Cải lương. Cải lương trong Nam là Kịch nói nhưng lấy lời ca để vào và trở thành sân khấu của dân tộc. Trên các nước châu Á, không có một sân khấu nào mà truyền thống dân tộc của nó đề cập được đến con người đương đại như Cải lương. Cải lương có giai đoạn khoảng hai, ba năm trước giải phóng, từ “Cải lương” không xuất hiện trên các tờ program (chương trình) mà là đoàn ca kịch, đoàn thi ca vũ nhạc kịch, đoàn “Việt kịch Năm Châu”,... cho nên Cải lương nó chính là tiền đề của Kịch nói miền Nam” [22, tr. 20].

Như vở *Sông dài* (tác giả: Hà Triều - Hoa Phượng, chỉnh lý: Hoàng Thái Thanh, đạo diễn: NSUT Thành Hội) trên Sân khấu Hoàng Thái Thanh. Vở diễn đã từng được dựng trên sân khấu cải lương của Đoàn Thanh Minh - Thanh Nga gắn với những tên tuổi huyền thoại: Năm Châu, Út Trà Ôn, Thanh Nga, Hữu Phước,... *Sông dài* nói về câu chuyện tình yêu đẹp của hai thân phận cùng khổ: Lượm - cô gái mù hồn nhiên, trong sáng và Niềng - chàng trai xấu xí, tật nguyền. Vở có lời thoại hiện đại, sắc sảo, giàu chất văn chương, chuyện kịch đơn giản nhưng kịch tính, cao trào đủ sức đem đến cho khán giả đủ trải nghiệm hỉ, nộ, ái, ố, bi, ai, lạc với chiều sâu tâm lý nhân vật và lấy nước mắt khán giả. Vở diễn được đạo diễn dàn dựng ảnh hưởng nhiều chất liệu của sân khấu cải lương; đây là một trong số những kịch bản có đời sống lâu dài và bền bỉ trên sân khấu Nam bộ; xuất phát từ sân khấu cải lương vào những năm 1959, vở được nhiều đoàn cải lương dàn dựng lại. Vở diễn với kịch bản đậm chất cải lương với kết thúc có hậu, cuộc tình đắm nước mắt, chan chứa ân tình sâu nặng thể hiện thật đẹp chất nhân văn của vở chính kịch tâm lý - xã hội; vở diễn với tính cách và văn phong của những con người mộc mạc, thật thà, yêu ghét rõ ràng, hy sinh vô điều kiện, thích đòn cò, yêu câu vọng cổ, sống tình cảm,... được thể hiện bởi dàn diễn viên Ái Như, Hồng Ánh, Quý Bình, Ngọc Tường,... có nét diễn xuất chân thật, giản dị và tiếng nói sân khấu rất Nam bộ; với cảnh trí, đạo cụ, phục trang đặc trưng của sân khấu cải lương là tả thật như đời sống thường ngày; đó

còn là mái nhà lá, chiếc cầu tre, cái nôm đưng cá, mâm trầu cau, giàn mướp, bịch thuốc rê, chiếc áo bà ba, cái khăn rằn,... Tạo nên đời sống Nam bộ xưa cũ giữa thế kỷ 20, một duyên tình ngang trái của đôi trái gái nghèo được đạo diễn Thành Hội tái hiện trên sân khấu kịch nói mà vẫn làm lay động nhiều cảm xúc khán giả hôm nay.

2.3.5. Ảnh hưởng các trường phái Âu - Mỹ

Kịch nói Việt Nam những thập kỷ cuối của thế kỷ XX đã có những cuộc tiếp xúc với một số nền sân khấu Âu - Mỹ qua một số hình thức giao lưu văn hóa. Một số đoàn kịch hoặc nhà hát của Pháp, Mỹ đã sang Việt Nam diễn. Tuy ngôn ngữ bất đồng, song người xem có thể cảm nhận ngôn ngữ biểu đạt của diễn viên. Thập kỷ cuối cùng của thế kỷ, những năm 90, trên sân khấu kịch Hà Nội và TP.HCM, một số vở kịch Pháp được dàn dựng. Trong số đó có vở tạo được sự chú ý khi nó kết hợp lối diễn Việt Nam và Pháp một cách khá thú vị. Đó là vở *Ông Jourdain ở Sài Gòn* (Đạo diễn: Trần Minh Ngọc và Vincent Colin). Lối diễn hài kiểu sân khấu truyền thống kết hợp chất hài kiểu Moliere tạo nên cảm giác dễ chịu và hấp dẫn cho người xem. Những vở diễn này thường không có một tuyên ngôn về một lối diễn, chỉ là một cuộc thử nghiệm, một cách chơi kịch trong sự kết hợp hai ngôn ngữ, hai lối diễn Pháp - Việt. Trong sự ảnh hưởng chút tài tử của dòng kịch hài Pháp, những cương tỏa về mặt lý thuyết, phương pháp sân khấu trong xử lý của đạo diễn đối với diễn viên bỗng chốc như là không cần thiết, khi diễn viên Thành Lộc và bạn diễn có những phút ngẫu hứng, ứng diễn.

Trong sự tiếp xúc với sân khấu nước ngoài, bên cạnh loại vở diễn kịch bản cấu trúc theo truyền thống, còn có những vở diễn mà kịch bản có lối cấu trúc hiện đại, không có câu chuyện, không có đường dây thông thường, thời gian - không gian vật lý, tâm lý đan xen,... Diễn xuất của diễn viên buộc phải thích ứng, lối diễn theo kiểu hiện thực thông thường khó ăn nhập trong loại vở diễn này. Ngôn ngữ hình thể đã trở nên rất quan trọng trong sự biểu đạt sân khấu.

Có thể kể đến một số vở như *Nỗi đau nhân loại* (đạo diễn: Khánh Hoàng, 2002) hợp tác giữa Trường Kịch nghệ Old Vic Bristol (Anh quốc) và Nhà hát Kịch Sân khấu nhỏ TP.HCM - đã thử nghiệm cách xây dựng kịch dựa trên nguồn cảm

hứng từ hai tác phẩm vĩ đại của văn hóa thế giới, đó là *Truyện Kiều* của Nguyễn Du và *Othello* của Shakespeare; *Kẻ nói dối đa tình* (2009) do Công ty Papa (Hàn Quốc) sản xuất với thử nghiệm phiên bản Việt. Khi được Việt hóa, vở diễn *Kẻ nói dối đa tình* cũng mang đến một phong cách sân khấu khá lạ qua bàn tay dàn dựng của đạo diễn Kim Eun Sung (Hàn quốc). Sân khấu được thiết kế công phu nhằm phục vụ cho những lần chuyển cảnh liên tục và thông minh, tạo tiết tấu nhanh, liên tục và cũng là cách tạo hiệu ứng tối đa cho các tình tiết hài hước. Sân khấu Việt với hình ảnh những bức tranh Đông Hồ sử dụng làm nền cho vở kịch tạo nên một sự gần gũi, giao lưu văn hóa Việt - Hàn. Hay vở *Người con gái đã nhìn thấy tất cả* (tác giả: Alma De Groen - Đạo diễn: Sue Rider, Nhà hát Kịch Thành phố, nhân chào mừng 25 năm quan hệ ngoại giao giữa Việt Nam - Australia (1973 - 1998) và kỷ niệm 300 năm Sài Gòn - TP.HCM (1698 - 1998).

Hay vở *Hạc chiều* (tác giả: Junji Kinoshita, đạo diễn: Yuuki Ippei), diễn tại Sân khấu Thế giới Trẻ, Trường Đại học Sân Khấu Điện ảnh TP.HCM, năm 2005, một vở diễn được dàn dựng bởi đạo diễn người Nhật, với cách dàn dựng kỳ công, chi tiết, chuẩn bị kỹ lưỡng các bộ phận tạo nên vở diễn. Một đoàn với mười chuyên gia sân khấu Nhật bản gồm họa sĩ thiết kế, chuyên viên ánh sáng, âm nhạc, phục trang, làm tóc, tiếng động,... đã từ Nhật bay sang TP.HCM. Họ chỉnh chu từ trang trí sân khấu từng milimet khi làm mô hình ngôi nhà, tỷ mẩn phun, xịt, quét lại từng nét cọ cho giống hệt như thật, lửa trong bếp lò phải cháy bập bùng như thật,... có hẳn kịch bản phân cảnh ánh sáng chi tiết, tỷ mỉ trong thứ tự ra chào của diễn viên, những câu thoại khi cần chỉnh sửa,...

Hay vở kịch *Sài Gòn* (biểu diễn tại Nhà hát Bến Thành, 2018), của nữ đạo diễn trẻ người Pháp gốc Việt Caroline Guiela Nguyen. Vở diễn kể về Linh là một cô gái Việt Nam chân thành và trong sáng. Cô gặp và yêu chàng lính Pháp. Họ xây dựng một tương lai thật lý tưởng cho thời hậu chiến. Đến khi cùng người yêu đặt chân đến Paris vào năm 1956, Linh vỡ mộng. Bởi thực tế mà cô nhìn thấy không phải là hình ảnh lung linh mà người yêu đã vẽ ra. Vở diễn khắc họa cuộc đời các nhân vật trong không gian được lồng ghép giữa Paris và Sài Gòn, đan xen giữa hiện

tại và quá khứ, qua diễn xuất của các diễn viên người Pháp, Việt lẫn người Pháp gốc Việt. Vở diễn có cách dàn dựng độc đáo thể hiện ở chỗ: thời gian diễn ra câu chuyện là năm 1956 và 1996; không gian câu chuyện diễn ra tại ba bối cảnh nhà hàng ở Sài Gòn vào năm 1956, ở TP.HCM vào năm 1996 và ở Pháp vào năm 1956 - nhưng cảnh trí trên sân khấu chỉ là một. Tức là câu chuyện dài ba giờ nhưng không hề có một lần chuyển cảnh nào. Từ đầu đến cuối chỉ là hình ảnh của một nhà hàng có chiều ngang rộng hết sân khấu, cùng một thiết kế. Điểm để khán giả nhận biết sự khác nhau giữa ba bối cảnh ấy chính là tấm bảng hiệu. Tại đó, có lúc hiện lên dòng chữ “Sài Gòn 1956”, có lúc hiện lên “Paris 1956”, cuối cùng là “TP.HCM 1996”. Đây là lối dựng cảnh hiếm thấy trên các sân khấu kịch Việt Nam. Sự khéo léo của đạo diễn là chỉ cần sắp xếp lại vị trí của bàn và ghế trong quán, thay đổi độ sáng tối, tự dung khán giả cảm nhận ra được không gian khác.

Điểm mạnh thứ hai của đạo diễn là nhịp câu chuyện đẩy nhanh, xung đột đẩy tới mức cao trào, làm cho tâm lý nhân vật được bùng lên dữ dội, để rồi có lúc lắng xuống thật sâu lắng. Cách thức sử dụng âm thanh cũng khá mới lạ. Đạo diễn sử dụng phần nhạc nền chậm như tiếng chuông gõ cho người xem cảm nhận được nhịp thời gian trôi cùng diễn biến tâm lý nhân vật. Có lẽ một trong những hiệu ứng mạnh nhất, chạm vào tim khán giả của phần âm thanh chính là cảnh bà Mai và ông Hào lúc già hát những ca khúc bolero và tiền chiến đặc thù của một thời Sài Gòn. Cả hai có giọng hát mộc nhưng giàu cảm xúc khiến khán giả chìm trong sự hoài niệm. Vở kịch *Sài Gòn* được diễn bằng tiếng Pháp và tiếng Việt, phụ đề song ngữ. Đây là dự án dài kỳ dành cho các nghệ sĩ hoặc các nhóm nghệ sĩ quốc tịch Pháp hoặc đang sinh sống tại Pháp, hoạt động ở tất cả các môn nghệ thuật và chuyên về sáng tác đương đại, với mục đích nhằm củng cố, thúc đẩy đối thoại nghệ thuật giữa hai nước Pháp và Việt Nam.

Rõ ràng, những hình thức tiếp xúc với các phong cách kịch nước ngoài đã đem một sắc thái mới cho sân khấu, trong lối kết cấu kịch, trong dàn dựng và nghệ thuật diễn xuất. Những sắc thái mới có thể nhận biết rõ ở TP.HCM, nơi các hoạt động giao lưu diễn ra nhộn nhịp. “Không phải sự tiếp xúc nào cũng tạo nên sự ảnh

hưởng tích cực, song chính từ những cuộc tiếp xúc ấy, kịch nói có điều kiện làm quen với những gì ngoài ta, để nhận biết chính mình” [44, tr.144].

Kịch cà phê ở TP.HCM là một loại hình biểu diễn kịch có không gian nhỏ, mang đến trải nghiệm thú vị cho khán giả. Với vở *Ngũ Hồ* của Nhóm kịch Đồi, dàn dựng Sao Thủy (nghệ danh của diễn viên Hồng Trang khi làm tác giả và đạo diễn) với những nét diễn chân thật rất đời; diễn ra tại quán cà phê kịch Cung văn hóa Lao động. Câu chuyện dựa trên nguyên tác của tác giả Trần Trí Trắc và được biên tập và dàn dựng bởi Sao Thủy. Là câu chuyện tình bạn của năm người tuổi Dần, tên bắt đầu bằng chữ “H”. Cả nhóm mệnh danh ngũ hổ tương luôn gắn bó với nhau. Vở kịch là ký ức dưới mái trường với nhiều kỷ niệm đẹp. Với giá vé khoảng trên dưới 100 ngàn đồng/1 vé, sân khấu khoảng sáu mươi ghế ngồi, khi đông có thể chứa được một trăm người. Vì quán là không gian nhỏ, diễn viên nói trực tiếp không micro, cảnh trí được đạo diễn sắp xếp vô cùng đơn giản trên diện tích trên dưới 6m² được thay đổi nhanh gọn, hợp lý với chỉ một, hai cái ghế, cái bục nhỏ và một cái bàn nhỏ làm điểm tựa cho diễn xuất cũng như giới thiệu về địa điểm, thời gian xảy ra câu chuyện kịch. Đôi khi đạo diễn xử lý cho diễn viên ngồi tạm vào vị trí của khán giả để hoàn tất lớp diễn của mình. Thời lượng vở diễn của kịch cà phê thời chỉ bằng hơn nửa vở diễn trên sân khấu lớn nên đòi hỏi vào sự tính toán của kỹ lưỡng của người dàn dựng để vở diễn vừa thu hút về mặt nghệ thuật nhưng cũng không quá đơn giản và ngắn về mặt kinh tế để khán giả có thể chấp nhận và đến với mình trong những xuất diễn sau. Kịch mục thay đổi hàng tuần vì thường là khán giả quen; Nhóm kịch Đồi tính đến nay đã có hơn năm mươi vở diễn. Không gian kịch cà phê luôn tạo sự gần gũi thân thiện giữa khán giả và diễn viên, không có khoảng cách, diễn viên diễn xuất chân thật và chi tiết. Theo Hồng Trang, trưởng nhóm kịch Đồi, đạo diễn, tác giả, diễn viên và Hồng Trang còn làm rất nhiều công việc trong nhóm kịch Đồi để nhóm tồn tại được trong mười lăm năm qua (từ năm 2010 đến nay) và địa điểm diễn kịch được di chuyển đến khoảng vài chục quán trong gần ấy thời gian. Sân khấu kịch cà phê xuất hiện khoảng những năm 2010; chỉ có tại TP.HCM và được duy trì đến nay; tại Hà Nội và các tỉnh thành khác trong cả nước

hầu như không có. Đạo diễn, diễn viên và các thành viên của nhóm là những bạn trẻ có chung đam mê diễn xuất, sống hết mình với kịch và muốn kịch đến gần với khán giả. Một số vở diễn của Nhóm kịch Đồi như: Ngũ Hồ, Học tài thi phận, Gánh hát chiều xuân, Rau đắng nấu canh, Em lên Sài Gòn, Mười hai bến nước, Cà phê muối, Phận má hồng, Thời con gái đã xa,... với các diễn viên như: Hồng Trang, Võ Ngọc Tân, Võ Ngọc Tiến, Tiết Duy Hòa, Vũ Trần, Hồng Phúc, Đức Tuấn, Anh Bằng, Huỳnh Ngân, Mỹ Liên, Thanh Lan, Lâm Thắng,... Một số Nhóm kịch cà phê tại TP.HCM như: Nhóm Mộc, Nhóm Ví Dầu, Nhóm Tía Lia, Nhóm Chuồn Chuồn Giấy, Nhóm Bách Niên, Nhóm Sao Biển,...

2.3.6. *Dàn dựng mang tính thử nghiệm mới*

Nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 - 2020 còn tạo ra sự bứt phá ở xu hướng không ngừng tìm tòi, thử nghiệm hướng đến những chất lượng sáng tạo mới. Đáng chú ý là sự tận dụng những thành tựu khoa học công nghệ mới cũng như thành tựu nghệ thuật gần gũi khác như điện ảnh, truyền hình hoặc tổ chức sự kiện để bổ sung cho tiếng nói và màu sắc sân khấu kịch thêm đa dạng, gây ấn tượng. Ngoài ra, còn có sự tận dụng kỹ thuật âm thanh, chiếu sáng hiện đại, vận dụng nghệ thuật sắp đặt, trình diễn mới của nghệ thuật đương đại nhằm nói dài khả năng diễn tả của kịch. Nhân tố này khiến cho kịch nói TP.HCM bắt kịp với màu sắc đương đại của kịch trường thế giới.

Ở TP.HCM, Sân khấu 5B chính là địa chỉ tiên phong tạo điều kiện cho các đạo diễn dàn dựng những tác phẩm mang tính thử nghiệm, được đông đảo khán giả yêu thích từ những năm 1987 - 1988. Một trong số vở kịch thử nghiệm đầu tiên đã tạo nên cơn sốt vé là vở *Dư luận quần chúng*. Sau *Dư luận quần chúng*, Sân khấu 5B còn thu hút khán giả mê kịch với nhiều vở diễn đậm tính thử nghiệm như: *Ngôi nhà không có đàn ông*, *Chuyện bây giờ mới kể*, *Những cuộc phiêu lưu của tâm hồn*, *Gái giang hồ quốc tế*, *Lôi vũ*,... Năm 2008, vở diễn *Kangaroo đến Việt Nam* (Tác giả và đạo diễn: Lê Quý Dương) được dàn dựng với sự ủng hộ tích cực của Tổng Lãnh sự quán Australia tại TP.HCM. Đây là một thử nghiệm mới lạ, gây ấn tượng sâu sắc với kỹ thuật biểu diễn hình thể kết hợp nghệ thuật sắp đặt, nghệ thuật trống

dân tộc, video, tiếng động và âm nhạc hiện đại. Là vở diễn sân khấu không lời mang tính chất thử nghiệm hình thể cao nên kịch bản được xây dựng theo kết cấu của các lát cắt nối tiếp nhau, chứ không theo các nguyên tắc biên kịch truyền thống. Sự sáng tạo ngẫu hứng được vận dụng hết sức năng động, đầy tính thử nghiệm của vở diễn được khán giả đón nhận và đồng nghiệp đánh giá cao.

Một số vở của TP.HCM tham gia Liên hoan Sân khấu thử nghiệm quốc tế: Lần 2 – 2007, *Huyền thoại cuộc sống*, đạo diễn: Lê Quý Dương, Nhà hát kịch TP.HCM; *Là ai*, đạo diễn: Trần Ngọc Giàu, Nhà hát Thế giới Trẻ, Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM. Lần 3 – 2016, *Mê đê*, Đạo diễn Trần Ngọc Giàu, Nhà hát Thế giới Trẻ, Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM; *Giấc mơ*, đạo diễn: Thái Kim Tùng, Nhà hát kịch Sân khấu nhỏ 5B Võ Văn Tần. Lần 4 – 2019, *Dưới cát là nước*, đạo diễn: Mi Lê, Nhà hát Thế giới Trẻ, Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM; *Nhật thực*, đạo diễn: Nguyễn Đạt, Sân khấu Sen Việt, Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM. Từ năm 2000 - 2020, những vở diễn mang tính thử nghiệm vẫn tiếp tục được dàn dựng, ra mắt khán giả,...; đó có thể chỉ ở một vài cảnh diễn được thử nghiệm cái mới như các vở: *Giờ của quý* (Sân khấu Hồng Hạc); *Sắc màu* (Sân khấu Idecaf),...; hay xử lý chuyển cảnh bằng tranh cát khá thú vị như vở *Ám binh* (Nhà hát Thế giới Trẻ) đã tạo được sự tươi mới trong vở diễn và được khán giả đánh giá cao. Đạo diễn Ngọc Hùng với vở *Mưa bóng mây*, tác giả Thanh Bình, Sân khấu Sài Gòn Phẳng, vở này cũng tạo ra phong cách cho Ngọc Hùng, vở có hai diễn viên: Ngọc Trinh, Hòa Hiệp diễn xuyên suốt 120 phút cùng các diễn viên múa bóng (diễn viên kết hợp màn hình múa bóng, sử dụng hình thức múa bóng, diễn viên kết hợp màn hình múa bóng).

Có thể là thử nghiệm chỉ ở một khâu nào đó trong vở diễn như vở *Những giấc mơ lóng lánh* (tác giả: Tùng Phi; đạo diễn: Thái Kim Tùng) dàn dựng năm 2018 của Sân khấu 5B thử nghiệm với phong cách bài trí sân khấu đặc sắc, huy động sự tham gia của đông đảo lực lượng hậu đài, đảm bảo yếu tố độc đáo. Ở vở diễn này, ấn tượng mạnh nhất chính là sân khấu không có bục diễn, diễn viên có thể xuất hiện bất cứ đâu từ hàng ghế khán giả đã được bố trí bao quanh khán phòng và

khán giả đôi khi cũng tham gia với diễn viên như những nhân vật trong vở diễn. Điều này tạo nên cảm giác gần gũi cho người xem; khán giả không cảm giác đang xem một vở kịch mà như đang chứng kiến những phận người ở quanh mình, trong một khu phố đầy ắp tình người. Diễn viên tại sân khấu kịch 5B thường thoại kịch bằng chính nội lực, không sử dụng thiết bị điện tử hỗ trợ. Trong không gian mở ấy, khán giả cảm xúc nhiều hơn. Cách dàn dựng mang tính thử nghiệm này làm tác phẩm kịch lạ mà quen, gần gũi đến thân thuộc với những con người Sài Gòn.

Trong các vở diễn này có khá nhiều sự tìm tòi, thử nghiệm khi tận dụng tối đa các loại hình nghệ thuật khác trong quá trình dàn dựng vở diễn như: điện ảnh, nghệ thuật sắp đặt, múa đương đại,...; tận dụng các thành tựu khoa học kỹ thuật, luôn tìm tòi thử nghiệm, áp dụng nhanh các cách dàn dựng mới. Tuy nhiên, các thử nghiệm còn mang tính chất nhỏ lẻ, chưa tạo được ảnh hưởng đặc biệt và dù có sự kết hợp thành công ngay hoặc cũng có sự tiếp cận cần trải qua thời gian dài sàng lọc mới đạt được sự chín muồi, nhưng đã ít nhiều tạo nên “màu sắc” mới lạ, hấp dẫn.

Một thể loại mới đang trên đường thử nghiệm và cũng đã bắt đầu thu hút một bộ phận khán giả trẻ, đặc biệt là tầng lớp học sinh, sinh viên, đó chính là nhạc kịch. Nhạc kịch có nguồn gốc xuất xứ từ châu Âu và đối với khán giả phương Tây thì đã quá quen thuộc. Nhưng ở Việt Nam, thể loại này còn xa lạ và mới mẻ. Nhạc kịch trên sân khấu kịch nói thành phố là một sự sáng tạo linh hoạt, trong đó yếu tố chủ đạo vẫn là đối thoại, kèm theo đó là phần âm nhạc. Có những lớp diễn hay tình huống phản ánh một nội dung nào đó, nhân vật sẽ hát thay cho thoại. Những bài hát được sáng tác riêng cho phù hợp với từng vở kịch. Sân khấu Idecaf là đơn vị tiên phong xây dựng thể loại nhạc kịch với các vở tiêu biểu như: *Tin ở hoa hồng*, *Trái tim nhảy múa*, *Ngàn năm tình sử*, *Tình yêu không thiên đường*,...

2.3.7. Hòa trộn các khuynh hướng dàn dựng vào vở diễn

Nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 - 2020 còn có đặc điểm đó là hòa trộn nhiều hướng dàn dựng để xây dựng vở diễn.

Ở những vở diễn được dàn dựng theo lối “hòa trộn” này, các đạo diễn thường lấy phương pháp hiện thực tâm lý Stanislaski làm nòng cốt trong dàn dựng, bên

cạnh đó, đa phần kết hợp thêm một hay nhiều khuynh hướng dàn dựng trong một vở diễn, khá ít vở diễn chỉ thuần một khuynh hướng. Cũng giống như khi nói về sân khấu kịch nói thì thường mang tính ước lệ cao, dù vở ấy có lấy tả thật làm chủ đạo thì tính ước lệ vẫn hiện diện trong vở ít nhiều. Đạo diễn kịch nói TP.HCM trong thời kỳ này luôn đề cao tiêu chí phải thu hút nhiều người xem đến với vở diễn, dù người xem đó là khán giả mua vé hay giới chuyên môn, cho nên, sự kết hợp nhiều khuynh hướng dàn dựng sẽ giúp đạo diễn có nhiều đất để xử lý ý đồ của mình trong vở diễn, tạo nên vở ấn tượng hơn trong lòng người xem. Phong cách hòa trộn các khuynh hướng dàn dựng vào trong vở diễn được sử dụng khá nhiều và phần lớn khán giả kịch nói TP.HCM thích khuynh hướng này.

Có thể kể đến một số vở diễn của các đạo diễn tại các sân khấu sau:

Chuyện lạ (Đạo diễn: Minh Hải); *Gương mặt kẻ khác* (Đạo diễn: Trần Minh Ngọc); *Những giấc mơ lóng lánh* (Đạo diễn: Thái Kim Tùng); *Bồ công anh* (Đạo diễn: Hữu Quốc - Vũ Trần);... ở Sân khấu nhỏ 5B - Võ Văn Tần.

Thanh xà Bạch xà ngoại truyện, Chuyện tình Bể Cốc (Đạo diễn: Ngọc Hùng); *Lầu hoang, Họa hồn* (Đạo diễn: Bùi Quốc Bảo); *Thần tiên cũng nổi điên, Khát khao của chàng* (Đạo diễn: Cao Tấn Lộc);... của Sân khấu Sài Gòn Phẳng.

Sân khấu kịch Idecaf với: *Sát thủ hai mảnh, Hợp đồng mãnh thú* (đạo diễn: Vũ Minh); *Quyền lực tình yêu* (Đạo diễn: Hữu Châu); *Ngàn năm tình sử, Những con ma nhà hát* (Đạo diễn: Thành Lộc),... Các đạo diễn hay sử dụng phong cách hòa trộn các xu hướng dàn dựng vào trong một vở diễn có: Thành Lộc, Hùng Lâm, Vũ Minh, Bùi Quốc Bảo, Ngọc Hùng, Cao Tấn Lộc, Đình Toàn, Thái Kim Tùng,...

Với vở *Thanh Xà Bạch Xà ngoại truyện*, sân khấu Sài Gòn phẳng, đạo diễn Ngọc Hùng; sự hòa trộn các phong cách trong dàn dựng được thể hiện ở: có một chút ảnh hưởng kịch hát truyền thống, một chút hiện thực tâm lý của Stanislavski, một chút gián cách của Brecht; một chút ảnh hưởng sân khấu cải lương; kết hợp cảnh trí vừa tả thực vừa ước lệ; khuếch trương tối đa sự lung linh của cảnh sắc, đẹp mắt, lộng lẫy; tạo sự chú ý đến khán giả bằng những thông điệp trẻ, diễn viên trẻ đẹp; đưa các câu nói đang nóng hổi trên mạng xã hội vào các câu thoại của nhân

vật, biến tấu vay mượn những lớp diễn mẫu, hay của các vở tuồng nổi tiếng đưa vào vở diễn. Câu truyện kịch là truyền thuyết xa xưa nên có sử dụng một số trình thức, vũ đạo của kịch hát truyền thống; hát các điệu lý, vọng cổ của âm nhạc cải lương; khai thác triệt để kỹ thuật âm thanh ánh sáng để tạo hiệu quả tối đa cho hiệu ứng nghe nhìn. Cảnh trí kết hợp phong màn vẽ cảnh tả thật của cải lương với dàn bọc bệ mang tính ước lệ của kịch nói; nhạc cổ kết hợp nhạc hiện đại; sử dụng vừa múa dân tộc và có kết hợp múa hiện đại. Vở *Thanh xà Bạch xà ngoại truyện*, đạo diễn Ngọc Hùng, tạo ra cách dàn dựng của Ngọc Hùng, thường có những diễn viên nam đóng nữ (diễn viên BB Trần và diễn viên Hải Triều, là hai diễn viên nam chuyên đóng vai đào nữ); vở này tạo ra hai diễn viên nam đóng nhân vật nữ ấn tượng; sau vở *Thanh xà Bạch xà ngoại truyện*, BB Trần và Hải Triều phát triển theo hướng này các vở như: *Hồn ma cô đào hát* (hai bạn đóng đào hát), *Thâm cung đại chiến* (hai bạn đóng các bà phi tần) cũng của sân khấu Sài Gòn phẳng. Có ý kiến nói việc nam đóng nữ trên sân khấu nên hay không nên, với tư cách đạo diễn, Ngọc Hùng yêu cầu diễn viên cần được hóa thân vào nhiều nhân vật, diễn viên nam đó đóng nữ phải đảm bảo yếu tố thẩm mỹ nghệ thuật, không phản cảm thì chấp nhận được.

2.3.8. Sự tương đồng và dị biệt trong cung cách làm việc giữa đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh và Hà Nội

“Sân khấu miền Bắc vốn mạnh và nổi tiếng ở dòng chính kịch, bài bản và kỹ thuật, nhấn mạnh tính tư tưởng triết học của vở diễn, nhưng lại thiếu đi sự tự nhiên, đời thường như sân khấu Sài Gòn. Các vở chính kịch miền Bắc hơi nặng về chủ đề; mỗi vở đều đưa ra một thông điệp, tuyên ngôn trong khi hình thức biểu diễn và tâm lý của diễn viên lại chưa “nhuần nhuyễn” lắm, có phần bị gượng ép” [22, tr.21].

Ở TP.HCM, khi làm việc với diễn viên, các đạo diễn đã có sự khác biệt so với các đạo diễn ở phía Bắc, thể hiện ở chỗ: nếu như ở ngoài Bắc, các đạo diễn khi dàn dựng, tiến hành song song việc kết hợp phân tích kỹ lưỡng và thị phạm về diễn xuất cho diễn viên, thậm chí còn “cầm tay chỉ ngón” để diễn viên thể hiện hình tượng nhân vật theo đúng ý đồ dàn dựng của mình. Ở TP.HCM, các đạo diễn ít thị phạm diễn xuất chi tiết, mà thường phân tích nội dung đời sống nhân vật, ý đồ vở

diễn (hành động xuyên và nhiệm vụ tối cao được xác định của vở diễn); phân tích hình tượng nhân vật trong kịch bản, đặt ra những gợi ý để diễn viên phát huy năng lực sáng tạo của mình; một phần do ở TP.HCM, với một số diễn viên ngôi sao, đạo diễn cần phải rất khéo léo trong trao đổi về diễn xuất.

Theo NSND đạo diễn Trần Minh Ngọc, “nếu anh là người Nam Bộ sẽ ra cái chất Nam Bộ. Tại vì những diễn biến về tâm lý người Nam có khác người Bắc. Tôi nói ví dụ có cái gì đó, trong Nam thì mình nói thẳng luôn: Cái này là tao không ưa. Vẫn nhậu, vẫn uống rượu với nhau nhưng sẽ nói mầy như vậy không được. Chơi như vậy không được. Nhậu xong có thể giận, có thể đi, nhưng sự thật là tao phải nói với mầy. Chất Nam bộ là như thế. Nhưng mà dùng là “mày tao chi tở à”. Nhưng miền Bắc thì phải uốn éo, quanh co, nói xa nói gần, ẩn dụ các thứ... cho người ta hiểu chứ không sợ mất lòng. Trong Nam khác, giận nói ngay. Mỗi đạo diễn Nam Bộ lại có cái phong cách riêng, mỗi người có cách truyền đạt riêng đến diễn viên. Anh truyền đạt cái anh mong muốn cho người diễn viên để họ thực hiện chứ anh không làm cái đó. Cho nên cái quan trọng vẫn là người diễn viên” [22, tr.3].

Còn theo NSUT đạo diễn, diễn viên Thành Lộc, “sân khấu phía Bắc diễn kĩ, diễn chuẩn nhưng mà người ta nhìn thấy đó là diễn - tức là mang đậm màu sắc diễn xuất, trình diễn. Còn sân khấu phía Nam, đặc biệt là ở Sài Gòn thì rất đời thường, mang tính thời thượng, nên thông tin của nó đến với người xem rất nhanh. Cách diễn xuất của diễn viên Sài Gòn cũng dung dị hơn, chứ không cầu kỳ, không bị nặng quá về trình thức, kỹ thuật bài bản quy củ như diễn viên phía Bắc” [22, tr.18].

Lực lượng chủ đạo của đạo diễn sân khấu kịch nói TP.HCM trẻ hơn Hà Nội, tính xông xáo khai phá mạnh hơn, tính mực thước chững chạc ít hơn. TP.HCM có nhiều vở diễn hơn nhưng không đỉnh cao. Hà Nội ít tác phẩm nhưng tỷ lệ tác phẩm đỉnh cao nhiều hơn. TP.HCM đa phong cách dàn dựng, Hà Nội thường đi sâu vào phong cách sở trường. Hà Nội có các vở mạnh nằm ở sân khấu nhà nước, TP.HCM các vở mạnh nằm ở sân khấu xã hội hóa, tư nhân. Đạo diễn Hà Nội xử lý tổng thể các khâu trong vở diễn và đặt nặng nhiều về kịch bản, diễn viên, thiết kế sân khấu, âm nhạc, múa, âm thanh, ánh sáng,... với tính đồng bộ cao; còn đạo diễn TP.HCM

xử lý nổi trội chú trọng đến diễn viên, các khâu khác không quá đặt nặng, các khâu làm nên vở diễn có thứ tự khá rõ: diễn viên, đạo diễn, kịch bản, thiết kế sân khấu, âm nhạc, âm thanh, ánh sáng,...

Đạo diễn TP.HCM thường chấp nhận phương án chọn kịch bản không đa dạng và chủ yếu chạy theo thị hiếu khán giả do thời gian khá gấp và trình độ hạn chế. Vẫn còn một số đạo diễn không có được những ý đồ dàn dựng và kế hoạch thực hiện nâng tầm giá trị của kịch bản; ngại đụng chạm đến khâu kiểm duyệt (do sợ vở không được cấp phép công diễn), nên đôi khi đã bỏ đi những kịch bản tốt, ý tưởng mới lạ, thời sự nóng hổi. Do đạo diễn (và cả tác giả) TP.HCM ít dám đụng đến kịch bản bàn sâu về những vấn đề chính trị, xã hội như các đạo diễn phía Bắc nên ở TP.HCM ít có vở diễn mang nhiều trăn trở thời cuộc, đậm đà hơi thở cuộc sống hiện nay, thử nghiệm có chăng tập trung ở phần nghệ thuật hơn là ở nội dung.

Đạo diễn TP.HCM phải làm công tác biên tập lại kịch bản quá nhiều do chất lượng không cao của bộ phận tác giả hiện nay so với các bộ phận khác trong ngành sân khấu kịch. Tác giả nhiều kinh nghiệm chọn giải pháp an toàn, có phần cũ kỹ; tác giả trẻ non nghề, ý tưởng có mới, có phá cách về nghệ thuật nhưng hiệu quả không cao. Một số đạo diễn vừa làm tác giả, vừa làm đạo diễn và nhiều việc khác; chia sức cho nhiều việc nên ảnh hưởng đến hiệu quả công tác dàn dựng.

Tại TP.HCM, vì hiếm có kịch bản hay, mới, lạ với đề tài hấp dẫn, nội dung tư tưởng sâu sắc, bố cục chặt chẽ, hợp lý, tính cách nhân vật ấn tượng, văn phong chao chuốt, tinh tế,... để người đạo diễn cùng với diễn viên tạo nên những vở kịch độc đáo và những vai diễn ấn tượng; nên đạo diễn và diễn viên chỉ tạo ra được một số nhân vật hoàn chỉnh - người diễn viên hòa cảm được với nhân vật của mình, sống trong nhân vật. Một số diễn viên diễn tròn vai và nhân vật vẫn còn mang nhiều nét tính cách của diễn viên. Đa số diễn viên thể hiện nhân vật rất tùy hứng, ứng diễn theo cảm nghĩ rất chủ quan của bản thân, đó không còn là nhân vật mà là người diễn viên bê một số cảm xúc, hành động, lời nói của mình áp vào nhân vật mà họ nghĩ là sẽ hiệu quả đối với khán giả (đây là trường hợp mà người ta thường gọi là diễn cương, diễn nhây). Đạo diễn trong những trường hợp này có thể do cả nể, có thể do

không đủ bản lĩnh, trình độ hoặc có thể buông xuôi cho đúng tiến độ công việc mà không điều chỉnh những sai sót của diễn viên. Những ý đồ của đạo diễn cần diễn viên truyền tải trên sân diễn và việc cùng sáng tạo nhân vật với diễn viên được bộc lộ qua vở diễn cho thấy trình độ và bản lĩnh của đạo diễn, có phần thiếu quyết đoán, hạn chế về năng lực, đặt nặng số lượng hơn chất lượng, để diễn viên tự bơi, khả năng thuyết phục yếu,... và cũng có thể là do lười biếng, sợ mất thời gian. Vừa làm công tác đạo diễn, vừa làm công tác diễn viên và làm cả tác giả viết kịch bản nên hiệu quả công việc dàn dựng không cao. Đạo diễn có sở trường ở công tác diễn viên đôi khi quá nặng về thị phạm cho diễn viên trẻ nên đã tạo ra những bản sao diễn xuất quá giống mình, bóp chết sự sáng tạo nhân vật của các diễn viên trẻ.

Tâm lý khán giả TP.HCM đa phần đến sân khấu kịch vẫn là để xem diễn viên hơn là những xử lý đạo diễn, khác với khán giả Hà Nội thích xem cái đẹp tổng thể của vở diễn nên đạo diễn phần nào cũng chiều theo ý khán giả mình phục vụ.

Với các bộ phận còn lại, đạo diễn TP.HCM thường phải thích nghi với những điều kiện sau: Thiết kế sân khấu ở các sân khấu doanh thu thường trung dụng cảnh trí của các vở trước sử dụng lại cho vở sau, đa phần mang tính tận dụng, chắp vá,... để không phải đầu tư nhiều về kinh phí. Vì vậy, một số vở có cảnh trí na ná nhau, nghèo nàn trong đầu tư về ý tưởng lẫn kinh phí cho thiết kế sân khấu. Với âm nhạc, ánh sáng, nhìn chung về đầu tư tiền bạc, chất xám, nhân sự chưa nhiều: đa phần xài nhạc chọn, ít vở có những sáng tác mới về âm nhạc cho vở diễn; ánh sáng đa số sử dụng một số đèn từ năm này qua năm khác, ít sự đầu tư và xử lý mới lạ về ánh sáng cho các vở diễn. Vì vậy, đạo diễn TP.HCM đôi khi phải trong tâm thế nhà hát có gì xài nấy, hiếm khi được thỏa sức sáng tạo nghệ thuật theo ý mình, có chăng, là đối với những đạo diễn lão luyện về mọi phương diện.

Khi NCS phỏng vấn đạo diễn Trần Minh Ngọc có chia sẻ về sự giống và khác nhau của đạo diễn kịch miền Bắc và đạo diễn kịch miền Nam: “Đạo diễn kịch miền Bắc, có các cây bô đề cao như Doãn Hoàng Giang, Xuân Huyền, Lê Hùng. Ba người này là đạo diễn bậc thầy, làm sân khấu này nở phát triển. Ví dụ: đạo diễn Doãn Hoàng Giang chỉ có bực bệ mới thành mizăngxen, phải có số nhiều (như năm

mười cái trống, hai mươi cái bục,...), lấy số nhiều làm hiệu quả, làm được vì có kinh phí nhà nước, ít có khó khăn. Mizansen đạo diễn miền Nam khác miền Bắc, ít làm hoành tráng vì rất tốn kém hoặc không muốn làm hoành tráng do đầu tư tốn kém. Đạo diễn kịch miền Nam thiên về xử lý nhỏ, vừa phải, ít lộng lẫy hoành tráng bởi không đủ tiền (trừ bên kịch Idecap (Thành Lộc) có vài cái lớn, kịch Hồng Vân và kịch Thế giới trẻ (Ngọc Hùng) không lớn). Tất cả trung bình, vừa phải. Phong cách đạo diễn kịch Bắc đi vào cái lớn, hoành tráng, phong cách dàn dựng để khán giả thấy “đã”, thỏa mãn mắt. Phong cách sân khấu đạo diễn phía Nam đi vào tả tốt, tỷ mỉ (sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh). Vậy, ta thấy có hai khuynh hướng của xử lý đạo diễn: Phía Bắc, to, hoành tráng; phía Nam, nhỏ, bình thường” [PL, tr.218].

Bên cạnh đó, đạo diễn miền Nam dựa vào diễn viên nhiều, khai thác khả năng thiên bẩm của diễn viên, vì khán giả miền Nam mua vé xem diễn viên họ yêu thích. Điều này cho thấy kịch nói ở TP.HCM tạo dấu ấn diễn viên nhiều hơn đạo diễn. Các vở kịch hài và kịch tâm lý, kinh dị có thể hiện vai trò đạo diễn hơn so với diễn viên, nhưng chỉ ở tổ chức tình huống kịch. Trong khi đó, đạo diễn kịch miền Bắc lại chính chu, thiên về tổng thể nhằm làm rõ chủ đề tư tưởng của tác phẩm.

Cách dựng đạo diễn miền Nam ít lệ thuộc vào kịch bản văn học, tạo ra sự sinh động trong vở diễn nhưng cũng đồng thời tạo ra nhược điểm là diễn viên ít khi nói đúng lời kịch. Trong khi đó, các đạo diễn miền Bắc có thể không tuân thủ kịch bản văn học, nhưng lại bám sát kịch bản vở diễn, đòi hỏi diễn viên phải học thuộc lời một cách chuẩn chỉ. Thế mạnh của đạo diễn kịch miền Nam là thích ứng thị trường không thể hiện rõ mình trong tác phẩm và với nhà đầu tư, người diễn viên (trừ khi đi Liên hoan Hội diễn). Nhà đầu tư, diễn viên thường lái tính tổng thể vở diễn theo mục đích của mình, đạo diễn không được ủng hộ nhiều, không được đồng tình nhiều. Trong khi đó, các đạo diễn kịch miền Bắc đóng vai trò quyết định, diễn viên phải tuân theo ý đồ sáng tạo của đạo diễn.

Tiểu kết

Sân khấu kịch nói TP. HCM nói chung, nghệ thuật đạo diễn trong 20 năm đầu thế kỷ XXI nói riêng đã gặp “thiên thời - địa lợi - nhân hòa”. Vị trí người đạo diễn trên sân khấu ngày càng lớn mạnh, đông đảo; không ít người đã đạt được độ chín về phong cách

dàn dựng; đạo diễn xứng đáng là người quán xuyến, tổ chức, chỉ đạo tất cả những sáng tạo nghệ thuật của các thành phần nghệ thuật, các yếu tố kỹ thuật,... để tạo nên vở diễn; là một trong những trụ cột thu hút tạo nên sức hấp dẫn của kịch nói trong giai đoạn này.

Có bốn yếu tố tạo nên sự riêng biệt của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM: đặc điểm văn hóa, kinh tế, xã hội TP.HCM, sự ảnh hưởng sân khấu Nga – Xô Viết, nhu cầu và thị hiếu của khán giả, thực hiện xã hội hoá. Đặc điểm nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020 thể hiện ở chỗ: Lựa chọn kịch bản theo thị hiếu khán giả; dàn dựng vở diễn dựa theo thể mạnh diễn viên; đa phong cách giữa các đơn vị sân khấu kịch nói; dàn dựng chủ yếu theo hình thức sân khấu nhỏ; đề cao chức năng giải trí; dàn dựng vở diễn đáp ứng chủ trương xã hội hóa. Có 7 hướng dàn dựng của đạo diễn sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 – 2020 đó là: Đi sâu khai thác hiện thực tâm lý của Thử hệ Stanislavski; vận dụng phương pháp tự sự - biện chứng - gián cách của Bertolt Brecht; vận dụng sân khấu kịch hát truyền thống; ảnh hưởng sân khấu cải lương; ảnh hưởng các trường phái Âu - Mỹ; dàn dựng mang tính thử nghiệm mới; hòa trộn các khuynh hướng dàn dựng vào vở diễn.

Ngoài việc tạo thế ổn định và phát triển cho công việc của mình, người đạo diễn còn góp phần hỗ trợ nhiều và lớn cho các bộ phận khác của sân khấu kịch nói cùng lớn mạnh, góp phần tăng nguồn công việc cho nghề mình, cho cộng đồng, đóng góp đáng kể cho ngân sách nhà nước và thỏa mãn một phần món ăn tinh thần bổ ích cho mọi người... TP.HCM là thành phố trẻ đông đảo người ở mọi nơi hội tụ về, với thuận lợi về vị trí địa lý miền Nam mưa thuận gió hòa quang năm, dân số đông đúc, kinh tế khá phát triển, khán giả tính tình dễ chịu, chi tiêu khá thoải mái, yêu thích thể loại kịch nói,... là những điều kiện tại chỗ thuận lợi cho loại hình sân khấu kịch nói.

Nhận diện những yếu tố tạo nên sự riêng biệt, đặc điểm và khuynh hướng vận động, phát triển của *Nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ 2000 đến năm 2020*, là cơ sở để nhìn vừa rộng vừa sâu, góp phần nâng cao chất lượng nghệ thuật đạo diễn kịch nói, có định hướng đúng đắn. Cơ chế thị trường, cơ chế tự chủ, hội nhập quốc tế, cách mạng công nghệ 4.0 đòi hỏi nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM đổi mới, sáng tạo để đáp ứng yêu cầu thực tiễn, công tác chuyên môn.

Chương 3

BÀN LUẬN VỀ VIỆC NÂNG CAO CHẤT LƯỢNG NGHỆ THUẬT ĐẠO DIỄN KỊCH NÓI THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH HIỆN NAY

3.1. Những thành công và nguyên nhân của nghệ thuật đạo diễn kịch nói thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020

3.1.1. Những thành công

3.1.1.1. Đạo diễn ghi đậm dấu ấn trong một số vở diễn

Một số vở diễn của đạo diễn kịch nói TP.HCM giai đoạn này được đánh giá cao vì đã thể hiện được sự độc đáo, đậm tính triết học nhân sinh (về tư tưởng - cấu tứ đạo diễn), khám phá đời sống con người - nhân vật đương đại (cả hoàn cảnh, nội tâm, ngoại hình, tính cách), sáng tạo ngôn ngữ mới (tạo nên tổng thể ngôn ngữ mới lạ) mang tính thử nghiệm.

Sân khấu kịch TP.HCM, qua sáng tạo của đạo diễn trong dàn dựng, ngoài sự đa dạng về đề tài, thể tài và phong cách của từng người, từng nhà hát, còn nhiều sáng tạo, tìm tòi trong thai nghén ý đồ và thực hiện ý đồ đạo diễn. Những mảng miếng, dàn cảnh, xử lý dàn dựng đạo diễn của các đạo diễn như: Đoàn Bá, Trần Minh Ngọc, Trần Ngọc Giàu, Minh Hải, Hoa Hạ, Công Ninh,... đã tạo nhiều ấn tượng trong nghề và khán giả. Thương hiệu dàn dựng của họ luôn được đánh giá cao qua nhiều vở diễn. Đội ngũ đạo diễn kịch nói đã có vai trò quan trọng trong việc thỏa mãn nhu cầu, thị hiếu thẩm mỹ của đông đảo khán giả ở nhiều lứa tuổi, nghề nghiệp, trình độ khác nhau. Họ là những người có nền tảng kiến thức và kinh nghiệm chuyên môn cộng với sự năng động, đam mê, ý thức nghề nghiệp cao nên đáp ứng được yêu cầu về nghề nghiệp để tạo ra vở diễn thỏa mãn sở thích khán giả. Họ là người tổng chỉ huy trong một vở diễn, là người quyết định cao nhất và chịu trách nhiệm cuối cùng cho một vở kịch về mặt nghệ thuật - là tác giả của vở diễn. Đạo diễn kịch nhiều kinh nghiệm, giỏi nghề như: Trần Minh Ngọc, Trần Ngọc Giàu, Nguyễn Công Ninh, Thành Hội, Ái Như, Thành Lộc, Hồng Vân,... Đạo diễn có tiếng, có năng lực như: Vũ Minh, Bùi Quốc Bảo, Ngọc Hùng, Hữu Nghĩa, Tuấn Khôi, Cao Tấn Lộc,... Đạo diễn trẻ tiềm năng như: Xuân Trang, Diệp Tiên, Thái

Kim Tùng, Lê Đăng Khoa (Minh Nhật),... Họ không ngừng chịu khó tìm tòi học hỏi từ nhiều nguồn nên trình độ ngày được nâng cao.

Có thể kể ra một số vở tốt có nhiều sáng tạo trong xử lý đạo diễn, Sân khấu kịch Idecaf: *Bí mật vườn Lệ Chi, Tiên Nga, Ngàn năm tình sử* (Đạo diễn: Thành Lộc), *Tía ơi má dì* (đạo diễn: Vũ Minh); Sân khấu Hoàng Thái Thanh: *Hãy khóc đi em* (Đạo diễn: Ái Như); *Nửa đời ngo ngác* (Đạo diễn: Thành Hội); Sân khấu Kịch 5B: *Dạ cổ hoài lang* (tác giả: Thanh Hoàng, đạo diễn: Công Ninh), *Tiếng giày đêm* (đạo diễn: Trần Minh Ngọc), *Tiếng chim vườn Ngọc Lan* (tác giả và đạo diễn: Minh Nguyệt), *Nỗi đau nhân loại* (Đạo diễn: Khánh Hoàng); Sân khấu kịch Hồng Vân: *Giải oan Thị Mầu* (Đạo diễn: Hồng Vân - Đức Hải), *Nỏ thần* (tác giả; Lê Duy Hạnh, đạo diễn: Đức Thịnh), *Mẹ và người tình* (tác giả: Lê Chí Trung, đạo diễn: Hồng Vân - Đức Hải); Sân khấu Sài Gòn phẳng: *Đời Như Ý* (tác giả và đạo diễn: Bùi Quốc Bảo), *Chuyện tình Băng Cốc* (đạo diễn: Ngọc Hùng). Một số vở diễn của Nhà hát kịch TP.HCM: *Sự thật không cần nói* (Chính kịch, tác giả và đạo diễn: NSUT Đoàn Bá, 2000), *Phiên tòa* (Chính kịch; tác giả: Nguyễn Quốc; đạo diễn: NSUT Trần Ngọc Giàu, 2002), *Huyền thoại cuộc sống* (Chính kịch - Kịch thể nghiệm; tác giả - đạo diễn: Lê Quý Dương, 2005).

NSUT, Đạo diễn Thành Lộc ngoài vai trò là một diễn viên kịch rất giỏi và nổi tiếng của TP.HCM, anh còn là một đạo diễn rất giỏi và kỹ tính, đặc biệt anh rất thích những vở diễn đề tài lịch sử và đã dựng thành công nhiều vở trên sân khấu kịch Idecaf như: *Bí mật vườn Lệ Chi, Ngàn năm tình sử,...* Theo anh, các vở diễn đề tài lịch sử có những kịch bản hay, cốt truyện chín chu, có sức khơi gợi cảm hứng và suy cảm sáng tạo phong phú cho đạo diễn, diễn viên.

“Bằng hình thức nghệ thuật, chúng tôi muốn đưa khán giả quay trở lại dòng chảy của lịch sử - một trong những chức năng của nghệ thuật. Nếu chúng ta nói: nghệ thuật không chỉ đơn thuần là giải trí, thì đây cũng là một chức năng của nghệ thuật, tức là phải đưa người ta đến những giá trị chân - thiện - mỹ và đồng thời giáo dục tính công dân cho người xem mà đáng chú ý là giáo dục truyền thống lịch sử cho thế hệ trẻ” [22, tr.19].

Đạo diễn - NSUT Thành Lộc rất tâm huyết với mảng đề tài lịch sử. Anh đã đạo diễn vở *Tiên Nga* dựa trên tác phẩm *Lục Vân Tiên* của nhà thơ lớn Nguyễn Đình Chiểu làm nguồn cảm hứng nghệ thuật chính. Nguyễn Đình Chiểu, là một nhà thơ lớn của miền Nam trong nửa cuối thế kỷ XIX. Năm 2021, ông được UNESCO công nhận là Danh nhân văn hóa thế giới. Tác phẩm tiêu biểu của ông là *Lục Vân Tiên* (truyện thơ Nôm, bắt đầu soạn khoảng 1851), gồm 2.082 câu thơ lục bát. Đây là bản trường ca về chính nghĩa, về những điều cao đẹp đáng quý trọng, đã làm nên tên tuổi Nguyễn Đình Chiểu và là một tác phẩm lớn của văn học Việt Nam, được nhân dân, đặc biệt là nhân dân Nam Bộ yêu chuộng. Vở *Tiên Nga* do NSUT Thành Lộc đạo diễn, công diễn ngày 14/12/2017 tại Nhà hát Bến Thành, TP.HCM, khiến khán giả vỡ òa về cảm xúc, trầm trồ với nhiều mảng miếng đạo diễn đắt giá: sân khấu hoành tráng tuyệt đẹp thơ mộng, đưa thêm nhân vật nhà thơ Nguyễn Đình Chiểu đối thoại song song với mạch truyện, khai thác sâu nhân vật Kim Liên, đẩy chất nhạc kịch vào vở diễn, đưa dàn nhạc giao hưởng vào vở diễn,... rất hài hòa, hợp lý, ấn tượng; cuốn hút người xem suốt vở diễn với chuyện tình yêu và đau đáu nỗi niềm đất nước. Các vở diễn NSUT Thành Lộc làm đạo diễn không nhiều, nhưng đa số đều gây tiếng vang; anh là người vô cùng kỹ tính, dành rất nhiều thời gian, tâm trí lực và tài chính, nhân sự trong dàn dựng vở diễn.

Những vở diễn đề tài lịch sử xuất hiện không nhiều trên sân khấu kịch TP.HCM, bởi đây là những vở cần sự đầu tư lớn về trí tuệ và kinh phí; ngoài kinh phí tốn hơn các vở bình thường gấp mấy lần, còn là sự vất vả thật cạn kiệt của đạo diễn kỳ cựu để chăm chút về dàn dựng cũng như sự góp sức vô cùng lớn, tận tâm của các bộ phận khác và mất rất nhiều thời gian thì mới cho ra đời được một vở diễn lịch sử chất lượng. Nên cố gắng lắm, sân khấu kịch Idecap, trong hơn chục năm mới chỉ có thể cho ra đời được mấy vở diễn đề tài lịch sử như: *Bí mật vườn Lệ Chi*, *Ngàn năm tình sử*, *Vua thánh triều Lê*, *Tiên Nga*, *Quyền lực tình yêu*,...

Từ thực tế sáng tạo của đạo diễn và các thành phần tạo nên vở diễn cũng như cách hưởng thụ tác phẩm kịch nói của khán giả TP.HCM hiện nay cho thấy rằng; các vở diễn có đề tài lịch sử dân tộc luôn được các cơ quan quản lý và hội nghề

nghiệp khuyến khích; cũng là nhu cầu bức thiết của các đạo diễn dàn dựng, các thành phần sáng tạo và khán giả khó tính. Tìm chọn kịch bản để dàn dựng những vở diễn đề tài này, đạo diễn dường như tự nguyện buộc mình hứa hẹn phải tạo lập được những ý đồ xác đáng (đậm tính triết học và giàu chất thơ) và xử lý đạo diễn mới lạ, độc đáo. Những vở diễn có các đề tài từ truyền thống những phải nói được những trần trở của hiện tại; từ câu chuyện lịch sử của quá khứ nhiều tính chiêm nghiệm, răn đe đầy hồn cốt dân tộc, nhưng phải được lồng ghép hài hòa hợp lý với các vấn đề nóng bỏng ngôn ngôn thông tin trong cuộc sống hiện nay, trên mạng xã hội; đều được các sân khấu kịch, các đạo diễn nhanh chóng nghiên cứu, tìm hiểu đưa vào vở diễn với tư cách là cả vở diễn hay qua một số tình tiết, lời thoại trong vở để tạo nên độ thu hút, tính cập nhật cao độ nhằm hấp dẫn khán giả ruột của sân khấu kịch nói.

Trong các vở diễn nổi bật về xử lý đạo diễn, ngoài việc chăm chút kỹ lưỡng về yếu tố kịch bản và diễn viên; những dàn cảnh của đạo diễn trên sân khấu để bắt mắt, ấn tượng thì thiết kế mỹ thuật sân khấu, âm nhạc, âm thanh ánh sáng là những yếu tố rất được đạo diễn quan tâm đến. Họa sĩ tham gia vào vở diễn không chỉ để khắc họa không gian, đạo cụ và thiết kế trang phục với các kiểu mới, màu sắc khác nhau, mà bằng những gợi mở về một ý tưởng sáng tạo môi trường sống của các nhân vật. Đạo diễn đặt vào trí tưởng tượng của họa sĩ những ý đồ của mình để họa sĩ cùng sáng tạo, đưa ra những biện pháp thiết mỹ thuật, tạo nên những “mảnh trò” tham gia vào hành động kịch và tham gia xây dựng hình tượng vở diễn, chứ không còn là người chỉ khắc họa địa điểm sống của các nhân vật nữa. Bên cạnh đó, qua chỉ đạo của đạo diễn, âm nhạc trong vở diễn cũng phải tuân thủ những nguyên tắc nhất định và tham gia vào vở diễn như một thành phần không thể thiếu. Vai trò của âm nhạc chỉ được phát huy khi ở các tình huống nhất định, hành động kịch và ngôn từ không thể diễn tả được đến tận cùng cảm xúc, nội dung sự việc thì âm nhạc, âm thanh, tiếng động được sử dụng để diễn tả tiếp cảm xúc còn lại. Trong xử lý ánh sáng, đạo diễn coi ánh sáng sân khấu không chỉ có chức năng chiếu sáng thông thường, tham gia vào tác phẩm sân khấu như một yếu tố phụ trợ, mà còn là một trong những yếu tố quan

trọng tạo nên hiệu ứng khi tổ chức các sự kiện kịch với các điểm nhấn đặc tả diễn xuất của diễn viên, của hình tượng nhân vật và ý đồ của đạo diễn.

3.1.1.2. Đa dạng về phong cách dàn dựng

Sự vững vàng và nhiều phong cách trong dàn dựng luôn thể hiện trong những vở diễn tại các sân khấu kịch. Nếu như sân khấu kịch Idecap có: *Mười hai bà mụ, Chuyện văn chương, Tía ơi má dìu, Tiên Nga,...* với cách xử lý đạo diễn đầy trí tuệ, mảnh miếng tinh tế, đầy tính ẩn dụ của đạo diễn Trần Minh Ngọc; thì đạo diễn Thành Lộc lại rất màu sắc, hoành tráng, đa nhân cách, đầy biến hóa trong cách dàn dựng và đạo diễn Vũ Minh là sự kế thừa kỹ năng dàn dựng của hai đạo diễn trên. Đến với sân khấu kịch 5B có các vở: *Dạ cổ hoài lang, Ngôi nhà không có đàn ông, Tiếng chim vườn Ngọc Lan, Cánh đồng bất tận,...* với phong cách xử lý vở diễn mạnh mẽ, quyết liệt, gọn gàng, đầy bất ngờ của nữ đạo diễn Hoa Hạ; hay phong cách nhiều thể nghiệm, mới lạ của đạo diễn Công Ninh và đạo diễn Minh Nguyệt đầy chất chiêm nghiệm, cầu toàn. Rồi sân khấu kịch Hồng Vân có các vở: *Nỏ thần, Cánh đồng gió, Mẹ và người tình, Người vợ ma, Quả tim máu,...* với đạo diễn Hồng Vân giải mã vở diễn đầy dí dỏm, thông minh và nhẹ nhàng; với phong cách dàn dựng bay bổng, nhiều gợi ý của đạo diễn Đức Thịnh. Còn Hoàng Thái Thanh có các vở: *Nửa đời ngơ ngác, Hãy khóc đi em, Cám ơn mình đã yêu em,...* với cặp bài trùng đạo diễn tâm đầu ý hợp Thành Hội – Ái Như xử lý mọi vấn đề trong vở diễn thật kỹ càng, tỉ mỉ, chân thật và đầy xúc cảm. Và sân khấu Thế giới trẻ - Sài Gòn phẳng có: *Đời Như Ý, Thần tiên cũng nổi điên, Chuyện tình Băng Cốc, Công mẹ đi chơi,...* với Bùi Quốc Bảo, Ngọc Hùng và Cao Tấn Lộc tạo thế đạo diễn kiên ba chân vững chắc về đạo diễn gặp nhau ở chất đa phong cách, bi hài trộn lẫn, hài hước trẻ trung. Phong cách các đạo diễn và các vở trên đã tạo dấu ấn cho các sân khấu kịch và luôn kéo lượng khán giả đông đảo đến rạp trong mỗi xuất diễn.

Đạo diễn kịch hiện nay là những người có năng lực, đa năng, giàu kinh nghiệm, cảm thức thẩm mỹ sâu sắc, biết cách tạo sự hấp dẫn cho vở diễn nên việc điều chỉnh hay tìm ra ý đồ xử lý hiệu quả cho kịch bản là điều không khó. Đạo diễn nắm bắt khá tốt kịch bản phù hợp gu thưởng thức của khán giả hiện nay, đa phần là

khán giả trẻ và khán giả bình dân, trên cơ sở cân đo đong đếm giữa nhu cầu của khán giả, sở trường sân khấu kịch, chất lượng kịch bản, sở trường đạo diễn,... để tìm ra mẫu số chung cho các đề tài được ưu tiên dàn dựng, đó là: hài, kinh dị, giới tính, miền Tây Nam Bộ (ở phía Nam Việt Nam), tâm lý,...

Các đạo diễn khi đụng tay vào kịch bản là đa số đã tìm được tiếng nói chung với tác giả, làm cho kịch bản hay hơn, làm chiếc cầu uy tín và chuyên nghiệp để gắn kết đưa con của tác giả với khán giả, đã xóa được ấn tượng không hay là đạo diễn đã làm dị dạng đi đưa con của tác giả và nhìn chung lực lượng đạo diễn đã mạnh hơn tác giả một cách thấy rõ.

Theo NSUT - Đạo diễn, diễn viên Thành Lộc:

... Thoại kịch trên sân khấu ở miền Nam nói chung và ở Sài Gòn nói riêng vừa mang đậm các chất văn học của sân khấu Pháp và ảnh hưởng cả tiết tấu rất nhanh, gọn, lẹ của văn hóa Mỹ. Vì vậy nền Thoại kịch ở Sài Gòn đã dung hòa hai yếu tố: chậm, trầm tính, văn học chuẩn xác của châu Âu và linh hoạt được tiết tấu mạnh mẽ, rất thời thượng, linh động tạo sự hấp dẫn, mang tính giải trí rất mạnh từ sân khấu của Mỹ [22, tr.18].

Nghệ thuật đạo diễn TP.HCM có một lực lượng nghệ sĩ đông đảo nhưng từ khắp nơi hội tụ về. Có người sinh sống tại TP.HCM, nhưng cũng có người đến từ khắp các tỉnh thành khác trong cả nước, thậm chí có cả những đạo diễn Việt kiều, người nước ngoài, làm phong cách đạo diễn kịch nói thành phố chắc tay và đa dạng.

Đạo diễn kịch nói TP.HCM đã khẳng định chất nịch mình là một trong bốn thành phần cơ bản của nghệ thuật sân khấu; họ làm việc không phải bằng những kiến thức đạo diễn học, mà trước hết bằng năng khiếu nghệ sĩ “trời cho”, đặt trong tình thế luôn học hỏi, luôn khám phá, phát hiện và đổi mới kiến thức đời sống và nghệ thuật tổng hợp; đồng thời luôn với tới, vượt lên mọi trình độ hiện hữu của bản thân và không ngừng cố gắng phấn đấu để làm vững chắc hơn vị trí của mình. Thành quả của không ít người trong họ đã đạt được cả về độ chín về phong cách dàn dựng, về thu nhập lẫn tiếng tăm, về vật chất lẫn tinh thần,... đã tạo nên sự vững chãi và ổn định cho “một nghề nghiệp - nghề đạo diễn” mà trước đây thường bị nghĩ là xa vời, cá biệt và ít người vươn đến được.

TP. HCM là vùng đất mạnh của lĩnh vực sân khấu kịch nói của cả nước khiến cho những người giỏi nghề luôn tụ hội về đây; vì vậy các nhà sản xuất sẽ có điều kiện chọn lọc ra những đạo diễn có khả năng nhất. Nơi đây, có đạo diễn đã thể hiện vai trò của mình rất hiệu quả từ việc thuyết phục nhà hát, làm việc với kịch bản và diễn viên đến việc phối hợp với các bộ phận hỗ trợ để cho ra đời vở diễn đẳng cấp; họ là những đạo diễn tràn đầy nhiệt huyết, kinh nghiệm, lão luyện, đa năng, giỏi nghề, uy tín. Có thể họ kiêm nhiệm nhiều chức trách, làm rất nhiều việc để hình thành một vở diễn như vừa làm đạo diễn, vừa làm tác giả, vừa làm diễn viên, nhà sản xuất (bỏ tiền ra đầu tư để cho ra lò một vở diễn hoặc có cả một sân khấu cho riêng mình như: Thành Lộc, Hồng Vân, Thành Hội - Ái Như, Hoa Hạ, Minh Nguyệt,...); họ rất chủ động trong công việc hoàn thành một vở diễn, khó ai bắt chẹt được họ. Bên cạnh đó, trong công tác quản lý nhà hát và dàn dựng chuyên môn, họ rất khôn khéo, uyển chuyển, giàu kinh nghiệm điều hành các bộ phận.

3.1.1.3. Đạo diễn quyết định phong cách các sân khấu kịch

Các sân khấu kịch tại TP.HCM với các phong cách khác nhau được thể hiện rõ nét qua bàn tay của các đạo diễn đã tạo ra sự cạnh tranh giữa các đơn vị nghệ thuật và là nguồn động lực thôi thúc các nghệ sĩ ở từng đơn vị khác nhau hào hứng tìm tòi, ganh đua sáng tạo để trụ lại và phát triển. Thông qua vai trò sáng tạo của nghệ thuật đạo diễn, đã tạo được nhiều sân chơi khác nhau cho các đơn vị kịch nói cùng tồn tại. Mỗi đơn vị kịch nói xây dựng được một đội ngũ nghệ sĩ gạo cội với các chương trình biểu diễn riêng để từ đó xác lập thương hiệu của mình.

Khán giả kịch TP.HCM có thể rộng đường lựa chọn thể tài kịch mà mình yêu thích như xem kịch lịch sử, tâm lý, hài, miền Tây Nam bộ thì đến Sân khấu Idecaf với phong cách dàn dựng của các đạo diễn Thành Lộc, Vũ Minh, Tuấn Khôi,...; xem kịch hài, ma, đồng tính thì đến với Sân khấu Sài Gòn phẳng với các đạo diễn Ngọc Hùng, Quốc Bảo, Cao Tấn Lộc,...; xem kịch tâm lý xã hội, kịch hài hước, kịch vụ án, kịch ma quái thì đến Sân khấu Kịch Phú Nhuận - Hồng Vân với các đạo diễn Hồng Vân, Thái Hòa, Lê Quốc Nam, Xuân Trang, Diệp Tiên,... hoặc Sân khấu Kịch Sài Gòn xem kịch hài, kinh dị với các đạo diễn Hữu Nghĩa, Tấn Hoàng,...;

xem kịch tâm lý, miền Tây Nam bộ thì đến với Sân khấu Hoàng Thái Thanh với đạo diễn Thành Hội - Ái Như,... Nếu như kịch kinh dị đi sâu vào khai thác các yếu tố kinh dị và kết thúc luôn tạo bất ngờ thì ở tâm lý - xã hội, toàn bộ mạch kịch tập trung miêu tả số phận con người với diễn biến nội tâm phức tạp, đa dạng. Người xem có thể thấy bóng dáng cuộc đời thực phản chiếu lại trên sân khấu: đó *Màu của tình yêu*, *Nửa đời bơ vơ* của Sân khấu Hoàng Thái Thanh; *Cần có ai để yêu thương*, *Tía ơi má dzì* ở Idecap là những vở diễn gần đây theo hai xu hướng này.

Cũng qua sáng tạo của nghệ thuật đạo diễn, sân khấu kịch TP.HCM có sự đa dạng về phong cách. Phong cách riêng này chính là thương hiệu làm nên sự độc đáo, lôi kéo người xem đến với sân khấu của họ. Một số sân khấu kịch đi đầu trong quá trình xã hội hóa đều thành công khi xác lập được vị trí, thương hiệu trong lòng công chúng ái mộ. Đó là Nhà hát Sân khấu Nhỏ 5B chọn sự thể nghiệm mới, duy trì tính nghiêm túc, tìm tòi, sáng tạo, thử nghiệm mới; Sân khấu Idecap với phong cách dàn dựng màu sắc tươi vui hóm hỉnh, hài hước, nhẹ nhàng, phóng túng, sôi động, nhiều ngẫu hứng; Sân khấu Phú Nhuận – Hồng Vân phong phú về sáng tạo trong nhiều dạng đề tài phản ánh; thiên về phong cách dàn dựng cảm giác mạnh, hài hước cho người xem (kịch kinh dị). Sân khấu Hoàng Thái Thanh lại tạo được tính nghề nghiệp vững vàng với loạt vở diễn thiên về dạng chính kịch có chiều sâu văn học; trung thành với tiêu chí chính kịch truyền thống, hòa cảm, suy ngẫm; Sân khấu Kịch Sài Gòn dừng lâu ở dòng kịch hài hước có phần dễ dãi, kịch kinh dị cảm giác mạnh; Sân khấu Thế giới Trẻ tồn tại mạnh với những tiết mục kinh dị lạ thường; phong cách dàn dựng năng động, trẻ trung, mới mẻ; ...

Đạo diễn, NSND Trần Minh Ngọc đã nhận định: “Mỗi sân khấu một phong cách sẽ đáp ứng sự thưởng thức của một bộ phận khán giả, đồng thời tạo nên phong cách diễn của diễn viên chuyên làm thể nghiệm hoặc chuyên diễn bi hay hài” [71].

Đội ngũ nghệ sĩ kịch nói TP.HCM đông đảo, đa dạng, đầy năng lực, nhanh nhậy trong các khâu tạo nên vở diễn đã đóng góp không nhỏ vào thành công và sự phong phú cho kịch mục TP.HCM. Họ nhạy bén, nắm bắt nhanh chóng thị hiếu khán giả, đáp ứng đúng và kịp thời những đòi hỏi của nhà sản xuất. Phong cách

người nghệ sĩ tạo nên vở diễn khá linh hoạt khi có điều kiện làm việc với nhiều sân khấu kịch; họ có thể biến đổi màu sắc, phong cách khá nhanh nhạy để phù hợp với nhà đầu tư và người thưởng ngoạn.

Giới chuyên môn và những khán giả yêu thích bộ môn kịch nói đều nhận thấy các sân khấu đã hình thành nên phong cách riêng cho các vở diễn của sân khấu mình, người đạo diễn nói cách nào đó như lính đánh thuê cũng phải có sự thỏa hiệp với phong cách của nhà hát mình đến dàn dựng nhưng đồng thời cũng khéo léo đưa phong cách dàn dựng của mình dần vào sân khấu kịch nơi mình cộng tác. Bên cạnh đó, nhu cầu thưởng thức đa dạng và trình độ thưởng ngoạn vở diễn của khán giả cũng ngày được nâng cao cũng là yếu tố khiến các nhà hát phải hình thành sự đặc thù cho riêng mình. Và sự phát triển nhanh chóng, mạnh mẽ của các phương tiện truyền thông đại chúng cũng góp phần nâng cao trình độ và đẳng cấp thưởng ngoạn của người xem kịch.

Nhiều đề tài, thể loại kịch, đa dạng diễn viên hội tụ tại các sân khấu kịch và tỏa hương nhằm thu hút khán giả đến với mình. Mỗi sân khấu tạo dựng các phong cách khác nhau, đạo diễn dựng sân khấu nào phải khá linh động theo phong cách sân khấu đó qua người chỉ đạo nghệ thuật. Các vở diễn đi theo phong cách sân khấu đó với tư duy khác nhau của mỗi sân khấu, đạo diễn phải theo gu mỗi sân khấu, phải định hình theo phong cách sân khấu đó. “Sân khấu Hoàng Thái Thanh thường dựng những vở kịch mê lô, đi sâu vào thân phận con người, tạo nên cảm xúc sâu thẳm bên trong. Sân khấu Nụ cười mới đi theo hài kịch, hài kịch khác với sân khấu Thế giới trẻ, khác về cách diễn của diễn viên, về dàn dựng và đề tài câu chuyện. Sân khấu kịch Thế giới trẻ - Sài Gòn phẳng đi vào đề tài giới trẻ, vượt trước thời đại, viễn tưởng. Kịch Nụ cười mới đi vào hài kịch bình dân, nụ cười lao động, chuyện của cô chú bác. Sân khấu kịch Sài Gòn (Phước Sang) chuyên dòng kịch kinh dị, tâm linh. Kịch Hồng Vân, giai đoạn đầu thường là kịch Bắc, vì Hồng Vân gốc Bắc, với nhiều thể loại, phong cách Bắc, chuyển thể từ các tác phẩm văn học như *Bỉ vỏ*, *Số đỏ*,... tạo nên tên tuổi một số đạo diễn trẻ, trong đó có Đỗ Đức Thịnh với màu sắc tình yêu lãng mạn, bay bổng qua các vở *Chuyện tình mùa thu*, *Nỏ thần* (kịch lịch sử, cũng có tình yêu lãng mạn trong đó). Kịch 5B, đơn vị của nhà nước, lại thiên về

dựng kịch chính chu hơn, không quá đà về hài kịch” [PL, tr.228].

3.1.1.4. *Góp phần tạo sự riêng biệt, độc đáo của sân khấu kịch nói TP.HCM*

Sự riêng biệt, độc đáo của sân khấu kịch TP.HCM được thể hiện ở sự sôi động và rộng mở; giàu sức trẻ, nhiễm sâu sắc những phẩm chất văn hóa Nam Bộ, đô thành Sài Gòn - TP.HCM; và ít nhiều sắc thái “tân lãng mạn”;... Mỗi sân khấu đã từng bước tạo cho mình phong cách dàn dựng và biểu diễn riêng để thu hút khán giả. Sân khấu kịch 5B - Võ Văn Tần, cánh chim đầu đàn trong phong trào XHH, với phong cách dàn dựng bài bản, cẩn thận,... phù hợp với thể tài chính kịch. Sân khấu kịch Idecaf - một trong những sân khấu mạnh nhất của TP.HCM, với dàn đạo diễn và diễn viên điêu luyện, đa dạng trong diễn xuất ở cả ba thể tài bi - hài - chính kịch. Sân khấu kịch Hồng Vân với thể mạnh kịch kinh dị - hài hước là bến đậu của nhiều thể hệ đạo diễn, diễn viên kịch nói và nhiều cải lương, có cả diễn viên điện ảnh cùng góp mặt, mạnh dạn phát huy đến tối đa nghệ thuật dàn dựng sáng tạo ngẫu hứng, diễn xuất đa dạng, phong phú, thoải mái, lướt thoáng,... Sân khấu Kịch Hoàng Thái Thanh sinh sau đẻ muộn, từng bước đã khẳng định được mình, với lối dựng và diễn chậm rãi, chi tiết... cùng nhiều phong cách dàn dựng của các sân khấu kịch khác nữa, như Sân khấu Kịch Sài Gòn, Sân khấu Kịch Thế Giới Trẻ,... Và đặc biệt nổi lên đậm nét dòng kịch kinh dị và kịch đề tài miền Tây Nam bộ đã tạo nên thể “lướt ván” quảng canh cho sân khấu kịch nói TP.HCM.

Sự riêng biệt, độc đáo còn thể hiện tính chất trẻ trung, nồng nhiệt, năng động của kịch nói TP.HCM. Đây chính là nhân tố đã phát huy được những ưu thế năng động của một trung tâm kinh tế, văn hóa lớn cả nước. Bởi tuổi trẻ có nhiều phẩm chất nhưng tính năng động, đổi mới thích ứng không ngừng dường như là nét trội của giới trẻ. Kịch nói TP.HCM đã hút vào mình tính năng động trẻ trung ấy nhờ thể có sức bút phá và duy trì được nó với thời gian.

Với dòng kịch kinh dị, vở diễn *Người vợ ma* của sân khấu kịch Hồng Vân xem như tiếng nổ khơi mào cho cả một trào lưu dàn dựng và biểu diễn, xem kịch kinh dị của nghệ sĩ và công chúng ở thành phố. Trong kịch mục các sân khấu kịch như: Hồng Vân, Thế giới Trẻ, Sài Gòn, kịch kinh dị chiếm một nửa trong tổng số

lượng các vở diễn. *Lầu hoang, Kỳ nghỉ kinh hoàng, Quả tim máu, Người vợ ma phần 1,2,3, Căn hộ 404*,... đều có số lượng vé bán chạy, thu hút một lượng không nhỏ khán giả đến xem. Trên các sân khấu kịch Idecaf, Hoàng Thái Thanh cũng có dàn dựng một số vở kịch mang chất tâm linh, cảm giác mạnh. Các đạo diễn khi dàn dựng dạng kịch kinh dị này thường nghiên cứu, khai thác kỹ các mảng miếng liên quan tình huống gây bất ngờ, tâm lý sợ hãi, phục trang, hóa trang, âm nhạc, tiếng động, âm thanh, ánh sáng,... và xem rất nhiều phim kinh dị nước ngoài để lấy chất liệu dựng vở. Kịch kinh dị hài cũng có thể xem là nét riêng đậm đà hoạt động khá lâu dài trên các sân khấu kịch từ năm 2007 đến nay.

Đề tài kịch nói TP.HCM luôn đa dạng, phong phú như các món ăn khắp ba miền hội tụ tại TP.HCM để hấp dẫn người thưởng thức; đặc biệt có một đề tài nổi lên hơn chục năm nay vẫn luôn bền bỉ thu hút khán giả đến đến các sân khấu kịch TP.HCM thì phải nói đến: Các vở kịch nói với đề tài miền Tây Nam Bộ.

Dòng chảy kịch đề tài miền Tây Nam Bộ tuy không thành một trào lưu chủ đạo của các sân khấu kịch TP.HCM nhưng hầu như sân khấu nào cũng thử cho mình một vài vở đề tài miền Tây Nam Bộ để tạo nét duyên quê đặc thù cho mỗi sân khấu kịch, có những vở khá ấn tượng như: *Tía ơi Má điạ*, Tác giả: Nguyễn Thị Minh Ngọc, Đạo diễn: Vũ Minh, Sân khấu kịch Idecaf; *Đời Như Ý*, Tác giả và Đạo diễn: Bùi Quốc Bảo (chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của nhà văn Nguyễn Ngọc Tư), Sân khấu Sài Gòn Phẳng; *Cánh đồng bất tận*, Tác giả - Đạo diễn: Minh Nguyệt (chuyển thể từ truyện vừa cùng tên của nhà văn Nguyễn Ngọc Tư), Sân khấu kịch 5B; *Hồn trinh nữ*, Tác giả - Đạo diễn: Đoàn Bá, Sân khấu kịch Sài Gòn; *Hiu hiu gió bắc*, Tác giả: Như Trúc (chuyển thể từ truyện ngắn *Nợ sữa* của nhà văn Nguyễn Ngọc Tư), Đạo diễn: Minh Nhật, Công ty giải trí Buffalo; *Dòng nhớ* (Bao giờ sông cạn), Tác giả: Ngô Thu Ý (Hạnh Thúy) (cảm tác từ truyện ngắn cùng tên của nhà văn Nguyễn Ngọc Tư); Đạo diễn: Ái Như, Sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh.

Khá giống Cải lương ở chỗ, vùng miền nào trên đất nước Việt Nam cũng ca được và ca rất hay nhưng để ra được hồn cốt, chất mùi mẫn của Cải lương thì có lẽ là những người con của vùng đất miền Tây Nam Bộ là có lợi thế nhất. Những vở

kịch nói đề tài miền Tây Nam bộ cũng vậy, với kịch bản trong tay, nhà sản xuất nào, đạo diễn nào, diễn viên nào,... ở các tỉnh thành trong cả nước đều có thể dựng thành một vở kịch đề tài miền Tây Nam bộ hay; nhưng để ra được hồn cốt, ra chất câu chuyện, con người miền Tây Nam bộ thì các vở kịch đó thường được dựng ở các tỉnh thành phía Nam mà đặc biệt là tại các sân khấu kịch của TP.HCM, vì nơi đây tập trung thế mạnh để làm ra những vở kịch nói đề tài miền Tây Nam bộ hay, ấn tượng. Biết được lợi thế đặc trưng vùng miền này nên các đạo diễn kịch TP.HCM rất chú tâm khai thác sở trường dàn dựng với nhiều mảng miếng, xử lý đạo diễn ấn tượng, đặc trưng của dòng kịch miền Tây Nam bộ. Tất cả mọi khâu tạo nên vở diễn đề tài miền Tây Nam bộ đều được đạo diễn xử lý để khán giả như thấy được trước mắt mình là một bức tranh quê nhà trong ký ức, một câu chuyện tình nhẹ nhàng dễ hiểu, dễ cảm, dễ tiếp thu; những nhân vật mộc mạc, dân dã, hồn hậu, chơn chất; chất giọng và từ ngữ dùng thoải trong kịch rất chất miền Tây Nam bộ. Đặc biệt, các truyện ngắn của nhà văn Nguyễn Ngọc Tư luôn là lựa chọn hàng đầu để tác giả chuyển thể kịch bản và đạo diễn chọn dàn dựng. Về góc độ kinh tế, có thể nói những vở kịch nói TP.HCM với đề tài miền Tây Nam bộ luôn có một lượng khán giả đông đảo và ổn định.

Có thể nói, khi bước vào cơ chế thị trường, các hoạt động văn hóa nghệ thuật lại vừa sôi động, phong phú nhưng cũng lại vừa hội đủ các cung bậc tốt xấu khác nhau; nhiều khuynh hướng đan xen. Tuy nhiên, điều không thể phủ nhận được đó là sân khấu kịch đã mang đến nhiều màu sắc, sắc thái khác nhau, góp phần làm cho bộ mặt sân khấu Việt Nam nói chung, sân khấu kịch nói riêng trở nên phong phú hơn với nhiều nét riêng biệt, độc đáo ở giai đoạn này tuy sôi động nhưng cũng phải đối diện với nhiều thử thách. Việc duy trì kịch nói, để các vở kịch thường xuyên đổ đèn ở thành phố cho đến ngày nay cũng là một thành quả đáng ghi nhận.

3.1.1.5. Góp phần đáp ứng nhu cầu, thị hiếu công chúng TP.HCM

Văn học nghệ thuật nói chung và nghệ thuật sân khấu nói riêng, trong đó có kịch nói là lĩnh vực đặc biệt tinh tế của văn hóa, là nhu cầu thiết yếu, thể hiện khát vọng chân thiện mỹ của con người, là một trong những động lực to lớn trực tiếp góp

phần xây dựng nền tảng tinh thần xã hội và sự phát triển toàn diện của con người Việt Nam.

Ở nghệ thuật sân khấu, trong đó có kịch nói, những vấn đề đạo đức xã hội được chuyển tải bằng yếu tố thẩm mỹ thông qua số phận của từng nhân vật, từ đó góp phần bồi dưỡng tinh thần yêu nước, lòng tự hào dân tộc, đạo đức, lối sống và nhân cách. Khi cảm thụ, thưởng thức tác phẩm sân khấu kịch, công chúng đánh giá - tiếp nhận không chỉ cảm nhận cái đẹp, cái cao cả, cái bi, cái hài,... trong cuộc sống và trong tác phẩm kịch, mà qua đó chính tác phẩm nghệ thuật sân khấu đã góp phần thỏa mãn nhu cầu và đáp ứng thị hiếu thẩm mỹ của công chúng.

Những sáng tạo của các đạo diễn đã đáp ứng nhu cầu thưởng thức rất lớn, đa dạng của khán giả kịch nói TP.HCM, thu hút đội ngũ nghệ sĩ từ nhiều nơi của đất nước và không ngừng bổ sung, trẻ hóa theo thời gian. Thông qua sáng tạo của họ, kịch nói trở thành món ăn tinh thần quen thuộc với một bộ phận người dân Thành phố; đưa sân khấu kịch nói gần lại đời sống xã hội thường nhật và công chúng.

Theo khảo sát của nhà nghiên cứu Lưu Trung Thủy, “tính đến năm 2013, TP.HCM có tổng cộng chín sân khấu kịch nói chưa kể các sân khấu tạp kỹ và cà phê kịch như: Nhà hát kịch Sân khấu nhỏ, Sân khấu kịch Idecap, Sân khấu kịch Hồng Vân, Sân khấu kịch Sài Gòn, Sân khấu kịch Sài Gòn phẳng, Sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh, Sân khấu kịch Nụ cười mới, Sân khấu kịch nói Nam Quang, Nhà hát kịch TP.HCM, trong số đó có tám sân khấu hoạt động theo mô hình XHH. Các suất diễn ở các sân khấu diễn ra đều đặn bảy ngày trong tuần. Hàng năm, mỗi sân khấu dựng từ ba đến bốn tác phẩm mới. Trung bình mỗi năm có gần bốn mươi tác phẩm được dựng trên tất cả các sân khấu của thành phố” [126]. Với các sân khấu kịch nói trên, trong hai mươi năm (2000 - 2020), sân khấu kịch TP.HCM đã được các đạo diễn dàn dựng nhiều tác phẩm gắn bó với đời sống xã hội và công chúng. Đồng thời nắm bắt được độ tuổi khán giả kịch nói TP.HCM đa số khá trẻ; họ rất hiếu kỳ, tò mò, hài hước và thích sự mới lạ. Những nhà quản lý các sân khấu kịch, đạo diễn, đã cho ra đời khá nhiều vở kịch thuộc thể loại kinh dị, hài hước, tâm lý trữ tình,... với nhiều chất sông nước phương Nam; với những mối quan hệ đa

chiều: một chút tình yêu, một chút tình bạn, một chút lòng hiếu thảo, một vài nét tâm linh,... để khán giả luôn thấy có phần nào đó của bản thân mình trong vở kịch.

Ngày nay, khi khoa học công nghệ phát triển, toàn cầu hóa, giao lưu mở rộng giữa các quốc gia trên thế giới, con người có điều kiện tiếp xúc nhiều hơn với các thông tin mới mang tính thời sự. Khán giả Việt có nhiều mối quan tâm hơn trước, nhu cầu thưởng thức nghệ thuật cũng thay đổi không ít; các đạo diễn và toàn bộ ê kíp sân khấu kịch phải cập nhật thị hiếu khán giả liên tục; một vở kịch để sáng đèn liên tục ở các sân khấu luôn cần tính xã hội nóng bỏng. Đề tài về đồng tính, chuyển giới, showbiz, quan hệ tình - tiền giữa “chân dài” và đại gia,... được một số sân khấu như Thế giới Trẻ, Idecaf, Hồng Vân khai thác. Các suất diễn sáng đèn, doanh thu ổn định minh chứng cho sự thành công khi mạnh dạn chọn những vấn đề mới xuất phát từ nhu cầu thực tế của người xem. Có thể nói, các sân khấu kịch nói thành phố đang sở hữu mảng đề tài đương đại khá đa dạng. Có thể kể đến những vở diễn mang nhiều vấn đề trần trụi của đời sống đương đại tại Sân khấu Idecaf như: *Hợp đồng mãnh thú*, *Ngôi nhà anh túc*,...; ở kịch 5B có: *Tiếng chim vườn Ngọc Lan*, *Chuyện lạ*, *Cánh đồng bất tận*,... rồi sân khấu kịch Hồng Vân có: *Cánh đồng gió*, *Mẹ và người tình*,... và sân khấu Thế giới trẻ - Sài Gòn phẳng có: *Đời Như Ý*, *Mua chồng*, *Công mẹ đi chơi*, *Khát khao của chàng*,...

Ở đây, các đạo diễn xác định nhiệm vụ của sân khấu là mang những tác phẩm sở hữu nét đẹp về tinh thần lẫn giá trị văn hoá đến với khán giả dưới góc nhìn chân thực nhất. Không đâu khác, đây chính là nguồn tài nguyên vô hạn của Việt Nam, rất đáng để gìn giữ và lưu truyền. Đó là tình làng nghĩa xóm giữa những con người mang kiếp nghèo khó, là nghĩa phu thê bao năm vẫn gắn liền bởi một lời hứa thủy chung hay những giá trị văn hoá đậm chất dân tộc như “Cầm vàng mà lội qua sông, vàng rơi không tiếc, tiếc công cầm vàng”,... Như Sân khấu Kịch Hoàng Thái Thanh, với quan điểm “sân khấu chính là sự phản ánh chân thực cuộc đời”, các đạo diễn dàn dựng tác phẩm mới ở đây đều nhằm hướng đến những điều gần với đời thực. Nghệ sĩ mang những chuyện giản dị lên sân khấu rồi biến kịch bản thành một vở kịch cao hơn hai chữ bình thường.

Các sân khấu kịch ở TP.HCM từ năm 2000 - 2020 lao vào cuộc đua quyết

liệt với dàn kịch mục phong phú và được “đổi món” liên tục. Khán giả thoải mái lựa chọn các loại hình chính kịch, hài kịch, bi kịch, kịch kinh dị, miền Tây Nam bộ,... Chính áp lực cạnh tranh cái mới, cái hấp dẫn giữa các sân khấu đã làm các đạo diễn đồng hành cùng với các tác giả, ông bầu, nghệ sĩ phải cố gắng để sáng tạo mới càng nhiều càng tốt. Khai thác hết hiện đại, sân khấu lại quay về thêm thắt chuyện ngày xưa bằng những tưởng tượng, huyền hoặc (*Thằng Bọm có cái đầu to, Pháp sư xuống núi*). Làm mới những kịch bản cũ nổi tiếng như *Dạ cổ hoài lang, Bông hồng cài áo*,... hoặc đầu tư chuyển thể tiểu thuyết văn học của Vũ Trọng Phụng, Nguyên Hồng thành các vở diễn *Số đỏ, Cô gái ăn cắp*...; tìm những câu chuyện về điệp viên “*Không Không Thấy*” trên báo chí để dựng thành kịch vụ án (*Hai chàng khờ phá án* của sân khấu Phú Nhuận); chiều khán giả với đủ các loại sắc thái tình cảm trong các vở tâm lý xã hội; thọc lét chán chê với những trò diễn hài hước hoặc đua nhau “hù dọa” người xem bằng những vở diễn có đề tài kinh dị, cách dàn dựng rùng rợn (*Hạnh phúc trên đôi hoa máu, Người vợ ma, Quỷ, Những con ma nhà hát*,...).

Sự cạnh tranh, xét cho cùng, là sự ganh đua chạy theo thị hiếu khán giả của các đơn vị sân khấu kịch ở TP.HCM. NSUT Thành Lộc từng nhận định cho điều này:

Chạy theo thị hiếu khán giả không có gì xấu cả. Chúng tôi không dạy dỗ khán giả mà là đang phục vụ họ - những người đang hằng đêm nuôi sống mình", điều này đúng với thời buổi cạnh tranh sôi động hiện nay. Sân khấu vẫn là thánh đường, và dù là ở thời nào thì vẫn nên là thánh đường, như hàng ngàn suất diễn của *Nhân danh công lý, Tôi và chúng ta* (tác giả Lưu Quang Vũ) trước đây từng ngự trị... [129].

Bởi vậy, khi đến với sân khấu kịch TP.HCM, đặc biệt là các sân khấu xã hội hóa, kịch mục thành phố rất phong phú, đa dạng; khán giả không chỉ thấy được những câu chuyện, những mảnh đời, những số phận, những tính cách, những hành động sinh hoạt tả thực chân thực, gần gũi với cuộc sống đang diễn ra bên ngoài xã hội, mà còn thấy được những cảnh diễn đậm chất “đời” được các đạo diễn khéo léo dàn dựng, góp phần kéo gần khoảng cách giữa khán giả với sân khấu kịch.

Theo NSND Trần Minh Ngọc, sự nở rộ của sân khấu kịch hiện nay thể hiện tiềm năng sáng tạo dồi dào của đội ngũ văn nghệ sĩ thành phố, góp phần tạo nên

những nhà quản lý sân khấu, đạo diễn năng động, bản lĩnh. “Từ đây cũng sẽ hình thành những khuynh hướng sáng tác, dàn dựng mới theo từng phong cách của mỗi thương hiệu đơn vị kịch. Khán giả TP HCM cũng sẽ có thêm nhiều sự lựa chọn để thưởng thức nhiều thể loại kịch” [33]. Còn NSUT Ca Lê Hồng cho rằng “sự nở rộ sân khấu xã hội hóa sẽ tạo nên sự cạnh tranh lành mạnh, muốn tồn tại và phát triển buộc các nghệ sĩ, đơn vị nghệ thuật phải liên tục sáng tạo, đổi mới. Điều này cũng là cơ hội cho đội ngũ tác giả trẻ, đạo diễn, diễn viên, thiết kế sân khấu, âm thanh, ánh sáng,... khẳng định năng lực của mình thông qua những sản phẩm đáp ứng nhu cầu khán giả” [33].

3.1.2. Nguyên nhân

3.1.2.1. Sự nỗ lực không ngừng của lực lượng đạo diễn

Nói về đẳng cấp vở diễn nói chung và về nghệ thuật đạo diễn nói riêng chắc TP.HCM không dám so với Hà Nội, song nếu nói về số lượng vở diễn và lực lượng đạo diễn thì TP.HCM là đứng đầu cả nước trong giai đoạn này. Sự hùng hậu này được góp sức của nhiều nguồn, ở tại chỗ, các tỉnh thành đến hay Hà Nội vào và từ nước ngoài về như: Đoàn Bá, Lê Văn Tĩnh, Nguyễn Văn Phúc, Doãn Hoàng Giang, Bạch Lan, Ca Lê Hồng, Minh Hải, Hoa Hạ, Đăng Nhân, Hùng Lâm, Thành Hội, Ái Như, Hồng Vân, Vũ Minh, Tuấn Khôi, Đức Thịnh, Bùi Quốc Bảo, Ngọc Hùng, Cao Tấn Lộc,... Khá nhiều người giỏi, tạo nên các tác phẩm hay như: *Bến bờ xa lắc*, đạo diễn Trần Ngọc Giàu; *Khúc nguyệt cầm*, đạo diễn Đoàn Bá; *Một cuộc đời bị đánh cắp*, đạo diễn Trần Minh Ngọc; *Dạ cổ hoài lang*, đạo diễn Nguyễn Công Ninh, *Cánh đồng bất tận*, đạo diễn Minh Nguyệt; *Bí mật vườn Lệ Chi*, đạo diễn Thành Lộc, *Nửa đời ngơ ngác*, đạo diễn Thành Hội;... Một số đạo diễn có phong cách dàn dựng ấn tượng, tạo được sự độc đáo riêng biệt như: Đoàn Bá, Trần Minh Ngọc, Trần Ngọc Giàu, Nguyễn Công Ninh, Minh Hải, Lê Quý Dương,...

Vẫn có một số vở đỉnh cao, nhiều đơn vị nhà hát, kết được nhiều chiêu trò lôi kéo khán giả, kinh dị, hài hước, miền Tây Nam bộ, nhanh nhạy bắt kịp đời sống xã hội, yếu tố giải trí được đặt lên hàng đầu.

Trên thực tế, ở TP.HCM, có một bộ phận đạo diễn đã thể hiện vai trò của

mình khá hiệu quả; ngoài kịch bản và diễn viên, trên cơ sở phối hợp với các bộ phận hỗ trợ (thiết kế sân khấu, âm nhạc, ánh sáng, một số đạo diễn khá đa năng và am hiểu kết hợp với các bộ phận trong việc hình thành vở diễn, cho ra đời những vở diễn có chiều sâu về tư tưởng và hình tượng nhân vật, có những “cảnh sắc” lung linh, nhiều tầng ý nghĩa với những không gian câu chuyện kịch hiện hữu sống động trước khán giả. Có thể kể đến các vở diễn của Sân khấu Kịch Idecaf, Nhà hát kịch TP.HCM, sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh, Sân khấu Kịch Sài Gòn phẳng,... như: *Bí mật vườn Lệ Chi*, *Ngàn năm tình sử*, *Tiên nga* (đạo diễn: Thành Lộc), *Hiu hiu gió bắc* (đạo diễn: Minh Nhật), *Tiếng giày đêm* (đạo diễn: Trần Minh Ngọc), *Sự thật không cần nói*, *Đường bay* (đạo diễn: Đoàn Bá), *Phiên tòa*, *Bến bờ xa lắc* (đạo diễn: Trần Ngọc Giàu), *Huyền thoại cuộc sống* (đạo diễn: Lê Quý Dương), *Đèn không tắt bóng* (đạo diễn: Thành Hội), *Tía ơi má dì* (đạo diễn: Vũ Minh), *Người vợ ma* (đạo diễn: Thái Hòa), *Rau răm ở lại* (đạo diễn: Thái Kim Tùng),... Với sự chỉ đạo diễn xuất có chiều sâu, thiết kế mỹ thuật công phu, âm nhạc, ánh sáng và âm thanh được đạo diễn chăm chút kỹ lưỡng,... đã tạo nên chất lượng của các vở diễn.

Sân khấu kịch nói TP.HCM vẫn có một số đạo diễn kỳ cựu lâu năm kinh nghiệm (chỉnh chu, bài bản) làm công tác dàn dựng và cố vấn nghệ thuật để làm bệ đỡ cho một số đạo diễn trẻ còn non nghề. Những người đứng đầu nhà hát, đạo diễn lâu năm tạo khá nhiều điều kiện để một số đạo diễn trẻ còn non nghề có dịp thể hiện khả năng của mình; và đó cũng là cách tạo nguồn nhân lực đạo diễn kế thừa. Bên cạnh các đạo diễn trẻ luôn có các đạo diễn cứng nghề lâu năm làm công tác cố vấn nghệ thuật kề cận kề bên; có thể kể ra như: đạo diễn Trần Ngọc Giàu làm cố vấn nghệ thuật cho các vở của sân khấu Sài Gòn phẳng của các đạo diễn Bùi Quốc Bảo, Ngọc Hùng, Cao Tấn Lộc,...; đạo diễn Trần Minh Ngọc hỗ trợ đạo diễn Vũ Minh, Tuấn Khôi,... ở sân khấu Idecaf; Đạo diễn Hồng Vân hỗ trợ Đức Thịnh, Thái Hòa, Xuân Trang, Diệp Tiên,... Sân khấu Hồng Vân; đạo diễn Thành Hội, Ái Như hỗ trợ Thái Kim Tùng, Ngọc Duyên,... ở sân khấu Hoàng Thái Thanh. Qua sự cố vấn của người đi trước giỏi nghề, lực lượng đạo diễn trẻ lớn dần, mạnh dần và chỉ sau thời gian ngắn họ có thể trụ đứng vững độc lập một mình.

3.1.2.2. Đạo diễn biết khéo léo khai thác sáng tạo của diễn viên trong dàn dựng vở diễn

Diễn viên là đối tượng quan trọng nhất kéo khán giả đến rạp hát, chỉ cần có vở diễn để nhìn thấy diễn viên xuất hiện. Biết họ là thành phần quan trọng tạo ra vở diễn cũng như là thành phần chủ yếu kéo khán giả đến rạp xem vở diễn nên đạo diễn rất ý thức trong việc cộng tác với diễn viên trong vở diễn. Hiếm vở diễn nào không có hoặc ít diễn viên ăn khách vì như thế khả năng thành công cho vở diễn khá thấp, đạo diễn TP.HCM trong giai đoạn này luôn nằm lòng thời này là thời của diễn viên, tất cả phải từ diễn viên suy ra mọi thứ. Đạo diễn luôn tạo điều kiện, kéo dài thời lượng để diễn viên ăn khách xuất hiện trên sân khấu, gợi ý nhiều mảng miếng hấp dẫn cho diễn viên để họ vui vẻ cộng tác và cộng tác lâu dài với vở diễn của mình. Việc tạo thành ê kíp làm việc, duy trì ê kíp lâu dài bền chặt để làm việc với nhau được ung ý hiệu quả là điều hiển nhiên vì các sân khấu đều có một số đạo diễn, diễn viên cố định khá lớn ngoài số ít đạo diễn, diễn viên luân chuyển nhiều sân khấu. Có thể kể ra các ê kíp đạo diễn diễn viên như: sân khấu Idecaf đạo diễn cố định là Trần Minh Ngọc, Thành Lộc, Vũ Minh và diễn viên cố định là Thành Lộc, Hữu Châu, Kim Xuân, Thanh Thủy, Diệu Đức, Mỹ Duyên, Hoàng Trinh, Đình Toàn, Tuấn Khôi,... Sân khấu kịch Hồng Vân đạo diễn cố định là Hồng Vân, Đức Hải, Minh Hoàng, Đức Thịnh, Thái Hòa và diễn viên cố định là Hồng Vân, Minh Hoàng, Đức Hải, Ốc Thanh Vân, Lan Phương, Kim Huyền, Thanh Thúy, Thái Hòa, Đức Thịnh, Hòa Hiệp,... Sân khấu Sài Gòn phẳng đạo diễn cố định là Bùi Quốc Bảo, Ngọc Hùng, Cao Tấn Lộc và diễn viên cố định là Đàm Loan, Tiểu Bảo quốc, Hoàng Phi, Thu Trang, Gia Bảo, La Thành, Hồng Trang, Quang Tuấn, Diệu Nhi,... Sân khấu Hoàng Thái Thanh đạo diễn cố định là Thành Hội, Ái Như và diễn viên cố định là Thành Hội, Ái Như, Hồng Ánh, Tuyết Thu, Ngọc Lan, Trí Quang,... Nhiều diễn viên kịch khá cầu toàn, nhạy bén tiếp cận với các phong cách, trào lưu biểu diễn mới lạ, tiên tiến của các nước cũng như khôn ngoan thừa hưởng những tinh hoa diễn xuất của sân khấu dân tộc cho nên việc làm đầy đặn, phong phú, hợp thời trong nét diễn của mình luôn được phát huy. Sự học hỏi của họ còn được mở rộng

sang cả nhiều loại hình nghệ thuật, cả lĩnh vực khoa học kỹ thuật như điện ảnh, mỹ thuật, múa, âm nhạc, âm thanh, ánh sáng, hiệu ứng đặc biệt,... để hỗ trợ tối đa cho diễn xuất của họ.

Bên cạnh đó, một số đạo diễn lớn tuổi, nhiều kinh nghiệm đồng thời là người thầy dạy diễn viên, đạo diễn tại các trường đào tạo nghệ thuật và là nhà sản xuất nên với vai trò là thầy, là xếp; vị đạo diễn thầy này làm cho việc khai thác tối đa, triệt để người diễn viên trong vai diễn vở diễn cũng khá thuận lợi, họ hiểu được sở trường sở đoản của diễn viên để đẩy mạnh tối đa năng lực của họ trong vở diễn. Họ hiểu rất rõ tâm hồn con người, phải có khả năng quan sát, khả năng tưởng tượng, vô cùng nhạy cảm,...; là người truyền đạt những hiểu biết và tình cảm của tác giả đến diễn viên và các bộ phận làm nên vở diễn; là người tìm ra chiếc chìa khóa để mở ra cái khóa là kịch bản. Các đạo diễn này luôn được diễn viên và tất cả ê kíp thực hiện vở diễn tâm phục khẩu phục và không bao giờ xem diễn viên là công cụ phô diễn nghề nghiệp dàn dựng của mình. Về diễn viên, họ cũng rất nể trọng những đạo diễn lâu năm và kiêm nhiệm nhiều chức danh này, với những vở diễn vào tay họ dàn dựng, sẽ mang nhiều tính thống nhất, bài bản, thăng hoa vì họ rất được nể trọng trong giới nghề và với diễn viên; có thể kể ra các đạo diễn: Đoàn Bá, Trần Ngọc Giàu, Trần Minh Ngọc, Lê Văn Tĩnh, Nguyễn Văn Phúc, Nguyễn Công Ninh, Thành Hội, Ái Như, Thành Lộc, Hồng Vân,...

3.1.2.3. Đạo diễn có sự phối hợp tốt với các thành phần sáng tạo khác

Có nhiều đạo diễn kịch nói TP.HCM trong giai đoạn này rất đa năng, có thể làm tốt nhiều công việc một lúc để đưa được vở diễn của mình đến với khán giả. Vừa làm đạo diễn vừa làm diễn viên như: ở sân khấu Idecaf có Thành Lộc, Hữu Châu, Tuấn Khôi, Đình Toàn; ở sân khấu kịch Hồng Vân có Hồng Vân, Đức Hải, Minh Hoàng, Thái Hòa, Đức Thịnh, Xuân Trang, Diệp Tiên; ở sân khấu Hoàng Thái Thanh có Thành Hội, Ái Như, Thái Kim Tùng, Ngọc Duyên; ở sân khấu nhỏ 5B có Minh Nguyệt, Hạnh Thúy, Chánh Trực, Hữu Quốc; ở sân khấu Sài Gòn phẳng (Thế Giới Trẻ) có Hữu Tiến, Gia Bảo, Tiết Duy Hòa; ở sân khấu kịch Sài Gòn có Hữu Nghĩa, Tấn Hoàng. Vừa làm đạo diễn vừa làm tác giả: ở sân khấu nhỏ

5B có Minh Nguyệt, Thanh Hoàng; ở sân khấu Sài Gòn phăng có Bùi Quốc Bảo, Cao Tấn Lộc. Vừa làm đạo diễn, diễn viên, nhà sản xuất có: Thành Lộc, Hồng Vân, Thành Hội, Ái Như. Thậm chí vừa làm đạo diễn rồi làm diễn viên, nhà sản xuất và tác giả như: Thành Hội, Ái Như, Hoa Hạ, Nguyễn Thị Minh Ngọc, Thanh Hoàng. Họ chịu trách nhiệm nhiều vị trí quan trọng trong vở kịch cho nên ở khía cạnh tình thần, họ phải cố sống cố chết để làm hết sức của mình để vở diễn tốt nhất có thể.

Giai đoạn này ở TP.HCM số lượng đạo diễn kịch nói đi lên từ diễn viên khá nhiều hoặc học xong đạo diễn tại trường họ học luôn đạo diễn (phần lớn đạo diễn, diễn viên kịch nói TP.HCM giai đoạn này đều học qua trường lớp chính quy công lập; nhất là đạo diễn, rất hiếm người không học qua trường lớp) nên lý thuyết trường lớp và kinh nghiệm thực tế về các công việc tạo nên vở diễn họ nắm khá kỹ; họ rất chịu khó học hỏi các công việc liên quan đến việc hình thành nên vở diễn, họ đi từ các việc đơn giản như đóng các vai nhỏ, múa minh họa trong vở diễn, làm nhạc, làm cảnh trí đạo cụ, hậu đài,... để chờ đợi cơ hội làm các vai lớn, làm tác giả rồi làm đạo diễn, nhà sản xuất. Họ rất yêu nghề, tích lũy kiến thức dần theo thời gian ngay trên sân diễn, ngay từ công việc mình đang là và rất đam mê; họ thích thực hiện song song thực hành cùng lý thuyết và mạnh về thực hành hơn; họ nhiễm rất mạnh bản chất của TP.HCM là một thành phố trẻ nên rất năng động, trẻ trung, thích khám phá, chịu trách nhiệm.

“Có bột mới gột nên hồ”, kịch bản luôn là khâu đầu tiên và quan trọng để đạo diễn dàn dựng nên vở diễn; sự thành công khá lớn của người đạo diễn sân khấu kịch còn là đã làm công tác biên tập lại kịch bản để cho ra đời vở diễn hiệu quả. Đạo diễn kịch hiện nay là những người có năng lực, đa năng, kinh nghiệm nên việc điều chỉnh hay tìm ra ý đồ xử lý hiệu quả cho kịch bản là điều không khó. Đạo diễn nắm bắt khá tốt kịch bản phù hợp gu thưởng thức của khán giả hiện nay, đa phần là khán giả trẻ và khán giả bình dân, trên cơ sở cân đo đong đếm giữa nhu cầu của khán giả, sở trường sân khấu kịch, chất lượng kịch bản, sở trường đạo diễn,... để tìm ra mẫu số chung cho các đề tài được ưu tiên dàn dựng, đó là: hài, kinh dị, đồng tính, miền Tây Nam Bộ, tâm lý xã hội,... Hơn 1/3 là kịch bản cũ vì an toàn, đã được

thẩm định chất lượng qua thời gian hoặc là đề tài thu hút thị hiếu khán giả như: *Dạ cổ hoài lang* (đạo diễn: Vũ Minh; trước đây đã được dựng rất thành công với đạo diễn Công Ninh), *Ngôi nhà không có đàn ông*, *Bông hồng cài áo*, *Thử yêu lần nữa*, *Tiên Nga*, *Tía ơi Má ơi*, *Quả tim máu*, *Ngôi nhà hoang*, *Người vợ ma* (phần hai),... Công tác biên tập lại kịch bản của đạo diễn khá tốt để kịch bản phù hợp thời đại và thị hiếu khán giả... Một số đạo diễn kiêm công việc tác giả tạo được hiệu quả gồm: Thành Hội - Ái Như, Bùi Quốc Bảo,... Có nhiều kịch bản của tác giả trẻ tuy còn non nhưng do khai thác những đề tài khán giả quan tâm, qua bàn tay đạo diễn biên tập đã cho ra được những vở diễn khá thú vị.

Một số vở diễn có sự tham gia của đạo diễn với các vai trò khác như diễn viên, nhà sản xuất như tại sân khấu Idecaf: *Bí mật vườn Lệ Chi*, *Ngàn năm tình sử*, *Tiên Nga* (Thành Lộc là đạo diễn, diễn viên và nhà sản xuất); ở Sân khấu Hoàng Thái Thanh: *Nửa đời ngơ ngác*, *Bao giờ sông cạn*, *Bông hồng cài áo*, *Hãy khóc đi em* (Ái Như là đạo diễn, diễn viên, nhà sản xuất); *Sông dài*, *29 anh về* (Thành Hội là đạo diễn, diễn viên, nhà sản xuất); còn Sân khấu kịch Hồng Vân của nghệ sĩ Hồng Vân: *Giải oan Thị Mầu* (Hồng Vân - Đức Hải đồng đạo diễn, diễn viên), *Người vợ ma* (tác giả: Xuyên Lâm, Thái Hòa đạo diễn, diễn viên), *Mẹ và người tình* (tác giả: Lê Chí Trung, Hồng Vân - Đức Hải đồng đạo diễn, diễn viên),...

3.1.2.4. Đa số các sân khấu kịch dựng vở theo hình thức sân khấu nhỏ

Hầu như các sân khấu kịch tại TP.HCM trong giai đoạn này là sân khấu nhỏ, nhỏ về quy mô nhà hát, nhỏ về quy mô hình thức vở diễn nhưng không hẳn nhỏ về vấn đề nội dung vở diễn muốn trình bày truyền tải. Vì nhỏ hình thức nhưng có những vở lớn về nội dung nên đạo diễn thường phải tập trung tìm cách xử lý không gian sân khấu dè xẻn, tiết chế, dàn cảnh cô đọng, tinh tế, xử lý cảnh trí gọn gàng chi tiết ấn tượng, thiên về ước lệ tượng trưng tả ý hơn là tả thật, dù tả thật cũng rất nhiều ước lệ (và cũng vì bản chất của sân khấu là ước lệ), để tạo hiệu quả tốt nhất cho vở diễn. Đạo diễn phải chọn phương án tiết kiệm tất cả mọi khâu trong vở diễn nhưng vẫn tạo được chất lượng tốt cho vở diễn. Vì vậy, khán giả được xem vở diễn chất lượng với giá vé thấp và chỉ cần một lượng khán giả vừa phải, chỉ cần gần một trăm ghế thì buổi diễn sẽ được tiến hành. Có thể nói, khán giả kịch nói thường

không lỗ khi bỏ tiền mua vé xem kịch một sản phẩm nghệ thuật với giá phải chăng.

Vì là sân khấu nhỏ nên sự đầu tư về mọi mặt cho một vở diễn, một đêm diễn cũng không cao lắm; việc duy trì sáng đèn các vở diễn hàng tuần tại các sân khấu là liên tục ít để đứt đoạn cũng là thông lệ tốt kéo khán giả đến nhiều với sân khấu kịch. Các sân khấu nhỏ diễn hình khá nhiều tại TP.HCM giai đoạn này, như sân khấu Idecaf, sân khấu nhỏ 5B, sân khấu Sài Gòn phẳng, sân khấu kịch Sài Gòn,... với số lượng ghế chỉ trên dưới ba trăm, các sân khấu còn lại cũng chỉ trên dưới năm trăm ghế. Và nhà sản xuất và các bộ tạo nên vở diễn cũng đồng lòng, vui vẻ thực hiện vở diễn khi lượng khách đêm đó không nhiều, chấp nhận lĩnh ít lương hơn bình thường để duy trì sân khấu cũng như giữ chân khán giả đến với sân khấu mình. Có thể nói, dàn dựng vở diễn cho sân khấu nhỏ là sự đam mê, đầu tư và cống hiến lớn của người đạo diễn; bởi đa phần khi làm vở diễn, anh ta phải huy động rất nhiều sức lực để hoàn thành một khối lượng công việc khổng lồ trong khoảng thời gian ngắn ngủi và nguồn kinh phí ít ỏi. Một số vở đạo diễn dàn dựng thành công với hình thức sân khấu nhỏ như: *Cậu Đồng* (đạo diễn: Trần Minh Ngọc); *Cánh đồng bất tận* (đạo diễn: Minh Nguyệt), *Dạ cổ hoài lang* (đạo diễn: Công Ninh); *Tía ơi má dì* (Đạo diễn: Vũ Minh),...

3.1.2.5. *Cập nhật các nhiệm vụ tư tưởng, chính trị - xã hội của đất nước:*

Đạo diễn sân khấu kịch nói TP.HCM từ 2000 đến 2020 không sa đà vào dàn dựng các vở diễn mang nặng tính giải trí mà còn có ý thức cho ra đời những vở diễn chính kịch đặt ra những vấn đề lớn của xã hội, không bỏ quên các yếu tố chính luận với các nhiệm vụ tư tưởng, chính trị - xã hội của thành phố và đất nước trong các vở diễn. Đây là nhiệm vụ khó khăn của các đạo diễn tại các sân khấu kịch, vì kịch chính luận dàn dựng không khéo sẽ khô cứng, khó hấp dẫn khán giả đến với vở diễn. Vượt qua khó khăn, những vở diễn mang nhiều tính phản biện, đậm chiều sâu tư tưởng, tiếp cận với các chủ trương chính sách của Đảng và Nhà nước, các vấn đề về chính trị, xã hội, kinh tế, văn hóa, giáo dục,... của quốc gia. Đây là những vấn đề lớn của đất nước đang rất cần được phản ánh bằng nghệ thuật, đặc biệt là nghệ thuật sân khấu kịch nói.

Các đạo diễn kịch nói dàn dựng chắc tay trong các vở diễn chính luận này có thể kể đến như: đạo diễn Đoàn Bá, đạo diễn Nguyễn Văn Phúc, đạo diễn Lê Văn Tỉnh, đạo diễn Trần Minh Ngọc, đạo diễn Trần Ngọc Giàu, đạo diễn Minh Hải,... Tại Nhà hát kịch TP.HCM có các vở: *Sự thật không cần nói*, tác giả đạo diễn: Đoàn Bá, 2000; *Đường bay*, tác giả: Lưu Quang Vũ, đạo diễn: Đoàn Bá, 2001; *Phiên tòa*, tác giả: Nguyễn Quốc, đạo diễn: Trần Ngọc giàu, 2002; *Người thi hành án tử*, tác giả: Phạm Văn Quý, đạo diễn: Khánh Hoàng, 2007. Sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh có: *Chuyện bây giờ mới kể*, tác giả: Lâm Quang Tèo, đạo diễn: Ái Như, 2014. Sân khấu Thế Giới Trẻ có: *Cồng mẹ đi chơi*, tác giả đạo diễn: Bùi Quốc Bảo, 2015.

Để dàn dựng các vở diễn đề tài kịch chính luận, các đạo diễn đã kết hợp khéo léo các yếu tố, trong đó vẫn cần có tính giải trí, hấp dẫn để thu hút khán giả. Khi là tốt chúng ta có cơ sở để kêu gọi hỗ trợ, tài trợ từ nhà nước và các đơn vị khác để trang trải một phần kinh phí dàn dựng vở diễn. Sân khấu chính luận là một phần máu thịt của đời sống sân khấu tại TP.HCM và thông qua sân khấu, lan tỏa được chủ trương học tập theo gương Bác đến cộng đồng. Với những vở diễn tốt, sẽ rất thuận lợi để kêu gọi nhiều chính sách hỗ trợ các tác phẩm sân khấu chính luận, đưa các vở diễn hay đến với học sinh – sinh viên, chiến sĩ trẻ và công nhân nhân dân lao động; những đối tượng cần tiếp cận với các tác phẩm đạt giá trị nghệ thuật. Không gian đối thoại không chỉ diễn ra ở sân khấu, mà còn cần lan tỏa vào trường học, nhà máy, khu dân cư. Giữa những bộn bề lo toan của cơ chế thị trường, luôn rất cần nhiều các tác phẩm kịch nói với lý tưởng phụng sự cái đẹp, cái đúng, cái nhân văn; luôn rất cần những sân khấu chính kịch. Vở diễn “Điều ước thiêng liêng”, Sân khấu kịch 5B, tác giả: Nguyễn An, đạo diễn: Chánh Trực, 2010; hưởng ứng cuộc vận động “Học tập và làm theo tư tưởng, tấm gương đạo đức Hồ Chí Minh”, tạo hiệu quả tích cực với nhiều cảm xúc lắng đọng.

“NSDN Nguyễn Thị Thanh Thúy, Phó Giám đốc Sở Văn hóa và Thể thao TP.HCM, cho rằng những tác phẩm mới, đạt chất lượng cao sẽ góp phần thúc đẩy đời sống văn hóa nghệ thuật phát triển xứng tầm thành phố văn minh, hiện đại, nghĩa tình” [30].

Các vở diễn đề tài lịch sử rất thuận lợi để đạo diễn nói về những vấn đề lớn của đất nước, với tính tư tưởng cao cũng được cho ra đời khá nhiều tại các sân khấu kịch nói TP.HCM. “Sân khấu IDECAF chính là đơn vị tiên phong và hàng đầu, bởi IDECAF có nhiều vở nhất, và vở nào cũng hoành tráng, công phu, sức sống bền bỉ. *Bí mật vườn Lệ Chi* ra mắt năm 2000 khắc họa cuộc đời thăng trầm, đau đớn của đại thi hào Nguyễn Trãi, diễn hàng trăm suất vừa ở sân khấu IDECAF vừa ở Nhà hát Bến Thành, với màu sắc đen trắng tối giản nhưng cực kỳ sang trọng. Vở *Ngàn năm tình sử* thể hiện cuộc đời của Thái úy Lý Thường Kiệt, một danh tướng đã lãnh đạo toàn dân chống giặc Tống, để lại bài “thơ thần” bất hủ, được coi như tuyên ngôn độc lập đầu tiên của nước ta. Vở lấy màu sắc chủ đạo là màu xanh nhạt, rất dịu nhẹ, đầy chất thơ, khán giả cảm nhận được “đời thường” của Lý Thường Kiệt không chỉ biết đánh giặc mà còn có nỗi niềm riêng, có một cuộc tình ngang trái, lãng mạn. Đến *Vua thánh triều Lê*, nhân vật Lê Thánh Tông đã hiện lên như một đấng minh quân, tạo nên một triều đại rực rỡ về quản lý xã hội lẫn thơ ca, nghệ thuật, và chính vua đã giải oan cho trung thần Nguyễn Trãi. Vở kịch thấm đẫm nhân văn bởi những đấu tranh nội tâm, những thao thức trở trăn của nhà vua, không cam chịu để vụ án bị vùi lấp theo lớp bụi thời gian. Màu sắc chủ đạo là màu vàng, ý nói một triều đại rực rỡ, cũng là thể hiện sự tươi sáng của lòng tin, chân lý, xua đi oan khiên, tăm tối. Mới đây là vở *Lê Văn Duyệt - người mang 9 án tử* với nét diễn mạnh mẽ, quyết đoán của con người phương Nam đã chinh phục thiên nhiên, và cũng không khuất phục trước cường quyền. Tả quân Lê Văn Duyệt được nhân dân coi như “vị thần” và thờ phượng chu đáo bởi ông có công rất lớn với thành Gia Định, nhất là dám xử tử cha vợ của vua Minh Mạng lấy lại công bằng, nghiêm minh, an định lòng dân.

Sân khấu Thế Giới Trẻ của NSND Hoàng Yến trực thuộc Trường Sân khấu - Điện ảnh TP.HCM là đơn vị cũng nổi bật về kịch lịch sử. *Yêu là thoát tội, Thành Thăng Long thuở ấy* đều diễn trên một trăm suất, hợp đồng thường xuyên với các trường học, các em đi xem về còn viết ý kiến, viết thu hoạch rất cảm động. *Thành Thăng Long thuở ấy* cảm động bởi kể được nỗi đau của Lý Chiêu Hoàng lúc nhà Lý suy vong phải nhường ngôi cho nhà Trần và bà mất luôn mối tình thanh mai trúc mã

với Trần Cảnh. Vở kịch đi vào tâm lý hơn là các yếu tố thời cuộc, chính trị, giúp khán giả cảm được chiều sâu của lịch sử, thấu hiểu tiền nhân nhiều hơn, và yêu sử cũng chính từ sự tinh tế, thấu cảm ấy. *Hồ Xuân Hương* cũng vừa ra mắt không lâu, đem lại sự triu mến, thương cảm đối với một nữ sĩ tài hoa nhưng đầy lận đận.

Sân khấu Phú Nhuận của NSND Hồng Vân cũng từng có vở *Nỏ thần* nổi đình nổi đám năm 2009. Vở mang tính chính luận rất cao, nói lời cảnh giác với sự chủ quan, ngủ yên trên chiến thắng, hưởng thụ xa hoa của vua tôi An Dương Vương, vì vậy gian thần mới chui vào, phá tan cơ đồ chứ không phải tội lỗi đổ hết cho My Châu. Vở như bản anh hùng ca với nhân vật Cao Lỗ tuyệt đẹp và dàn dựng cũng hào hùng tuyệt đẹp. Sau này, Hồng Vân kết hợp NSUT Kim Tử Long sản xuất thêm vở *Tình sử Thăng Long* nói về Quang Trung Nguyễn Huệ trong giai đoạn ra Bắc phù Lê, diệt Trịnh và cưới Ngọc Hân công chúa. Tâm tư, lý tưởng, nhân phẩm của Nguyễn Huệ đã chinh phục được Ngọc Hân, đó chính là "chiến thắng" bên cạnh chiến thắng quân Thanh." [61]

3.1.2.6. *Khán giả dễ tính trong thưởng thức kịch nói*

Chấp nhận vở diễn chất lượng trung bình, sinh hoạt, giải trí, cập nhật tính thời sự nhanh chóng, nhiều tính trẻ trung, sôi động, kết hợp nhiều loại hình, phong cách, nhạc kịch, bi hài, giới tính, miền Tây Nam bộ, giới tính, "giả gái",... đôi khi hưởng ứng sản phẩm diễn như nôi lẩu thập cẩm, hay xàm kịch...

Trao đổi với NCS, đạo diễn Nguyễn Công Ninh chia sẻ: "Yếu tố quan trọng hấp dẫn khán giả vẫn là nghệ sĩ (diễn viên) bán vé được không, nghệ sĩ nào biểu diễn sẽ quyết định yếu tố bán vé. Vấn đề chính không nằm ở vở diễn, không gian biểu diễn mà nằm ở nghệ sĩ biểu diễn. Nghệ sĩ nào biểu diễn, nghệ sĩ biểu diễn, khán giả bỏ tiền mua vé coi họ biểu diễn. Trình bày câu chuyện qua sự tung hứng duyên dáng của nghệ sĩ (diễn viên), câu chuyện hấp dẫn do sự duyên dáng của nghệ sĩ biểu diễn" [PL, tr.238].

Khắc phục hạn chế và phát huy thành công cũng là để giữ được lượng khán giả của kịch nói hiện khá đông đảo và ngày càng làm tăng số lượng khán giả hơn nữa. Bởi sân khấu kịch nói trong đó nghệ thuật đạo diễn rất đặc biệt chỉ thật sự có ý nghĩa khi có sự tồn tại của khán giả trong các đêm diễn. Với các loại hình như điện

ảnh, truyền hình,... chất lượng dàn dựng, diễn xuất sẽ không suy giảm nếu không có khán giả bởi dàn dựng, diễn xuất đã được định hình rồi mới đem ra công chiếu, còn dàn dựng, diễn xuất của đạo diễn, diễn viên kịch nói chỉ trọn vẹn và vươn tới sự thăng hoa, xuất thần trong những đêm diễn có khán giả, họ chính là người đồng sáng tạo nên những vở diễn, vai diễn. Do vậy, việc giữ, nâng cao, đào tạo khán giả cho kịch nói là một điều tối quan trọng vì ngoài lợi ích vật chất là thu nhập tiền vé từ khán giả sẽ giúp các sân khấu tái tạo sức lao động để cho ra các vở diễn, vai diễn mới thì về mặt tinh thần, nghệ thuật khán giả là ngọn lửa, là chất kích thích để tạo nên những sản phẩm kịch nói trọn vẹn. Chính vì lẽ đó, các cách thức để lôi kéo khán giả đến với mình được đạo diễn và giới kịch nói TP.HCM khai thác triệt để.

3.2. Những hạn chế và nguyên nhân của nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020

3.2.1. Những hạn chế

3.2.1.1. Chất lượng dàn dựng không cao

Sân khấu kịch nói TP.HCM có số lượng vở diễn nhiều, nhưng chất lượng còn hạn chế. Các vở diễn hướng vào phản ánh hiện thực đương đại, trình bày những vấn đề bức thiết, nóng bỏng của xã hội được dàn dựng kỹ lưỡng, trau chuốt không nhiều. Không mấy vở diễn hướng vào phản ánh những vấn đề của hiện thực đương đại với cảm thức thẩm mỹ đương đại tiên tiến. Theo NSND Trần Minh Ngọc, dù sân khấu kịch nói TP.HCM đa phong cách, đa đề tài và thể tài, nhưng lại thiếu “những tác phẩm đỉnh cao, nghiêm túc dành cho đối tượng có trình độ, có thẩm mỹ cao” [71]. Không ít tác phẩm được dàn dựng chưa đạt tới sự thống nhất, đồng bộ trong sự “đúc liền” những kết quả của các thành phần sáng tạo.

Bên cạnh những điểm mạnh, đạo diễn sân khấu kịch nói TP. HCM cũng gặp những khó khăn, những thách thức từ nhiều phía. Một số đạo diễn không có được những ý đồ dàn dựng và kế hoạch thực hiện nâng tầm giá trị của kịch bản; do trình độ dàn dựng hạn chế và cũng do ngại đụng chạm đến khâu kiểm duyệt (do sợ vở không ra công diễn) nên đôi khi đã bỏ đi những kịch bản tốt, ý tưởng mới lạ, thời sự nóng hổi. Do ít dám đụng đến kịch bản bàn sâu về những vấn đề chính trị, xã hội nên các sân khấu kịch ít có vở diễn mang nhiều trăn trở thời cuộc, đậm đà hơi thở

cuộc sống; thử nghiệm có chăng tập trung ở phần nghệ thuật hơn là ở nội dung. Ở TP.HCM hiện nay chỉ còn Nhà hát Kịch thành phố do Sở Văn hóa và Thể thao quản lý; Nhà hát Kịch Sân khấu nhỏ trực thuộc Hội Sân khấu thành phố quản lý. Tuy có nội dung tốt nhưng chất lượng nghệ thuật các vở của hai đơn vị này cũng không mạnh so với các sân khấu tư nhân khác; điều này cần phải suy nghĩ vì thường ở các đơn vị của nhà nước phải cho ra lò các vở diễn mạnh về nội dung lẫn nghệ thuật. “Xem kịch để giải trí nhưng vẫn phải rút ra được những trăn trở, suy gẫm về đời sống, về thân phận và trên hết là hướng đến ý thức sống có ích cho cộng đồng, cho xã hội” [35].

Trao đổi với NCS, đạo diễn Trần Ngọc Giàu nhận định rằng: “Sân khấu kịch tư nhân chú trọng về khán giả, đạo diễn không quá nặng về trang trí, không đi sâu tìm tòi hình thức nghệ thuật; do đạo diễn chú ý về sân khấu trang trí và trang trí chủ yếu gọi không gian hành động; trang trí đẩy mạnh về đạo diễn khai thác mỹ thuật để xử lý dàn dựng. Như vậy, diễn viên thành trung tâm sân khấu, các đạo diễn chỉ chủ yếu khai thác diễn viên là chính, tạo mảng miếng sân khấu đạo diễn thì ít; miền Nam nghiêng về phục vụ thị trường, giải trí; khán giả miền Nam cười vui sau đó làm việc. Bên cạnh đó, yếu tố tính cộng đồng của khán giả miền Nam là gắn kết cách thành viên gia đình, do đó đạo diễn dựa vào đó khai thác đề tài sân khấu. Dàn dựng theo khuynh hướng khán giả nên có tính tùy tiện, tính toàn vẹn của vở diễn không được đạo diễn chú ý. Chính vì đặc điểm này, tính chủ đích khuynh hướng theo nghệ thuật, theo hệ lý luận bị yếu, thiếu chủ đích, theo cảm tính, chấp vạ chiêu trò, cảm giác mạnh, kết bằng vài câu nói: gieo nhân trả quả, gieo ác trả giá, vị tha, nhân quả... Tính chủ đề của vở bị thiếu, đạo diễn ít chú ý, tính chủ đề còn thiếu, dựa vào tên tuổi diễn viên, kỹ năng biểu diễn của diễn viên quá nhiều. Tạo nên diễn viên tên tuổi lớn đậm dấu ấn hiện nay không nhiều” [PL, tr.221, 222].

Bên cạnh đó, kịch nói TP.HCM ít có những vở diễn về con người - đời sống của hiện thực đương đại - hiện thực đổi mới của đất nước trong thế giới phẳng. Đôi khi trong dàn dựng, đạo diễn say sưa sử dụng các phương tiện nghệ thuật, các yếu tố kỹ thuật để truyền kể nội dung câu chuyện kịch với những tình huống éo le của cuộc

đòi các nhân vật, mà quên đi việc xây dựng hình tượng tổng quát và tư tưởng (nhiệm vụ) tối cao của vở diễn. Nguyên nhân hạn chế của đạo diễn do họ đặt nặng số lượng vở diễn lên trên chất lượng; những kịch bản tốt không nhiều cũng là điểm hạn chế để đạo diễn thể hiện được những vở diễn ấn tượng; đa số các vở diễn trong giai đoạn này thường là kịch sinh hoạt; kịch cổ điển và kịch có chất lượng nghệ thuật đỉnh cao ít được dàn dựng nên việc ít có vở hay cũng là điều hiển nhiên. Những công việc liên quan đến dàn dựng, tổ chức biểu diễn tại TP.HCM hiện nay rất nhiều nên phần lớn đạo diễn quyết định chọn làm thợ dựng hơn là làm nghệ sĩ dàn dựng.

Việc tìm hiểu, nghiên cứu về dàn dựng để xây dựng vở diễn một cách bài bản, chỉnh chu chưa phổ biến và xem trọng, chưa được coi là yếu tố sống còn để giữ vững và phát triển nghề nghiệp. Sự học hỏi để nâng cao vai trò đạo diễn chỉ xảy ra ở phạm vi hẹp ở trong nước là nhiều, những tìm hiểu về cái mới trong dàn dựng từ các nước còn khá ít do điều kiện kiện ngoại ngữ thấp, ít ra nước ngoài tiếp cận học hỏi, ít tiếp xúc mạnh mẽ khi các nước đến Việt Nam giao lưu hợp tác về văn hóa nghệ thuật và cũng ít tìm hiểu kỹ về vốn nghệ thuật dàn dựng, biểu diễn truyền thống của dân tộc.

3.2.1.2. Diễn viên ngôi sao chi phối quá trình dàn dựng của đạo diễn

Đạo diễn trong quá trình tác nghiệp còn lệ thuộc quá nhiều vào diễn viên. Có thể coi sân khấu TP.HCM là sân khấu của diễn viên. Tình trạng này rất giống với sân khấu nhiều nước đã từng trải qua. Hoạt động sáng tạo của tác giả, đạo diễn đều lệ thuộc vào diễn viên. Hoạt động xã hội hóa, cùng với lý do điều kiện kinh tế và thiếu chế tài, cơ chế kiểm soát nên không quản lý được diễn viên, không điều khiển được họ, ràng buộc họ bằng những bản hợp đồng chặt chẽ về pháp lý. Ý thức được tầm quan trọng, vai trò vị trí của mình nên nhiều người diễn viên có danh tiếng nhanh chóng tận dụng ưu thế của mình, dựa vào lý do thị trường, áp lực của cuộc cạnh tranh, đã nuông chiều sở thích cá nhân và đã chọn cái gì có lợi cho bản thân, sẵn sàng bỏ rơi sân khấu để chạy show, đóng phim nhiều tập khiến các ông bầu hay đạo diễn đều bó tay trước những hiệu quả “nhân tiền” ấy của “thánh thần” sân khấu.

Do đặc thù về diễn viên như vậy, khi dàn dựng các vở diễn, sân khấu kịch

nói TP.HCM xuất hiện một số hiện tượng sau:

Thứ nhất, đối với đạo diễn còn non tay nghề, hạn chế về kinh nghiệm:

Khi làm việc với diễn viên còn yếu về chuyên môn, dẫn đến tình trạng đạo diễn lúng túng không biết chỉ đạo diễn xuất như thế nào, còn diễn viên lúng túng không biết diễn ra sao cho đúng. Kết quả, vở diễn đạt chất lượng nghệ thuật thấp. Khi làm việc với diễn viên giỏi chuyên môn, giàu kinh nghiệm, đạo diễn không chỉ đạo được diễn xuất của họ. Những diễn viên này, vì để có phô trương đất diễn của mình, ra sức phát huy năng lực sáng tạo, nhưng họ sẽ đi lệch quỹ đạo ý đồ đạo diễn, làm vở diễn thiếu sự thống nhất, đồng bộ.

Ở trường hợp thứ nhất này, do hạn chế của đạo diễn nên một số diễn viên thể hiện nhân vật rất tùy hứng, ứng diễn theo cảm nghĩ chủ quan bản thân, họ áp một số cảm xúc, hành động, lời nói diễn viên vào nhân vật mà họ nghĩ là hiệu quả đối với khán giả. Đạo diễn trong những trường hợp này có thể do cả nể, có thể do không đủ bản lĩnh, trình độ hoặc có thể do áp lực thời gian mà không điều chỉnh những sai sót của diễn viên. Các chuẩn mực về diễn xuất bị phá vỡ vì chạy theo nhu cầu của khán giả và mục đích của nhà sản xuất. Nhiều miếng diễn không hợp, làm tính cách nhân vật không thống nhất. Nghệ thuật ngẫu hứng và vấn đề ứng tác, ứng diễn rất nổi trội trong diễn xuất của diễn viên nhưng cũng phát sinh nhiều lỗi diễn bản năng, diễn cương, diễn nhây,...

Thứ hai, đối với đạo diễn tài năng, có tên tuổi:

Khi làm việc với diễn viên còn non yếu về chuyên môn, những gợi ý của đạo diễn sẽ khơi gợi năng lực sáng tạo của diễn viên, để họ phát huy trí tưởng tượng và không ngừng trau dồi kỹ năng làm nghề. Khi làm việc với diễn viên giỏi, những đạo diễn này sẽ vừa giúp họ phát huy tài năng diễn xuất, vừa tuân thủ thực hiện hành động xuyên và nhiệm vụ tối cao để làm nổi rõ ý đồ của đạo diễn trong vở diễn.

Ở trường hợp thứ hai này, các đạo diễn đã bộc lộ rõ vai trò chỉ đạo diễn xuất “là sự dẫn dắt, điều phối liều lượng trong biểu đạt thái độ hành vi, tạo hình nhân vật, đặc biệt phải dẫn họ vượt qua được những biến động tâm lý, những góc ngách của tâm tư tình cảm, quá trình chuyển đổi mục tiêu hành động, vạch ra sơ đồ cụ thể

về toàn bộ diễn biến hành động kịch, với những tính cách rõ ràng bộc lộ qua diễn xuất” [106, tr.181].

Công tác chỉ đạo của đạo diễn nhiều vở diễn không còn là người gắn kết các bộ phận với liều lượng vừa đủ để tạo nên tác phẩm tốt có bố cục câu chuyện rõ ràng, nêu bật được chủ đề muốn truyền tải và các nhân vật chính phụ với đầy đủ tính chung, tính riêng để tạo sự chân thật, hấp dẫn đến người xem. Với diễn viên ngôi sao, họ đã cố tình tập trung cho vai diễn của mình thật nhiều miếng diễn, lời thoại, hành động để tạo nên một nhân vật thật ấn tượng lôi cuốn khán giả và thỏa mãn tài năng xây dựng vai diễn của mình, mặc kệ sự thêm thắt đó có phù hợp, hài hòa với tổng thể của vở diễn hay không. Và đạo diễn, vì muốn có diễn viên đó trong vở diễn của mình để lôi kéo khán giả và đẹp lòng nhà sản xuất nên đành lòng chịu đựng vở diễn chỉ ở mức tạm chấp nhận được chỉ có vai diễn của diễn viên đó là được tô đậm lộ liễu, thái quá.

Với các diễn viên ăn khách nhưng tính ngẫu hứng cao, cái tôi lớn, sự mực thước trong thể hiện nhân vật của họ đạo diễn rất khó kiểm soát bởi vở diễn được ra liên tục, khi tập họ không “bung miếng” nhưng khi diễn do sự hưng phấn muốn thể hiện, lấy lòng khán giả và họ kéo dài nhân vật mà đạo diễn không có cách nào dừng lại, sau đêm diễn một số đạo diễn có góp ý cũng chỉ nhẹ nhàng, không dám quyết liệt sợ ngôi sao phật ý và các đêm diễn sau vẫn như nếp cũ, khó thay đổi. Guồng máy hoạt động sân khấu đang vận hành theo áp lực quy định của nghệ sĩ ngôi sao. Giá trị của nghệ sĩ đo bằng đồng tiền. Giá trị chương trình, vở diễn là tên tuổi ngôi sao. Đa số đạo diễn còn mang tâm lý thỏa hiệp với diễn viên, chưa quyết liệt định hướng, thuyết phục, chỉ đạo diễn viên giúp họ thể hiện nhân vật thật tốt, đạt đến hình tượng điển hình (không thiếu không thừa) để vở diễn đạt đến mức hoàn hảo.

3.2.1.3. Chưa phát huy tối đa khả năng sáng tạo của các thành phần khác

Ngoài diễn viên là thành phần nghệ thuật chủ yếu của sân khấu hiện nay, các thành phần khác như kịch bản (tác giả), thiết kế sân khấu, múa (biên đạo múa), rồi các bộ phận kỹ thuật âm thanh ánh sáng,... đạo diễn cũng chưa phát huy hết công năng của họ để góp sức tối đa tạo hiệu quả cho vở diễn. Một số đạo diễn không phát huy hết giá trị của một kịch bản hay hay nâng cấp một kịch bản chưa tốt để cho ra

vở diễn là bội số của kịch bản. Sau kịch bản, diễn viên, thiết kế sân khấu là khâu rất quan trọng tạo nên hiệu quả cao về thị giác cho khán giả, để giới thiệu thời gian không gian vở diễn, giai đoạn lịch sử câu chuyện kịch xảy ra, là điểm bám để diễn viên khai thác đất diễn, là điểm tựa để bộ phận ánh sáng xử lý thật hiệu quả các dàn cảnh của đạo diễn trên sân khấu. Nhưng có một số đạo diễn không phát huy hết những chức năng này của thiết kế sân khấu để làm tăng hiệu quả cho vở diễn. Thiết kế sân khấu ở các sân khấu doanh thu: thường trưng dụng cảnh trí của các vở trước sử dụng lại cho vở sau, đa phần mang tính tận dụng, chắp vá,... do để hạn chế cho việc đầu tư về kinh phí nên một số vở có cảnh trí na ná nhau, nghèo nàn trong đầu tư về ý tưởng lẫn kinh phí cho thiết kế sân khấu.

Âm nhạc là linh hồn của vở diễn, là phần gắn kết mọi thứ trong vở diễn quyên lại với nha về mặt cảm xúc nhưng cũng có một số đạo diễn không phát huy được phần hỗ trợ xúc cảm về thính giác cho khán giả; đa số là nhạc chọn, vay mượn, cũ kỹ, quen thuộc, ít sáng tác được những tem nhạc mới lạ ấn tượng, ít sáng tác âm nhạc chủ đề riêng cho vở diễn và cũng ít bài hát tạo nên đời sống riêng biệt cho vở diễn. Múa đa phần đạo diễn phối hợp với biên đạo múa chỉ là đem đến những lớp múa, hoạt cảnh mang tính minh họa, làm đẹp, gây không khí mà ít tạo nên sự gắn kết mật thiết, hiệu quả với đời sống vở diễn. Với âm thanh ánh sáng, sự chỉ đạo phối hợp của đạo diễn với bộ phận này cũng chưa ngang tầm với xu thế công nghệ hóa hiện nay của cuộc sống. Ở phần lớn sân khấu TP.HCM trong giai đoạn này, bộ phận âm thanh ánh sáng cũng chỉ dừng lại ở mức độ là bộ phận kỹ thuật hỗ trợ vở diễn, đạo diễn chưa nâng tầm họ lên thành một nghệ thuật, là nghệ sĩ ánh sáng, nghệ sĩ âm thanh để tạo nên dấu ấn đậm nét, tạo nên linh hồn âm thanh ánh sáng cho vở diễn.

Cũng có tình trạng các bộ phận hình thành nên vở diễn vẫn chưa đủ mạnh hoặc chưa toàn tâm cùng với bộ phận đạo diễn hỗ trợ nhau đưa ra những vở diễn đỉnh cao. Như đạo diễn phải làm công tác biên tập lại kịch bản quá nhiều do chất lượng của bộ phận tác giả hiện nay so với các bộ phận khác trong ngành sân khấu kịch; do bởi tác giả nhiều kinh nghiệm chọn giải pháp an toàn, có phần cũ kỹ; tác

giả trẻ non nghề, ý tưởng có mới, có phá cách về nghệ thuật nhưng hiệu quả không cao. Một số đạo diễn vừa làm tác giả, vừa làm đạo diễn và nhiều việc khác; chia sức cho nhiều việc nên ảnh hưởng đến hiệu quả công tác dàn dựng. Một số đạo diễn chỉ đạo, xử lý các thành phần nghệ thuật và các bộ phận kỹ thuật để tạo hiệu quả vở diễn chưa hết công năng do chưa có cái nhìn tổng quát, tường tận về các khâu tạo nên vở diễn; sự đầu tư, góp sức về mọi bộ phận tạo nên vở diễn không hài hòa để vở diễn được dàn dựng đạt đến sự thống nhất, đồng bộ, hoàn chỉnh.

Các bộ phận hình thành nên vở diễn vẫn chưa đủ mạnh hoặc chưa toàn tâm cùng với bộ phận đạo diễn hỗ trợ nhau đưa ra những vở diễn đỉnh cao. Các cơ quan quản lý, hội nghề nghiệp chưa phát huy hết năng lực để hỗ trợ cho những người xây dựng nên vở diễn. Cụ thể là hỗ trợ hết mình bằng những tầm nhìn chiến lược, những kế hoạch dài hơi để thúc đẩy dàn dựng của đạo diễn xứng đáng với tên gọi là một nghệ thuật - một nghệ sĩ với nhiều vở diễn thăng hoa, xuất thần - không phải là một thợ dựng với những vở diễn giống nhau như khuôn đúc. Và ngược lại, bộ phận đạo diễn cũng phải có những động thái thức thời để chia sẻ với những bộ phận khác trên cơ sở công bằng, hợp tác, đôi bên cùng có lợi chứ không phải là sự ban ơn, kẻ cả của người đứng ở thế mạnh. Nghệ thuật đạo diễn hiện đã khá mạnh nhưng vẫn rất cần một sự hỗ trợ qua lại để phát triển vững chắc, lâu bền cùng với sự phát triển đồng bộ của các thành phần làm nên sân khấu kịch nói TP.HCM nói riêng, sân khấu kịch nói Việt Nam nói chung.

3.2.1.4. Phiến diện về thể tài và đề tài

Về thể tài, sân khấu kịch nói TP.HCM phần lớn đi vào hài kịch, ít bi kịch chính kịch. Hài kịch chiếm 7/10 số lượng vở kịch tại TP.HCM, bi kịch và chính kịch là thiểu số. Theo chiều dài lịch sử sân khấu thế giới và Việt Nam, những vở diễn có giá trị cao và có sức nặng nghệ thuật thường nằm ở các vở bi kịch và chính kịch, để làm ra những vở diễn hài có sức nặng rất khó và rất hiếm. Nhìn lại giai đoạn này của kịch nói Việt Nam cũng không ngoài quy luật này, vở hài kịch có giá trị cao hiện nay không nhiều, đa phần vẫn là vở hài sinh hoạt, câu chuyện na ná nhau, tiếng cười đem đếm thường là cái cười sinh lý, không đọng lại giá trị gì nhiều, dùng lời thoại hình thể

giới tính khiếm khuyết thân thể để chọc cười khán giả là chủ yếu.

Bên cạnh đó, đề tài tập trung vào sinh hoạt đời thường (kịch sinh hoạt), giới tính, kinh dị, miền Tây Nam bộ. Các vở diễn thường không có sức nặng, các vấn đề được đặt ra nhẹ nhàng, mang tính sinh hoạt, dễ hiểu, không cần động não suy nghĩ nhiều; hoặc khơi gợi tính tò mò hiếu kỳ về vấn đề giới tính tâm linh thế giới huyền ảo nhưng lại không nhằm giải quyết thấu đáo, triệt để, mới mẻ vấn đề. Các vở diễn về những vấn đề mới lạ; nóng hổi bức xúc cần phơi bày giải quyết, tranh luận, trao đổi, mổ xẻ; những giá trị trường tồn cần lưu giữ nhắc nhở cũng là những vấn đề rất hiếm được đề cập kỹ lưỡng hấp dẫn để tạo nên sự đa dạng về đề tài cũng như tạo sự sâu sắc tinh tế trong cách đề cập và giải quyết vấn đề.

Để khắc phục tình trạng phiến diện về thể tài, các đạo diễn hiện nay thường trôn vào các kịch bản có đề tài dã sử, dân gian lịch sử, truyền thuyết,... mà không dám nói thẳng vào các đề tài đương đại, chỉ dám nói bóng gió, tránh đi, mượn xưa nói nay. Lượng tác giả có kịch bản thường xuyên dàn dựng ở các đơn vị nghệ thuật chuyên nghiệp chỉ đếm trên đầu ngón tay. Nhiều năm gần đây, đội ngũ tác giả đang bị bế tắc về phương hướng sáng tạo, cách thức tiếp nhận và lý giải những mâu thuẫn xung đột của xã hội, con người hôm nay. Có lẽ vì bế tắc nên phần lớn tác giả lựa chọn sáng tác về đề tài lịch sử, dân gian mà không dám dấn thân phản ánh mọi mặt đời sống đương đại. Dựa vào lịch sử, dân gian để chuyển tải những thông điệp mới mẻ, có ích cho cuộc sống hôm nay cũng là điều rất quý. Thế nhưng, đa số các tác phẩm mới chỉ đạt ở mức minh họa lịch sử. Sân khấu nhiều năm qua và cả năm 2023 thiếu vắng kịch bản về đề tài đương đại, những vấn đề nóng bỏng đang tác động nhiều mặt, làm đổi thay con người và xã hội trong thời kỳ hội nhập... Đội ngũ tác giả vẫn "khoanh tay bó gối" trước hiện thực đời sống có vô vàn chất liệu đang cuộn cuộn trôi đi từng ngày.

Theo nhiều chuyên gia sân khấu, giai đoạn này là giai đoạn khủng hoảng về kịch bản. Không có kịch bản hay để có kịch bản diễn, thường đi vào khai thác đề tài lịch sử để an toàn, dễ làm ai cũng chấp nhận, muốn làm thế nào người ta cũng chịu. “Ngại đi vào đề tài hiện đại. Các tác giả cần sự an toàn, không bị góp ý chỉnh sửa

hiều, không bị người khác để ý, không đúng. Đề tài sân khấu cũ, đơn điệu; chỉ có tả thật, ngoài tả thật không còn gì, không đụng đến cái gì được” [PL, tr.213].

Việc tìm chọn kịch bản cho một vở diễn kịch nói ở Thành phố Hồ Chí Minh trong giai đoạn này thật phức tạp, đâu phải đạo diễn toàn quyền quyết định, mà phụ thuộc vào bao điều kiện khách quan, chủ quan của đơn vị nghệ thuật kịch nói (nhà hát, đoàn kịch) đặt trong cơ chế thị trường, định hướng (đường lối văn nghệ) xã hội chủ nghĩa. Hiện rõ hướng chọn kịch bản đầu tiên là những kịch bản thuộc đề tài lịch sử và dã sử; hướng đề tài thứ hai là những kịch bản có chủ đề nhân tình, thế thái trong đời sống xã hội đương đại; trong đó các chủ đề được nhấn mạnh là những vấn đề thuộc quan hệ người trong gia đình, tình yêu nam nữ, quan hệ bạn bè, quan hệ chủ và người lao động. Kịch bản thuộc các đề tài nêu trên được đưa vào dàn dựng, đã tạo dựng nên một số vở diễn đầy đặn, hấp dẫn. Những vở diễn đề tài lịch sử, dã sử đã tìm được mối dây liên hệ với chủ nghĩa yêu nước, hào khí dựng nước và giữ nước, cổ vũ tinh thần tự hào đối với các thế hệ người Thành phố ngày nay, nhất là đối với khán giả trẻ. Cùng với các vở diễn đề tài lịch sử là những vở diễn đề tài thuộc đời sống đương đại, bộc lộ những trăn trở, những mâu thuẫn, những hụt hẫng ... của con người trong đời sống xã hội. Quả thật, tại những vở diễn đề tài đương đại không chỉ con người, cuộc sống trăn trở, nhiều giông bão; mà đạo diễn dựng vở cũng đầy áp sóng ngầm trong cảm thức và tư duy. Chúng tỏ làm ra những vở tâm vóc luôn là khát khao của các đạo diễn; đồng thời, cũng là những thách thức vô cùng khắc nghiệt đối với họ. Kịch là đời sống. Đời sống phát triển, biến đổi không ngừng. Tuy đạt được nhiều thành công, nhưng nghệ thuật đạo diễn kịch nói cũng còn hiện hữu những hạn chế, đó là đa số các vở diễn trong giai đoạn này thường né tránh những vấn đề nổi trội của đời sống mà nhân dân đang quan tâm; mặt khác, quá thiên về thể tài hài hước, mà ít thấy những vở diễn thể tài bi kịch, chính kịch. Nhìn chung, khán giả chỉ được thưởng thức những vở diễn có nội dung phiến diện, chất lượng nghệ thuật ở mức trung bình, hình tượng nghệ thuật mờ nhạt, khó tạo dấu ấn đậm nét trong lòng khán giả, số vở diễn chính kịch, bi kịch “hấp dẫn” về chất lượng nghệ thuật lẫn đề tài mới lạ khá ít.

3.2.1.5. Sa đà vào mục đích câu khách

Sân khấu kịch nói TP.HCM sa đà vào mục đích câu khách bởi những mảnh trò cười nhạt ngoai đề; chưa thật chú trọng xây dựng tính tư tưởng (tạo nghĩa) và hình tượng tổng quát của vở diễn.

Tình trạng công tác đạo diễn vẫn chủ yếu là chạy theo nhu cầu khán giả hơn là định hướng khán giả. Người ta nói đạo diễn là “tác giả của vở diễn”, nhưng những vở diễn hiện nay hiếm có vở nào đạt đến tầm cao. Các đạo diễn kịch dựa vào sở thích của đa số khán giả thành phố để tạo ra cho mình phong cách chủ yếu là hài bình dân, sinh hoạt, dễ hiểu, một món ăn tinh thần “nhanh, gọn, rẻ” hơi giống thức ăn nhanh của các nước Âu - Mỹ. Điều này cũng có nét mới và thu hút được nhiều khán giả phổ thông. Những nghệ sĩ đến với vở diễn bằng sự đam mê tuyệt đối, sự thử nghiệm, sự sáng tạo thuần túy trong giai đoạn này khá ít hoặc có chăng là do họ được tài trợ từ nhà nước hay những mạnh thường quân hảo tâm thì người nghệ sĩ mới an tâm thả hết sức lực vào những vở diễn “nghệ thuật vị nghệ thuật”. Hướng này nếu để duy trì trong một thời gian dài sẽ khó đưa sân khấu kịch nói TP.HCM phát triển với sự nâng cao về chất lượng nghệ thuật.

Nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 - 2020 cho thấy sân khấu phần lớn thể hiện vai trò “hộ tống thời đại” thỏa mãn giải trí và “kiếm tiền”. Điều này phản ánh rõ kịch nói TP.HCM hiện nay đang đi đúng theo quy luật hàng hóa của cơ chế thị trường, là thể mạnh mà miền đất này áp dụng triệt để. Họ không đầu tư vào những vở diễn mà họ cảm thấy không kéo đông đảo được khán giả đến quây vé. Bởi họ rất thấm thía câu “com áo không đùa với khách thơ”. Nhà sản xuất vở diễn, đạo diễn dàn dựng đều phải hướng đến mục đích tối cao đó là thu hút được đông đảo khán giả - khách hàng mua vé, hòng có lợi nhuận. Bởi vậy, sáng tạo của đạo diễn không chỉ bó hẹp ở phạm vi nghệ thuật, mà còn hướng mở rộng sáng tạo theo nhu cầu của thị trường để có doanh thu.

Đạo diễn Nguyễn Công Ninh cho rằng: “Dàn dựng của đạo diễn ở các sân khấu kịch TP.HCM na ná nhau, không có sự đột biến, độc đáo, đa dạng trong sáng tạo đạo diễn dàn dựng: xử lý không gian, thời gian, thời tiết, tình huống, thể tài,...

mà chỉ theo một công thức nhất định, thực hiện những biện pháp xử lý như là những công thức có sẵn. Sân khấu kịch Idecaf, thế mạnh về thiếu nhi, kịch người lớn thì khá, có vài vở mạnh, phản ánh mạnh về giới tính, mảng miếng hài nghiêng về giới tính. Sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh, kịch cũ, kinh điển, tâm lý xã hội nặng nề, dựa theo truyện ngắn Nguyễn Ngọc Tư, đời sống nông dân miền Tây Nam bộ. Sân khấu kịch 5B, không thuần chất 1 thể loại, ngày trước mang nhiều yếu tố cách điệu, nay thì lúc thiếu nhi, lúc người lớn, lúc cách điệu lúc tả thật, lung tung, thích gì làm đó, diễn viên không đồng nhất, không có diễn viên trụ. Sân khấu kịch Phú Nhuận (Hồng Vân), thiên về vở giải trí đơn giản, không đi vào đề tài tâm lý xã hội sâu sắc. Sân khấu Sài Gòn phẳng, kịch ma. Bây giờ kịch ma ở Sài Gòn nhiều, gu thưởng thức, nhu cầu khán giả thưởng thức và cũng chỉ cùng là 1 thể loại giải trí tâm lý xã hội, hài.” [PL, tr.238].

Trong dàn dựng vở diễn quá chú trọng tạo dựng các mảnh trò chiều theo thị hiếu (cười vui vô bổ và sự thích thú tầm thường, cảm xúc bản năng) của khán giả, mà vô tình quên đi hoặc ít tìm tòi, khám phá, phát hiện đời sống nội tâm phong phú, phức tạp cùng với những nét cá tính riêng biệt, độc đáo của các nhân vật.

Khi trao đổi với NCS, đạo diễn Trần Ngọc Giàu chia sẻ: “Hài kịch bão hòa đẻ ra kịch kinh dị, đạo diễn không thiên về cảm xúc nữa, mà tạo cảm giác khán giả bằng hiệu ứng âm thanh, ánh sáng, hiệu quả sân khấu, màn hình led; tiếp nối sân khấu cải lương rất nhiều, nhất là cải lương trước 1975 tại miền Nam; Sử dụng rất nhiều kỹ xảo, về thiết kế sân khấu như trò ảo thuật, hệ thống âm thanh được đạo diễn chú ý nhiều. Họ nghiêng về cảm giác cho khán giả, tạo yếu tố hài hước vào kinh dị, tạo hình thức mới - hài kinh dị cho sân khấu sau gần mười năm đi theo hướng này; đây là thời của đạo diễn trẻ” [PL, tr.221].

3.2.2. Nguyên nhân

3.2.2.1. Đặt nặng tiêu chí của cơ chế thị trường

Đạo diễn dàn dựng vở diễn phải tùy thuộc vào yêu cầu nhà hát; nhà hát (nhà sản xuất) cần doanh thu, chạy theo nhu cầu khán giả.

Dàn dựng của đạo diễn ở các sân khấu kịch TP.HCM na ná nhau, xử lý theo

một công thức nhất định có sẵn. Công tác đạo diễn chủ yếu là chạy theo nhu cầu khán giả hơn là định hướng khán giả, người ta nói đạo diễn là “tác giả của vở diễn”, nhưng những vở diễn hiện nay hiếm có vở nào vươn đến tầm nghệ thuật đỉnh cao, có chăng cũng rất hiếm, le lói lên một số vở như *Tiên nga* của đạo diễn Thành Lộc - sân khấu Idecaf (tuy vở vẫn có một số chỗ chưa trọn vẹn lắm) và một số vở khác như: *Bí mật vườn Lệ Chi*, *Ngàn năm tình sử*, *Cậu đồng*, *Dạ cổ hoài lang*, *Khúc nguyệt cầm*, *Bước qua lời nguyên*, *Đứa con tiền kiếp*, *Vợ và người tình*, *Hãy khóc đi em*, *Đời Như Ý*,...

Hiện TP.HCM khá nhiều đạo diễn kịch, sự cạnh tranh nhau cũng khá khốc liệt nên đa số phải chọn giải pháp an toàn khi cho ra lò một vở diễn nên đa số vở diễn và công tác dàn dựng của đạo diễn chỉ ở mức độ trung bình khá.

Do vậy, bên cạnh những thành quả “thiết thực”, góp phần vào sự sáng đèn thường nhật của các đơn vị sân khấu Kịch nói TP.HCM, công tác đạo diễn kịch nói ở thành phố này cũng bộc lộ không ít những nhược điểm, hạn chế, khiến các vở diễn đi theo lối mòn, dậm chân tại chỗ, thậm chí cũ về nhiều phương diện. Không mấy vở diễn vươn tới được hình tượng nghệ thuật, càng chưa thể xếp vào hàng ngũ những tác phẩm sân khấu của nền sân khấu Việt Nam đương đại.

Khi trao đổi với NCS, đạo diễn Ca Lê Hồng cho rằng: “Khi nói về nghệ thuật đạo diễn phải nói đến xu hướng mỗi sân khấu kịch phía Nam, ngoài đạo diễn thì đội ngũ trung tâm là diễn viên. Kịch miền Nam xuất phát từ kịch mục nhà hát, phát triển đáp ứng mảng miếng, tính giải trí của khán giả, đạo diễn cần chú ý đến, cũng từ diễn viên. Kịch miền Nam, nhạy, nhanh, khai thác nhiều mảng miếng theo công chúng, chất hài, công tác đạo diễn phải chú ý khai thác miếng dựng. Tùy xu hướng mỗi nhà hát mà đạo diễn chọn lựa kịch bản, cách dựng, mỗi nhà hát có phong cách riêng (ở nước Nga, mỗi nhà hát có phong cách riêng). Ở miền Nam, đạo diễn là lính đánh thuê dàn dựng vở diễn phải tùy thuộc vào yêu cầu nhà hát. Xu hướng kịch bị tác động bởi diễn viên rất nhiều, diễn viên chạy xô nhiều nên đạo diễn tập khuya, tập gấp gấp,... Đạo diễn miền Nam chịu nhiều tác động của đời sống xã hội, trẻ trung sinh động nhưng chiều sâu không chính chu. Đạo diễn trẻ chạy theo xu hướng

giải trí. Cần tìm nhiều thủ pháp đạo diễn để hấp dẫn khán giả” [PL, tr.231].

Còn đạo diễn Nguyễn Công Ninh cho rằng: “Trong vở diễn, đạo diễn chú ý nhiều mảng miếng hài, tập trung khai thác vấn đề giới tính để chọc cười, vượt qua lằn ranh thẩm mỹ đẹp, sa đà vào thủ pháp gây cười rẻ tiền, đó là điều khán giả thích nhưng người làm chuyên môn khó chấp nhận (hay không thích). Đạo diễn, không gian biểu diễn chỉ xử lý bấy nhiêu cảnh trí, không có đổi mới, ánh sáng nghèo nàn, không được cách tân. Đa phần các sân khấu tồn tại không dựa vào chủ yếu không gian biểu diễn, kịch bản, ánh sáng, cảnh trí; chỉ bấy nhiêu mô típ, không có gì mới. Thiếu vắng nghệ sĩ yêu thích, chỉ tạo ra không gian biểu diễn vì người nghệ sĩ biểu diễn yêu thích trong từng vở diễn, mới bán vé được, không phải vì không gian biểu diễn tạo ra, cảnh trí,... (thiếu vắng nghệ sĩ yêu thích sẽ vắng khách không bán vé được). Đa phần xào lại kịch bản cũ, kịch bản mới lạm dụng yếu tố gây cười phản cảm. Dàn dựng của đạo diễn của các sân khấu kịch TP.HCM na ná nhau, không có sự đột biến dàn dựng, xử lý về không gian, các đạo diễn chỉ xử lý theo 1 công thức nhất định có sẵn. Đầu tư vở diễn quá ít tiền, nên chỉ dựa vào sự biểu diễn của nghệ sĩ để bán vé. Khán giả dễ tính, chủ yếu coi nghệ sĩ, không coi câu chuyện, không coi xử lý đạo diễn” [PL, tr.238].

Nhìn chung, hạn chế về đạo diễn nếu đánh giá theo đơn vị sân khấu kịch thì khoảng 2015 - 2020, đạo diễn tại sân khấu Nhà hát kịch TP.HCM (do nhà nước đầu tư 100%) là khá yếu; tiếp đến là sân khấu kịch 5B - Võ Văn Tần (nhà nước đầu tư một phần về cơ sở vật chất: phòng ốc, trang thiết bị,...); điều đó cho thấy ở nhiều khía cạnh, đơn vị sân khấu kịch tư nhân hoạt động mạnh hơn ngay cả về khâu đạo diễn.

3.2.2.2. Lạm dụng đẩy mạnh vai trò diễn viên, coi nhẹ các thành phần sáng tạo khác

Lạm dụng khai thác đẩy mạnh vai trò diễn viên đối với công tác đạo diễn trong giai đoạn này khá nổi trội; một số đạo diễn hầu như để diễn viên tự tung tự tác hay góp phần hay làm ngơ cho diễn viên tạo nên thật nhiều ưu thế cho mình để họ - vai diễn của họ thật ấn tượng với khán giả mà chấp nhận hoặc chịu đựng điều đó làm ảnh hưởng đến tổng thể vở diễn của mình. Làm cho khi xem xong vở diễn, điều

động lại ở khán giả là diễn xuất của diễn viên, còn câu chuyện kịch, xử lý đạo diễn, thiết kế sân khấu, âm nhạc,... và nhiều thứ khác nữa chỉ là các bộ phận hỗ trợ để diễn xuất của diễn viên bám vào và góp phần làm cho diễn xuất của diễn viên thăng hoa. Tổng thể vở diễn và dàn dựng đạo diễn không động lại gì nhiều trong lòng khán giả.

Trao đổi với NCS, đạo diễn Nguyễn Công Ninh chia sẻ: “Hiện nay, sân khấu kịch TP.HCM đầu tư vở diễn quá ít tiền, nên chỉ dựa vào sự biểu diễn của nghệ sĩ để bán vé. Khán giả dễ tính, chủ yếu coi nghệ sĩ, không coi câu chuyện, xử lý đạo diễn. Trong thời gian tới, sân khấu kịch TP.HCM cần phải có không gian biểu diễn, phải hiện đại, xử lý cảnh trí, bục bệ, ánh sáng phải thỏa mãn được thị giác. Cần chăm chút về không gian biểu diễn. Các sân khấu kịch nên cải thiện phần nhìn, có điều kiện tối thiểu đạo diễn xử lý ánh sáng, cảnh trí, mang màu sắc mới cho sân khấu, không thì sẽ cứ lặp đi lặp lại, không có gì mới. Sân khấu kịch miền Nam đi vào đời thường hàng ngày, gần gũi khán giả” [PL, tr.239].

Công tác dàn dựng của đạo diễn mà nhiệm vụ chính là tạo nên một tổng thể như là bức tranh tuyệt đẹp, đó là một vở diễn hoàn chỉnh, ở khá nhiều vở diễn đã bị xem nhẹ. Những dàn cảnh ấn tượng, xử lý đặc giá về diễn xuất của diễn viên ở những lớp đông người, xử lý về cảnh trí, trang phục, đạo cụ, âm nhạc, múa, âm thanh ánh sáng đều không được phối hợp hài hòa do thời gian tập vở quá ngắn, diễn viên ăn khách bận nhiều sô như: phim truyền hình, game show, quảng cáo,... và nhiều lý do làm cho thời gian để xử lý đạo diễn cần đến sự phối hợp của các bộ phận không được tập kỹ, nghiền ngẫm sâu nên không có được những dàn dựng đạo diễn đất địa, độc đáo.

Theo họa sĩ Trần Hồng Vân, một người thiết kế mỹ thuật sân khấu đang độ chín, với gần hai mươi năm hoạt động sân khấu, thiết kế cho nhiều vở diễn kịch nói, cải lương, chương trình nghệ thuật và đạt nhiều giải thưởng trong hành trình sáng tạo của mình, người làm thiết kế sân khấu chuyên nghiệp tại TP.HCM hiện đếm không quá đầu ngón tay, vì đối tượng theo học chuyên ngành này khá ít.

Nhiều đạo diễn có xu hướng có gì dùng đó, lắp ghép cảnh sao cho phù

hợp là được. Dù sao, những vở nào có người thiết kế sân khấu tham gia mới đạt hiệu quả cao về hiệu ứng dàn dựng. Trong từng vở, cảnh diễn, bối cảnh không gian rất quan trọng, vì đó là điều đầu tiên cuốn hút khán giả, giữ chân người xem dõi theo câu chuyện của sân diễn. Việc nghe và cảm luôn đến sau ánh nhìn, nên nhất thiết phải đầu tư cái nhìn đủ chất lượng, hấp dẫn để trao tặng cho khán giả [12].

Âm nhạc, ánh sáng phục vụ cho sân khấu kịch nói TP.HCM nhìn chung về đầu tư tiền bạc, chất xám, nhân sự chưa nhiều vì đa phần là sân khấu tư nhân nên họ khá tính toán trong chi tiêu; đa phần xài nhạc chọn, ít vở có những sáng tác mới về âm nhạc cho vở diễn; về ánh sáng đa số sử dụng một số đèn từ năm này qua năm khác ít sự đầu tư và xử lý mới lạ về ánh sáng cho các vở diễn. Và với sự đầu tư nhỏ giọt như vậy cũng đã phần nào thui chột khả năng sáng tạo của đạo diễn dành cho các bộ phận này.

3.2.2.3. *Dàn dựng vở diễn trung bình với vốn đầu tư thấp*

Có một thực tế là 7 sân khấu kịch NCS tìm hiểu thì hết 6 sân khấu là tư nhân, xã hội hóa, chỉ một sân khấu Nhà hát Kịch TP.HCM là sân khấu nhà nước cấp kinh phí nên họ rất tính toán khi đầu tư một vở diễn. Nghệ thuật không phải là tiêu chí hàng đầu của họ khi cho ra đời vở diễn mà là khán giả, doanh thu. Vở diễn là nơi khán giả gặp trực tiếp diễn viên thân tượng (đa số khán giả giai đoạn này muốn vậy), không quan tâm nhiều đến tổng thể vở diễn, nắm được điều đó, nhà sản xuất sẽ cho ra nhiều vở diễn thì diễn viên sẽ có nhiều vai diễn để khán giả gặp thân tượng. Rồi mỗi sân khấu chỉ có một lượng khán giả nhất định, đây cũng là lý do người đứng đầu nhà hát phải cho ra nhiều vở diễn mới hơn là vài vở có chất lượng. Vở diễn thì cần dựng nhiều, công tác đạo diễn cũng vì vậy cần chia ra để làm nhiều vở, sự đầu tư kinh phí, thời gian, chất xám cũng san đều cho nhiều vở nên chất lượng nghệ thuật của đạo diễn cũng như các khâu cũng chỉ ở mức độ xem được, trọn vẹn, không nhiều vở diễn xuất sắc. Đạo diễn đa phần chấp nhận làm nhiều vở chất lượng vừa phải để nhanh xong vở, nhanh lấy tiền, nhanh rảnh tay dựng vở khác hơn là tập trung vào một, hai vở để làm cho xuất sắc. Sự việc này diễn ra trong một

thời gian dài và trở thành cái nếp khó đổi, đến nỗi khi cần tập trung vào xây dựng vài vở đỉnh cao cũng khó đủ nguồn nhân lực, chất xám, kinh phí để làm, bởi đã quen làm cho xong, nay làm cho kỹ cũng khó. Về tính thống nhất, toàn vẹn và chỉnh thể của cấu trúc vở diễn chưa được đạo diễn làm tốt.

Sự đầu tư, hỗ trợ tài chính, nội dung, nghệ thuật của những người đứng đầu nhà hát và các đơn vị quản lý cần xét duyệt, giám sát nghiêm túc hợp lý trong hoạt động xây dựng vở diễn và thể hiện vai diễn để uốn nắn, hỗ trợ kịp thời. Hiện cơ quan quản lý, các hội đoàn nghề nghiệp khá ít người giỏi, chịu làm, tâm lý cho qua, nhân nhượng với những vai diễn, vở diễn tầm tạm, vô thưởng vô phạt, không tốt không xấu, nhàn nhàn xảy ra rất phổ biến. Chưa có động thái, kế hoạch gì thật cụ thể, thiết thực để thúc đẩy việc cho ra lò những vở diễn, vai diễn ấn tượng, độc đáo thật nhiều trong tương lai có khả năng trở thành hiện thực. Sự đầu tư tài chính, nâng cao nghề nghiệp cho kịch nói cũng còn ít, đôi khi chưa đúng chỗ, hợp lý nên kết quả chưa được như mong muốn. Sự chung tay góp sức, phát triển một cách đồng bộ luôn rất cần ở tất cả các thành phần, các bộ phận có liên quan đến sân khấu kịch nói.

Do ngày càng có nhiều sân khấu kịch được mở ra, lực lượng nghệ sĩ cứng nghề phân tán ra các điểm diễn, khiến cho mỗi sân khấu không còn giữ độc quyền đạo diễn gạo cội cho riêng mình nữa. Bởi thế, sự cạnh tranh giữa các sân khấu trở nên “khốc liệt”. Và thế hệ đạo diễn trẻ đang khá được ưu ái giao cho đảm nhiệm vai trò dàn dựng trong nhiều vở diễn. Nhờ đó, sức trẻ có nhiều điều kiện để gia tăng và đa dạng hóa ngôn ngữ nghệ thuật đạo diễn trong những vở diễn thuộc bất cứ thể tài và đề tài nào. Trong khi trình độ dân trí chưa đồng đều, đa số công chúng TP. HCM lại chỉ lo làm ăn, rất ít quan tâm tới “thế sự”, giải trí đối với họ là sở thích hàng đầu. Bởi vậy, đội ngũ đạo diễn trẻ của sân khấu kịch đáp ứng được yêu cầu của họ.

Sự tiếp nhận để trao đổi công tác dàn dựng chỉ ở mức nhỏ vun, phi phỏng, chẳng mấy vở diễn trở thành những “hiện tượng học thuật” cho những cuộc Hội thảo khoa học hàng năm của sân khấu Thành phố, biểu hiện sự lấp lánh của cảm thức và tư duy đạo diễn. Các đạo diễn trẻ có biểu hiện tâm lý hướng tụ nghiêng về tạo tác hình thức thông qua những trò diễn mới lạ, tạo hiệu ứng bề nổi, vẻ ngoài của

vở diễn nhằm hấp dẫn khán giả bình dân; ít hoặc ngại chú trọng đến tính tổng thể, chiều sâu tâm lý của hình tượng nhân vật, để có thể nhận thấy ý nghĩa tính thời sự của đời sống, tính giáo dục, tính nhân văn của vở diễn; chỉ chú trọng tạo lập những mảng miếng có thể “giải trí” để hấp dẫn khán giả, mà bỏ qua sáng tạo những thủ pháp kỹ năng giàu sức miêu tả và biểu cảm hàn lâm, nghiêm túc. Từ thực tế ấy, xác định rằng đạo diễn giỏi, tâm huyết với nghề không nhiều. Tâm lý mượn nghề kiếm danh, kiếm tiền nhanh chóng trong một khoảng thời gian ngắn gọi là “thời của mình” quả thật không hiếm. Phương pháp đào tạo đạo diễn tương đối cũ; chưa có đủ điều kiện để cập nhật, tiếp cận cái mới của sáng tạo sân khấu thời đại.

Chỉ với hơn hai tiếng đồng hồ, tâm lý của khán giả đến rạp thích được thư giãn, được cười, chuyện bi phải nhẹ hơn hài,... Vì thế, xem ra những vở diễn đông khách hiện nay, các trò diễn đang phải gánh bớt nội dung. Chuyện kịch thì đơn giản, nhiều khi chỉ là chuyện tầm phào, nên tác giả và đạo diễn đành phải đáp đối nhiều trò diễn để hấp dẫn khán giả. Những trò diễn này phụ thuộc rất nhiều vào phong cách của đạo diễn và tài nghệ ứng biến, quây trò của diễn viên. Thế là cười. Có một số mảng miếng diễn viên chọc cười cũng có duyên [131].

3.2.2.4. *Tính chuyên nghiệp hạn chế*

Sự hạn chế về tính chuyên nghiệp của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM thể hiện ở một số điểm sau:

Thứ nhất, đội ngũ tạo ra vở diễn đông mà không vững, trình độ văn hóa, chuyên môn không cao, vốn sống nghèo, bất cập hiện thực. Tầm tư tưởng bập bõm nên chưa thể ổn định có tầm nhìn, góc nhìn và cách nhìn đối với sự phát triển của đời sống, của văn học, nghệ thuật và thị hiếu của khán giả kịch.

Khắc phục tình trạng tổ chức kết cấu vở diễn không bám sát ý đồ đạo diễn, ham tạo dựng những mảnh trò “câu khách”, khiến cấu trúc tác phẩm tản mạn, không đồng bộ trong sự “đúc liền” những kết quả sáng tạo của các thành phần nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật tham gia xây dựng vở diễn.

Khắc phục tình trạng dàn dựng một cách “ngẫu hứng, tùy tiện, thiếu tính

khoa học và chuyên nghiệp: Có những đạo diễn do khách quan và chủ quan, “chạy xô” kiếm tiền, nhanh, nhiều,... nên đã “ăn bớt” nhiều khâu chuyên nghiệp trong quá trình sáng tác đạo diễn. Bên cạnh đó, còn có cả những vở diễn được tạo nên bởi sự yếu kém, không nắm vững kiến thức chuyên sâu và kinh nghiệm thực phong phú của “nghề” đạo diễn, nên dẫn đến tình trạng dàn dựng thiên về công việc tổ chức hơn là cấu tứ tác phẩm nghệ thuật. Điều này đã đưa sân khấu TP.HCM, càng ngày càng sa vào tình trạng “ng nghiệp dư hoá” để chạy đua trong cơ chế thị trường. “Guồng máy hoạt động sân khấu đang vận hành theo áp lực quy định của nghệ sĩ ngôi sao. Giá trị của nghệ sĩ đo bằng đồng tiền. Giá trị chương trình, vở diễn là tên tuổi ngôi sao. Đội ngũ đông mà không chắc, trình độ văn hóa, chuyên môn không cao. Chưa ổn định để định hướng phát triển. Thiếu tính chuyên nghiệp” [77, tr. 212].

Thứ hai, sân khấu kịch nói TP.HCM còn có tình trạng tư duy đạo diễn khuôn mẫu, cũ kĩ, chưa có sự bứt phá trong sáng tạo. Ngôn ngữ đạo diễn chưa đa dạng, chưa phong phú và không mới; cấu tứ đạo diễn công thức, một chiều, đơn điệu. Nếu ở một con người mà không có khả năng quan sát, khả năng tưởng tượng, không có cảm xúc hài hước, thiếu khí chất, không có xúc cảm về tiết tấu,... thì không bao giờ trở thành đạo diễn được. Nghệ thuật đạo diễn không thể thiếu tính hiện đại. Tính hiện đại của nghệ thuật đạo diễn là biết cách dàn dựng cách xử lý từng kịch bản xuất phát từ tính đặc biệt của kịch bản ấy. Mỗi kịch bản cần tìm cho riêng nó những nguyên tắc đặc biệt về trang trí, về âm nhạc và về phong cách diễn xuất của diễn viên. G. Tôpxtônôgôp, đạo diễn nổi tiếng người Nga cũng từng có nhận xét: “Nếu anh không có “năng khiếu đạo diễn” thì dù học bao lâu trong trường đại học Sân khấu, anh cũng chẳng thể trở thành đạo diễn được, mà khéo lắm may ra trở thành người sắp đặt quân cờ cho các kịch bản lên sân khấu, chứ không thể là kẻ “đánh cờ”. Tuy nhiên, khi đã có năng khiếu rồi đạo diễn phải là một người có học thức rộng. Anh ta phải là người hiểu biết rõ về âm nhạc, về nghệ thuật tạo hình, về kỹ thuật sân khấu và kể cả những việc về hành chính, tổ chức Và trên tất cả, anh ta phải hiểu biết thời cuộc, con người thời đại và khuynh hướng nghệ thuật của thời đại kết tinh của văn hóa thời đại” [73, tr. 8].

Thứ ba, đạo diễn kịch nói TP.HCM còn dựng kịch quá nhiều lời, kém tính văn học và ít tính hành động. Có một số vở chưa chú trọng khám phá, phát hiện đời sống (nội tâm, ngoại hình, tính cách, các mối quan hệ, hoàn cảnh, nhân cách,...) của con người - nhân vật đương đại. Phiên diện về thể tài. Một bộ phận đạo diễn trẻ không mấy cập nhật kiến thức đạo diễn học sân khấu và kinh nghiệm thực tế sáng tạo của nghệ thuật đạo diễn sân khấu thế giới.

Đạo diễn Ca Lê Hồng chia sẻ:

Giai đoạn này giáo dục nhận thức, thẩm mỹ giữ được phần nào, 1 số vở tốt nhưng có vở cần xem lại về mặt xã hội, giá trị hiện thực. 1/3 vở tốt; 2/3 vở phục vụ giải trí. Đạo diễn miền Nam tác động đời sống xã hội, trẻ trung sinh động nhưng chiều sâu không chinh chu. Đạo diễn trẻ chạy theo xu hướng giải trí. Dàn dựng có đưa âm nhạc, ca hát, mảng miếng, xiếc, trò, trang trí, điện ảnh, màn hình Led,... vào kịch nói nhưng không nhiều; xử lý ánh sáng chưa tốt. Sân diễn là nơi để người đạo diễn xử lý dàn dựng rất nhiều nhưng các sân khấu kịch đều phải đi thuê nên lệ thuộc hạn chế; đạo diễn cần phải có sân khấu để chủ động, để phá cách rất nhiều. Sân khấu hiện tại cũ kỹ; ví dụ: kịch 5B, lúc sân khấu tròn, lúc sân khấu chữ U, (làm tiếp nhận của khán giả và diễn viên gần bó nhưng rồi cũng chỉ ở mức đó), ít có gì mới.” [PL, tr.234].

Rất nhiều lớp kịch trong vở diễn tại các sân khấu kịch TP.HCM trong giai đoạn này chủ yếu là những lời đối đáp qua lại của các diễn viên nhằm gây cười; đu trend, bình luận, phân tích theo các câu nói nóng hổi trên mạng nhằm mục đích tạo sự chú ý của khán giả đôi khi không cần quan tâm có đúng với tâm lý nhân vật, tình huống kịch, hoàn cảnh quy định định của câu chuyện kịch hay không; lời thoại kém sâu sắc, tinh tế.

Thứ tư, nhiều đạo diễn chưa chú trọng khám phá, phát hiện đời sống (nội tâm, ngoại hình, tính cách, các mối quan hệ, hoàn cảnh, nhân cách,...) của con người - nhân vật đương đại. “Cái cần nói là năng khiếu diễn viên, sự hiện diện của diễn viên trên sân khấu rất ít; diễn viên bị lôi cuốn vào dòng phim truyền hình; sự hiện diện, tập trung năng lượng vào diễn xuất, bạn diễn, sự sáng tạo,... ở trên sân diễn

đều thiếu” [PL, tr.217].

Công tác đạo diễn hoặc chạy theo số lượng - làm hàng, hoặc chưa đạt tới tầm là người tổ chức và hướng dẫn sáng tạo của diễn viên, các thành phần nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật tạo nên tổng thể hoàn chỉnh duy nhất là vở diễn có chất lượng tư tưởng và nghệ thuật cao.

Sự tiếp thu, học hỏi các loại hình nghệ thuật, công nghệ hiện đại để làm đầy đặn thêm kỹ xảo, hình thức bên ngoài hỗ trợ cho nghệ thuật dàn dựng của đạo diễn là cần thiết nhưng người đạo diễn cần phải nhớ công tác dàn dựng, chỉ đạo diễn xuất vẫn là chủ đạo, đừng để những cái râu ria phụ trợ là chính, là cái làm nên thành công vở diễn của mình, điều này chỉ là ăn may, xảy ra chỉ được vài vở diễn với một số khán giả dễ dãi, còn nếu đi đường dài về nghiệp vụ thì nghệ thuật dàn dựng điều luyện mới là cái cốt lõi để làm nên một nghệ sĩ.

Đội ngũ các nhà nghiên cứu lý luận, phê bình, các nhà báo chuyên viết về chuyên ngành sân khấu nói chung, kịch nói, nói riêng: sắc sảo trong nhận định, chính xác trong lập luận, quyết liệt trong thể hiện quan điểm tại TP. HCM hiện nay không nhiều; nếu không muốn nói là quá thiếu và yếu. Đa số là những bài viết giới thiệu, quảng cáo, khen chung chung. Họ quen thuộc, cố tìm những “điểm tốt” để khen; rất hạn chế phê bình những khuyết điểm, vì ngại làm mất lòng văn nghệ sĩ thì sẽ rất khó khăn trong việc tiếp cận với họ để lấy tư liệu, thông tin cho những bài viết tiếp theo. Điều này đã làm nên một lỗ hổng khá lớn vì đây là một kênh nhận xét khá quan trọng, giúp đạo diễn nhìn thấy được các thiếu sót hoặc ưu điểm trong vở diễn của mình mà chỉnh sửa hoặc phát huy để làm tốt hơn cho công tác dàn dựng trong những vở diễn tiếp theo. Nhìn chung chuyên nghiệp phê bình sân khấu đã lâu gần như không còn xuất hiện ở TP.HCM nữa.

Các cơ quan quản lý, hội nghề nghiệp chưa phát huy hết năng lực để hỗ trợ cho những người xây dựng nên vở diễn. Cụ thể là hỗ trợ hết mình bằng những tầm nhìn chiến lược, những kế hoạch dài hơi để thúc đẩy công tác dàn dựng của đạo diễn viên xứng đáng với tên gọi là một nghệ thuật - một nghệ sĩ với nhiều vở diễn đỉnh cao với những sáng tạo thăng hoa, xuất thần - không phải là một thợ dựng với

những vở diễn giống nhau như khuôn đúc.

3.2.2.5. Thiếu cập nhật kiến thức và kinh nghiệm sáng tạo của nghệ thuật đạo diễn sân khấu thế giới

Nguồn để học hỏi nâng cao trình độ về nghề nghiệp còn hạn chế, chủ yếu là từ các đạo diễn làm nghề lâu năm ở trong nước, từ các sách báo lý luận đã cũ, từ một số vở kịch và các loại hình sân khấu và nghệ thuật khác của các nước đến biểu diễn tại TP.HCM, từ các thông tin trên mạng, từ những buổi tiếp xúc ít ỏi với nghệ thuật của một số đạo diễn có điều kiện đi ra nước ngoài tham quan. Tự trung lại ít có điều kiện tìm hiểu là do yếu ngoại ngữ, ít có điều kiện ra nước ngoài, thu nhập nghề nghiệp không cao mà chi phí cho nghề lại quá nhiều.

Là những người lâu năm trong nghề, biết được nhiều việc để hình thành nên một vở diễn nhưng do khách quan và chủ quan không tập trung tối đa vào công tác dàn dựng nên hiệu quả dàn dựng thường không cao (có những vở công tác đạo diễn hơi thiên về công tác tổ chức hơn là làm công tác nghệ thuật). Việc những đạo diễn làm một lúc nhiều việc: đạo diễn, diễn viên, nhà sản xuất thậm chí tác giả,... nếu là vì có khả năng thật nhiều thì là điều tốt, nhưng nếu để tiết kiệm chi phí hay tham công tiếc việc e rằng khó giỏi xuất sắc ở công tác đạo diễn.

Nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP. HCM tuy phát triển nhưng chưa vươn ra tầm khu vực (ít đạo diễn biết ngoại ngữ, không mấy được xem những vở diễn là những sáng tạo mới của nước ngoài, quá ít được cập nhật những kiến thức nghề nghiệp đạo diễn mới,...) tính cập nhật sân khấu kịch trong khu vực và trên thế giới quá ít; thậm chí bảo thủ, những vấn đề lý luận và thực tiễn của sân khấu đương đại được sinh ra từ hiện thực đời sống đương đại. Kết quả của cuộc cách mạng công nghệ 3.0 và bắt đầu cuộc cách mạng công nghệ 4.0 chưa thật lan tỏa trong các vở mới. Nhiều lúc nhiều nơi, công tác đạo diễn vẫn chủ yếu là chạy theo nhu cầu khán giả hơn là định hướng khán giả.

“Theo các nhà chuyên môn, một trong những vai trò vô cùng quan trọng đối với chất lượng nghệ thuật của vở diễn là khâu đạo diễn. Sân khấu TP.HCM trong bối cảnh hiện nay còn gặp nhiều khó khăn. Trong đó, khó nhất là tình trạng bất cập

trong việc xây dựng đội ngũ đạo diễn kế thừa. "Thế hệ đạo diễn trẻ hiện nay có thể nói vẫn chưa đủ khả năng đưa sân khấu thoát khỏi tình trạng khủng hoảng" - NSƯT Ca Lê Hồng tâm tư. Có lẽ NSND Trần Ngọc Giàu đã thấy và hiểu được nỗi niềm trăn trở nêu trên của những đồng nghiệp tâm huyết với sân khấu. Với vai trò Chủ tịch Hội Sân khấu TP.HCM, ông đã tiên phong thành lập Trung tâm Bồi dưỡng nghiệp vụ sân khấu. Một lớp đào tạo đạo diễn trẻ đã được mở. Trong những buổi lên lớp, ông đã "trút hết ruột gan", vốn liếng, kinh nghiệm sân khấu của mình để trao truyền cho lớp trẻ. "Nếu không làm ngay thì sẽ không kịp có thế hệ kế thừa. Tôi cứ canh cánh nỗi lo này và quyết định xắn tay áo thực hiện, xem như đó là trách nhiệm của người thầy, người đi trước đối với những đạo diễn trẻ và với nghiệp sân khấu" - NSND Trần Ngọc Giàu tâm huyết bày tỏ. Ông cho biết đang nỗ lực trao truyền kinh nghiệm cho các thế hệ tiếp nối (diễn viên và đạo diễn). Ông kỳ vọng các bạn trẻ sẽ có sự bứt phá, thể hiện tốt về chuyên môn tại Liên hoan Sân khấu TP.HCM năm 2024 - một sân chơi dành ưu tiên cho những tác phẩm mới." [34]

Cũng theo nhiều đạo diễn gạo cội ở TP.HCM, sân khấu tư nhân đầu tư để thu lãi nên đầu tư làm nghệ thuật bị thiếu, các đạo diễn thuyết phục nhà đầu tư cần trau chuốt hình thức không bị giống trang trí ước lệ, tả thật không đến nơi nửa vời, một chút tả thật một chút ước lệ nên không ra gì. Hai mươi năm nay vẫn là nghiêng về tả thật, về phong cách biểu diễn mang cuộc đời diễn viên kết hợp nhân vật, vì hướng đến khán giả đến sinh hoạt nhiều. Nói tả thật người ta không quan tâm đến trang trí; miền Bắc nặng Stanislavski, gián cách Bertolt Brecht, hướng đến khán giả nhiều, chỉ trau chuốt đến nhân vật. Tại miền Nam, ở Sân khấu kịch Idecac có các vở như: *Khúc nguyệt cầm*, *Bí mật vườn Lệ Chi*,... là hướng đến nghệ thuật; Nhà hát kịch TP.HCM có vở *Đường bay*, *Thời con gái đã xa* là một số ít vở có nhân vật điển hình,... "Đạo diễn không thấy kế thừa sân khấu truyền thống, hầu như không có, vì cái sinh hoạt lấy đi, tiếp thu nước ngoài cũng rất ít, ứng dụng thiết bị công nghệ; nước ngoài không có công nghệ thì có thử nghiệm nhiều, mình cũng không có hoặc ít thử nghiệm, mình chỉ có Thành Lộc, Khắc Duy có tham khảo, tiếp cận Hollywood" [PL, tr.224].

Bên cạnh đó, sự học hỏi không ngừng, học những cái tiên tiến mới mẻ của nhiều đạo diễn trẻ còn quá ít. Không cập nhật được những kiến thức đạo diễn học mới và những kinh nghiệm sáng tạo thực tế dàn dựng đạo diễn mới của thế giới, nhất là của các nước có nền kịch nói phát triển.

Môi trường đào tạo công lập tuy hơi cũ kỹ cần sự đổi mới nhưng vẫn là những thương hiệu đẳng cấp, uy tín. Điều cần lưu tâm là hiện nay các cơ sở đào tạo đạo diễn tư nhân đã xuất hiện nhưng chất lượng chưa được kiểm soát chặt chẽ, sản phẩm đưa ra thị trường có khá nhiều tỳ vết, cần lưu ý để tránh tình trạng nhà nhà làm đạo diễn, người người học đạo diễn mà chất lượng thì không quản lý được.

Việc tìm hiểu, nghiên cứu về dàn dựng để thể hiện vở diễn một cách bài bản, chính chu chưa phổ biến và xem trọng, chưa được coi là yếu tố sống còn để giữ vững, phát triển nghề nghiệp. Sự học hỏi để nâng cao công tác dàn dựng chỉ xảy ra ở phạm vi hẹp ở trong nước là nhiều, những tìm hiểu về cái mới trong dàn dựng từ các nước còn khá ít do điều kiện ngoại ngữ thấp, ít ra nước ngoài tiếp cận học hỏi, ít tiếp xúc mạnh mẽ khi các nước đến Việt Nam giao lưu hợp tác về văn hóa nghệ thuật và cũng ít tìm hiểu kỹ về vốn dàn dựng, biểu diễn truyền thống của dân tộc.

3.3. Bàn luận về việc nâng cao chất lượng nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh trong bối cảnh đương đại

Cuộc cách mạng công nghệ 4.0 (trí tuệ nhân tạo; cách mạng công nghệ sinh học; cách mạng công nghệ vật lý) khiến mọi cảm thức, tư duy, hành xử - nhân cách của con người đều qui về sự sáng tạo trong xu thế cạnh tranh. Kinh tế và văn hóa là hai mặt căn cốt của thế giới và quốc gia; trong đó thẩm mỹ là phạm trù trung tâm và nghệ thuật là biểu hiện cao nhất. Đạo diễn phải hướng tác phẩm sâu khấu vào phản ánh - khám phá, phát hiện con người hiện đại.

Theo đánh giá của Bộ Chính trị, sau mười lăm năm thực hiện Nghị quyết số 23 - NQ/TW, công tác xây dựng và phát triển văn học nghệ thuật đạt được nhiều kết quả tích cực, đội ngũ văn nghệ sĩ không ngừng lớn mạnh về nhiều mặt, tuy nhiên, vẫn còn: “Thiếu vắng những văn nghệ sĩ lớn có tầm ảnh hưởng tới đông đảo văn nghệ sĩ và xã hội; thiếu những tác phẩm văn học, nghệ thuật có giá trị cao về tư

tưởng và nghệ thuật, phản ánh sinh động tâm vóc công cuộc đổi mới, có tác dụng động viên, cổ vũ, tạo động lực đối với con người, cuộc sống” [24].

Thủ tướng Phạm Minh Chính vừa ký ban hành Chỉ thị số 30/CT-TTg về phát triển các ngành công nghiệp văn hóa Việt Nam. Theo đó, Thủ tướng yêu cầu các bộ, cơ quan ngang bộ, cơ quan thuộc Chính phủ quán triệt, nâng cao hơn nữa nhận thức về vị trí, vai trò, tầm quan trọng, giá trị của các ngành công nghiệp văn hóa đối với sự phát triển của kinh tế - xã hội và quảng bá văn hóa Việt Nam. Đề cao trách nhiệm người đứng đầu cấp ủy Đảng, chính quyền trong việc chỉ đạo phát triển các ngành công nghiệp văn hóa. Thủ tướng giao Bộ Văn hóa - Thể thao và Du lịch chủ động phối hợp xây dựng phương án đầu tư, hỗ trợ theo từng giai đoạn đối với một số lĩnh vực công nghiệp văn hóa cần ưu tiên phát triển, trong đó xây dựng kế hoạch và triển khai thí điểm đến năm 2030 đối với một số lĩnh vực mà Việt Nam có thế mạnh, như điện ảnh, nghệ thuật biểu diễn, thiết kế, du lịch văn hóa.

Những chủ trương trên càng đòi hỏi sân khấu kịch nói TP.HCM nâng cao chất lượng nghệ thuật, trong đó có nghệ thuật đạo diễn.

3.3.1. Nâng cao chất lượng đội ngũ đạo diễn

“Đạo diễn phải là người có thể giới quan trọng sáng, có tầm hiểu biết về các lĩnh vực khoa học xã hội, nhân văn, nghệ thuật, có óc quan sát tinh tế, có năng lực tưởng tượng sáng tạo phong phú và thành thực kỹ năng nghề nghiệp”. [106, tr.24]

Công việc người đạo diễn liên quan đến nhiều người, nhiều loại hình nghệ thuật mà chủ yếu là làm việc với diễn viên vì họ là phương tiện sáng tạo, là ngôn ngữ chính mà người đạo diễn sử dụng trong công việc dàn dựng. Muốn làm việc, thuyết phục diễn viên và các bộ phận phối hợp có hiệu quả, người đạo diễn phải chuẩn bị cho mình một hành trang thật đầy đủ: kiến thức và kinh nghiệm sống, hiểu biết có tính chất nghề nghiệp về sân khấu, biết cách tổ chức làm việc có phương pháp, có hệ thống nắm được kỹ năng và các thủ pháp sáng tạo đạo diễn,...

Năng lực các đạo diễn trẻ tại TP.HCM không cao. Một số người có bằng cấp lại ít làm nghề; một số khác dựng vở không tạo được tiếng vang. Điều này làm trọng trách các đạo diễn nhiều kinh nghiệm thêm nặng nề.

Không ít vở diễn dàn dựng hướng vào mục đích câu khách, giải trí với nhiều mảnh trò cười nhạt ngoai đề; chưa thật chú trọng xây dựng tính tư tưởng (tạo nghĩa) và hình tượng tổng quát của vở diễn. Công tác đạo diễn hoặc chạy theo số lượng - làm hàng, hoặc chưa đạt tới tâm là người tổ chức và hướng dẫn sáng tạo của diễn viên, các thành phần nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật tạo nên tổng thể hoàn chỉnh duy nhất là vở diễn có chất lượng tư tưởng và nghệ thuật cao.

Một số đạo diễn chỉ hăm hở thực tế sáng tạo, chạy xô theo thị trường, ít nghĩ đến tiếp nhận kiến thức mới, chủ yếu “ăn mày dĩ vãng của chính mình”; ý vào lý do: ít có tư liệu lý luận, đặc thù vùng miền TP.HCM, không rành ngoại ngữ, việc các cơ quan chức năng tạo điều kiện bồi dưỡng, bổ sung kiến thức, kinh nghiệm mới về học thuật cũng không nhiều. Vả lại, TP. HCM là thành phố trẻ, năng động, quen thực hành hơn lý thuyết; tưởng như đây là thuận lợi, nhưng thật ra, nó đích thực là “căn bệnh trầm kha”.

“Trên địa bàn Thành phố Hồ Chí Minh có rất nhiều cơ sở đào tạo các ngành văn hóa, nghệ thuật, từ Cao đẳng đến Đại học, nhưng xem ra chất lượng đào tạo chưa cao, chưa đáp ứng đòi hỏi của xã hội, của sự nghiệp xây dựng, phát triển văn hóa vừa tiên tiến hiện đại vừa dân tộc, đại chúng.” [133]

Về công tác đào tạo, với các trường có chuyên ngành sân khấu, cần chuẩn mực hóa trong các khâu trong dạy và học, bởi trong việc quản lý, dạy và học ở các khâu của đào tạo vẫn chưa thật sự nghiêm túc, chỉnh chu để có thể cho ra lò được những đạo diễn sân khấu giỏi. Bên cạnh đó, nhà nước đã có chủ trương và đưa ra thực hiện chương trình đào tạo tài năng, trong đó có chuyên ngành đạo diễn sân khấu với những tiêu chí đúng, nhưng điều quan trọng là phải thực hiện cho thật đúng, thật nghiêm túc các tiêu chí đã đề ra. Đó là: phải tìm được người học thật sự có năng khiếu, thật sự đam mê, thật sự siêng năng, yêu nghề bám nghề tới cùng, phải thật sự giỏi ngoại ngữ (chủ yếu là Anh văn), phải học được các thầy cô thật giỏi và tâm huyết ở trong nước và những nước có nền sân khấu phát triển trên thế giới, phải được đi cọ sát nhiều với các sân khấu lớn, giỏi, mạnh tại Việt Nam và trên thế giới. “Để làm tốt công tác đạo diễn về sau (trong tương lai), cần công tác đạo

diễn: Công tác dàn dựng còn gọi là mizăngxen (phải được chăm chút kỹ lưỡng). Cần nhiều điều kiện về: mặt bằng, rạp, phương tiện kỹ thuật, khả năng diễn xuất diễn viên, cùng với thị hiếu đúng của khán giả. Công tác đạo diễn cần có sự hỗ trợ về vật chất, tinh thần, mặt bằng (không gian), đèn, diễn viên,... , sở thích người xem, khán giả” [PL, tr.217].

Đổi mới toàn diện sáng tạo đạo diễn trong dàn dựng vở diễn

Đạo diễn kịch nói có mặt ở mọi thành phần, bộ phận tạo nên vở diễn, giúp vở diễn là một sản phẩm nghệ thuật đích thực. Sân khấu kịch nói hiện đại không thể thiếu vai trò đạo diễn, họ là “tác giả của vở kịch”. Họ là người tìm kiếm, đưa kịch nói phát triển theo hướng cách tân, làm cho diễn xuất diễn viên trở thành một nghệ thuật thật sự mang đầy đủ vẻ đẹp cả về hình thức, nội dung lẫn tư tưởng.

Nguồn để học hỏi nâng cao trình độ về nghề nghiệp còn hạn chế, chủ yếu là từ các đạo diễn làm nghề lâu năm ở trong nước, từ các sách báo lý luận đã cũ, từ một số vở kịch và các loại hình sân khấu và nghệ thuật khác của các nước đến biểu diễn tại TP.HCM, từ các thông tin trên mạng, từ những buổi tiếp xúc ít ỏi với nghệ thuật của một số đạo diễn có điều kiện đi ra nước ngoài tham quan. Tựu trung lại ít có điều kiện tìm hiểu là do yếu ngoại ngữ, ít có điều kiện ra nước ngoài, thu nhập nghề nghiệp không cao mà chi phí cho nghề lại quá nhiều. Rất cần sự nỗ lực, quyết tâm cao từ bản thân người đạo diễn phải bằng mọi cách đạt được đỉnh cao của nghề nghiệp; từ sự hỗ trợ, đầu tư từ các cơ quan nhà nước, các hội nghề nghiệp cho những đạo diễn có thực tài tỏa sáng lâu bền.

Một bộ phận không nhỏ văn nghệ sĩ trong đó có các đạo diễn sân khấu hiện nay có trình độ không cao cộng với cách làm cho xong, an toàn, không đề cao tính sáng tạo, thử nghiệm đã cản trở sự phát triển, sự đa dạng của sân khấu. Rất cần sự trao đổi, bồi dưỡng thêm về chuyên môn, về thế giới quan và nhân sinh quan qua nhiều nguồn, có thể học thêm nâng cao bằng cấp ở trong nước hay ngoài nước, nghe các buổi chuyên đề từ những người có chuyên môn sâu và rộng về lĩnh vực nghệ thuật nói chung và sân khấu nói riêng như: các giáo sư, tiến sĩ, nhà triết mỹ học, kinh tế chính trị, lý luận phê bình, nhà văn, nhà báo, nhà lý luận phê bình, tác giả,

đạo diễn, diễn viên, họa sĩ, nhạc sĩ, chuyên viên âm thanh ánh sáng,... đến đơn vị nghệ thuật để giao lưu nói chuyện cũng là điều cần thiết. TP.HCM là một tiềm năng vô cùng to lớn về các hoạt động biểu diễn văn hóa nghệ thuật. Nhưng để phát huy được khối sức mạnh tinh thần này thì hơn bao giờ hết, nó cần phải được giải quyết trên cơ sở của những kiến thức lý luận khoa học chắc chắn. Để khi tham trận là dành được phần thắng lợi thì việc nâng cấp tư duy nhận thức về lĩnh vực nghệ thuật lúc này là hết sức cần thiết đối với người làm sân khấu kịch nói TP.HCM.

Cần có sự cải cách mạnh mẽ trong tương lai để trình làng cho khán giả những đạo diễn, vở diễn chất lượng nghệ thuật đỉnh cao mang đầy tràn trề thiết yếu nhất của cuộc sống. Hạn chế do họ còn dấu vết của tính an phận, có sự thay đổi nhưng không biến thành đột phá, có sự đam mê nhưng lại ngại hy sinh, có tính học hỏi nhưng ngại khó, lười nhác không dám đi đến tận cùng bến bờ của trí tuệ.

“Về đạo diễn, có tìm tòi, xử lý không gian, nhưng thực tình đứng từ góc độ người làm sân khấu thì sân khấu chúng ta vẫn lạc hậu, khoa học kỹ thuật, đèn đóm (phương tiện hiện đại), cái cần nói là năng khiếu diễn viên, sự hiện diện của diễn viên trên sân khấu rất ít, chính người đạo diễn cũng không thấy có mặt trên sân khấu (anh vẫn dàn dựng nhưng họ không nhớ đến anh). Hiện diện, tập trung năng lượng vào diễn xuất, bạn diễn, sự sáng tạo, những điều đó cả đạo diễn, diễn viên đều thiếu. Do thiếu tính chuyên nghiệp” [PL, tr.217].

3.3.2. Tiếp thu tinh hoa nghệ thuật đạo diễn sân khấu thế giới trên nền tảng sân khấu dân tộc

Đạo diễn Ca Lê Hồng xác định: “Không những diễn viên mà cả những người làm đạo diễn, tác giả, họa sĩ, nhạc sĩ,... của kịch nói cũng nên được đào tạo về nghệ thuật truyền thống như Hát Bội, Cải lương điều đó sẽ giúp ích rất nhiều cho họ sau này khi làm nghề. Đây cũng chính là những nhân tố làm nên sự khác biệt của Kịch nói ở TP.HCM với Kịch nói nơi khác, đặc biệt nếu có giao lưu với quốc tế thì chúng ta cũng có thể mạnh riêng...” [22, tr.31].

Một trong những kênh tiếp cận thế giới cụ thể nhất là qua các vở diễn tham gia các kỳ liên hoan sân khấu thể nghiệm được tổ chức tại Việt Nam đến nay cũng

đã năm kỳ, với nhiều vở diễn của các nước tham gia biểu diễn và dự thi. Tạo nên bức tranh đa sắc về kịch nghệ, là nguồn lớn để tiếp cận với tinh hoa văn hóa thế giới về sân khấu một cách nhanh chóng, thực tế nhất và cũng để sân khấu nước nhà đưa ra trình làng với thế giới các tác phẩm kịch đặc thù đậm bản sắc văn hóa dân tộc. Qua các kỳ Liên hoan Quốc tế sân khấu thử nghiệm, sân khấu Việt Nam cũng như sân khấu TP.HCM đã xuất hiện nhiều vở diễn mới với đầy trăn trở khám phá, tìm ra những thủ pháp dàn dựng, ngôn ngữ nghệ thuật mới được xử lý một cách có hiệu quả hay mới lạ cùng những vấn đề nóng hổi đang đặt ra trong cuộc sống xã hội hiện nay. Liên hoan là dịp để các nghệ sĩ trong nước và quốc tế thể hiện tài năng, giao lưu văn hóa, trao đổi học tập kinh nghiệm, góp phần phát triển nghệ thuật sân khấu của TP.HCM, Việt Nam và khu vực trong thời kỳ hội nhập quốc tế. Các tiêu chí để xét giải cho các vở diễn tham dự Liên hoan là có sự tìm tòi khám phá mang tính thử nghiệm trong quá trình sáng tạo nghệ thuật của các thành phần tạo nên vở diễn như: Biên kịch; Đạo diễn; Thiết kế mỹ thuật; Diễn xuất; Âm thanh; Ánh sáng, Âm nhạc; Kỹ thuật; Nghệ thuật hình thể và những yếu tố nghệ thuật khác; và các yếu tố tạo nên vở diễn trên luôn có sự trao đổi, bàn bạc của đạo diễn để tạo nên một tổng thể hoàn chỉnh đem ra trình diễn, thi thố với bạn bè thế giới. Những vở diễn đoạt giải cao, gây ấn tượng mạnh thường được lấy sở trường là nền tảng văn hóa dân tộc kết hợp với tiếp thu tinh hoa nước ngoài đang được phổ biến, ưa chuộng thì mới được nhìn nhận mạnh mẽ.

Sân khấu truyền thống là cái nôi, là nền tảng cho người nghệ sĩ đương đại dựa vào đó phát triển. Chúng ta không thể thoát khỏi sức ảnh hưởng của sân khấu truyền thống. Không nhất thiết là chỉ những nghệ sĩ nào có xuất phát từ gia đình truyền thống mới bị ảnh hưởng, mà khi chúng ta làm bất cứ tác phẩm nào cũng vậy, (kể cả sân khấu thế giới) bất cứ tác phẩm đương đại nào cũng phải xuất phát từ truyền thống dân tộc, từ chính dân tộc của chính cái nơi mà họ sinh ra. “Kịch nói ở Sài Gòn ảnh hưởng từ sân khấu truyền thống Nam Bộ như Cải lương, Hát bội nhờ vậy mới tạo được những điểm đặc sắc riêng, khác với sân khấu Kịch nói ở nơi khác” [22, tr.19].

Một số vở kịch trong thời gian qua đã kết hợp được tính dân tộc cũng như kết hợp tinh hoa thế giới như: *Tiên nga* (đạo diễn: Thành Lộc, Sân khấu Kịch Idecap), *Đứa con tiền kiếp* (Đạo diễn: Nguyễn Văn Phúc, Sân khấu kịch Idecap); *Bí mật vườn Lệ Chi* (Đạo diễn: Thành Lộc, Sân khấu Kịch Idecap); *Nỗi đau nhân loại* (Đạo diễn: Khánh Hoàng, Sân khấu Kịch 5B); *Phiên tòa* (Đạo diễn: Trần Ngọc Giàu, Nhà hát Kịch Tp. Hồ Chí Minh); *Ngàn năm tình sử* (Đạo diễn: Thành Lộc, Sân khấu Kịch Idecap); *Quyền lực tình yêu* (Đạo diễn: Hữu Châu, Sân khấu Kịch Idecap); *Dạ cổ hoài lang* (tác giả: Thanh Hoàng, đạo diễn: Công Ninh); *Tiếng chim vườn Ngọc Lan* (tác giả và đạo diễn: Minh Nguyệt); *Nỏ thần* (tác giả: Lê Duy Hạnh, đạo diễn: Đức Thịnh); *Huyền thoại cuộc sống* (Chính kịch, Kịch thể nghiệm; tác giả, đạo diễn: Lê Quý Dương; 2005; Nhà hát Kịch TP.HCM).

3.3.3. Phối hợp thống nhất, đồng bộ, toàn diện với các thành phần sáng tạo khác

Rất cần các thành phần cùng tham gia sáng tạo, xây dựng vở để tạo nên một tổng thể (total) đứu liền hiện thân bởi hình tượng tổng quát của vở diễn, có ý nghĩa triết học nhân văn và thẩm mỹ sâu sắc trong sự điều hành, thống nhất của đạo diễn.

“Đạo diễn - Người bao quát tầm nhìn - họ phải có tầm nhìn cho một vở diễn hoàn chỉnh và khả năng tập hợp sự đóng góp của một tập thể nghệ sĩ để phục vụ tối đa cho ý đồ của mình, phải có khả năng xác định ý đồ của mình gắn liền với tác phẩm của tác giả, phải biết xác lập sự hiểu biết chính xác về ý đồ của mình đối với toàn bộ nhà hát. Đạo diễn được đòi hỏi phải biết thống nhất những quan điểm khác nhau để tạo ra một ý đồ thống nhất, tập trung năng lực sáng tạo của những người quan tâm đến việc phục vụ cho mục đích chung”. [47, tr.25]

Khi tiến hành vở diễn, đạo diễn làm việc với rất nhiều bộ phận như: kịch bản; thiết kế mỹ thuật; diễn viên; âm thanh; ánh sáng, âm nhạc; kỹ thuật; cơ sở vật chất (rap hát, trang thiết bị,...),... Với khâu kịch bản, ngoài những biên kịch chuyên nghiệp, hiện nay, một số sân khấu đã bổ sung nguồn lực là những người có khả năng viết, sáng tác kịch bản. Họ có thể là diễn viên, đạo diễn sân khấu, điện ảnh; là nhà văn, nhà báo hay các cây bút trẻ đang sinh hoạt trong các câu lạc bộ văn học nghệ

thuật tại thành phố. Tổng hợp nhiều nguồn trở thành một điều kiện thuận lợi giúp mảng đề tài, nội dung kịch phong phú hơn. Đến lúc này, vai trò của người đạo diễn sẽ phát huy tối đa. Họ sẽ phải có hướng xử lý, điều chỉnh sao cho phù hợp để kịch vẫn là kịch theo đúng tính chất của nó.

Đạo diễn khi làm việc với diễn viên hay bất cứ thành phần nào góp phần tạo nên vở diễn đều phải quy tụ mang tính phối hợp với sáng tạo của nghệ thuật diễn viên. Bởi vậy, sự cầm chịch điều hoà mang tính cấu tứ của đạo diễn đối với sáng tạo nhân vật của các diễn viên đóng vai trong sự phối kết hợp với các thành phần nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật là một trong những ẩn đề căn bản của nghề đạo diễn. Có nghiêm khắc thực hiện vấn đề này mới chống được “chủ nghĩa sao sáng” thường xuyên tự phát quá đà trong sáng tạo ngẫu hứng của các diễn viên đóng vai; mới có thể chấm dứt được tình trạng chỉ thấy diễn viên, mà ít thấy con người - nhân vật.

Về thiết kế sân khấu trong sáng tạo hình tượng nghệ thuật vở diễn phải chuẩn xác, hiệu quả, lôi cuốn; không nằm ngoài quá trình biểu diễn sân khấu thì tác phẩm nghệ thuật sân khấu sẽ có giá trị toàn vẹn. Âm nhạc là linh hồn của vở diễn, những tầng ý nghĩa không thể nói bằng lời có thể chuyển tải trọn vẹn đến khán giả bằng âm nhạc. Sân khấu ngày nay cần được trang bị âm thanh ánh sáng tốt và hiện đại, giúp đạo diễn tự do sáng tạo. Kỹ thuật âm thanh ánh sáng hiện nay đòi hỏi làm ánh sáng phải là người hiểu biết về khoa học kỹ thuật, lại vừa có tâm hồn nghệ thuật nhạy cảm. Rất cần sự chăm chút mang tính đồng bộ cao, đầy chất lượng trong mọi khâu để giúp cho đạo diễn rộng đường sáng tạo trong dàn dựng vở diễn.

“Thực tế cho thấy sân khấu TP.HCM đã nhiều lần nở rộ rồi sau đó co cụm lại. Phần lớn các sân khấu XHH đều thuê địa điểm để tổ chức biểu diễn, chưa có sân khấu riêng nên không thể đầu tư sân khấu với hệ thống âm thanh, ánh sáng, các trang thiết bị đáp ứng sự đổi mới của hình thức dàn dựng. Đây là bài toán khó với các sân khấu XHH, cần sớm có những giải pháp hỗ trợ thỏa đáng từ cơ quan chức năng, để các sân khấu xã hội hóa tồn tại và phát triển được căn cơ, bền vững” [33].

Khán giả thời nay họ là những con người đương đại, phần lớn là khán giả trẻ, họ có nhiều loại hình nghệ thuật để thưởng thức, ngoài thể loại hình nghệ thuật kịch

nói. Bởi vậy, đạo diễn không chỉ có nhận thức mà cả hành động thực tế đa năng để đào tạo và giữ chân khán giả cho sân khấu của mình. Để thực hiện được nhiệm vụ này, cần thấy rõ: khán giả trẻ nhiều tiềm năng có tính cá nhân hóa, nên rất cần sự dung hòa giữa cống hiến và hưởng thụ, thích chứng tỏ bản thân, thích tìm hiểu đi vào những góc khuất tâm tư, vào những nhu cầu cá thể riêng biệt; họ giỏi và hiểu biết nhiều cái mới, cũng như có thể không hiểu biết bao nhiêu những điều của đời cũ thuộc về quá khứ. Bởi vậy, đạo diễn xây dựng vở diễn cần “chú ý” điều hoà vấn đề này, để có thể đáp ứng yêu cầu chung, riêng, gọi tưởng từ quá khứ đến hiện tại và tương lai. Họ phải luôn trong tâm thế *tạo cảm hứng nghệ sỹ - cảm hứng nghệ thuật đạo diễn cho bản thân trong suốt quá trình dàn tập vở diễn*.

Hiện nay và trong tương lai, việc áp dụng công nghệ 4.0 vào kịch nói là điều cần thiết. Thuật ngữ Cách mạng công nghiệp 4.0 (The Fourth Industrial Revolution (CMCN/4IR) chỉ mới xuất hiện trên thế giới vào năm 2011. “Nó tạo ra sự kết nối giữa thế giới thực, thế giới số và thế giới sinh vật hữu cơ, tạo ra những công cụ sản xuất hội tụ giữa thực và ảo. Những thành phần của nền công nghiệp 4.0 bao gồm sự xuất hiện của công nghệ Internet Vạn vật (IoT), thành phố thông minh, trí tuệ nhân tạo, xe tự lái, robot, máy in 3D, vật liệu mới, công nghệ nano cùng đột phá về nhận thức trong những quy trình sinh học” [103, tr.86]. Khi cuộc cách mạng công nghệ 4.0 với những thành tựu về khoa học đã thâm nhập vào hầu hết lĩnh vực, thì kịch nói cũng cần phải tiếp cận. Sự sáng tạo của các đạo diễn trong xử lý nghệ thuật dàn dựng vở diễn đạt hiệu quả cao hơn với sự giúp sức của công nghệ để tạo ra sự lôi cuốn cho khán giả. Với sự trợ giúp từ những thành tựu của công nghệ 4.0, khán giả có được những cảm xúc thăng hoa từ hiệu ứng được tạo ra bởi công nghệ. Từ đó, người đạo diễn có điều kiện tốt nhất để thể hiện khả năng sáng tạo trên sân khấu kịch nói. Đạo diễn hiện nay cần được đào tạo khoa học kỹ thuật, công nghệ vì việc ứng dụng các thành tựu công nghệ 4.0 sẽ giúp các vở diễn cần nhiều hiệu ứng, nhằm đáp ứng nhu cầu luôn đổi mới của công chúng hiện nay và tương lai. Tuy nhiên, vẫn phải tỉnh táo trong tiếp cận công nghệ, vì “đối với nghệ thuật, hiệu ứng của cách mạng công nghiệp 4.0 với công nghệ cao chỉ có thể tiếp sức cho sáng tạo

chứ không thể thay thế cho người nghệ sĩ. Cách mạng công nghiệp 4.0 vừa là thời cơ vừa là thách thức với chúng ta” [42, tr.141].

Theo Babalola, 2025: “Sân khấu đương đại chịu ảnh hưởng lớn từ công nghệ, truyền thông đa phương tiện đến mức một đạo diễn sân khấu nhất thiết phải am hiểu về nghệ thuật và kỹ thuật để có thể sản xuất vở kịch hiệu quả. Là những nghệ sĩ sáng tạo và có khả năng diễn giải, các đạo diễn hậu hiện đại, đa văn hóa và toàn cầu hóa không ngừng tìm kiếm những phương tiện mới để khám phá sáng tạo thông qua trải nghiệm chung về các thử nghiệm trong đa phương tiện, nghệ thuật thị giác và các biểu đạt văn hóa của các truyền thống sân khấu biểu diễn trên toàn thế giới” [136].

3.3.4. Định hướng nhu cầu, thị hiếu của công chúng

Tăng cường tính trách nhiệm đối với nhu cầu thưởng thức tác phẩm nghệ thuật sân khấu của công chúng để điều chỉnh sáng tạo - xây dựng vở diễn kịch nói TP.HCM.

Sân khấu kịch nói TP. HCM, hai mươi năm qua, gồng mình lên để thoát ra khỏi cuộc khủng hoảng đã kéo dài mấy chục năm. Đây là điểm sáng đèn nhiều nhất so với sân khấu cả nước. Nhưng hiện sân khấu kịch nói TP. HCM vẫn đang là sân khấu “hệ tổng thời đại” thỏa mãn giải trí và “kiếm tiền”, chưa bắt được nhuần nhuyễn, kỹ lưỡng vào khuynh hướng sân khấu của thời đại ngày nay. Với nhiệm vụ rất quan trọng tại các sân khấu kịch, đạo diễn kịch cần có những cách thức chung và riêng để hấp dẫn khán giả nhớ đến mình lâu dài. Ngoài ra, nhiệm vụ của sân khấu kịch nói còn phải nâng dần tầng lớp khán giả tiên tiến đến với mình bằng nhiều cách mà một trong những cách thiết thực nhất là tạo nên nhiều vở diễn có chất lượng cao.

“TP.HCM là một trung tâm của đời sống văn học, nghệ thuật, từ sáng tác, lý luận đến quảng bá. Tuy vậy, cũng như cả nước, số lượng tác phẩm văn học nghệ thuật không ít, song quá ít tác phẩm có giá trị cao, sâu sắc về tư tưởng và nghệ thuật, không có những tác phẩm cứa vào lòng người, mang dấu ấn trong đời sống văn học nghệ thuật của thành phố trong những năm gần đây.” [133] Hiện nay, khi cần đưa ra một vài vở diễn kịch nói tiêu biểu của TP.HCM để trình làng trong

những dịp quan trọng hay đưa đi thi thố với các nước trên thế giới, thú thật xét về mọi khía cạnh về nội dung, hình thức, tiêu chuẩn nghệ thuật,... vẫn thấy rất đau đầu khi đề cử các vở diễn. Gần đây tại sân khấu Idecaf có vở *Tả quân Lê Văn Duyệt* về ý nghĩa, nội dung rất tốt nhưng tính nghệ thuật, công tác dàn dựng còn nặng về tính hoành tráng, hình thức bề ngoài, phần xử lý dàn cảnh của đạo diễn vẫn chưa đạt được mức ấn tượng, độc đáo. Vở *Giáng Hương* của sân khấu Thiên Đăng tuy rất chỉnh chu, kỹ lưỡng, nhiều mảng miếng diễn viên hấp dẫn nhưng vẫn thấy rõ việc khai thác quá kỹ về diễn viên, cảnh trí khá tiết kiệm, các mảng miếng, xử lý dàn cảnh đạo diễn không thật sự đắt giá, hơi thở cuộc sống hiện nay phả vào tác phẩm không nhiều. Điều đó có thể lý giải do đầu tư chưa thật xứng tầm về dàn dựng hay do nguồn kinh phí có hạn hay bị động về các bộ phận hỗ trợ, về thời gian. Qua đó cho thấy, để có những tác phẩm xứng tầm với một thành phố lớn và mạnh về kịch nói như TP.HCM, rất cần đến sự góp sức tổng lực về mọi mặt thật lâu dài và kỹ lưỡng từ các cơ quan nhà nước, từ các hội nghề nghiệp, từ tâm trí của đạo diễn và mọi thành phần tạo nên vở diễn để cho ra đời nhiều vở diễn kịch nói đỉnh cao, hoàn hảo nhất.

Trình độ dân trí về văn hóa hiện nay và thị hiếu thẩm mỹ sân khấu của công chúng kịch nói TP.HCM còn nặng tình trong thưởng thức vở diễn, nhận xét đánh giá đạo diễn và các thành phần tạo nên vở diễn bằng trái tim hơn là lý trí. Thực tế cho thấy nghệ thuật không chỉ là phương tiện giải trí, mà còn là công cụ giáo dục, truyền đạt kiến thức, quần chúng tiếp nhận bản thông điệp viết bằng ngôn ngữ nghệ thuật. Họ mong muốn tìm thấy ở đây những phát hiện mới mẻ về cuộc đời, về con người và xã hội. Họ tin ở khả năng khái quát và biểu hiện ở nghệ sĩ, sẽ giúp họ nhận ra những chân lý bấy lâu ẩn giấu trong muôn mặt phức tạp của cuộc sống thường ngày. Họ có thể say mê theo dõi những vở kịch đến mức thuộc lòng, để sống lại niềm háo hức kỳ diệu trước những tài năng điêu luyện của nghệ sĩ. “Nghệ thuật sân khấu ngày nay dầu vẫn thăng trầm, nhưng nhìn chung, nó vẫn song hành cùng đời sống, thậm chí, vượt lên đời sống, bởi tính phát hiện và chức năng dự báo đời sống của nó; bởi chất lượng những tài năng đích thực của bản thân các đạo diễn; bởi sự

muôn hình vạn trạng của những cá tính sáng tạo nơi họ”. [54, tr.257]

Sân khấu kịch nói cũng như các loại hình văn học - nghệ thuật khác phải góp phần nâng cao trình độ thưởng thức và xây dựng thị hiếu lành mạnh cho mọi người. Một vở kịch tốt, có nội dung hay với những gương sáng được thể hiện bằng một hình thức nghệ thuật nhuần nhuyễn, tươi mát sẽ góp phần tạo nên những mỹ cảm mới mẻ ở người xem. Tất cả những gì đưa lên sân khấu đều phải vì hôm nay, phục vụ hôm nay, để tham gia vào việc giáo dục thẩm mỹ, giáo dục đạo đức cho họ “Cần để họ mang theo vào phòng khán giả đầy đủ sự minh mẫn và những hiểu biết của họ, để họ tỉnh táo theo dõi một cách sáng suốt những gì sắp xảy ra ở sân khấu, đánh giá nhận xét nó, tự rút ra những kết luận bổ ích” [83, tr.568].

Tiểu kết

Tìm hiểu những thành công, hạn chế và nguyên nhân cũng như hướng phát huy của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM để tìm cách phát triển vững mạnh trong tương lai.

Những thành công của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020 đó là: đa dạng về phong cách; quyết định phong cách các sân khấu kịch; tạo sự riêng biệt, độc đáo của sân khấu kịch nói; đáp ứng nhu cầu, thị hiếu công chúng. Nguyên nhân là do sự nỗ lực không ngừng của lực lượng đạo diễn; đạo diễn biết khéo léo khai thác sáng tạo của diễn viên; phối hợp tốt với các thành phần sáng tạo khác; đa số dựng vở theo hình thức sân khấu nhỏ; và khán giả dễ tính trong thưởng thức.

Những hạn chế của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020 đó là: Chất lượng dàn dựng không cao; diễn viên ngôi sao chi phối; chưa phát huy tối đa khả năng sáng tạo của các thành phần khác; phiên diễn về thể tài và đề tài; sa đà vào mục đích câu khách. Nguyên nhân là do các đạo diễn đặt nặng tiêu chí thương mại; vốn đầu tư thấp; tính chuyên nghiệp hạn chế...

Để nâng cao chất lượng nghệ thuật, đạo diễn kịch nói TP.HCM hiện nay cần nâng cao về mặt chuyên môn; tiếp thu tinh hoa nghệ thuật sân khấu thế giới trên nền tảng sân khấu dân tộc; phối hợp thống nhất, đồng bộ, toàn diện với các thành phần sáng tạo khác; và phải định hướng nhu cầu, thị hiếu của công chúng.

Vai trò của đạo diễn là tổ chức, hướng dẫn sáng tạo của mọi thành phần nghệ thuật và các yếu tố kỹ thuật để tạo nên một tổng thể hài hòa đúc liền hoàn chỉnh duy nhất của vở diễn. Đạo diễn sân khấu hiện đại TP. HCM nói riêng và cả nước nói chung ngày nay cần nghiên cứu sâu sắc những kinh nghiệm của những đạo diễn đã có nhiều thành công ở cả trong và ngoài nước. Đặc biệt là phải nắm vững các thể loại sân khấu mới ra đời trên thế giới, đừng tự “ăn mày dĩ vãng” của chính mình.

Năm mươi năm qua, từ ngày giải phóng hoàn toàn miền Nam (30/4/1975 – 30/4/2025), thống nhất đất nước, dưới sự lãnh đạo của Đảng Cộng sản Việt Nam, nhân dân cả nước đoàn kết đồng lòng xây dựng lại quê hương, TP.HCM luôn là đầu tàu phát triển kinh tế, xã hội của cả nước. Ngày nay, đất nước bước vào kỷ nguyên mới, thực hiện khát vọng văn minh, phồn vinh, hạnh phúc,... trong hoàn cảnh “thế giới phẳng”, đầy thách thức của cuộc cách mạng công nghệ lần thứ tư (4.0); những thể hệ con người mới được sinh ra từ sự tổng hoà của những mối quan hệ do cuộc cách mạng 4.0 tạo nên, trong đó có những con người – công dân Việt Nam của TP.HCM. Sân khấu kịch nói của thành phố này nhất định phải hướng vào khám phá, phát hiện, phản ánh những con người mới ấy trong những tình huống nghiêm sâu sắc tính kịch (ở cấp độ thứ ba – xung đột) của thời đại. Đạo diễn là một trong hai thành phần căn cốt trong “công cuộc” thường xuyên đổi mới nghệ thuật kịch, với tư cách là thể loại “xung kích” trong nghệ thuật sân khấu nước nhà. Đương nhiên, các đạo diễn phải thường xuyên quán triệt sâu sắc bốn yếu tố của cuộc cách mạng công nghệ lần thứ tư trong mọi sáng tạo của mình; đặc biệt là yếu tố “trí tuệ nhân tạo” (AI); đồng thời nhấn mạnh các phẩm chất “thật và ảo, “hư và thật” trong đa dạng biểu hiện của đời sống con người đương đại, được thể hiện bởi những phương tiện sáng tạo của các thành phần nghệ thuật và các biện pháp kỹ thuật hiện cùng tham gia xây dựng vở diễn.

KẾT LUẬN

Đề tài *Nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020* của NCS chưa ai đề cập đến như là một công trình nghiên cứu chuyên sâu và nghiên cứu tìm hiểu đề tài này là điều cần thiết.

1. Kịch nói là thể loại sân khấu ngoại nhập, nhưng khi vào Việt Nam, đã được bản địa hóa, nội sinh hóa và đặt trong môi trường văn hóa Nam Bộ nói chung và TP.HCM nói riêng, đã có sự hình thành và phát triển mạnh mẽ.

2. Việc đi sâu tìm hiểu nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ 2000 đến 2020 chưa có đề tài nào nghiên cứu trước đó và được dựa trên cơ sở của lý lý thuyết không gian văn hóa và tiếp biến văn hóa cùng lý luận sân khấu về đạo diễn học.

3. Yếu tố tạo sự riêng biệt của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM là: đặc điểm văn hóa, kinh tế, xã hội TP.HCM, sự ảnh hưởng sân khấu Nga – Xô Viết, nhu cầu và thị hiếu của khán giả và sự phát triển mạnh của hoạt động XHH sân khấu.

4. Nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 2000 đến năm 2020 có đặc điểm riêng biệt là: đạo diễn lựa chọn kịch bản dựa theo thị hiếu công chúng; dàn dựng vở diễn dựa theo thể mạnh diễn viên ngôi sao; tạo nên đa phong cách giữa các đơn vị sân khấu kịch nói; dàn dựng chủ yếu theo mô hình sân khấu nhỏ; đề cao chức năng giải trí; và đáp ứng chủ trương xã hội hóa.

5. Đạo diễn sân khấu kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020 đi vào bảy hướng dàn dựng đó là: Đi sâu khai thác hiện thực tâm lý của Thể hệ Stanislavski; vận dụng phương pháp tự sự - biện chứng - gián cách của Bertolt Brecht và sân khấu kịch hát truyền thống; ảnh hưởng sân khấu cải lương và các trường phái Âu - Mỹ; tích cực thử nghiệm mới; thậm chí hòa trộn các khuynh hướng dàn dựng vào vở diễn để vở diễn hấp dẫn khán giả. Điều này thúc đẩy sự phát triển sôi động của đời sống kịch nói TP.HCM.

6. Nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020 thành công ở chỗ: một số đạo diễn thể hiện được dấu ấn cá nhân; phong cách dàn dựng đa dạng; nghệ thuật đạo diễn quyết định phong cách các sân khấu kịch; góp phần làm cho kịch nói TP.HCM có sự riêng biệt; thỏa mãn được nhu cầu, thị hiếu công chúng.

Nguyên nhân là các đạo diễn biết khéo léo phát huy tối đa sáng tạo diễn viên; lựa chọn mô hình sân khấu nhỏ phù hợp với thị trường sân khấu kịch TP.HCM; *cập nhật các nhiệm vụ tư tưởng, chính trị - xã hội của đất nước* và khán giả dễ tính trong thưởng thức kịch nói.

7. Nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến năm 2020 còn một số hạn chế, đó là: Chất lượng dàn dựng không cao; diễn viên ngôi sao chi phối; thể tài và đề tài còn khu biệt; chú trọng câu khách. Nguyên nhân là do các đạo diễn đặt nặng mục đích kiếm tiền; lạm dụng diễn viên ngôi sao; chi phí dàn dựng thấp; thiếu tính chuyên nghiệp; thiếu cập nhật nghệ thuật sân khấu thế giới.

8. Để sân khấu kịch nói TP.HCM phát triển vững mạnh, đạo diễn cần chú trọng nâng cao năng lực chuyên môn; hài hòa, thống nhất giữa các thành phần sáng tạo; không ngừng tiếp thu tinh hoa sân khấu thế giới trên nền tảng sân khấu dân tộc; và phải biết định hướng thị hiếu của công chúng bằng các tác phẩm có chất lượng.

Sự phát triển mạnh mẽ của nghệ thuật đạo diễn kịch nói TP.HCM từ 2000 đến năm 2020 đã tìm được cho mình chỗ đứng vững chắc trong đời sống sân khấu Việt Nam nói chung và sân khấu TP.HCM nói riêng; dành được nhiều thiện cảm từ những đồng nghiệp, giới chuyên môn và khán giả của cả hai miền Nam - Bắc. Phong cách dàn dựng của đạo diễn kịch nói TP.HCM tuy không thâm trầm, tinh tế như kịch nói của đất Hà thành thanh lịch, nhưng lại mang dòng chảy văn hóa phương Nam đáng yêu ở chất bộc trực, chân thành, giản dị. Nhưng vẫn còn đó tính an phận, thiếu sự đột phá, có sự đam mê nhưng lại ngại hy sinh, có tính học hỏi nhưng vẫn còn ngại khó, lười nhác không dám đi đến tận cùng bến bờ của trí tuệ, đã làm cho kịch nói TP.HCM chưa phát triển theo đúng tiềm năng vốn có của nó. Để kịch nói TP.HCM phát triển mạnh hơn nữa trong cơ chế thị trường, cơ chế tự chủ, hội nhập quốc tế, cách mạng công nghệ 4.0 đòi hỏi nghệ thuật đạo diễn phải đổi mới, sáng tạo và đặc biệt là áp dụng có chọn lọc trí tuệ nhân tạo (AI) vào trong các sáng tạo của mình để xây dựng nên vở diễn; nhằm đáp ứng yêu cầu thực tiễn, công tác chuyên môn; rất cần thật nhiều sự khổ luyện để đổi mới về tư duy, về năng lực của chính bản thân những “tổng chỉ huy” vở diễn – nghệ thuật đạo diễn./.

**DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC CỦA TÁC GIẢ
ĐÃ CÔNG BỐ LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN**

1. Nguyễn Hòa An (2021), “Khán giả kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh”, *Kỷ yếu Hội nghị nghiên cứu khoa học của Nghiên cứu sinh năm 2020*, Nxb Thế Giới, Hà Nội, tr. 165 - 178.
2. Nguyễn Hòa An (2022), “Kịch nói thành phố Hồ Chí Minh với đề tài miền Tây Nam Bộ”, *Kỷ yếu Hội nghị nghiên cứu khoa học của Nghiên cứu sinh năm 2021*, Nxb Thế Giới, Hà Nội, tr. 119 - 134.
3. Nguyễn Hòa An (2024), “Đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 1954 đến 1975”, *Tạp chí Lý luận phê bình Văn học, Nghệ thuật*, số 10, 26/10/2024, tr.53-59.
4. Nguyễn Hòa An (2025), “Áp dụng Văn hóa học và Sân khấu học trong tiếp cận nghệ thuật đạo diễn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ 2000 - 2020”, *Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật*, số 596, tr. 103-107.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tài liệu tiếng Việt

1. Mai An (2024), “Nhiều đơn vị có 30 - 50% diễn viên không còn khả năng làm nghề!”, *Báo Sài Gòn giải phóng*, 14/03/2024.
2. A.A. Radugin (2002), *Từ điển bách khoa Văn hóa học*, Nxb Viện nghiên cứu văn hóa nghệ thuật, tr.396.
3. Anhikst (2003), *Lý luận kịch từ Aristot đến Lessin*, Tất Thắng dịch, Nxb. Văn học, Hà Nội.
4. Aristote (1964), *Nghệ thuật thi ca*, Nxb Văn hoá – Nghệ thuật, Hà Nội.
5. Aslan Odette (1982), *Người diễn viên thế kỷ XX*, Vũ Quý Biền dịch, Viện nghiên cứu Sân khấu, Hà Nội.
6. Lại Nguyên Ân biên soạn (2004), *150 thuật ngữ văn học*, Nxb Đại học quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
7. Trần Bảng (2006), *Đạo diễn Chèo*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
8. Bertolt Brecht (1983), *Bàn về sân khấu tự sự*, (Đình Quang dịch), Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam, Nhà in Tiền Phong, Hà Nội.
9. Nguyễn Chí Bền (2006), *Mấy vấn đề lý luận và thực tiễn*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
10. Phạm Xuân Biên (2014), *Sài Gòn - Thành phố Hồ Chí Minh văn hóa phát triển*, Nxb Tổng hợp TP.HCM, TP.HCM.
11. Phùng Huy Bính (2004), *Mỹ thuật sân khấu kịch nói Việt Nam*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
12. Thúy Bình (2023), “Họa sĩ Trần Hồng Vân: Khát vọng phát triển ngành thiết kế sân khấu chuyên nghiệp”, *báo Sài Gòn giải phóng*, 20/08.
13. Trần Yến Chi (2010), *Nghệ thuật biên kịch Arthur Miller*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
14. Trần Yến Chi (2018), “Về hoạt động của sân khấu kịch nói thành phố Hồ Chí Minh”, *Tạp chí Văn hóa học*, số 4 (38), tr. 72-82.
15. Trần Yến Chi (2018), “Công chúng của sân khấu kịch nói thành phố Hồ Chí Minh”, *Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật*, số 413, tr.80-82.

16. Trần Yến Chi (chủ biên) (2023), *Văn học kịch từ 1986 đến nay*, Đề tài khoa học cấp Bộ.
17. Mai Diệu Chi (2013), *Ảnh hưởng cấu trúc mảng trò của sân khấu truyền thống trong dàn dựng kịch của các đạo diễn Việt Nam*, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật học, Viện Văn hóa Nghệ thuật quốc gia Việt Nam, Hà Nội.
18. Nguyễn Hoàng Chương (2017), *Xã hội hóa hoạt động sân khấu kịch công lập ở Việt Nam*, Luận án Tiến sĩ, Viện Văn hóa Nghệ thuật quốc gia Việt Nam, Hà Nội.
19. Dakhava (1981), *Sân khấu nước ngoài*, Vũ Đình Phòng dịch, Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam, Hà Nội.
20. Dakhava (1982), *Nghệ thuật diễn viên*, Vũ Đình Phòng dịch, Hội nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam, Hà Nội.
21. Iu. Davatski (Nguyễn Thị Minh Hiền dịch) (1984), *Sự ra đời của vở diễn*, Hội nghệ sĩ sân khấu Việt Nam, Hà Nội.
22. Huỳnh Công Duẩn (2022), *Kịch nói ở TP.HCM nhìn từ đặc điểm văn hóa Nam bộ*, Luận án Tiến sĩ ngành Văn hóa học (phần Phụ lục), Trường Đại học Trà Vinh.
23. Trần Trọng Đăng Đàn (2004), *Nghệ thuật Sân khấu Việt Nam*, Nxb Văn học, Hà Nội.
24. Ngô Anh Đào (2020), “Diện mạo đa dạng của sân khấu kịch nói thành phố Hồ Chí Minh”, Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*, số 430, tr.80-84.
25. Thiên Điều (2024), “Bộ Chính trị yêu cầu thực hiện 7 nhiệm vụ phát triển văn học, nghệ thuật”, báo *Tuổi trẻ*, 02/07.
26. Dương Ngọc Đức (1999), *Nghệ sĩ nhân dân đạo diễn Dương Ngọc Đức*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
27. Phạm Thị Hà (2016), *Tính hiện đại trong kịch nói Việt Nam về đề tài lịch sử*, Luận án Tiến sĩ, Viện Văn hóa Nghệ thuật quốc gia Việt Nam, Hà Nội.
28. Phạm Việt Hà (2010), *Hoạt động của các nhà hát, các đoàn kịch tại TP.HCM*, Công trình nghiên cứu khoa học cấp Viện, Viện Sân khấu và Điện ảnh,

Trường Đại học Sân khấu và Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội.

29. Phạm Việt Hà (2011), *Tìm hiểu về Nhà hát Kịch Sân khấu Nhỏ 5B*, Công trình nghiên cứu khoa học cấp Viện, Viện Sân khấu và Điện ảnh, Trường Đại học Sân khấu và Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội.
30. Thanh Hiệp (2024), Tạo mọi điều kiện để phát huy thế mạnh của sân khấu TP.HCM, Báo *Người lao động*, ngày 24/9/2024.
31. Phạm Ngọc Hiền (2020), *Nghệ thuật đạo diễn chương trình ca múa nhạc tại TP.HCM hiện nay*, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật, Viện Văn hóa Nghệ thuật quốc gia Việt Nam, Hà Nội.
32. Thanh Hiệp (2012), “Truyền nghề kịch ngày nay: bên thiếu, bên thừa, kỳ 2: Tăng thực hành, giảm lý thuyết? Hiệu quả chăng?”, Tuần báo *Sân khấu TP.HCM*, số 1107, ngày 17/9/2012.
33. Thanh Hiệp (2023), “Cần sự căn cơ cho sân khấu kịch xã hội hóa”, báo *Người lao động*, 22/08.
34. Thanh Hiệp (2023), “NSND Trần Ngọc Giàu: Đau đầu tìm kiếm thế hệ kế thừa”, báo *Người lao động*, 10/12.
35. Thanh Hiệp (2024), “NSNN Trần Minh Ngọc: Tâm và Tài cũng đều thử thách trên “Chuyến đò định mệnh””, báo *Người lao động*, 16/09.
36. Thanh Hiệp (2024), “Tạo mọi điều kiện để phát huy thế mạnh của sân khấu TP HCM”, báo *Người lao động*, 25/09.
37. Phan Kế Hoành, Vũ Quang Vinh (1982), *Bước đầu tìm hiểu lịch sử kịch nói Việt Nam 1945 - 1975*, Nxb. Văn hoá, Hà Nội.
38. Đào Mạnh Hùng (chủ biên), Hồ Sỹ Vịnh, Tất Thắng, Trần Đình Ngôn, Xuân Yển (2003), *Sân khấu truyền thống bản sắc dân tộc và sự phát triển*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
39. Đào Mạnh Hùng (chủ biên), Lê Mạnh Hùng (2015), *Nghệ thuật diễn viên kịch điện ảnh* (Giáo trình dành cho chuyên ngành diễn viên kịch điện ảnh hệ đại học chính quy), Nxb Văn học, Hà Nội.
40. Đào Mạnh Hùng (2018), “Thế hệ sân khấu Stanislavski đối với sân khấu Việt

- Nam”, *Một số kết quả nghiên cứu khoa học năm 2017*, Nxb Thế giới, Hà Nội.
41. Đào Mạnh Hùng (2006), “Ảnh hưởng của sân khấu nước ngoài tới sân khấu truyền thống”, *Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật*, số 11, trang 76.
 42. Đào Mạnh Hùng (2019), “Văn hóa nghệ thuật Việt Nam trong thời kỳ đầu của cách mạng công nghiệp 4.0”, *Một số kết quả nghiên cứu khoa học năm 2018*, Nxb Thế giới, Hà Nội.
 43. Lê Mạnh Hùng (2018), *Tiếng cười trên sân khấu kịch nói Việt Nam trong quan hệ với tiếng cười của sân khấu truyền thống*, Luận án Tiến sĩ, Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội.
 44. Đỗ Hương (2005), *Về nghệ thuật diễn xuất kịch hát truyền thống và kịch nói Việt Nam*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
 45. Lý Tùng Hiếu (2019), *Giao lưu tiếp biến văn hóa và sự biến đổi văn hóa ở Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
 46. Iu. Davatski (1984), *Sự ra đời của vở diễn*, Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam xuất bản, Hà Nội.
 47. Ian Mc Grath (Nguyễn Đình Thi dịch) (2000), *Người bao quát tầm nhìn*, Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội.
 48. Ni-Cô-Lai Goóc-Sa-Cốp (Vũ Đình Phòng dịch) (1984), *Đạo diễn làm việc với diễn viên*, Hội nghệ sĩ sân khấu Việt Nam, Hà Nội.
 49. K.S.Stanislapxki (1987), *Lý luận về biểu diễn sân khấu*, Nguyễn Đức Lộc dịch, Tư liệu Viện Nghiên cứu Sân khấu & Điện ảnh, trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội.
 50. Trần Văn Khải (1970), *Nghệ thuật sân khấu Việt Nam* (hát bội, cải lương, thoại kịch, thú xem diễn kịch), Nhà sách Khai Trí, Sài Gòn.
 51. Vũ Khắc Khoan (1974), *Tìm hiểu sân khấu Chèo*, (khảo luận), Nhà xuất bản Lửa thiêng, Sài Gòn.
 52. Phạm Duy Khuê (2005), *Giáo trình Sân khấu học đại cương*, Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội, tư liệu cá nhân, Hà Nội.

53. Phạm Duy Khuê (2007), *Cơ sở nghệ thuật ngẫu hứng*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
54. Phạm Duy Khuê (2009), *Lý luận sân khấu hóa*, Trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội xuất bản, Hà Nội.
55. Phạm Duy Khuê (2010), *Tổ chức và Dàn dựng sự kiện*, Trường ĐH Văn hóa TP.HCM, Nxb Tổng hợp TP.HCM, TP.HCM.
56. Phạm Duy Khuê (2016), *Cơ sở lý luận sân khấu học*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
57. Phạm Duy Khuê (2019), *Những vấn đề cơ sở lý luận phê bình sân khấu*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
58. Hoàng Kim (2017), “Bay cùng “Tiên Nga””, báo *Thanh Niên*, 08/11.
59. Đức Kôn (1986), *Sân khấu - phê bình*, tiểu luận, tập 1, Trường Nghệ thuật Sân khấu II, TP.HCM.
60. Đức Kôn (2004), *Sân khấu đại cương*, Nxb Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
61. Hoàng Kim (09/02/2025), Muôn mặt kịch TP.HCM (kỳ 3): Kịch lịch sử - đầu tư tiền tỉ, chịu chơi tới cùng, Báo *Thể thao và Văn hóa*, ngày 09/02/2025.
62. Bùi Như Lai (2021), *Kịch nói tiếp thu ảnh hưởng kịch hát truyền thống qua một số vở diễn của Nhà hát Tuổi trẻ*, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật, Viện Văn hóa Nghệ thuật quốc gia Việt Nam, Hà Nội.
63. Ngọc Linh (biên khảo) (1967), *Đạo diễn và diễn viên*, Nxb Phù Sa, Sài Gòn.
64. Nguyễn Đức Lộc (1968), *Nghệ thuật biểu diễn sân khấu*, Vụ Văn hóa Quần chúng xuất bản, Hà Nội.
65. Vũ Minh (2001), *Thời gian không gian sân khấu*, Viện Sân khấu, Hà Nội.
66. Michel Corvin (Đình Quang, Nguyễn Trọng Bình dịch) (2004), *Sân khấu mới ở Pháp*, Nxb Thế giới, Hà Nội.
67. Nguyễn Đình Nghi (1995), “Sân khấu kịch Việt Nam trên đường tìm về truyền thống”, Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*, số 8, tr. 55-58.
68. Nguyễn Đình Nghi (1997), “Quan hệ giữa sáng tác và biểu diễn kịch Việt Nam giai đoạn 1921-1945 dưới ảnh hưởng của phương Tây”, Tạp chí *Văn học*, số 11, tr. 27-36.

69. Nguyễn Đình Nghi (1999), “Kịch nói Việt Nam đến hiện đại từ truyền thống”,
Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật, số 3, tr. 74-77.
70. Trần Minh Ngọc (1993), *Cơ sở lý luận và kỹ thuật đạo diễn sân khấu*, Trường
Nghệ thuật Sân khấu II, Tp. Hồ Chí Minh.
71. Trần Minh Ngọc (2010), “Đại hội đại biểu liên hiệp các hội văn học nghệ thuật
TP. HCM 2010 khóa VII (nhiệm kỳ 2010 - 2015)”, Tuần báo Sân khấu
Tp.HCM, số 1007, ngày 9/8.
72. Đinh Thị Ánh Nguyệt (2023), *Đinh Xuân Hòa với điện ảnh kịch nói Sài Gòn
trước năm 1975 cuộc đời và tác phẩm*, Nxb Tổng hợp TP.HCM,
TP.HCM.
73. Nhiều tác giả (1982), *Tính hiện đại trong nghệ thuật sân khấu* (Tài liệu dịch),
Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam xuất bản, Hà Nội.
74. Nhiều tác giả (1992), *Lao động đạo diễn*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
75. Nhiều tác giả (1998), *Ảnh hưởng của sân khấu Pháp với sân khấu Việt Nam*,
Viện Sân khấu Điện ảnh, Hà Nội.
76. Nhiều tác giả (1999), *Kỷ yếu Hội nghị sân khấu châu Á - truyền thống và hiện
đại*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
77. Nhiều tác giả (2006), *Giải pháp phát triển nghệ thuật biểu diễn: nhìn lại 20
năm công cuộc đổi mới (1986 - 2006)*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
78. Nhiều tác giả, Gabrielaeta Giannachi và Mary Luckhurst (biên tập), Peter Brook
(viết lời tựa) (1999), *Nhập môn đạo diễn sân khấu (Trò chuyện cùng các
đạo diễn)*, Nxb Faber and Faber Limited, Anh quốc.
79. Nhiều tác giả (2019), *Nhìn lại 100 năm sân khấu cải lương – giá trị nghệ thuật,
những bất cập và giải pháp*, Ban Tuyên giáo Thành ủy – Hội đồng Lý
luận Phê bình Văn học Nghệ thuật TP.HCM, Nxb Văn hóa – Văn nghệ,
TP.HCM.
80. Nhiều tác giả (1992), *Sân khấu nhỏ - tài năng và sáng tạo*, Nxb Sân khấu, Hà
Nội.
81. Ni-cô-lai Gôt-sa-cốp (1984), *Những bài học đạo diễn của Stanislavski*, Vũ Đình

Phòng dịch, Nxb Văn hóa, Hà Nội.

82. Nikolai M. Gorchakov (1954), *Stanislavski đạo diễn*, tài liệu in roneo tại Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội.
83. Đình Quang (2005), *Về sân khấu Việt Nam (tập 1)*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
84. Vũ Đình Phòng (1973), *Công việc người đạo diễn*, Nxb Văn hóa, Hà Nội.
85. Nguyễn Văn Phúc (2016), *Nghệ thuật biểu diễn sân khấu và điện ảnh*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
86. Nguyễn Ngọc Phương (2011), *Đạo diễn với kịch hát dân tộc*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
87. Lê Thị Hoài Phương (2006), *Sân khấu nghệ và nghiệp*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
88. Lê Thị Hoài Phương (2019), *Văn hóa nghệ thuật Việt Nam đổi mới và hội nhập*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
89. Lê Thị Hoài Phương (2009), *Hợp tác quốc tế về văn hóa trong thời kỳ đổi mới ở Việt Nam*, Nxb. Khoa học Xã hội, Hà Nội.
90. Pêtơrôv – Điky (1963) (Nguyễn Nam dịch), *Nghệ thuật dàn cảnh*, Vụ Nghệ thuật Sân khấu phát hành, tài liệu học tập lưu hành nội bộ.
91. A. Pôpốp (Đức Kôn dịch) (1982), *Vở diễn và đạo diễn*, Hội nghệ sĩ sân khấu Việt Nam, Hà Nội.
92. Đình Quang (2005), *Tuyển tập Đình Quang 2, Về sân khấu nước ngoài*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
93. Đình Quang (10/9/2012), *Điểm qua phương pháp sáng tạo của sân khấu phương Tây*, tài liệu cá nhân, chưa xuất bản.
94. Đình Quang (tuyển dịch) (2005), *Tuyển tập Về văn hóa*, Nxb. Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
95. O.J.Remez (1987), *Nghệ thuật đạo diễn*, Hoàng Sự dịch, trường đào tạo Gitis, Moskva, Liên Xô.
96. V.Rugiôva (Hồng Phi dịch) (1973), *Quá trình dựng vở*, Ban học tập Hội nghệ sĩ sân khấu Việt Nam, Hà Nội.

97. Sở Văn hóa - Thông tin TP.HCM (1998), *300 năm Sài Gòn – TP.HCM*, Sở Văn hóa - Thông tin TP.HCM xb, Thành phố Hồ Chí Minh.
98. Nguyễn Thị Minh Thái (1999), *Sân khấu và tôi*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
99. Nguyễn Văn Thành (2009), *Kịch nói Tp. Hồ Chí Minh một chặng đường lịch sử*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
100. Tất Thắng (2000), *Về thi pháp kịch*, Nxb. Sân khấu, Hà Nội.
101. Tất Thắng (2009), *Lý luận kịch*, Nxb. Sân khấu, Hà Nội.
102. Tất Thắng (2012), “Góp phần nhận thức và đánh giá sân khấu TP.HCM trong một thời kỳ”, Tuần báo *Sân khấu TP.HCM*, số 1093, TP.HCM.
103. Lưu Việt Thắng (2018), “Vài nét về cách mạng công nghiệp 4.0 với thiết kế nội thất”, Tạp chí *Văn hóa học*, số 6 (40), tr. 86.
104. Trần Ngọc Thêm (2018), *Văn hóa người Việt vùng Tây Nam Bộ*, Nxb Văn hóa Văn nghệ, Tp. Hồ Chí Minh.
105. Nguyễn Đình Thi (chủ biên), Nguyễn Xuân Khánh, Lê Văn Cường (2016), *Đạo diễn âm thanh ánh sáng*, Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội, Nxb Chính trị quốc gia, Hà Nội.
106. Nguyễn Đình Thi, Lê Mạnh Hùng (2021), *Giáo trình Đạo diễn sân khấu*, Nxb Văn học, Hà Nội.
107. Nguyễn Đình Thi (chủ biên), Hoàng Sự (2021), *Đạo diễn và Sáng tạo*, Nxb Văn học, Hà Nội.
108. Ngô Đức Thịnh (2022), *Văn hóa vùng và phân vùng văn hóa Việt Nam*, Nxb Văn hóa dân tộc, Hà Nội.
109. Trần Thị Minh Thu (2017), *Huyền nữ Phạm Thị Thành*, Nxb Văn hóa Dân tộc, Hà Nội.
110. Trần Thị Minh Thu (2019), “Sân khấu Việt Nam trong tiếp xúc, giao lưu với sân khấu Trung Quốc”, *Một số kết quả nghiên cứu khoa học năm 2018*, Nxb Thế giới, Hà Nội.
111. Trần Thuận (2016), *Vài nét về lịch sử - văn hóa Nam Bộ*, tập II, Nxb Văn hóa - Văn nghệ, Tp. Hồ Chí Minh.
112. Vũ Cẩm Thúy (2011), *Tìm hiểu Sân khấu Kịch Hồng Vân*, Công trình nghiên

- cứu khoa học cấp Viện, Viện Sân khấu & Điện ảnh, Trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội.
113. Lưu Trung Thủy (2015), “Kịch nói trong đời sống văn học - nghệ thuật Thành phố Hồ Chí Minh”, Tạp chí *Phát triển Khoa học và Công nghệ*, tập 18, số X4, Đại học Quốc gia - TP.HCM, Tp. Hồ Chí Minh.
 114. Phan Trọng Thường (1996), *Những vấn đề lịch sử văn học kịch Việt Nam (nửa đầu thế kỷ XX)*, Nxb KHXH, Hà Nội.
 115. Vũ Đình Toán (2021), *Sự tiếp nhận mỹ thuật dân gian trong thiết kế trang trí sân khấu Chèo của họa sĩ Nguyễn Đình Hàm và Nguyễn Dân Quốc*, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật, Trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội.
 116. Tôpxtônôgôp (Xuân Đàm dịch), *Bàn về nghề nghiệp đạo diễn*, tập II, tài liệu chuyên ngành, Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam xuất bản, Hà Nội.
 117. Trần Trí Trắc (1995), *Thế tài sân khấu và nghệ sĩ sáng tạo*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
 118. Trần Trí Trắc (2009), *Đại cương nghệ thuật sân khấu*, Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.
 119. Trần Trí Trắc (2015), *Cơ sở văn hóa của nghệ thuật biểu diễn Việt Nam*, Nxb Sân khấu, Hà Nội.
 120. Trần Trí Trắc (2019), “Xã hội hóa sân khấu Việt Nam từ 1998 đến nay”, Tạp chí *Văn hóa học*, số 4 (44), tr. 90-94.
 121. Đinh Quang Trung (Chủ biên), Nguyễn Thị Thanh Vân, Nguyễn Thị Thanh Phương, Hà Diệp, Nguyễn Thăng Quyền, Nguyễn Hồng Hạnh (2021), *NSND và tác giả lĩnh vực sân khấu được giải thưởng nhà nước, giải thưởng Hồ Chí Minh*, tập 1 (1984-2018), Nxb Sân khấu, Hà Nội.
 122. *Từ điển Bách khoa Sân khấu Xô viết*, Tập IV, Phạm Duy Khuê dịch, Nxb. Từ điển Bách khoa Xô viết, Matxcova 1965.
 123. Trần Quốc Vượng (chủ biên) (2008), *Cơ sở văn hóa Việt Nam*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
 124. Y. Anh (2024), “Thủ tướng ban hành chỉ thị phát triển công nghiệp văn hóa”,

báo *Người lao động*, 31/08/2024.

125. Zvereva chủ biên (2002), *Nghệ thuật đạo diễn (4 tập)*, Hoàng Sự dịch, Tài liệu Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội.

Tài liệu Internet

126. Hải Âu (2018), *Thực trạng sân khấu Việt Nam hôm nay*, ngày 3/12, <http://daotao-vhttdl.vn>.
127. Phạm Ngọc Hiền (Trường Đại học Sài Gòn) (ngày 25/9/2021), *Các trường phái kịch phương Tây và sự ảnh hưởng đến Việt Nam giai đoạn 1945 - 1975*, trang mạng Thánh địa Việt Nam học (Nguồn: Tạp chí Khoa học - Trường Đại học Phú Yên, số 27 (2021), 16 - 24 - Thánh địa Việt Nam học (<https://thanhdiavietsamhoc.com>))
128. Nguyễn Vy Khanh (23/9/2011), *Vài nhận định về Kịch*, trang mạng vanchuongviet.org.
129. Hoàng Oanh (2007), *Sân khấu kịch thời chạy đua*, <https://tuoitre.vn>.
130. Vietnamnet (2017), *Nhìn lại định nghĩa công nghiệp 4.0 và cách Việt Nam đón nhận xu hướng này*, <https://vietnamnet.vn>.
131. 30/5/2013, *Sân khấu kịch: chiêu trò khóa lớp nội dung*, Theo sggp.org.vn - Trang mạng Sân khấu - Hội Nghệ sĩ sân khấu Việt Nam.
132. 30/5/2012, *Sân khấu kịch TP. HCM: Lượng nhiều, chất ít*, Báo Đời sống Du lịch - trên trang mạng Đất Việt.
133. Phạm Xuân Biên (26/9/2013), *“Phát triển văn hóa ở TP.HCM hiện nay - Những nguy cơ, thách thức”*, trang tin điện tử Đảng bộ TP.HCM, truy cập: 18/5/2025.
134. Trang mạng Wikipedia – Bách khoa toàn thư mở, truy cập ngày 18/5/2025.
135. Nghị quyết số 90 CP/NQ về *phương hướng và chủ trương xã hội hóa các hoạt động giáo dục, y tế, văn hóa* ngày 21/8/1997, Thủ tướng Chính phủ ban hành.
136. Babalola, Y.S. (2025): *The Dynamics of Directing for the Stage and the Screen*, https://www.academia.edu/36151651/The_Dynamics_of_Directing_for_the_Stage_and_the_Screen.

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
VIỆN VĂN HÓA, NGHỆ THUẬT, THỂ THAO VÀ DU LỊCH VIỆT NAM

NGHỆ THUẬT ĐẠO DIỄN KỊCH NÓI
THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH TỪ NĂM 2000 ĐẾN NĂM 2020

Ngành: Lý luận và lịch sử sân khấu

Mã số: 9210221

PHỤ LỤC LUẬN ÁN TIẾN SĨ LÝ LUẬN VÀ LỊCH SỬ SÂN KHẤU

Hà Nội – 2025

PHỤ LỤC
TRÍCH BIÊN BẢN PHÒNG VẤN SÂU
DANH SÁCH ĐỐI TƯỢNG TRẢ LỜI PHÒNG VẤN
 (Thực hiện: Nghiên cứu sinh)

01. NSND, Đạo diễn Trần Minh Ngọc

Chức vụ, nghề nghiệp, nơi công tác: Nguyên Tổng biên tập Báo Sân khấu TP.HCM; Chủ tịch Hội đồng lý luận Hội Nghệ sĩ sân khấu Việt Nam; Thành viên Hội đồng Nghệ thuật Sở Văn hóa, Thể thao TP.HCM; Nguyên Hiệu trưởng Trường Nghệ thuật sân khấu II (nay là Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM)

Thời gian phỏng vấn: 9g sáng, thứ sáu, ngày 2/8/2024

TRÍCH BIÊN BẢN PHÒNG VẤN SÂU BIÊN BẢN 1

Nhân vật phỏng vấn: Đạo diễn Trần Minh Ngọc

Người phỏng vấn: Nghiên cứu sinh Nguyễn Hòa An

Thời gian: 9g, ngày 2/8/2024

Địa điểm: (nhà riêng đạo diễn Trần Minh Ngọc) 182/14, Bạch Đằng, phường 24, quận Bình Thạnh, TP.HCM.

NCS: Xin Thầy có thể cho biết nhận định chung về kịch nói TP.HCM từ năm 2000 đến 2020?

Trần Minh Ngọc:

Theo tôi, trong 20 năm đầu của thế kỷ 20, chủ trương xã hội hóa sân khấu của Hội Sân khấu TP. HCM phát huy tác dụng thông qua các đơn vị biểu diễn như: sân khấu kịch Idecaf (giai đoạn đầu rất ăn khách, thành công, sau có hơi lệch lạc, pha thêm ngôn ngữ hiện đại), sân khấu kịch Hồng Vân, sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh, sân khấu kịch Sài Gòn, sân khấu kịch Thế giới Trẻ (trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Tp.HCM),...

Sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh (Ái Như, Thành Hội), e miền Nam, phong cách thể hiện miền Nam, miền Tây Nam bộ và kịch bản hơi hướng Nguyễn Ngọc

Tur (truyện ngắn viết thành kịch, phong thái Nguyễn Ngọc Tur) khá rõ ở sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh.

Sân khấu kịch Sài Gòn, là sân khấu xã hội hóa (tư nhân) hoạt động từ kinh tế (nguồn vốn) của Phước Sang (do Phước Sang chỉ đạo), đặc thù phục vụ khách vãng lai, khách là đồng bào ở miền Tây lên Sài Gòn buôn bán rồi đến xem vào các buổi tối, vở diễn thường được tạo nên do tự phát, tự nghĩ ra do nguồn nhân sự dàn dựng tại chỗ của nhà hát, ít mời đạo diễn, tự làm, cái khôn khéo là họ làm khoảng 70%, 80% thôi, rồi chờ ý kiến Hội đồng duyệt vở góp ý kiến rồi điều chỉnh, tập hoàn chỉnh và vở diễn ra đời, xem như đã thành công, đó là sân khấu kịch Sài Gòn.

Sân khấu Thế giới Trẻ (tọa lạc trong khuôn viên trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM), sân khấu kịch ăn khách nhất hiện nay, diễn theo thị hiếu khán giả trẻ, nặng về đồng tính, có vở hay có vở dở, nhưng ăn khách, nhờ những vở hài trẻ trung.

Sân khấu kịch Phú Nhuận - Hồng Vân, thành công nhất trong giai đoạn những năm trên dưới 2010, khán giả ở vị trí đa phần là người Bắc, sân khấu kịch Hồng Vân có đội ngũ vừa làm diễn viên, vừa làm đạo diễn, lúc đầu làm những vở kịch miền Bắc, từ tiểu thuyết, ví dụ: Số Đỏ, Bỉ Vò,... rồi thành công khi đi vào đề tài ma, kinh dị, rất đông khách.

Công chúng khán giả kịch Thành phố Hồ Chí Minh có được kịch trường nhiều thể loại, hài kịch, chính kịch, kịch vui, kịch ma, kịch đồng tính, kịch kinh dị.

Cách làm của các sân khấu là họ tìm cách lấy nó nuôi nó, mở lớp huấn luyện diễn viên, lấy tiền dạy diễn viên đó làm vở, các sân khấu sau này đều làm vậy, ví dụ: kịch Hồng Vân, kịch Hoàng Thái Thanh làm kiểu này.

Kịch 5B, khó là về sau mất khán giả, chệch choạc, không giữ được phong cách đầu tiên, đầu tiên kịch vì nghệ thuật, có chất lượng (có chất lượng nghệ thuật: kịch bản, đạo diễn, diễn viên,...) Sau nghệ sĩ Thanh Hoàng mất, 1 số diễn viên xa dân 5B,... vị trí 5B không có thang máy, khán giả có tuổi khó khăn khi leo lên 3 tầng lầu để xem, nên vắng khán giả, diễn viên không trụ lâu bền,... và có nhiều yếu tố khác ngoài các yếu tố trên, thời gian này diễn viên bỏ đi làm phim (tình hình

chung của đa số các sân khấu), làm cho công tác đạo diễn gặp nhiều khó khăn, không tập được vì không có diễn viên, vì diễn viên vướng vào phim truyền hình, tập bữa có bữa không có diễn viên.

Kịch Nụ cười mới điều quan trọng là gắn liền tên tuổi Hoài Linh, chỉ có Hoài Linh mới nhiều khách, không có Hoài Linh không ăn khách; khán giả đi xem vì tên Hoài Linh, tên người chủ trì về lượng vé.

NCS: Xin Thầy có thể cho biết công tác đạo diễn các sân khấu kịch TP.HCM từ năm 2000 đến 2020, ưu khuyết và cách khắc phục?

Trần Minh Ngọc:

Theo tôi, các sân khấu kịch này hầu như không mời đạo diễn, nhân sự tại chỗ tự làm, (ví dụ: ở sân khấu kịch Hồng Vân (Hồng Vân và 1 số diễn viên làm đạo diễn). Sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh, Thành Hội, Ái Như và 1 số người chia nhau làm. Kịch 5B, ít có đạo diễn mời, chỉ có Mỹ Uyên, Chánh Trực. Kịch Thế giới trẻ, hoàn toàn tự làm dưới sự chỉ đạo của Ngọc Hùng và 1 số người.

Cách họ là tự làm, tự nghe ngóng, tự xoay xở.

Ưu điểm và những điểm chưa hay khi các sân khấu kịch tự làm:

Ưu điểm: đỡ tốn kém cho đơn vị, có vở hay vở chưa hay, quây quần dựng vở với nhau.

Những điểm chưa hay: có vở đạt vở chưa đạt, đạo diễn có thể là diễn viên, học hoặc không học ở trường, do khả năng kinh tế của từng đơn vị.

Qua đó thấy được: do khả năng kinh tế của từng đơn vị, không mời ai cả.

Thấy nghệ thuật ít nhiều có những cái hay nhưng dở nhiều hơn, kịch Thế giới trẻ hay hay dở đều đông khách vì có khán giả, bạn bè, người thân quen, lớp trẻ xem.

Kịch Thế giới trẻ thành công, có thành tựu vì: tìm được nhiều kịch bản (các sân khấu khác kiếm kịch bản để dựng cũng rất khan hiếm), phù hợp chủ trương nghệ thuật của đơn vị mình, tập thể là thành công. Ví dụ: đạo diễn tác giả Bùi Quốc Bảo viết khá nhiều, đạo diễn Ngọc Hùng,...

Chúng ta đừng đứng dưới góc độ nhà quản lý mà phân biệt sân khấu này sân khấu

kia, họ biết cách chinh phục khán giả, giữ diễn viên, giữ khán giả, biết cách làm ăn, dù đó là sân khấu tư nhân, xã hội hóa.

Sau 20 năm có 1 giai đoạn rất khó làm sân khấu vì diễn viên bỏ đi làm phim truyền hình, khó cho đoàn hát, kể cả đoàn xã hội hội hóa.

NCS: Xin Thầy có thể cho biết sắp tới đạo diễn kịch nói TP.HCM để tốt hơn cần khắc phục gì, làm gì?

Trần Minh Ngọc:

Theo tôi, để làm tốt công tác đạo diễn về sau (trong tương lai), cần công tác đạo diễn:

Công tác dàn dựng còn gọi là mizăngxen (phải được chăm chút kỹ lưỡng). Cần nhiều điều kiện về: mặt bằng, rạp, phương tiện kỹ thuật, khả năng diễn xuất diễn viên, cùng với thị hiếu đúng của khán giả. Công tác đạo diễn cần hỗ trợ về vật chất, tinh thần, mặt bằng (không gian), đèn, diễn viên,... và chú ý sở thích người xem, khán giả.

Giai đoạn vừa qua chúng ta có sân khấu Hà Nội không ít khách, ít diễn được, sân khấu Thành phố Hồ Chí Minh vẫn tỏ đèn hàng đêm, không phải sân khấu nhà nước mà là sân khấu xã hội hóa duy trì tốt hơn.

Sân khấu xã hội hóa Thành phố Hồ Chí Minh vô hình chung đã được nhà nước công nhận, bằng chứng là một Liên hoan Sân khấu xã hội hóa Toàn quốc năm 2006 đã được tổ chức tại Thành phố Hồ Chí Minh, chứng minh sự tồn tại mạnh mẽ của sân khấu xã hội hóa Thành phố Hồ Chí Minh.

Về đạo diễn, có tìm tòi, xử lý không gian, nhưng thực tình đứng từ góc độ người làm sân khấu thì sân khấu chúng ta vẫn lạc hậu, khoa học kỹ thuật, đèn đóm (phương tiện hiện đại), cái cần nói là năng khiếu diễn viên, sự hiện diện của diễn viên trên sân khấu rất ít, chính người đạo diễn cũng không thấy có mặt trên sân khấu. (anh vẫn dàn dựng nhưng họ không nhớ đến anh), hiện diện, tập trung năng lượng vào diễn xuất, bạn diễn, sự sáng tạo, những điều đó cả đạo diễn, diễn viên đều thiếu.

Do thiếu tính chuyên nghiệp.

Sự giống và khác nhau của đạo diễn kịch miền Bắc và đạo diễn kịch miền Nam:

Đạo diễn kịch miền Bắc, có mấy ông bồ đề cao, Doãn Hoàng Giang, Xuân Huyền, Lê Hùng; 3 ông này là đạo diễn bậc thầy, làm sân khấu nảy nở phát triển nhưng cũng có thể làm sân khấu dậm chân tại chỗ (có phát triển nhưng có dậm chân tại chỗ), ví dụ: Doãn Hoàng Giang, chỉ có bọc bệ mới thành mizăngxen, phải có số nhiều, ví dụ: 50 cái trống, 20 cái bọc,..., lấy cái số nhiều làm hiệu quả, làm được vì có kinh phí nhà nước, không có khó khăn.

Mizăngxen đạo diễn miền Nam khác miền Bắc, không làm hoành tráng vì rất tốn kém hoặc không muốn làm hoành tráng vì đầu tư tốn kém.

Đạo diễn kịch miền Nam thiên về xử lý nhỏ, vừa phải, không lộng lẫy hoành tráng do không đủ tiền (trừ bên kịch Idecaf (Thành Lộc) có vài cái lớn, kịch Hồng Vân không lớn, kịch Thế giới trẻ (Ngọc Hùng) không lớn).

Tất cả trung bình, vừa phải.

Phong cách đạo diễn kịch Bắc, đi vào cái lớn, hoành tráng, phong cách dàn dựng để khán giả thấy (đã, thỏa mãn mắt, cái nhìn người xem).

Phong cách sân khấu đạo diễn phía Nam, đi vào tia tốt, tỷ mỉ (ví dụ: sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh).

Vậy, ta thấy có 2 khuynh hướng đi của xử lý đạo diễn:

Phía Bắc, to lớn. Phía Nam, nhỏ, bình thường.

Những cái riêng về phong cách sân khấu kịch của Sài Gòn:

Có phong cách riêng về đạo diễn chỉ có Thành Lộc (sân khấu kịch Idecaf), có tìm tòi những hình thức nghệ thuật diễn tả, hướng về cái hình thức (ví dụ: kịch diễn có dàn nhạc giao hưởng). Còn lại có ai đâu, toàn tự làm.

Nói kịch TP.HCM (miền Nam) khác kịch Hà Nội thì phải biết mình đứng ở đâu. Nói đạo diễn kịch miền Nam khác miền Bắc hơi quá, mình vẫn có cái còn yếu.

Thành Lộc (sân khấu kịch Idecaf) phải làm là làm cho to, hoành tráng và có suy nghĩ làm sao cho nó lớn. Và người thứ hai nên nói là Thành Hội, Ái Như (sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh), làm kỹ, mizăngxen tỷ mỉ, tần mẫn để đạt trình độ

nhất định. Nói về đạo diễn có thể nói về Thành Lộc; Thành Hội, Ái Như. Hồng Vân bây giờ ít xử lý (hông rồi); Hữu Châu chưa phải đạo diễn;...

Sau giai đoạn 2020, về định hướng đạo diễn và sân khấu kịch nói TP. HCM:

Hiện, giai đoạn này là giai đoạn khủng hoảng, có dấu hiệu khủng hoảng từ sau năm 2010, về kịch bản không có kịch bản hay.

Từ kịch bản, không có kịch bản hay để có kịch bản diễn, thường đi vào khai thác đề tài lịch sử để an toàn, dễ làm ai cũng chấp nhận, anh muốn làm thế nào người ta cũng chịu, dễ chấp nhận.

Rất ngại đi vào đề tài hiện đại. Các tác giả với sự an toàn, không bị góp ý chỉnh sửa nhiều, không bị người khác để ý, không đúng. Đề tài sân khấu vừa cũ vừa đơn điệu, chỉ có tả thật, ngoài tả thật không còn cái gì, không đụng đến cái gì được.

Hội Sân khấu mỗi năm mở trại viết nhưng mỗi năm một yếu (ví dụ: dùng bài thơ “Ông đồ già” để nói ví von: năm nay không thấy ông đồ xưa, ý nói không thấy kịch bản hay), muốn dựng vở không biết chọn kịch bản nào, sân khấu đang khủng hoảng (vở diễn, tác phẩm) kịch bản, diễn viên vùi lòi cuốn vào dòng phim truyền hình.

Hiện nay, nếu cần mở rộng đi vào so sánh, ta thấy sân khấu đang suy thoái, điện ảnh đang đi vào đời sống thực tế.

Sân khấu không có đời sống thực tế, điện ảnh lại có, đây là cái đặc biệt của Việt Nam (gần đây có một số phim truyền hình khá).

NCS: Xin Thầy có thể cho biết, đạo diễn kịch TP.HCM tương lai phải làm gì, muốn giỏi phải làm sao ạ?

Trần Minh Ngọc:

Theo tôi, liên quan đến vấn đề đào tạo, không chỉ cần có thầy giỏi mà phải có học trò giỏi hai người giỏi gặp nhau mới thăng hoa được (mỗi lớp đạo diễn ra trường chỉ có 1 hoặc 2 người, 1 và 2 người ấy làm trụ cho 1 đoàn hát hay một phong trào sân khấu nào đó) ví dụ: Lê Hoàng Giang khá lên vì vừa làm đạo diễn vừa làm diễn viên, ai cần giúp thì giúp,... phải có vài bạn năng nổ mới có phong trào đạo diễn.

Một số bạn học xong ra trường mắt hút.

Trong đào tạo phải có cải cách, muốn dạy tốt thì hiện nay vai trò của trường ĐH Sân khấu Điện ảnh TP.HCM trong điện ảnh, trong truyền hình đã có một số thành tích nhưng về sân khấu thì chưa nổi bật (giải thưởng đạo diễn trong và ngoài nước). Để đào tạo tốt trường phải cải tiến, tham vấn xem nhu cầu của học viên là gì, giữa thực hành và lý luận cái nào quan trọng hơn, hay hiện nay hoạt động sân khấu cần lý luận không? Theo đạo diễn Trần Minh Ngọc cần phải có lý luận, không chỉ thực hành, lý luận giỏi phải học. Vấn đề này không trội, không nổi bật ở đơn vị nào.

Những người lớn tuổi không cần nói; ví dụ: đạo diễn Trần Minh Ngọc, đạo diễn Ca Lê Hồng không cần nêu.

Nên nói xem những bạn tốt nghiệp nào cần làm tốt, cần chỉnh chu (ví dụ: về đạo diễn có Tiết Duy Hòa, Hoàng Giang, Minh Nhật, Xuân Trang,...; về diễn viên: Nghinh Lộc có nét diễn sinh động; ở kịch Hồng Vân: về đạo diễn có Xuân Trang có sự sáng tạo).

Nhìn chung một số đào tạo đạo diễn tại trường có tín hiệu tốt, qua thực tế được dàn dựng các tín hiệu tốt đó tốt hơn nếu được phát triển. Về chuyên môn về đạo diễn về các sân khấu: Các bạn khi ra trường vừa mới tốt nghiệp khó vào đoàn vì chưa đủ tín nhiệm để thâm nhập vào các đoàn kịch này.

Xin cảm ơn Thầy đã dành thời gian cho buổi phỏng vấn.

02. NSND, Đạo diễn Trần Ngọc Giàu

Địa điểm: Hội Sân khấu Tp.HCM 5B Võ Văn Tần, quận 3, TP.HCM.

Thời gian phỏng vấn: 11h00, sáng thứ sáu, ngày 2/8/2024.

Chức vụ, nghề nghiệp, nơi công tác: NSND, Đạo diễn Trần Ngọc Giàu - Chủ tịch Hội Sân khấu TP.HCM; Thành viên Hội đồng Nghệ thuật Sở Văn hóa, Thể thao TP.HCM; Nguyên Trưởng đoàn Kịch nói Tp.HCM, Nguyên Giám đốc Nhà hát Kịch Thành phố Hồ Chí Minh.

TRÍCH BIÊN BẢN PHỎNG VẤN SÂU BIÊN BẢN 2

Nhân vật phỏng vấn: Đạo diễn Trần Ngọc Giàu

Người phỏng vấn: Nghiên cứu sinh Nguyễn Hòa An

Thời gian: 11g, ngày 2/8/2024

Địa điểm:, Hội Sân khấu Tp.HCM 5B Võ Văn Tần, quận 3, TP.HCM.

NCS: Xin Thầy có thể cho biết tình hình chung về các mặt của sân khấu kịch nói TP.HCM sau 1975, cụ thể là từ 2000 - 2020, nhất là về đạo diễn?

Trần Ngọc Giàu:

Theo tôi, sau 1975, sân khấu kịch Tp. HCM chuyển sang mang phong cách Liên Xô, một thể hệ mới hình thành nhưng được đào tạo có phần khác thể hệ ngoài Bắc vì được kế thừa gu thẩm mỹ người miền Nam, vì khán giả nào thì sân khấu đó; và có quy luật sân khấu cũng đi tìm khán giả, vì yếu tố khán giả chi phối sân khấu rất lớn (trừ Nhà hát kịch TP.HCM sống bằng ngân sách nhà nước) vì phải bán vé, yếu tố thị trường, luôn biến động, đạo diễn Sài Gòn phải cập nhật gu thẩm mỹ, ảnh hưởng phát triển truyền thống miền Nam và các yếu tố khác, phương tiện giải trí, khán giả là yếu tố quyết định đạo diễn hướng đến điều đó.

Sân khấu hóa nhưng mà là sân khấu tư nhân. Là thách thức của đạo diễn.

Tuy vậy, vẫn có hơi hướng của Thành Lộc như vở Bí mật vườn lẹ chi, kịch lịch sử (sân khấu kịch Idecaf) có tính chất tìm về hướng làm nghề.

Tư nhân thiên về khán giả, đạo diễn không quá nặng về trang trí, không đi nặng tìm tòi hình thức, do đạo diễn thiên về sân khấu trang trí, trang trí gọi không gian hành động; trang trí không thiên về đạo diễn khai thác mỹ thuật để xử lý.

Như vậy, diễn viên thành trung tâm sân khấu, các đạo diễn chỉ chủ yếu khai thác diễn viên là chính, tạo mảng miếng sân khấu đạo diễn thì ít; miền Nam nghiên về phục vụ thị trường, giải trí; khán giả miền Nam cười vui sau đó làm việc.

Bên cạnh đó, yếu tố tính cộng đồng của khán giả miền Nam là gắn kết cách thành viên gia đình, do đó đạo diễn dựa vào đó khai thác đề tài sân khấu.

Dòng kịch mới xuất hiện:

Hài bão hòa để ra kịch kinh dị, đạo diễn không thiên về cảm xúc nữa, mà tạo cảm giác khán giả bằng hiệu ứng âm thanh, ánh sáng, hiệu quả sân khấu, màn hình led; tiếp nối sân khấu cải lương rất nhiều, nhất là cải lương trước 1975 tại miền Nam; xử dụng rất nhiều kỹ xảo, về thiết kế sân khấu như trò ảo thuật,

hệ thống âm thanh được đạo diễn chú ý nhiều.

Họ nghiêng về cảm giác cho khán giả, và tạo yếu tố hài hước vào kinh dị, luôn tạo hình thức mới hài kinh dị cho sân khấu gần 10 năm đi theo hướng này, đây là thời của đạo diễn trẻ.

Đạo diễn Đoàn Bá, đạo diễn Lê Văn Tĩnh ít tham gia dàn dựng; đạo diễn Trần Minh Ngọc, đạo diễn Đoàn Bá thỉnh thoảng mới dàn dựng.

Dựng theo khuynh hướng khán giả nên có tính tùy tiện, tính toàn vẹn của vở diễn không được đạo diễn chú ý. Chính vì đặc điểm này, tính chủ đích khuynh hướng theo nghệ thuật, theo hệ lý luận bị yếu, thiếu chủ đích, theo cảm tính, chấp vạ chiêu trò, cảm giác mạnh, kết bằng vài câu nói: gieo nhân trả quả, gieo ác trả giá, vị tha, nhân quả... Tính chủ đề của vở bị thiếu, đạo diễn ít chú ý, tính chủ đề còn thiếu, dựa vào tên tuổi diễn viên, kỹ năng biểu diễn của diễn viên quá nhiều. Tạo nên diễn viên tên tuổi lớn đậm dấu ấn hiện nay không nhiều.

NCS: Xin Thầy có thể cho biết về sự khác nhau về kịch miền Bắc và kịch nói miền Nam?

Trần Ngọc Giàu:

Theo tôi, sân khấu kịch phía Bắc được sự tài trợ và đơn đặt hàng của nhà nước, nên tính tư tưởng nội dung quyết định. Từ 2000 - 2020 sân khấu kịch miền Bắc không có đơn vị xã hội hóa, không sống bằng bán vé.

Về gu khán giả, sáng tác kịch bản dàn dựng của đạo diễn có sự tiếp nhận văn hóa từ sân khấu miền Nam có tính chất thiên về tâm lý xã hội nhiều hơn vấn đề thời sự, đạo diễn phim về đời sống tâm lý, những vấn đề luân lý, gia đình, nhiều mối tệ trạng xã hội hơn là chính trị, sân khấu Sài Gòn thiếu màu sắc chính trị, chiến tranh, lịch sử.

Đạo diễn miền Nam, dựa vào diễn viên nhiều, khai thác khả năng thiên bẩm của diễn viên, vì khán giả miền Nam xem diễn viên yêu thích để họ mua vé, đạo diễn khai thác sở trường diễn viên nhiều đó cũng là nhược điểm của đạo diễn miền Nam là khai thác diễn viên nhiều. Vở diễn miền Nam tạo diễn viên tên tuổi, dấu ấn diễn viên nhiều hơn dấu ấn đạo diễn.

Nhất là các kịch hài, tâm lý được tổ chức kịch trong kịch kinh dị.

Kịch miền Nam khai thác mạnh khả năng thiên bẩm của diễn viên.

Kịch miền Bắc chủ yếu là chính chu, thiên về tổng thể đạt được tính chủ đề tư tưởng (đa số là vậy).

Hụt hẫng sân khấu lý do là tạo diễn viên tên tuổi lớn, vai diễn đậm dấu ấn hiếm hoi, có nhưng không nhiều.

Đạo diễn miền Nam dựa vào diễn viên nhiều cũng chính là cái nhược điểm của đạo diễn miền Nam, đạo diễn phía Nam dấu ấn diễn viên nhiều hơn dấu ấn đạo diễn, nhất là kịch hài và kịch tâm lý, kịch kinh dị có vai trò đạo diễn vở diễn hơn. Nhưng cũng chỉ tổ chức tình huống kịch, khác đạo diễn miền Bắc chính chu hơn, có tính tổng thể để đạt chủ đề tính tư tưởng của họ (tất nhiên không là tất cả nhưng phổ biến là vậy).

Cách dựng đạo diễn miền Nam không lệ thuộc câu lệ vào kịch bản văn học tạo ra sự sinh động trong vở diễn nhưng cũng đồng thời tạo ra nhược điểm là diễn viên ít khi nói đúng lời kịch.

Đạo diễn miền Nam, kịch kinh dị có vai trò tổ chức vở diễn nhưng không quá đầy mạnh rõ tư tưởng vở diễn, các sân khấu kịch miền Nam có khác nhau là:

Cái chung là hấp dẫn bằng hài, kinh dị nhưng mỗi sân khấu do dấu ấn người chịu trách nhiệm, người chỉ đạo nghệ thuật làm nên.

Kịch Hoàng Thái Thanh, nghệ sĩ Thành Hội, Ái Như vừa làm kịch bản, đạo diễn, kịch bản chị Ái Như biên tập theo phong cách sân khấu chi, thiên về tâm lý đạo đức xã hội có hơi hám Kim Cương, Stanislavski.

Kịch Idecaf, Thành Lộc chi phối đạo diễn diễn viên ảnh hưởng phong cách Thành Lộc rất nhiều, thiên về diễn viên trung tâm (Thành Lộc), đạo diễn dựng ở Idecaf ảnh hưởng anh Thành Lộc rất nhiều.

Bên anh Thành Lộc sau này, pha kịch chính luận gần gũi đời sống hơn, chuyển qua đưa âm nhạc hát múa vào vở diễn, chưa phải là nhạc kịch nhưng có hơi hám nhạc kịch.

Kịch Phú Nhuận - Hồng Vân, theo phong cách Hồng Vân, tung tẩy chính

kịch nhưng hài, nơi đây có Thanh Vân, Lan Phương, Thái Hòa, Đức Thịnh,...

NCS: Xin Thầy có thể cho biết về cái mạnh yếu, hướng khắc phục để tạo ra vở diễn tốt và đạo diễn giỏi của đạo diễn kịch nói TP.HCM từ 2000 đến 2020?

Trần Ngọc Giàu:

Theo tôi, thế mạnh của đạo diễn kịch miền Nam thích ứng là thích ứng thị trường nhưng đạo diễn không thể hiện mình trong tác phẩm, với nhà đầu tư người diễn viên (trừ khi đi Liên hoan Hội diễn), người diễn viên thể hiện mình trong vở diễn, hướng nhà đầu tư, diễn viên lái theo tính tổng thể mục đích của mình, đạo diễn bị diễn viên lái theo họ theo là chết, đạo diễn không được ủng hộ nhiều, không được đồng tình nhiều, đạo diễn cần khai thác ngẫu hứng diễn viên nhưng đưa vào chủ đích của mình, theo họ là không biết đường ra.

Sân khấu tư nhân đầu tư để thu lãi nên đầu tư làm nghệ thuật bị thiếu, các đạo diễn thuyết phục nhà đầu tư cần chau chuốt hình thức không bị giống trang trí ước lệ, tả thật không đến nơi nửa vời, một chút tả thật một chút ước lệ nên không ra gì.

20 năm nay vẫn là nghiêng về tả thật, về phong cách biểu diễn mang cuộc đời diễn viên kết hợp nhân vật, vì hướng đến khán giả đến sinh hoạt nhiều. Nói tả thật người ta không quan tâm đến trang trí; miền Bắc nặng Stanislavski, dân cách Berthold Brecht, hướng đến khán giả nhiều, chỉ chau chuốt đến nhân vật. Tại miền Nam, ở Sân khấu kịch Idecaf có các vở như: Khúc nguyệt cầm, Bí mật vườn lê chi,... là hướng đến nghệ thuật; Nhà hát kịch Tp. HCM có vở Đường bay, Thời con gái đã xa là một số ít vở có nhân vật điển hình,...

Đạo diễn không thấy kế thừa sân khấu truyền thống, hầu như không có, vì cái sinh hoạt lấy đi nên không thấy kế thừa truyền thống, tiếp thu nước ngoài cũng rất ít, ứng dụng thiết bị công nghệ; nước ngoài không có công nghệ thì có thử nghiệm nhiều, mình cũng không có hoặc ít thử nghiệm, mình chỉ có Thành Lộc, Khắc Duy có tham khảo, tiếp cận Hollywood.

Xin cảm ơn Thầy đã dành thời gian cho buổi phỏng vấn.

03. Đạo diễn, Nhà quản lý sân khấu Ngọc Hùng

Thời gian phỏng vấn: Vào lúc 12h00 trưa, thứ bảy, 3/8/2024.

Tại: Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM. Địa chỉ: 125, Cống Quỳnh, phường Nguyễn Cư Trinh, quận 1, TP.HCM.

Chức vụ, nghề nghiệp, nơi công tác: Từ 2010 đến 2020 là quản lý sân khấu, đạo diễn sân khấu kịch Thế Giới Trẻ (Sài Gòn Phẳng) - TP.HCM, sau 2020 phụ trách nghệ thuật, đạo diễn Sân khấu kịch Idecaf (điểm diễn Nhà văn hóa Thanh Niên) - TP.HCM.

TRÍCH BIÊN BẢN PHỎNG VẤN SÂU BIÊN BẢN 3

Nhân vật phỏng vấn: Đạo diễn Ngọc Hùng

Người phỏng vấn: Nghiên cứu sinh Nguyễn Hòa An

Thời gian: 12g trưa, thứ bảy, ngày 3/8/2024.

Địa điểm: Sân khấu Thế Giới Trẻ, 125 Cống Quỳnh, Quận 1. TP.HCM

NCS: Xin Em có thể cho biết về tình hình chung về sân khấu Thế giới trẻ - Sài Gòn phẳng, mà cụ thể là về mặt đạo diễn?

Ngọc Hùng:

Theo Ngọc Hùng, giai đoạn này, 1 lứa đạo diễn trẻ bắt đầu hình thành, ví dụ sân khấu Thế Giới Trẻ - Sài Gòn Phẳng bắt đầu từ 2004 là lứa đạo diễn mới ra trường: Ngọc Hùng, Bùi Quốc Bảo, Cao Tấn Lộc (Sài Gòn phẳng), Đình Toàn (Idecaf), Nguyễn Thu Phương (kịch truyền hình là chính), Đức Thịnh (Phú Nhuận),... học đạo diễn sân khấu và ra trường. Lứa này ra trường, tốt nghiệp 2004, hoang mang vì thời điểm này không nhiều chương trình, lo lắng tốt nghiệp làm cái gì; trường sân khấu có xây dựng sân khấu Thế Giới Trẻ, có sân khấu Quay xây mới chưa hoạt động, các bạn nghĩ sao không làm gì đi? Đã xin Hiệu trưởng Hà Quang Văn để thành lập sân khấu Thế giới trẻ nhằm phục vụ sinh viên các trường đại học và để sinh viên trường sân khấu điện ảnh có nơi để biểu diễn, các bạn diễn viên sau này thành danh từ sân khấu này có: Thu Trang, Thanh Vân, Huỳnh Long, Thanh Thúy, Thùy Dương,... làm các kịch mục ngắn, chương trình tổng hợp có ca hát, kịch ngắn và được biết đến nhiều.

Làm được một thời gian lớn dần, nghĩ làm Câu lạc bộ hoài sao trưởng thành,

mỗi người một công việc riêng, tạm dừng, Ngọc Hùng vẫn làm sân khấu Thế Giới Trẻ, đạo diễn Trần Ngọc Giàu làm Giám đốc sân khấu Thế giới trẻ, có một Việt kiều Úc mời Ngọc Hùng làm một sân khấu ở Gia định (sân khấu kịch Gia Định gần chợ Bà Chiểu), Ngọc Hùng kéo người này về sân khấu Thế giới Trẻ năm 2010, Ngọc Hùng làm quản lý, đạo diễn. Sân khấu kịch Thế Giới Trẻ từ 2010 là sân khấu chuyên nghiệp, không còn là Câu lạc bộ, lúc đó có Ngọc Hùng, hình thành nên phong cách rất trẻ trung cùng Bùi Quốc Bảo, Cao Tấn Lộc tạo nên sân khấu Thế giới trẻ được công chúng khán giả biết đến. Các vở kịch xoay vào chủ đề: tình yêu, cuộc sống; thể loại: hài kịch, kinh dị. Khi nhắc đến sân khấu Thế giới trẻ, có 3 đạo diễn: Ngọc Hùng, Bùi Quốc Bảo, Cao Tấn Lộc.

Một số vở ưng ý và đạo diễn chủ chốt tại sân khấu Thế giới trẻ:

Đạo diễn Bùi Quốc Bảo, mạnh về kinh dị, với các vở trội lên: Lầu Hoang, Họa Hồn,... ngoài ra còn có các vở đậm chất văn học miền Tây nam bộ (chất của nhà văn trẻ Nam bộ Nguyễn Ngọc Tư) như: Đời như ý, đạo diễn Bùi Quốc Bảo, kịch bản chuyển thể từ truyện ngắn của Nguyễn Ngọc Tư, tham dự Liên hoan sân khấu toàn quốc, đoạt Huy chương vàng diễn viên: Ngọc Trinh, Quang Tuấn; vở: Công mẹ đi chơi, tác giả và đạo diễn: Bùi Quốc Bảo (Quốc Bảo có thể mạnh về tác giả), màu sắc tình cảm gia đình, Huy chương vàng Liên hoan sân khấu kịch toàn quốc, Huy chương vàng diễn viên: Đàm Loan, La Thành.

Về Ngọc Hùng: đạo diễn dòng kịch giải trí, trẻ trung, hài kịch, dành cho khán giả trẻ. Các vở mang thương hiệu của Ngọc Hùng: Chuyện tình Băng Cốc, kể về tình yêu đôi trai gái đi du lịch Băng Cốc gặp nhiều trắc trở nhưng vẫn giữ được tình yêu, thiên về hình thức nhạc kịch (tuy không thuần chất nhạc kịch, lồng bài hát vào kịch), tạo nên hiện tượng cho sân khấu Thế giới trẻ (lúc đầu cũng ít khách, sau vở Chuyện tình Băng Cốc đông khán giả); sân khấu Thế giới trẻ từ đây khán giả rất đông và vững mạnh hơn.

Một số vở nổi bật của Ngọc Hùng: Bao giờ mẹ lấy chồng, đạo diễn Ngọc Hùng, tác giả Bảo Ngọc, Huy chương vàng Liên hoan sân khấu năm 2021, dàn dựng và biểu diễn trước năm 2020, vở này định hình phong cách Ngọc Hùng, vừa

giải trí vừa có chất nghệ thuật. Và vở: Chuyện tình yêu, là câu chuyện về 1 cô nuôi dạy trẻ mồ côi, yêu 1 chàng phi công, với mô típ tình yêu lãng mạn, nhiều cảm xúc nhưng bên cạnh không thiếu tiếng cười. Thế mạnh của Ngọc Hùng là hài kịch.

Năm 2021, Ngọc Hùng có 2 Huy chương vàng (Bao giờ mẹ lấy chồng, Mưa bóng mây); đạo diễn Ngọc Hùng với Huy chương vàng vở Mưa bóng mây, tác giả Thanh Bình, vở này cũng tạo ra phong cách cho Ngọc Hùng, vở có 2 diễn viên: Ngọc Trinh, Hòa Hiệp diễn xuyên suốt 120 phút cùng các diễn viên múa bóng (diễn viên kết hợp màn hình múa bóng, sử dụng hình thức múa bóng, diễn viên kết hợp màn hình múa bóng).

Đạo diễn Ngọc Hùng còn được biết đến qua các vở: Thanh xà Bạch xà ngoại truyện, Hồn ma cô đào hát, Ma nữ si tình,... và vở: Lò võ thiếu lâm, vở diễn đoạt giải B trong năm 2020 của Hội Sân khấu TP.HCM. Còn Cao tẩn Lộc gần giống Ngọc Hùng, các vở hài kịch của Cao Tấn Lộc gồm: Thần tiên cũng nổi điên, Khát vọng của chàng,... phong cách cũng rất trẻ trung.

Sân khấu kịch Thế giới trẻ nói chung, Ngọc Hùng nói riêng, giới thiệu một lớp diễn viên trẻ rất được khán giả TP.HCM yêu thích như: Thu Trang, Diệu Nhi, La Thành, Pu Ka, Thuận Nguyễn, Anh Tú, Gia Bảo, Minh Dự,...là những diễn viên trưởng thành từ Sân khấu Thế giới trẻ.

Vở: Thanh xà Bạch xà ngoại truyện, đạo diễn Ngọc Hùng, hình thành phong cách Ngọc Hùng, thường có những diễn viên nam đóng nữ (BB Trần và Hải Triều, là 2 diễn viên nam chuyên đóng vai đào nữ), vở này tạo ra 2 diễn viên nam đóng nữ ấn tượng, diễn viên nam đóng nhân vật nữ, sau vở này, 2 bạn này phát triển theo hướng này các vở như: Hồn ma cô đào hát (2 bạn đóng đào hát), Thâm cung đại chiến (2 bạn đóng các bà phi tàn).

Có ý kiến nói việc nam đóng nữ trên sân khấu nên hay không nên, với tư cách đạo diễn, Ngọc Hùng thấy, diễn viên hóa thân vào nhiều nhân vật, diễn viên nam đóng nữ phải đảm bảo yếu tố thẩm mỹ nghệ thuật, không phản cảm là được, diễn viên nam đóng nhân vật nữ phải đảm bảo điều này, Ngọc Hùng yêu cầu như vậy.

NCS: Xin Em có thể cho biết, về các Sân khấu kịch khác tại TP.HCM, Em thấy thế nào?

Ngọc Hùng:

Theo Ngọc Hùng, mỗi sân khấu tạo dựng phong cách khác nhau, đạo diễn dựng sân khấu nào phải khá linh động theo phong cách sân khấu đó qua người chỉ đạo nghệ thuật. Các vở diễn sân khấu thường đi theo phong cách sân khấu đó với tư duy khác nhau của mỗi sân khấu, đạo diễn phải theo gu mỗi sân khấu, phải định hình theo phong cách sân khấu đó.

Ví dụ: sân khấu Hoàng Thái Thanh, là những vở kịch mê lô, đi sâu vào thân phận con người, xem vở đó làm sao gây nên cảm xúc sâu thẳm bên trong.

Sân khấu Nụ cười mới, đi theo hài kịch, hài kịch ở đây khác với sân khấu Thế giới trẻ, khác về cách diễn của diễn viên, về dàn dựng và đề tài câu chuyện.

Kịch Thế giới trẻ, đi vào đề tài giới trẻ, vượt trước thời đại, viễn tưởng.

Kịch Nụ cười mới, hài kịch bình dân, nụ cười lao động, chuyện của cô chú bác, với diễn viên là Hoài Linh, Thanh Thủy, nhân vật trong vở diễn dính với diễn viên này và sân khấu này.

Sân khấu kịch Sài Gòn (Phước Sang), chuyên dòng kịch kinh dị, tâm linh.

Kịch Hồng Vân, giai đoạn đầu thường là kịch Bắc, vì chị Hồng Vân gốc Bắc, nhiều thể loại, phong cách Bắc, chuyển thể từ tác phẩm văn học, ví dụ: Bỉ Vỏ, Số Đỏ,... tạo nên 1 số đạo diễn trẻ: Đỗ Đức Thịnh (có màu sắc tình yêu lãng mạn, bay bổng, phiêu, ví dụ: Chuyện tình mùa thu, Nỏ thần (kịch lịch sử, cũng có tình yêu lãng mạn trong đó).

Kịch 5B, đơn vị của nhà nước, sân khấu kịch của nhà nước, kịch của họ chính chu hơn, không quá đà về hài kịch.

NCS: Xin Em có thể cho biết, để vở diễn tốt hơn, sân khấu kịch TP.HCM tốt hơn trong tương lai, theo Em cần phải thế nào?

Ngọc Hùng:

Theo Ngọc Hùng, sân khấu kịch Sài Gòn không chết nhưng không phát triển, cơ sở vật chất yếu, sân khấu đang hoạt động tạm bợ về mặt bằng, đang sử dụng hội

trường; ví dụ: kịch Phú Nhuận là hội trường TTVH Quận Phú Nhuận, hay Hoàng Thái Thanh là Nhà thiếu nhi, Nhà thiếu nhi thành phố sau đó là Nhà thiếu nhi quận 10, Idecap là 1 sân khấu nhỏ của Viện trao đổi văn hóa Pháp, tương đối sân khấu đúng quy chuẩn là sân khấu Thế giới trẻ được xây dựng đúng quy chuẩn sân khấu nhưng vẫn không đúng 2 cánh gà 2 bên sân khấu, không đủ chỗ để cảnh trí (các sân khấu kịch giống nhau 2 bên cánh gà nhỏ, dựng những vở cảnh trí lớn không thể chuyển được, cảnh lớn vào cánh gà không được), cảnh trí chủ yếu sử dụng ước lệ, bực bệ là nhiều.

Các đạo diễn trẻ hiện nay được học từ các thầy thế hệ đạo diễn như: Trần Minh Ngọc, Trần Ngọc Giàu nhưng để sân khấu phát triển hơn, thế hệ đạo diễn trẻ phải được đi nước ngoài tham quan, học hỏi nhiều hơn, xem thế giới họ diễn vở như thế nào (đạo diễn điện ảnh, phim ảnh được nhập nhiều, rồi trên mạng nên cách tiếp cận rộng đường hơn). Phải được xem vở trực tiếp mới học được, các đạo diễn trẻ có tìm tòi nhưng trong phạm vi nhỏ hẹp, cuộc sống ngày càng tiến bộ thì các quy chuẩn, yêu cầu ngày càng cao hơn. Sáng tạo phải bằng thiết bị kỹ thuật, không chỉ bực bệ.

Sân khấu đang dừng, không tiến xa, chưa ngang tầm thời đại.

Diễn viên không sống được ở sân khấu, chỉ diễn mang tính chất đam mê, để sống phải làm công việc khác, vì vậy dành cho sân khấu khá ít, đạo diễn sáng tạo phải chạy theo thời gian ít ỏi của diễn viên nên sản phẩm sân khấu khó hay.

Vì vậy, Ngọc Hùng đi theo hài kịch và giải trí vì không quá đòi hỏi phải đầu tư, vì hài kịch, giải trí hấp dẫn nằm ở câu chuyện và trình diễn, thoại của diễn viên nên là kịch không cần quá nhiều xử lý ánh sáng, hài kịch không nặng bằng những tác phẩm cần trang thiết bị hiện đại hỗ trợ.

NCS: Xin Em có thể cho biết, về phong cách kịch miền Nam và miền Bắc, Em thấy thế nào?

Ngọc Hùng:

Ngọc Hùng nghe nói, đạo diễn miền Bắc không có sân khấu xã hội hóa hay có ít, là sân khấu nhà nước, làm việc theo giờ hành chính, 8 giờ sáng là tập tuồng,

diễn viên trong biên chế, đạo diễn cũng vậy; còn ở TP.HCM khó đảm bảo tập tuồng giờ này (trừ sân khấu Idecaf tập buổi sáng, đã duy trì lâu, buổi sáng sáng suốt để sáng tạo), còn các diễn viên khác ở các sân khấu thị trường khác, thức khuya, ngủ, 8 giờ sáng không thể tập.

Bắc và Nam không khác gì về tư duy, dàn dựng.

Sân khấu kịch TP.HCM đang dừng lại ở cơ sở vật chất nên đạo diễn cũng dừng lại ở khán phòng nhỏ, cảnh trí dừng lại ở bức bệ. Cơ sở vật chất yếu nên dừng lại ở công tác xử lý cảnh trí vẫn là pa nô, bức bệ.

Xin cảm ơn Em đã dành thời gian cho buổi phỏng vấn.

04. NSƯT, Đạo diễn Ca Lê Hồng

Thời gian phỏng vấn: Phỏng vấn qua điện thoại lúc 14g30, chiều thứ hai, ngày 5/8/2024.

Chức vụ, nghề nghiệp, nơi công tác: Đạo diễn - NSƯT Ca Lê Hồng, Nguyên hiệu trưởng Trường NTSK II (Nay là Đại học Sân khấu và Điện ảnh Tp.HCM). Cô hiện là thành viên Hội đồng nghệ thuật của Sở Văn hóa Thông tin TP.HCM.

TRÍCH BIÊN BẢN PHỎNG VẤN SÂU BIÊN BẢN 4

Nhân vật phỏng vấn: Đạo diễn Ca Lê Hồng

Người phỏng vấn: Nghiên cứu sinh Nguyễn Hòa An

Thời gian: Phỏng vấn qua điện thoại lúc 14g30, chiều thứ hai, ngày 5/8/2024.

Địa điểm: Phỏng vấn qua điện thoại.

NCS: Xin Cô có thể cho biết về 1 số đặc điểm của kịch nói TP.HCM từ 2000 - 2020 và khác với kịch miền Bắc thế nào?

Ca Lê Hồng:

Theo tôi, từ 2000 đến 2020 có thể phân ra làm 2 giai đoạn: 2000 đến 2010 và 2010 đến 2020.

Xã hội hóa đã làm cho nhiều sân khấu phía Nam phát triển. Kịch ở sân khấu xã hội hóa TP.HCM đòi hỏi công việc đạo diễn khác ở Hà Nội, đáp ứng thị hiếu công chúng. Sân khấu kịch Idecaf đạo diễn có Thành Lộc, Vũ Minh, đạo diễn kỳ

cựu có NSND Trần Minh Ngọc.

Với sân khấu kịch TP.HCM, thị hiếu công chúng kéo theo công tác dàn dựng. Từ phong cách mỗi sân khấu kéo theo đạo diễn phong cách dàn dựng.

Đạo diễn xuất thân từ các thầy đại học nước ngoài về, trong trường lớp thường chỉnh chu, bài bản; tốt trong xây dựng hình tượng, tính cách nhiều chất văn học.

Sân khấu kịch TP.HCM tính giải trí tác động rất nhiều đến vở diễn, đạo diễn. Xã hội hóa nên kịch bám sát đời sống.

Công tác đạo diễn, xây dựng hình tượng nhân vật, đưa thông điệp gì cho công chúng, mỗi sân khấu 1 cách:

Sân khấu Hoàng Thái Thanh, khai thác tâm lý, tính cách nhân vật chỉnh chu. Sân khấu kịch Hồng Vân, giai đoạn đầu khai thác kịch bản văn học, lịch sử,... sau này khai thác về kinh dị, ma, xã hội,...

Sân khấu xã hội hóa nhằm giải quyết phải có khán giả, phải lo nội dung kịch bản,... Một sân khấu muốn tồn tại phải có khán giả, kịch bản, đạo diễn nói được xu hướng chung, tình hình để sân khấu phát triển. Xây dựng mỗi nhà hát phải có công chúng. Công tác đạo diễn các thầy xuất thân từ trường làm, làm việc chỉnh chu, bài bản. Sân khấu xã hội hóa chạy theo xu hướng khán giả, muốn diễn viên chạy theo xu hướng thị hiếu công chúng.

Sân khấu miền Bắc, giữ sân khấu chỉnh chu, mạnh, bề thế vì là sân khấu nhà nước, do đạo diễn được đào tạo nước ngoài, đào tạo trong nước cũng được đào tạo kỹ.

Khi nói về nghệ thuật đạo diễn phải nói đến xu hướng mỗi sân khấu kịch phía Nam, ngoài đạo diễn thì đội ngũ trung tâm là diễn viên. Kịch miền Nam xuất phát từ kịch mục nhà hát, phát triển đáp ứng mảng miếng, tính giải trí của khán giả, đạo diễn cần chú ý đến, cũng từ diễn viên. Kịch miền Nam, nhạy, nhanh, khai thác nhiều mảng miếng, lời thoại theo công chúng, chất hài, công tác đạo diễn phải chú ý khai thác mảng miếng.

Tùy xu hướng mỗi nhà hát mà đạo diễn chọn lựa kịch bản, cách dựng, mỗi

nhà hát có phong cách riêng (ở nước Nga, mỗi nhà hát có phong cách riêng). Ở miền Nam, đạo diễn là lính đánh thuê phải tùy yêu cầu nhà hát.

Xu hướng kịch bị tác động bởi diễn viên rất nhiều, diễn viên chạy sô nhiều nên đạo diễn tập khuya, tập gấp gáp,...

Đạo diễn miền Nam có: Trần Ngọc Giàu, Công Ninh, Đỗ Phú Hải,...

Phong cách mỗi nhà hát tạo phong cách đạo diễn cộng tác. Sân khấu miền Nam cải lương phát triển, sau này cải lương xuống kịch phát triển.

Thành Hội, Ái Như giữ được xu hướng từ nhà trường; từ chọn kịch bản, dàn dựng, chi tiết chỉnh chu, khai thác tâm lý kỹ.

Đạo diễn chọn kịch bản phù hợp nhà hát và khán giả nhà hát đó. Cần nhiều yếu tố tạo nên vở diễn nhưng phải vui, mang tính giải trí. (tâm lý khán giả miền Nam)

NCS: Xin Cô có thể cho biết các ưu điểm của sân khấu kịch TP.HCM từ 2000 - 2020?

Ca Lê Hồng:

Theo tôi, các vở khai thác đời sống xã hội rất nhanh nhạy, các yếu tố công chúng, phải lưu ý kỹ các yếu tố công chúng, cách đặt vấn đề trong vở diễn cần tính giải trí, chất kinh dị, nhẹ nhàng, phải có trò hút công chúng. Nghệ thuật đạo diễn phải khai thác mảng miếng để thu hút công chúng. Kịch cách mạng chỉ phần nào. Kịch lịch sử có được dàn dựng. Những vở được giải thưởng mang nội dung xã hội. Đưa nhạc kịch vào, ví dụ: Tin ở hoa hồng,...

Sân khấu kịch Idecaf thích đi vào nhạc kịch và các vở lịch sử: ví dụ: Vua thánh triều Lê, Tiên Nga, là các vở chỉnh chu về tổng thể, chỉnh chu về nhiều khâu như: cảnh trí, âm nhạc, phục trang,...

Một số vở tạo được tiếng vang như:

Một số vở ở sân khấu kịch Idecaf.

Sân khấu kịch Hồng Vân, khai thác kịch bản văn học, như: Sô Đỏ, Thị Mầu, Nỏ Thần, Người đàn bà say rượu,... đi vào những vấn đề xã hội, giữ được nội dung, chủ đề tư tưởng, hình tượng vở diễn.

Sân khấu kịch Thế giới trẻ, chạy theo giải trí rất nhiều, Bùi Quốc Bảo có đề tài xã hội chuyển thể kịch bản văn học như Đời như ý (Nguyễn Ngọc Tư),

Kịch bản của Hạnh Thúy.

Cần nói về những điều liên quan mật thiết đến nhà hát, vở diễn: xu hướng nhà hát, đội ngũ diễn viên,...

Sân khấu kịch Idecaf, đạo diễn có: Trần Minh Ngọc, Thành Lộc, Hữu Châu, Vũ Minh, sau có Đình Toàn,... Kịch Phú Nhuận, có Hồng Vân. Kịch Thế giới trẻ là Ngọc Hùng, sau là Cao Tân Lộc. Kịch Nụ cười mới đi vào hài, giải trí, ma.

Sân khấu kịch TP.HCM có nhiều kịch bản đáp ứng đời sống, lành lợi đáp ứng đời sống xã hội.

Nhanh nhạy bắt kịp đời sống xã hội, yếu tố giải trí hàng đầu.

Vẫn giữ được chừng mực vì có hội đồng nghệ thuật thẩm định.

Để vở diễn tạo hiệu quả cho công chúng, chủ đề thông điệp.

Kịch miền Nam, xã hội hóa phát triển mạnh, một số phải lấy những kịch bản cũ ra làm lại, kịch kinh dị, vở kịch Tía ơi má dzê về tâm lý xã hội khán giả rất thích, có 1 số kịch bản chuyển thể từ truyện ngắn Nguyễn Ngọc Tư.

Những vở đỉnh điểm (đỉnh cao) lấy từ kịch bản văn học và các bộ phận được đầu tư chỉnh chu, đạt giải thưởng cao.

Kịch bản từ tác phẩm văn học, từ tâm lý, diễn xuất, phục trang. Nghệ thuật đạo diễn xuất phát từ nhiều yếu tố, tất cả các khâu. Nhu cầu công chúng.

Đạo diễn kịch miền Nam: năng động, tìm tòi, nhanh nhạy đôi khi không đào sâu, mạnh khi khai thác mảng miếng trò.

Đạo diễn Trần Minh Ngọc giữ được nét cơ bản, khả năng của nghệ thuật diễn viên, mình làm nên, diễn viên khai thác thêm.

NCS: Xin Cô có thể cho biết, những điểm chưa được của sân khấu kịch TP.HCM hiện nay là gì ạ?

Ca Lê Hồng:

Theo tôi, tính thẩm mỹ, nhận thức 1 số vở tốt nhưng có vở cần xem lại về mặt xã hội, giá trị hiện thực. Nhà hát không chú ý khán giả khó tồn tại. Đạo diễn

phải tạo những hình tượng có sức hút công chúng. 1/3 vở tốt; 2/3 vở phục vụ giải trí. Giai đoạn này giáo dục nhận thức thẩm mỹ giữ được phần nào. Khai thác mảng trò nhiều. Đạo diễn làm việc với diễn viên phải khai thác nhiều.

Kịch 5B giữ được tương đối. Đạo diễn là lính đánh thuê phải phục vụ phong cách nhà hát mình đến làm thuê. (trừ Idecaf, Hoàng Thái Thanh sử dụng người tại chỗ) Phong cách nhà hát quyết định màu sắc dàn dựng đạo diễn cho vở diễn. Đạo diễn miền Nam tác động đời sống xã hội, trẻ trung sinh động nhưng chiều sâu không chinh chu.

Diễn viên phía Nam khai thác làm thăng hoa nhưng đôi khi khai thác quá đà mất tính chinh chu. Và thời gian đầu tư cho vở ngắn quá. Đạo diễn trẻ phải theo (phong cách) chỉ đạo nghệ thuật của nhà hát. (ví dụ: ở sân khấu Idecaf, Hoàng Thái Thanh điều này khá rõ) Đạo diễn trẻ chạy theo xu hướng giải trí.

Nghệ thuật đạo diễn xử lý âm nhạc, cảnh trí, diễn viên ra sao:

Có yếu tố sân khấu truyền thống, học hỏi nước ngoài. Có đưa âm nhạc, ca hát, mảng miếng, xiếc, trò, trang trí, đưa điện ảnh, màn hình Led, có nhưng không nhiều. Sân khấu bị lệ thuộc, toàn thuê sân khấu nên không chủ động, xử lý ánh sáng chưa tốt, trang trí ước lệ có, trang trí tả thực có, phục trang lịch sử có chú ý. (đạo diễn là nghệ thuật tổng hợp) Về tiếp cận nước ngoài có nhưng ít vì phải có điều kiện, kinh phí.

Mấy em có đi nước ngoài về, muốn xử lý như nước ngoài phải có kinh phí, ví dụ: đi nước ngoài như Thành Lộc, Hồng Vân (rồi thì đạo diễn Trần Minh Ngọc, Trần Ngọc Giàu).

Sân khấu chỉ có sàn diễn, không có gì thay đổi. Đi phải có tiền, xã hội hóa đầu tư đụng đến tiền, đạo diễn không thể tung hết trò mình muốn.

Ví dụ: đưa múa, âm nhạc vào để hấp dẫn thêm, sàn diễn đi thuê không phá cách nhiều.

Sàn diễn là nơi để người đạo diễn xử lý rất nhiều nhưng phải đi thuê nên hạn chế, đạo diễn phải có sân khấu để chủ động, để phá cách rất nhiều.

Sân khấu đỉnh cao, mỗi đạo diễn phải làm chủ nhà hát, tạo sự đồng bộ các

bộ phận, ánh sáng, trang trí,... ví dụ: Idecap phải ra nhà hát Bến Thành dựng và diễn những vở lớn, đạo diễn phải xử lý tổng thể, liên quan kinh phí.

Nghệ thuật đạo diễn là nghệ thuật tổng hợp, có điều kiện kinh phí, điều kiện toàn diện, công nghiệp hóa phải đi vào các nhà hát. Phải có điều kiện, phải có công nghiệp hóa, phải đầu tư. Sân khấu hiện tại cũ kỹ.

Chỉ là sân khấu nhỏ, ví dụ: kịch 5B, lúc sân khấu tròn, lúc sân khấu chữ U, (làm tiếp nhận của khán giả và diễn viên gần bó nhưng rồi cũng chỉ ở mức đó), ít có gì mới.

Ví dụ: Nhà hát kịch Tuổi trẻ, rạp Công nhân ở Hà Nội có nhà hát tương đối lớn, có thể đủ điều kiện làm sân khấu mới lạ, có những đêm diễn là của họ nên có thể xoay chuyển, phá cách, khai thác.

Sân khấu miền Nam sân khấu thuê khó làm vở lớn. Thuê rạp chạy theo giải trí. Biên kịch đạo diễn diễn viên phải phát triển.

Phải có sự thay đổi và phát triển về công nghiệp hóa tổng thể đội ngũ diễn viên, biên kịch, công tác đạo diễn giai đoạn 2000 đến 2010 tương đối; 2010 đến 2020 không bằng.

Khai thác sân khấu về chiều sâu, rộng, cao, khai thác về trang trí,...

Đạo diễn Ca Lê Hồng mong muốn có nhà hát có điều kiện cho sân khấu kịch nói để tạo nên những vở diễn đầy mạnh các yếu tố: xử lý trang trí, tổng thể hình tượng vở diễn, tính cách nhân vật, giao lưu của khán giả với diễn viên,...

Tìm nhiều thủ pháp đạo diễn để hấp dẫn khán giả. Từ cơ sở kịch bản, đạo diễn dàn dựng vở diễn.

Hồng Vân, Hoàng Thái Thanh, giữ được phong cách. Ngọc Hùng, Thế giới trẻ hiện nay hay đưa nam vào vai nữ. Kịch 5B nay đi vào thiếu nhi, giải trí không đi vào thể nghiệm như xưa do tác động thị hiếu công chúng. Kịch 5B cũng khó khăn, không còn thể nghiệm như xưa, mặt bằng xã hội, phải gần thị hiếu công chúng, xã hội hóa tư nhân đi theo vở xu hướng nhà hát, phong cách đạo diễn phải gắn vào phong cách nhà hát, tạo yếu tố giải trí, tạo màu sắc vở diễn nhà hát. Lê Hoàng Giang theo phong cách Thành Lộc khi về Thiên Đăng vì anh Thành Lộc là phụ

trách nghệ thuật.

Kịch miền Bắc, có đề ý công chúng nhưng nhà nước nuôi nên không quá thiên về thị hiếu khán giả. Đạo diễn Ca Lê Hồng không thích lắm sân khấu Thế giới trẻ. Kịch Hồng Vân sau này làm nhạc kịch, kèm các bài hát bolero, những trò múa, những trò sân khấu đưa vào để hút khán giả, để khai thác yếu tố giải trí, tạo màu sắc cho khán giả. Thế giới trẻ chạy theo xu hướng.... Đưa múa, xiếc, điện ảnh, trang trí,... vào vở.

Đạo diễn Trần Lực, bố Chèo, đưa rất nhiều truyền thống vào vở diễn, đưa Chèo, Tuồng truyền thống vào vở diễn rất nhiều.

Cần đầu tư nhiều cho cơ sở vật chất, maketting, kịch bản,...

Đạo diễn Ca Lê Hồng phát triển trên cơ sở thực tế cuộc sống

Để có vở diễn đỉnh cao, cần: kịch bản (biên kịch) tốt dẫn đến đạo diễn xử lý tốt. Phải đi coi nhiều. Đạo diễn Ca Lê Hồng vẫn mong mỗi có những vở diễn đỉnh cao. Phải tìm nguồn kịch bản, 1 số kịch bản, đạo diễn tốt như: Tiếng giày đêm, Mưa bóng mây,... Thông qua 1 số Hội diễn để đánh giá. Xu hướng vở do nhà hát và người chỉ đạo nghệ thuật nhà hát quản lý quyết định.

Xin cảm ơn Cô đã dành thời gian cho buổi phỏng vấn.

05. NSƯT, Đạo diễn, Diễn viên Nguyễn Công Ninh

Chức vụ, nghề nghiệp, nơi công tác: Đạo diễn, Diễn viên, Nguyên Trưởng Khoa Diễn viên, Nguyên Trưởng Khoa Đạo diễn, Nguyên Trưởng Khoa Điện ảnh - Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh TP.HCM.

Thời gian phỏng vấn: Vào lúc 16g, chiều thứ năm, ngày 15/8/2024.

Địa điểm: Trường ĐH Sân khấu Điện ảnh TP.HCM. 125, Cống Quỳnh, phường Nguyễn Cư Trinh, quận 1, TP.HCM.

TRÍCH BIÊN BẢN PHỎNG VẤN SÂU BIÊN BẢN 5

Nhân vật phỏng vấn: Đạo diễn Nguyễn Công Ninh

Người phỏng vấn: Nghiên cứu sinh Nguyễn Hòa An

Thời gian phỏng vấn: 16g, chiều thứ năm, ngày 15/8/2024.

Địa điểm: Trường ĐH Sân khấu Điện ảnh TP.HCM. 125, Cống Quỳnh,

phường Nguyễn Cư Trinh, quận 1, TP.HCM.

NCS: Xin Thầy có thể cho biết, đặc điểm chung các sân khấu kịch bán vé TP.HCM từ 2000 - 2020 là gì ạ?

Nguyễn Công Ninh:

Theo tôi, đạo diễn đi vào tâm lý xã hội, gu vở đi vào đời sống bám sát nhu cầu thưởng thức cá nhân khán giả, mang tính đời thường, bám cuộc sống phản ánh tâm lý mâu thuẫn xung đột cuộc sống hàng ngày khán giả thấy mình trong từng nhân vật, trong câu chuyện kịch, tạo sự gần gũi khi xem kịch khán giả dễ hiểu, các yếu tố hài trong từng vở diễn được làm rất triệt để, tạo không gian thưởng thức vui vẻ giải trí đơn giản.

Khán giả đến với sân khấu cảm nhận tiếp cận nghệ sĩ họ yêu thích thấy nghệ sĩ bằng xương thịt trên sân khấu, thấy được kỹ năng biểu diễn của diễn viên mình yêu thích. Đề tài cuộc sống đời thường, gia đình tình cảm đôi lứa, mâu thuẫn xung đột gia đình, xã hội.

Sân khấu bán vé được, kịch bản bán vé được, câu chuyện kịch gần gũi, có họ (khán giả) trong các nhân vật kịch, mâu thuẫn xung đột họ gặp trong cuộc sống hàng ngày, yếu tố gây hài không thể thiếu trong kịch, tạo không gian giải trí vui vẻ sau những mâu thuẫn xung đột kịch, họ được tiếp cận nghệ sĩ họ yêu thích, kích thích họ bỏ tiền mua vé, xem thần tượng của họ, xả stress là đặc điểm chung của các sân khấu bán vé được của TP.HCM.

Sự riêng biệt của các sân khấu kịch tại TP.HCM:

Sân khấu kịch Sài Gòn phẳng lực lượng diễn viên trẻ, khán giả yêu thích diễn viên trẻ, đáp ứng được khán giả trẻ, đạo diễn trẻ như Ngọc Hùng, Cao Tấn Lộc,... Sân khấu kịch Idecap, thể mạnh thiên về thiếu nhi, kịch người lớn thì khá, có vài vở mạnh, phản ánh thiên về giới tính, mảng miếng hài thiên về giới tính. Sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh, kịch cũ, kinh điển, tâm lý xã hội nặng nề, dựa theo truyện ngắn Nguyễn Ngọc Tư, miền Tây, đời sống nông dân Nam bộ. Sân khấu kịch 5B, không thuần chất 1 thể loại, ngày trước mang nhiều yếu tố cách điệu, nay, lúc thiếu nhi, lúc người lớn, lúc cách điệu lúc tả thật, lung tung, thích gì làm đó, diễn

viên không đồng nhất, không có diễn viên trụ.

Sân khấu kịch Phú Nhuận (Hồng Vân), thiên về vở giải trí đơn giản, không đi vào đề tài tâm lý xã hội sâu sắc. Sân khấu Sài Gòn phẳng, kịch ma.

Bây giờ kịch ma ở Sài Gòn nhiều, gu thưởng thức, nhu cầu khán giả thưởng thức, cũng (cùng) là 1 thể loại giải trí tâm lý xã hội, hài.

NCS: Xin Thầy có thể cho biết về mặt chưa được của đạo diễn kịch TP.HCM?

Nguyễn Công Ninh:

Theo tôi, về vở diễn đạo diễn đặc trưng về mảng miếng hài, chú ý nhiều mảng miếng hài, tập trung giới tính để chọc cười, vượt qua lằn ranh thẩm mỹ đẹp, sa đà vào thủ pháp gây cười rẻ tiền, đó là điều khán giả thích nhưng người làm chuyên môn khó chấp nhận (hay không thích).

Đạo diễn, không gian biểu diễn chỉ xử lý bấy nhiêu cảnh trí, không có đổi mới, ánh sáng nghèo nàn, không được cách tân. Cho nên chủ yếu đa phần các sân khấu tồn tại không dựa vào chủ yếu không gian biểu diễn, kịch bản, ánh sáng, cảnh trí, chỉ bấy nhiêu mô típ, không có gì mới. Thiếu vắng nghệ sĩ yêu thích, chỉ tạo ra không gian biểu diễn vì người nghệ sĩ biểu diễn yêu thích trong từng vở diễn, mới bán vé được, không phải vì không gian biểu diễn tạo ra, cảnh trí,... (thiếu vắng nghệ sĩ yêu thích sẽ vắng khách không bán vé được).

Đa phần xào lại kịch bản cũ, kịch bản mới lạm dụng yếu tố giới tính để gây cười. Yếu tố quan trọng hấp dẫn khán giả vẫn là nghệ sĩ (diễn viên) bán vé được không, nghệ sĩ nào biểu diễn sẽ quyết định yếu tố bán vé. Vấn đề chính không nằm ở vở diễn, không gian biểu diễn. (không nằm ở không gian vở diễn), vở diễn mà nằm ở nghệ sĩ biểu diễn. Nghệ sĩ nào biểu diễn, nghệ sĩ biểu diễn, khán giả bỏ tiền mua vé coi họ biểu diễn.

Dàn dựng của đạo diễn của các sân khấu kịch TP.HCM na ná nhau, không có sự đột biến dàn dựng, xử lý về không gian, các đạo diễn chỉ theo 1 công thức nhất định. Có vở diễn đưa ra những đột biến về xử lý không gian, đạo diễn xử lý như các công thức có sẵn. Trình bày câu chuyện qua sự tung hứng duyên dáng của

nghệ sĩ (diễn viên), câu chuyện hấp dẫn chỉ do qua sự duyên dáng của nghệ sĩ biểu diễn.

Đầu tư vở diễn quá ít tiền, nên chỉ dựa vào sự biểu diễn của nghệ sĩ để bán vé. Khán giả dễ tính, chủ yếu coi nghệ sĩ, không coi câu chuyện, không coi xử lý đạo diễn.

NCS: Xin Thầy có thể cho biết, trong tương lai, thời gian tới, kịch nói nói chung đạo diễn kịch nói nói riêng của TP.HCM phải thế nào?

Nguyễn Công Ninh:

Theo tôi, phải có không gian biểu diễn, phải hiện đại, xử lý cảnh trí, bục bệ, ánh sáng phải thỏa mãn được thị giác. Cần chăm chút về không gian biểu diễn.

Các sân khấu kịch nên cải thiện phần nhìn, có điều kiện tối thiểu đạo diễn xử lý ánh sáng, cảnh trí, mang màu sắc mới cho sân khấu, không thì sẽ cứ lặp đi lặp lại, không có gì mới.

Sân khấu kịch miền Nam đi vào đời thường hàng ngày, gần gũi khán giả./.

Xin cảm ơn Thầy đã dành thời gian cho buổi phỏng vấn.