

Đặc điểm nội dung và nghệ thuật kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại

• Lưu Trung Thủy

Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh

TÓM TẮT:

Từ thập niên cuối thế kỷ XX đến nay, Thành phố Hồ Chí Minh là một trong những trung tâm sôi động của văn học kịch và sân khấu kịch của cả nước. Gắn với hoạt động của sân khấu kịch nói, trong hơn 20 năm qua, văn học kịch Thành phố đã hình thành nên đội ngũ tác giả kịch bản chuyên nghiệp, đưa đến công chúng những tác phẩm phản ánh những xung đột trong cuộc sống và thế giới nội tâm, nội cảm của con người Việt Nam giai đoạn đổi mới và hội nhập của đất nước cũng như đóng góp kinh nghiệm cho việc tiếp thu và vận dụng những thành tựu nghệ thuật xây dựng kịch bản

của kịch nói hiện đại thế giới, phù hợp với thói quen tiếp nhận của người Việt.

Bài viết này khái quát đặc điểm nội dung phản ánh, trong đó tập trung vào nội dung xung đột, và nghệ thuật xây dựng kịch bản trên phương diện xây dựng cốt truyện, xây dựng nhân vật, xây dựng ngôn ngữ đối thoại và vận dụng thủ pháp nghệ thuật mới của kịch bản văn học kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại. Bài viết hy vọng góp thêm vào những đánh giá, tổng kết về văn học kịch Thành phố Hồ Chí Minh trong thời gian hơn 20 năm qua đến nay.

Từ khóa: *kịch bản văn học đương đại, văn học kịch đương đại, kịch nói đương đại, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại*

1. Nội dung xung đột trong kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại

Hơn 20 năm qua, kịch nói cả nước loay hoay tìm giải pháp thoát khỏi khó khăn do thiếu khán giả. Trong bối cảnh đó, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh chọn hướng đi thích ứng với thị trường để tồn tại và phát triển. Từ sự phát triển của sân khấu kịch nói mà văn học kịch Thành phố Hồ Chí Minh có điều kiện phát triển về số lượng tác phẩm, phản ánh những xung đột đang đặt ra trong xã hội, cuộc sống, đồng thời chuyển tải đến công chúng những thông điệp mang tính chất hướng thiện, khuyến thiện.

Ở góc độ đề tài và phạm vi hiện thực, qua khảo sát hơn 60 tác phẩm dành được nhiều quan tâm của công chúng thành phố khoảng thập niên cuối thế kỷ XX đến nay, chúng tôi thấy có thể phân chia đề tài

của kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh thành bốn nhóm như sau:

- Chính luận.
- Lịch sử.
- Tình yêu-hôn nhân-gia đình.
- Đạo đức cá nhân.

Có thể số lượng tác phẩm ở các mảng đề tài có khác nhau nhưng nhìn chung phạm vi hiện thực mà kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh quan tâm khá rộng. Trong đó, đề tài về tình yêu-hôn nhân-gia đình cùng với đề tài về đạo đức cá nhân là những đề tài liên quan đến phạm vi hiện thực của cá nhân chiếm hơn 70% số lượng kịch bản. Xu hướng này của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại cũng nằm trong xu hướng chung của kịch nói Việt Nam, như nhà nghiên cứu Phan Trọng Thuồng

(trong Phan Cự Đệ (Chủ biên), *Văn học Việt Nam thế kỷ XX: Những vấn đề lịch sử và lý luận*, Nhà xuất bản Giáo dục, Hà Nội, năm 2004) nhận định về kịch nói sau Hội diễn sân khấu năm 1985: kịch nói Việt Nam sau thời kỳ đổi mới đã có một bước chuyển từ kịch thời sự-chính luận sang kịch tâm lý.

Từ góc độ đề tài, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh trong hơn 20 năm qua đã cố gắng đưa đến độc giả và khán giả bức tranh phong phú về đời sống của người thành phố nói riêng và vùng Nam bộ nói chung. Cụ thể:

Ở mảng đề tài mang tính chất chính luận, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh tập trung vào một số xung đột mang tính chất thời sự trong quá trình xây dựng, phát triển và hội nhập của đất nước như xung đột trong phát triển kinh tế (tác phẩm *Hoa Biển* của Lê Bình). *Hoa biển* phản ánh xung đột giữa phương thức làm giàu bằng mọi cách và làm giàu một cách bền vững. Hay như xung đột giữa hội nhập và giữ gìn văn hóa truyền thống (*Đất lở* của Ngọc Linh, *Tình duyên thưở trước* của Thanh Hoàng, *Biển* của Lê Duy Hạnh), giữa văn hóa ứng xử phương Đông và Phương Tây (*Dạ cổ Hoài Lang* của Thanh Hoàng).

Xung đột về văn hóa ở các tác phẩm kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh chỉ mới dừng lại ở những va chạm, chưa đến mức gay gắt. Đây cũng là điểm đáng tiếc trong cách đặt vấn đề và xử lý của các kịch bản văn học thuộc phạm vi đề tài này. Bởi vì những biến chuyển trong thời kỳ xây dựng, phát triển và hội nhập của đất nước nói chung và Thành phố Hồ Chí Minh nói riêng đang tác động và làm thay đổi những giá trị văn hóa của đô thị cũng như nông thôn. Xung đột về nhận thức và ứng xử giữa các thế hệ trong gia đình và xã hội, xung đột giữa giá trị văn hóa cũ và mới, giữa truyền thống và hiện đại chưa được kịch nói đặt ra, lý giải để tạo nên sự chia sẻ, cảm thông giữa thế hệ già và trẻ cũng như bảo vệ những hiện tượng văn hóa tích cực, phê phán những hiện tượng văn hóa tiêu cực hoặc lỗi thời.

Ở mảng đề tài chính luận, kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại cũng phản ánh một số hiện tượng tiêu cực trong xã hội hiện nay như sự xuống cấp của đạo đức xã hội, thói vô trách nhiệm của một số cán bộ công quyền, thói vô cảm như *Quả bom điếc* của Nguyễn Thanh Bình. Còn *Người thi hành án tử* của Phạm Văn Quý, từ không gian của trại giam, cho thấy thực trạng là phạm pháp, tội ác diễn ra ở hầu hết các tầng lớp xã hội.

Bên cạnh đó, kịch bản văn học thành phố cũng đề cập đến những những xung đột trong đời sống nghệ thuật của đất nước như nghệ thuật vị nhân sinh và nghệ thuật vị đồng tiền trong *Những con ma nhà hát* (Lê Hoàng), hay giá trị thật và giả trong nghệ thuật trong *Ca sĩ ngôi sao* (Lê Hoàng). Tác phẩm *Những bóng ma nhà hát* đặt ra hàng loạt nghịch lý diễn ra ở một nơi làm nghệ thuật mà những diễn viên tài năng đã chuyển sang tấu hài, đóng phim, kiếm tiền bằng cách thi... gameshow. Còn tác phẩm *Ca sĩ ngôi sao* (Lê Hoàng) phơi bày góc khuất của hoạt động ca nhạc của đất nước hiện nay. Kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh cũng đi vào những hiện tượng xã hội liên quan đến giới trẻ hiện nay như sống thử. Tác phẩm *Sống thử* của Ngọc Trúc đề cập đến xung đột về lối sống, lối yêu chân thành và ngộ nhận của giới trẻ.

Nhìn chung, ở những xung đột mang tính chất thời sự, chính luận, kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại đã cố gắng tái hiện một số xung đột mang tính chất thời sự. Nội dung xung đột, nhìn chung, chỉ mới dừng lại ở đặt vấn đề hoặc nêu lên hiện tượng chứ tác giả chưa đi đến bản chất, chưa thực sự đặt ra rốt ráo những vấn đề để công chúng nghiền ngẫm và tìm hướng giải quyết. Các nhân vật trong phạm vi xung đột này cũng hành động một cách chùng mực và tiết chế, chưa quyết liệt. Đây có thể xem là điều đáng tiếc trong mảng đề tài này của kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại.

Trong khi đó, các tác phẩm thuộc đề tài lịch sử lại phản ánh sắc nét những xung đột mang tính chất

thời sự và đậm tính chính luận thông qua những giai thoại và nhân vật lịch sử. Đó là xung đột giữa trách nhiệm với dân, với nước và những toan tính cá nhân trong *Bí mật vườn Lê Chi* (Hoàng Hữu Đản); xung đột giữa sự tự mãn, bất cần, chia rẽ với cảnh giác, đoàn kết trong thời bình trong *Nỏ thần* (Lê Duy Hạnh); xung đột giữa quan niệm lấy dân làm gốc với bạo quyền làm gốc trong cai trị đất nước trong *Vương thánh Triều Lê* (Lê Duy Hạnh); và xung đột giữa quan niệm, hành động vì dân với sự tham lam, vị kỷ, vơ vét của dân trong *Tả quân Lê Văn Duyệt* (Phạm Văn Quý).

Chính ở mảng đề tài lịch sử, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh mới có những tác phẩm tiêu biểu, gây được tiếng vang. Thông qua việc tái hiện và làm mới những xung đột lịch sử, các tác giả đã đặt ra và giải quyết thấu đáo những xung đột đang đặt ra của đất nước. Sự va chạm, xung đột được thể hiện đậm nét như tuyến nhân vật Nguyễn Trãi, Nguyễn Thị Lộ với tuyến nhân vật Hoàng hậu Nguyễn Thị Anh, thái giám Tạ Thanh trong *Bí mật vườn Lê Chi* hay giữa Tả quân Lê Văn Duyệt với Phó tổng trấn Gia Định Huỳnh Công Lý trong *Tả quân Lê Văn Duyệt*. Hành động nhân vật quyết liệt để khẳng định ý chí tự do của mình như nhân vật Lê Thánh Tông trong *Vương thánh triều Lê*. Nhưng cũng từ việc mượn các câu chuyện lịch sử để xây dựng kịch bản, thể hiện quan điểm mà ta thấy rằng dường như các tác giả kịch bản chịu một áp lực nhất định khi tái hiện những xung đột mang tính chất thời sự, chính luận mà trong báo cáo tổng kết nhiệm kỳ 2011-2015 của Chi hội tác giả kịch bản thuộc Hội sân khấu Thành phố Hồ Chí Minh gọi là “tự kiểm duyệt bút pháp, tư tưởng”.

Ở mảng đề tài về tình yêu, hôn nhân, gia đình, kịch bản văn học thành phố thường khai thác hai dạng xung đột. Thứ nhất là những xung đột mang tính muôn thuở trong tình yêu, hôn nhân, gia đình như: tình yêu và sự vị kỷ (*Việt võ đường* của Vương Huyền Cơ); tình yêu và sự ghen tuông (*Ngôi nhà của những linh hồn*, *Ngôi nhà thiếu đàn bà* của

Ngọc Linh, *Người vợ ma* của Xuyên Lâm); giá trị thực và giá trị ảo trong tình yêu (*Hạnh phúc trên đời hoa máu* của Mỹ Dung); tình yêu và thù hận (*Thư yêu lần nữa* của Hoàng Thái Thanh); tình yêu và vật chất (*Mèo Hoang* của Nguyễn Thảo); hạnh phúc ước mơ và hiện thực (*Trò chơi của quý* của Vương Huyền Cơ, *Chuyến tàu đến thiên đường* của Lê Hoàng, *Tơ duyên* của Minh Hùng). Xu hướng thứ hai là những xung đột gắn với bối cảnh, tác động của môi trường xã hội như: tình yêu và địa vị xã hội (*Chưa yêu sao hiểu* của Vương Huyền Cơ), tình yêu và sự toan tính (*Nếu như yêu* của Vương Huyền Cơ), tình yêu và sự dối trá (*Trần gian phải có tình yêu* của Hoàng Thái Thanh, *Mẹ và người tình* của Lê Chí Trung). Tính chất giáo dục nhẹ nhàng là đặc điểm nổi bật trong các tác phẩm kịch thuộc mảng đề tài này. Không chú trọng vào việc đẩy cao xung đột, các tác phẩm thuộc đề tài tình yêu-hôn nhân-gia đình thường khai thác chủ yếu ở những va chạm, hiểu lầm của các nhân vật để hướng tới việc rút ra những bài học nhẹ nhàng về nhận thức và hành vi trong tình yêu-hôn nhân-gia đình.

Ở đề tài về đạo đức cá nhân, các tác phẩm thuộc phạm vi đề tài về đạo đức cá nhân thể hiện các xung đột đa dạng trong phạm vi đạo đức như: giữa cái thiện và cái ác (*Họa hồn* của Bùi Quốc Bảo, *Quả tim máu* của Thái Hòa, *Hồn ma báo oán* của Vương Huyền Cơ); chân thành và giả dối (*Sát thủ hai mảnh* của Lê Hoàng), *Hoàng Oanh* của Ngọc Linh), *Ba người đàn ông họ Lô* của Hoàng Thái Thanh-Mỹ Dung); tham vọng và sự lương thiện (*Ngôi nhà anh tíc* của Nguyễn Mạnh Tuấn); giữa định kiến và vị tha, bao dung (*Xóm Gà* của Vương Huyền Cơ); giữa thù hận và lòng vị tha (*Giếng lạ* của Phạm Văn Tân-Huỳnh Anh Tuấn, *Trái tim nhảy múa* của Nguyễn Thị Minh Ngọc); giữa đồng tiền và phẩm giá (*Chuyện lạ* của Lê Duy Hạnh).

Xung đột trong các tác phẩm thuộc mảng đề tài đạo đức cá nhân thường là dạng xung đột giữa cái thiện và cái ác, giữa tích cực và tiêu cực, cho nên

diễn ra gay gắt, kịch tính. Xung đột trong đề tài này ít nhiều được các tác giả đặt ra và lý giải từ góc độ tác động tiêu cực của xã hội lên đạo đức, nhân phẩm con người. Đa phần xung đột trong mảng hiện thực này phản ánh những tác động của mặt trái thị trường tác động đến đạo đức, nhân phẩm con người. Hiện thực diễn ra trước mắt khán giả như một sự cảnh tỉnh về những suy thoái đạo đức, nhân cách đang diễn ra trong xã hội. Các tác phẩm truyền đến khán giả thông điệp về giữ gìn nhân phẩm, đạo đức trước những cám dỗ của vật chất, danh vọng.

Điều hạn chế là tuy nhìn thấy thực trạng và ảnh hưởng, tác hại của suy thoái đạo đức cá nhân đối với gia đình, xã hội, quốc gia nhưng nhiều kịch bản chưa lý giải thấu đáo căn nguyên của sự suy thoái đó, chưa nhận thấy những nguyên nhân tạo nên suy thoái như từ tác động mặt trái của nền kinh tế thị trường, từ việc chưa gắn chặt giữa phát triển kinh tế với xây dựng văn hóa, đạo đức hay từ việc buông lỏng quản lý và giáo dục văn hóa, đạo đức. Việc lý giải chỉ mới dừng lại ở góc độ nhận thức và động mang tính chất cá nhân nên còn thiếu sức thuyết phục. Ngoài ra, ở một số tác phẩm, nhất là tác phẩm được gọi là kịch kinh dị, kịch tính được tạo nên không phải là từ sự va chạm, đấu tranh của các nhân vật mà từ những thủ pháp tạo nên không khí hồi hộp mang tính chất hoang đường như hồn ma, những sự kiện ngẫu nhiên kỳ bí... trong khi đó ý nghĩa xã hội của hành động kịch lại không được tác giả lý giải thấu đáo hoặc nêu lên một cách mờ nhạt, khiến cho tác phẩm mang nặng tính chất giải trí và hiệu quả giáo dục, hướng thiện không cao.

Có thể thấy rằng, ở góc độ đề tài, tuy phạm vi hiện thực khá rộng nhưng nội dung xung đột của kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại mới chỉ dừng ở góc độ phản ánh và khơi gợi tình cảm cho công chúng. Không nhiều kịch bản đặt ra cho công chúng những vấn đề cần suy nghĩ và đề xuất hướng giải quyết những vướng mắc trong cuộc sống hôm nay của người dân Thành phố và vùng Nam bộ. Thiếu tính vấn đề, thiếu những xung đột

được xây dựng đầy đặn nên kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh chưa thực sự thể hiện rõ nét vai trò tiên phong, nhạy cảm trước thời cuộc.

Ở góc độ loại xung đột, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại khai thác cả xung đột bên trong lẫn xung đột bên ngoài nhưng chủ yếu vẫn sử dụng xung đột bên ngoài thể hiện qua xung đột giữa tính cách với tính cách, ví dụ như: giữa lòng yêu nước thương dân của Nguyễn Trãi với sự vị kỷ của Nguyễn Thị Anh trong *Bí mật vườn Lệ Chi* (Hoàng Hữu Đản); giữa trung nghĩa của Nhan Tấn và xảo quyệt của Cao Thục trong *Nô thần* (Lê Duy Hạnh); giữa nhận thức lấy dân làm gốc của Lê Thánh Tông với nhận thức lấy vương quyền làm gốc của Lê Nguyễn Quốc Công trong *Vương thánh Triều Lê* (Lê Duy Hạnh).

Các xung đột bên ngoài đều là sự va chạm của các tính cách đối lập nhau chứ không thấy có xung đột giữa tính cách với hoàn cảnh hoặc xã hội cho nên cảm hứng chủ đạo của phần lớn các tác phẩm hoặc là khẳng định tính tích cực của cá nhân trong việc cải tạo hoàn cảnh, cải tạo bản thân hoặc biểu hiện với cảm hứng hài hước chứ không mang màu sắc bi quan. Vì vậy có thể hiểu tại sao kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại phần lớn sử dụng thể loại chính kịch và thể loại hài kịch.

Kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh thiên về xu hướng sử dụng một xung đột xuyên suốt tác phẩm. Ít khi xây dựng dựa trên nhiều xung đột chồng chéo, phức tạp. Bên cạnh những nguyên nhân như đảm bảo sự thống nhất hành động, tâm lý tiếp nhận của khán giả thì chúng tôi cho rằng hoạt động biểu diễn cũng là yếu tố chi phối quan trọng. Hiện nay, các sân khấu kịch của Thành phố Hồ Chí Minh đều là những sân khấu vừa hoặc nhỏ, quy mô khán giả khoảng chừng 300-500 người/suất diễn. Cho nên các sân khấu kịch thường chọn những kịch bản vừa vặn, số lượng nhân vật không lớn, phù hợp với việc duy trì hoạt động biểu diễn hàng đêm. Những kịch bản có xung đột phức tạp, chồng chéo, tuyến nhân vật vừa phải như *Bí mật vườn Lệ Chi* (Hoàng

Hữu Đán) được Sân khấu kịch Idecap dựng ở một nhà hát lớn hơn, đồng thời số lượng các buổi diễn cũng giới hạn chứ không diễn được quanh năm như cách kịch bản dàn dựng tại sân khấu kịch thước nhỏ của mình.

Ngoài ra, kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh không nhiều tác phẩm khai thác xung đột nội tâm tiêu biểu, gây được tiếng vang, mặc dù số lượng tác phẩm theo hướng khai thác hiện thực xung đột liên quan đến cá nhân chiếm số lượng lớn. Điều đó làm cho kịch nói thành phố thiếu những tác phẩm giúp công chúng trải nghiệm, khám phá những giằng xé, day dứt trong nội tâm, nội cảm của con người trước những thay đổi, biến chuyển của cuộc sống hôm nay.

Về giải quyết xung đột, kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh phổ biến với hai cách giải quyết xung đột: theo hướng dứt điểm và thứ hai là theo hướng điều hòa và hóa giải. Ở hướng giải quyết thứ nhất, phần chiến thắng thường thuộc về cái thiện, cái chính nghĩa, cái tích cực. Không nhiều tác phẩm giải quyết theo hướng ngược lại, ngoại trừ hai tác phẩm *Bí mật vườn Lệ Chi* của Hoàng Hữu Đán và *Nô thần* của Lê Duy Hạnh. Ở cả hai tác phẩm đại diện cho chính nghĩa đều không giành thắng lợi trước đại diện phi nghĩa. Tuy nhiên, dựa trên cơ sở hai bi kịch của lịch sử dân tộc, Hoàng Hữu Đán và Lê Duy Hạnh đã có cách xử lý riêng để tác phẩm mang đến một thông điệp khác với thông điệp quen thuộc với khán giả. Trong *Bí mật vườn Lệ Chi*, mặc dù nhân vật chính diện của tác phẩm thất bại trong cuộc chiến chống lại nhân vật phản diện nhưng toàn cục thì những nhân vật này đã dành được thắng lợi với sự ngợi ca, tôn vinh tấm lòng trong sáng từ nhân dân. Còn ở tác phẩm *Nô thần* cũng vẫn trên nền bi kịch lịch sử nhưng điều mà tác phẩm hướng đến là lý giải sức mạnh chiến thắng quân xâm lược của nhà nước Âu Lạc và nguyên nhân mất nước vào tay Triệu Đà.

Giải quyết xung đột theo hướng điều hòa, hóa giải là hướng giải quyết phổ biến của kịch bản văn

học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại. Theo chúng tôi, sở dĩ nhiều kịch bản văn học thành phố chọn cách giải quyết theo hướng điều hòa, hóa giải xung đột có lẽ do xuất phát từ việc đáp ứng nhu cầu của công chúng đại chúng. Sau một ngày bề bộn của cuộc sống, công chúng này tìm đến kịch nói để thỏa mãn nhu cầu giải trí. Ở những kịch bản chọn cách giải quyết xung đột theo hướng này, nhân vật hay tuyến nhân vật đối kháng hoặc lầm lạc tự nhận thấy mình sai và quay về tích cực. Để giải quyết xung đột theo hướng điều hòa, trong quá trình vận động của xung đột, các tác giả tiết chế việc đẩy xung đột lên cao. Ở cao trào, một sự kiện hoặc hành động đột ngột xuất hiện, khiến cho cục diện thay đổi hoặc sự thật dấu kín được phơi bày khiến nhân vật thức tỉnh. Chẳng hạn như trong *Ngôi nhà không có đàn ông* (Ngọc Linh), sự xuất hiện của vợ chồng Thu cùng đứa con khiến cho bà Hậu thức tỉnh và thay đổi thái độ của mình. Bà Hậu chấp nhận vợ chồng Thu nghĩa là xung đột được hóa giải. Quan điểm thiên kiến của bà đã thất bại trước cô con gái út, đại diện cho một thế hệ dám sống thật với chính mình và dám chịu trách nhiệm về những việc mình làm. Còn trong *Vương Thánh Triều Lê* (Lê Duy Hạnh), hành động đòi chết của Lê Thánh Tông sau tranh luận với Lê Nguyễn Quốc Công đã khiến cho nhân vật Lê Nguyễn Quốc Công thức tỉnh về trách nhiệm với dân, với nước. Giải quyết xung đột theo hướng điều hòa, kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại thường dựa vào các sự kiện hoặc hành động mang tính bất ngờ để thay đổi cục diện. Đa số cách giải quyết này không tạo nên sự thuyết phục. Cái kết đôi khi bất ngờ với chính nhân vật và cả độc giả lẫn khán giả. Tuy nhiên cách giải quyết xung đột như vậy giúp khán giả vui vẻ rời khỏi rạp, không nặng nề về mặt tư duy, đáp ứng mục tiêu giải trí.

Tóm lại, có thể thấy rằng, nội dung xung đột trong kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh trong hơn 20 năm qua khá đa dạng, bao quát nhiều mặt của thời sự, xã hội cũng như con người cá nhân của

thành phố, vùng Nam bộ. Do đó cùng với kịch nói cả nước, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đã đi tuyến đầu trong việc phản ánh đời sống, xã hội, con người của đất nước thời kỳ đổi mới, qua đó góp phần định hướng văn hóa, lối sống, bồi dưỡng nhân cách, tâm hồn cho khán giả, nhất là khán giả trẻ. Điều đó thể hiện ý thức, trách nhiệm của nghệ sĩ kịch nói thành phố trong việc tạo nên những kịch bản để khán giả tự thanh lọc, tự nhận thức, từ đó điều chỉnh hành động, hoàn thiện bản thân và môi trường sống xung quanh mình.

Tuy nhiên cũng cần thấy rằng việc không nhiều kịch bản tiêu biểu thể hiện và có hướng giải quyết thuyết phục về những xung đột mang tính thời sự, chính luận là một sự phát triển thiếu toàn diện, nhạy bén và năng động của kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại. Bởi một trong những thế mạnh và hấp dẫn của thể loại kịch nói là tính chất tiên phong, nhạy cảm trước những vấn đề thời sự đặt ra với cuộc sống và con người.

Các xung đột trong kịch được thể hiện hầu hết bằng xung đột bên ngoài, giữa tính cách và tính cách. Cách đặt vấn đề nhẹ nhàng chứ không gay gắt, quyết liệt. Cách thức giải quyết xung đột phần lớn theo hướng điều hòa, hóa giải trong kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại chịu sự chi phối không nhỏ của thói quen tiếp nhận, nhu cầu, thị hiếu của khán giả đại chúng và hoạt động tổ chức biểu diễn của các sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh. Điều này có thể giúp cho kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh duy trì sự tồn tại của mình. Tuy nhiên về lâu dài, để có một nền tảng phát triển bền vững, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh cần phải mạnh dạn nâng tầm thẩm mỹ của công chúng bằng các kịch bản văn học với cách đặt ra và giải quyết mới mẻ, sâu sắc hơn, với điểm nhìn, góc nhìn đa dạng, làm nền tảng cho sự vận động lên mức cao hơn và bền vững của kịch nói thành phố.

2. Nghệ thuật xây dựng kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại

Nhìn chung, kịch nói Việt Nam 30 năm qua đa số vẫn vận dụng phương pháp xây dựng kịch bản theo quan niệm và nguyên tắc xây dựng kịch bản của kịch cổ điển, trên cơ sở phương pháp sáng tác hiện thực và phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa. So với các thể loại văn học khác như tự sự, thơ, quá trình cách tân nghệ thuật kịch nói Việt Nam hiện đại và đương đại không diễn ra mạnh mẽ thành một trào lưu. Sau thời gian phát triển mạnh từ thập niên 80 đến đầu thập niên 90 của thế kỷ XX, tình trạng khó khăn về khán giả đã khiến cho tiến trình cách tân, đổi mới nghệ thuật của thể loại này có phần chậm lại.

Nằm trong tiến trình chung của kịch nói Việt Nam từ khoảng thập niên cuối của thế kỷ XX đến nay, nghệ thuật xây dựng kịch bản của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại đi theo hai xu hướng:

- Thứ nhất, theo những nguyên tắc nghệ thuật của kịch nói cổ điển, trên nền tảng phương pháp sáng tác của chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.
- Thứ hai, tiếp thu một số kỹ thuật xây dựng kịch bản mới của kịch nói Phương Tây hiện đại và đương đại.

Trong phạm vi bài viết này, chúng tôi tập trung khảo sát đặc điểm nghệ thuật xây dựng kịch bản văn học kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại trên bốn phương diện: xây dựng cốt truyện và cấu trúc tác phẩm, xây dựng nhân vật, xây dựng ngôn ngữ và một số tiếp thu, vận dụng những thủ pháp nghệ thuật mới.

2.1. Xây dựng cốt truyện

Kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại đa phần thuộc dòng kịch tính hay hòa cảm. Mô hình cốt truyện đều không nằm ngoài phạm vi mô hình xây dựng cốt truyện của kịch cổ điển, truyền thống, ngay cả những tác phẩm đã từng đạt được tiếng vang trên lĩnh vực sân khấu như: *Ngôi nhà không có đàn ông* (Ngọc Linh), *Bí mật vườn Lệ Chi* (Hoàng Hữu Đán), *Dạ cổ hoài lang* (Thanh Hoàng),

Trái tim nhảy múa (Nguyễn Thị Minh Ngọc), *Nó thần* (Lê Duy Hạnh)... Với mô hình tổ chức sự kiện theo 5 hồi, hành động kịch vận động theo quy luật nhân quả và thời gian tuyến tính. Sự khác biệt chỉ nằm ở phần cao trào và phần mở nút thành một, đồng thời không gò bó về thời gian và không gian hành động. Một ví dụ với tổ chức sự kiện của kịch

bản *Bí mật vườn Lê Chi* (Hoàng Hữu Đán). Xung đột giữa trách nhiệm với dân, với nước và những toan tính cá nhân cụ thể hóa thành xung đột giữa vợ chồng Giám nghị đại phu Nguyễn Trãi với Hoàng phi Nguyễn Thị Anh và các gian quan được tổ chức trong kịch bản như sau:

Phần mở đầu	Phần thắt nút	Phần phát triển	Phần cao trào	Phần mở nút
Nguyễn Thị Anh lo sợ đứa con trong bụng Tiệp dư Ngọc Giao sẽ tiếm ngôi của Thái tử Bang Cơ.	Cái chết của Vua Lê Thái Tôn, Nguyễn Thị Anh lên ngôi nhiếp chính, Nguyễn Trãi và Nguyễn Thị Lộ bị bắt giam.	Biên giới bị quân giặc lâm le xâm lược, trong nước nhân dân kéo về kinh thành gây áp lực đòi thả Nguyễn Trãi và Nguyễn Thị Lộ.	Nguyễn Thị Lộ bị xử tử, cung nữ trẻ khuyển Nguyễn Trãi bỏ trốn nhưng Nguyễn Trãi không bỏ trốn. Cung nữ trẻ đã nói lên điều bí mật về cái chết của vua Lê Thái Tôn.	Nguyễn Trãi thân nhiên đón nhận cái chết. Nguyễn Thị Anh day dứt trước những bóng ma oan khuất.

Mô hình cốt truyện 5 hồi khá phổ biến trong kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại. Đa số kịch bản văn học Thành phố tuân thủ chặt chẽ theo nguyên tắc thống nhất hành động, ít có kịch bản đan xen nhiều cốt truyện, nhiều hành động, nhiều tuyến xung đột. Lý giải cho điều này, chúng tôi cho rằng áp lực từ khán giả, người duy trì sự tồn tại của các sân khấu là không nhỏ. Mặc dù hiện nay, các sân khấu đã tính đến phân khúc khán giả để dựng vở, từng bước nâng nhu cầu thẩm mỹ nhưng đứng trước áp lực về kinh doanh vẫn khiến cho nỗ lực này diễn ra không đều đặn và cũng rất ít so với việc sử dụng và dựng những tác phẩm theo lối truyền thống, phù hợp với thói quen tiếp nhận của khán giả đại chúng. Do đó, một kịch bản với cốt truyện được tổ chức theo lối truyền thống cùng với việc kết hợp các mảng miếng trình diễn mang tính chất hài hước để khán giả dễ theo dõi nhằm giải quyết nhu cầu giải trí đang là xu hướng chung của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh. Xây dựng kịch bản theo thói quen tiếp nhận của công chúng đại chúng là trở lực cho sáng tạo của kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại. Kịch nói thành phố mà trước hết là

tác giả kịch bản cần thay đổi tư duy theo hướng từ đáp ứng nhu cầu của khán giả đại chúng đến dẫn dắt và nâng cao thẩm mỹ của lớp khán giả này.

Ngoài ra, việc sử dụng phổ biến cấu trúc kịch 5 hồi có lẽ còn liên quan đến thời lượng của một vở diễn. Trung bình một vở diễn hiện nay tại các sân khấu kịch thành phố diễn ra khoảng từ 120 phút hoặc 180 phút. Tuy nhiên cũng cần thấy rằng vấn đề đặt ra vừa phải thì dung lượng của kịch bản và vở diễn cũng nên vừa phải, không nên phụ thuộc vào thời gian biểu diễn mà kéo dài tác phẩm khiến cho hành động nhân vật không tập trung, vấn đề không được nêu bật mà người xem thì cảm thấy tác phẩm dài lê thê, tẻ nhạt. Bên cạnh đó, cố gắng kéo dài tác phẩm cũng không hẳn là cách thức hợp lý. Với thời lượng từ 2 đến 3 tiếng, lại biểu diễn vào ban đêm nên khi vở diễn kết thúc thì cũng đã quá khuya mà khán giả lại không có nhiều thời điểm lựa chọn đi xem cũng là nguyên nhân khiến họ ngại đến với sân khấu kịch.

Bên cạnh đó, trong xây dựng cốt truyện, kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại hay có sự xuất hiện của sự kiện bất ngờ ở phần cao trào

và mở nút của tác phẩm. Trong nghệ thuật xây dựng kịch bản, sự kiện bất ngờ và sự kiện ngẫu nhiên là hai thủ pháp nghệ thuật thường được sử dụng. Việc sử dụng hai loại sự kiện này nhằm mục đích: tạo tình huống khiến cho nhân vật bộc lộ bản chất của mình và tạo nên tính hấp dẫn người xem. Nguyên tắc khi sử dụng hai loại sự kiện này là phải đảm bảo tính liền mạch và logic, đặt trong diễn tiến tâm lý nhân vật và sự phát triển của hệ thống sự kiện của cốt truyện. Sự xuất hiện của sự kiện bất ngờ ở phần cao trào và mở nút của tác phẩm khiến xoay chuyển tình thế kịch, thay đổi vị thế và mối quan tương quan giữa các tính cách, từ đó giải tỏa xung đột. Tuy nhiên, nếu sự xuất hiện của hai sự kiện này lỏng lẻo, không ăn nhập với logic phát triển sự kiện và tính cách nhân vật mà tác giả đã dẫn dắt từ trước thì điều đó thể hiện sự non tay và bẽ tắc của tác giả. Nhìn chung, việc chọn sự kiện bất ngờ để đẩy xung đột lên cao trào và mở nút ngay sau đó đã mang đến những hiệu ứng nhất định cho tác phẩm. Ví dụ như Lê Bình đưa sự kiện Trí đánh mình san hô ngầm rồi giết chết cả người cha của mình đang lặn xuống biển để tháo mình trở thành phần cao trào và kết thúc của kịch bản *Hoa biển*, tạo nên cảm xúc kinh hoàng cho cả nhân vật và người xem. Khiến cho người xem phải day dứt khôn nguôi về bi kịch làm giàu thiếu bền vững trên những miền quê của đất nước. Nhưng ở hướng ngược lại, sự kiện bất ngờ này nếu sử dụng không hợp lý, nghĩa là không gắn liền với hệ thống sự kiện, mạch phát triển tâm lý, tính cách của nhân vật hoặc có mà mờ nhạt thì sẽ khiến cho tác phẩm trở nên dờ dẫm. Như trong kịch bản *Người nhà quê* (Lam Tuyên), sự kiện Đặng và Phụng trở về, trốn trong nhà để theo dõi toàn bộ diễn biến mấy ngày qua trong nhà của ông Lắm và bà Tám để rồi thay đổi nhận thức về cha mẹ của mình là một sự kiện bất ngờ mang tính chất gương ép để giải quyết xung đột. Lỗi này không phải là ít gặp trong kịch bản văn học của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại, nhất là ở thể loại hài kịch.

Một vấn đề nữa trong xây dựng cốt truyện là vài năm trở lại đây, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh rộ lên xu hướng kịch kinh dị. Sự thu hút khán giả của hai vở kịch *Người vợ ma* (Xuyên Lâm) vào năm 2006, rồi đến *Quả tim máu* (Thái Hòa) vào năm 2008 có thể xem là mở đầu cho xu hướng kịch kinh dị tại Thành phố Hồ Chí Minh. Cho đến nay, kịch kinh dị đang chiếm số lượng áp đảo so với các thể loại kịch khác ở các sân khấu kịch tại Thành phố Hồ Chí Minh, thậm chí có những sân khấu chuyên về kịch kinh dị và có những tác giả kịch bản chuyên viết kịch bản về thể loại kịch này như Bùi Quốc Bảo, Tâm Ngọc. Khái niệm kinh dị đang được sử dụng tại sân khấu kịch Thành phố Hồ Chí Minh được hiểu như là sự có mặt của các yếu tố li kì. Theo chúng tôi đó chưa hẳn là kịch thuộc dòng văn học hay kịch kinh dị (honor drama) từng phát triển trong ở phương Tây. Bởi vì đặc trưng của các tác phẩm thuộc loại văn học này là yếu tố kì bí, thậm chí ma quái phải trở thành trung tâm miêu tả của tác phẩm. Còn loại kịch kinh dị nở rộ trong thời gian qua của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đa số là sử dụng thủ pháp nhằm lôi cuốn sự hiếu kỳ người xem. Đó là một cách để tạo không khí kịch tính cho tác phẩm mang tính giải trí. Cũng có những tác phẩm sử dụng các sự kiện mang tính chất hoang đường, kì bí như động lực thúc đẩy nhân vật hành động và bộc lộ những bí mật sâu kín ở trong mình như *Người vợ ma* của Xuyên Lâm và *Quả tim máu* của Thái Hòa. Hai tác phẩm này đã vận dụng thành công sự kiện li kì để người xem khám phá thế giới bên trong của nhân vật trong cuộc đấu tranh với tội ác và công lý. Các kịch bản sử dụng sự kiện li kì trong cốt truyện để thúc đẩy nhân vật bộc lộ tính cách, hành động của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đều gắn liền với đề tài về đạo đức cá nhân, ở đó nổi lên xung đột giữa tội ác và công lý như: *Người vợ ma* (Xuyên Lâm), *Quả tim máu* (Thái Hòa), *Hạnh phúc trên đôi hoa máu* (Mỹ Dung), *Hồn ma báo oán* (Vương Huyền Cơ), *Họa hồn* (Bùi Quốc Bảo). Ở các cốt truyện kịch dạng này, sự kiện

li kì đóng vai trò rất quan trọng. Nó vừa thúc đẩy nhân vật hành động vừa là yếu tố cuốn hút người xem. Chẳng hạn trong *Người vợ ma* (Xuyên Lâm) là sự kiện người mẹ đã chết hiện về đòi bắt bé Yên đi, trong *Quả tim máu* (Thái Hòa) là sự kiện Hằng bị ám ảnh bởi bức ảnh thờ của Phương, trong *Hạnh phúc trên đồi hoa máu* (Mỹ Dung) là sự kiện ngôi nhà thường xuyên xuất hiện màu đỏ như máu của loài hoa có tên Tử Anh loang lổ khắp vườn, dính cả vào áo quần nếu người ta chẳng may vướng phải. Các sự kiện li kì này là điểm mở đầu và là động lực khiến cho nhân vật hành động nhằm đi tìm sự thật. Khi nhân vật hành động thì nó bắt đầu va chạm với các nhân vật khác, xung đột bắt đầu vận động cho đến khi nhân vật tìm ra câu trả lời. Tuy nhiên việc xây dựng sự kiện li kì phải nằm trong mạch logic của toàn bộ cốt truyện chứ không phải là những sự kiện ngẫu nhiên, khiên cưỡng như cái cách sử dụng hàng loạt các sự kiện tai nạn chết người trong kịch bản *Hồn ma báo oán* (Vương Huyền Cơ). Cho nên sự kiện li kì được sử dụng như một thủ pháp nghệ thuật để cuốn hút, dẫn dắt công chúng đến với chân-thiện-mỹ sẽ khác với việc lạm dụng nó nhằm mục đích thỏa mãn cảm giác sợ hãi, tò mò của khán giả, khóa lấp những thiếu hụt, yếu kém trong nội dung và kỹ thuật xây dựng kịch bản văn học.

Với việc xây dựng cốt truyện theo nguyên tắc cổ điển, truyền thống, cấu trúc tác phẩm của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại phần lớn là cấu trúc khép kín, theo công thức phổ biến: xung đột kịch thúc đẩy hành động kịch vận động cho đến khi xung đột được giải quyết thì kết thúc tác phẩm.

Bên cạnh đa số tác phẩm xây dựng cốt truyện theo nguyên tắc truyền thống và khép kín thì kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại cũng có những tác phẩm theo xu hướng xây dựng tình huống, với kết cấu mở như tác phẩm *Ngụ ngôn năm 2000*, *Chuyến tàu đến thiên đường*, *Sát thủ hai mảnh*, *Lòng người trong mộng* của Lê Hoàng, *Người đàn bà thất lạc* của Nguyễn Thị Minh Ngọc, *Thiên Thiên* của Việt Linh. Trong nỗ lực đổi mới

nghệ thuật xây dựng kịch bản văn học, các tác giả đã tiếp thu lối cấu trúc kịch bản mở của kịch nói phương Tây hiện đại, phù hợp với thói quen tiếp nhận kịch của khán giả thành phố. Việc tiếp thu dạng cấu trúc này theo hai hướng, thứ nhất đặt những nhân vật của mình vào sự kiện giả định để nhân vật hành động như tác phẩm *Lòng người trong mộng*, *Sát thủ hai mảnh* và thứ hai là bộc lộ thế giới nội tâm và nội cảm của mình như *Chuyến tàu đến thiên đường*, *Người đàn bà thất lạc*, *Thiên Thiên*. Sự phù hợp thể hiện ở chỗ vẫn có yếu tố “truyện” để người xem dõi theo chứ không hoàn toàn phi cốt truyện như dòng kịch hiện thực tâm lý hay kịch phi lý phương Tây.

2.2. Xây dựng nhân vật

Ở góc độ nội dung, hình tượng nhân vật trong kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại khá phong phú. Khái quát lên có hai loại nhân vật là: nhân vật đời thường và nhân vật lịch sử.

Nhân vật đời thường đại diện cho nhiều tầng lớp người trong xã hội như công nhân, nông dân, trí thức..., nhiều vị trí, địa vị xã hội, có vị trí cao như lãnh đạo và cả những nhân vật ở vị trí thấp của xã hội. Kịch bản văn học thành phố đã thể hiện một diện mạo hình tượng con người Nam bộ trong giai đoạn xây dựng, phát triển và hội nhập của đất nước ở đủ mọi thành phần xã hội. Trong số đó, những nhân vật bình dân chiếm được nhiều tình cảm của công chúng. Những hình tượng nhân vật này kết tinh trong mình tính cách truyền thống của người Nam bộ như nặng tình với quê hương như ông Tư trong *Dạ cổ Hoài Lang* (Thanh Hoàng), Tư Hào trong *Biển* (Lê Duy Hạnh), trọng nhân nghĩa như Sáu Yên trong *Đất lở* (Ngọc Linh), thủy chung như Tư xích lô trong *Trầu Cau* (Thanh Hoàng), nghĩa hiệp như Việt trong *Trái tim nhảy múa* (Nguyễn Thị Minh Ngọc)...

Hình tượng nhân vật lịch sử xuất hiện trong các tác phẩm như *Bí mật vườn Lệ Chi*, *Nỏ thần*, *Vương Thánh Triều Lê*, *Tả quân Lê Văn Duyệt*. Riêng kịch bản *Người đàn bà thất lạc* của Nguyễn Thị Minh

Ngọc là một hiện tượng xây dựng nhân vật độc đáo của kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại khi tác giả cho nhân vật lịch sử đồng hiện và đối thoại với nhân vật đương thời.

Ở góc độ kiểu nhân vật, kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh phổ biến với kiểu nhân vật tính cách, được xây dựng theo nguyên tắc của chủ nghĩa hiện thực. Ngoài ra, kịch nói thành phố bước đầu có những kịch bản văn học xây dựng nhân vật biểu trưng, biểu tượng.

Trong xây dựng nhân vật, các tác giả thường xây dựng hai tuyến nhân vật chính đại diện cho hai tuyến xung đột giữa thiện-ác, tích cực-tiêu cực, tiến bộ-lạc hậu... Hành động của nhân vật do tính cách nhân vật quyết định. Hành động nhân vật tạo thành một chuỗi sự kiện-hành động của cốt truyện, mang tính chất nhân quả, thúc đẩy hành động kịch vận động. Cách thức thể hiện tính cách nhân vật theo công thức phổ biến là sự kiện-hành động và ngôn ngữ nhân vật. Tính cách của nhân vật còn thể hiện thông qua ngôn ngữ của chính nhân vật đó hoặc qua miêu tả của một nhân vật khác, đồng thời thông qua việc mở rộng các thủ pháp miêu tả nội tâm nhân vật như phân thân, giấc mơ, đồng hiện.

Những tính cách nhân vật được xây dựng sắc sảo, đậm nét thường trong các kịch bản thuộc phạm vi đề tài lịch sử hoặc những kịch bản được chuyển thể từ tác phẩm văn học. Tiêu biểu như tích cách chính trực, yêu nước thương dân của nhân vật Nguyễn Trãi đối lập với tính cách xu nịnh, gian xảo của nhân vật thái giám Tạ Thanh hay tích cách vị kỷ của nhân vật hoàng hậu Nguyễn Thị Anh trong *Bí mật vườn Lệ Chi* của Hoàng Hữu Đản, tính cách cương trực và đề cao cảnh giác của Cao Thục đối lập với tích cách nham hiểm của nhân vật Nhan Tấn và tích cách chủ quan, hường lạc của nhân vật An Dương Vương trong *Nỏ thần* của Lê Duy Hạnh; tính cách lưu manh của Xuân trong *Số đỏ* của Lê Chí Trung chuyển thể từ tiểu thuyết cùng tên của nhà văn Vũ Trọng Phụng. Sở dĩ tính cách nhân vật trong các kịch bản này đậm nét vì bản thân các nhân

vật này đã là những nhân vật có tính cách sắc sảo trong lịch sử hoặc trong tác phẩm văn học. Đồng thời, các nhân vật này được phát triển tính cách trên nền của những kịch bản có cốt truyện đầy đặn, xung đột đặt ra gay gắt.

Ở phạm vi phản ánh hiện thực cuộc sống, một số kịch bản đã xây dựng được những nhân vật với tính cách hoàn chỉnh, tạo nên sự sinh động và chiều sâu cho tác phẩm như nhân vật Tâm với tính cách chất phác, hồn hậu, làm ăn chân chính đối lập với tính cách lọc lõi, bất chấp, chà đạp lên mọi giá trị của Trí trong *Hoa Biển* của Lê Bình. Nhân vật bà Thơm với tình yêu mù quáng, nuông chiều con và nhân vật Hậu đồ đốn, hư hỏng trong *Tiếng vạc sành* của Trung Dân. Điểm khá thú vị trong xây dựng nhân vật của *Hoa Biển* là Hai nhân vật bà Thơm và Hậu không phải là cặp nhân vật đối lập về tính cách mà theo hướng nhân quả. Hành động của nhân vật người mẹ tạo nên tính cách cho người con. Sự nuông chiều của nhân vật người mẹ đã góp phần làm cho con mình hư hỏng và đẩy chính mình vào bi kịch khi cùng lúc mất cả hai người con. Kịch bản *Ngôi nhà không có đàn ông* của Ngọc Linh tuy chỉ đi vào vấn đề thuộc phạm vi tình yêu, gia đình, nhưng dưới ngòi bút khắc họa tính cách nhân vật của Ngọc Linh, những nhân vật, với tính cách rõ ràng in dấu trong tâm trí của người xem hơn 20 năm nay như tính bảo thủ của nhân vật bà Hậu, tính cam chịu của nhân vật Di Ba, tính sắc sảo của nhân vật Xuân, tính buông thả của nhân vật Hạ và tính cách quyết liệt của nhân vật Thu.

Về khai thác chiều sâu tâm lý, nội tâm nhân vật, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại có dòng kịch tâm lý mà tiêu biểu là các kịch bản văn học của tác giả Ái Như, Thành Hội (lấy bút danh chung là Hoàng Thái Thanh). Các nhân vật tâm lý trong kịch của Hoàng Thái Thanh thường có số phận éo le và được đặt vào những tình huống nhiều trắc trở, day dứt. Hoàng Thái Thanh đã sáng tác ba tác phẩm nối tiếp nhau *Thử yêu lần nữa*, *Màu của tình yêu*, *Cảm ơn mình đã yêu em* khai thác tâm lý

nhân vật Thôi Hồng Phần và cô giáo Bích Hồng trong những tình huống khác nhau. Đây cũng là kiểu sáng tác kịch bản nhiều tập độc đáo. *Thử yêu lần nữa* khai thác niềm day dứt giữa lòng hận thù và khát vọng yêu thương của nhân vật Thôi Hồng Phần khi gặp cô giáo Bích Hồng. *Màu của tình yêu* khai thác nội tâm của hai nhân vật này khi người vợ cũ quay trở về trước thềm đám cưới của họ. Và *Cảm ơn mình đã yêu em* khai thác nội tâm của hai nhân vật trước ngưỡng cửa của cái chết, chia lìa họ. Các kịch bản dòng kịch tâm lý giúp diễn viên thể hiện chiều sâu diễn xuất của mình và làm nên phong cách riêng của tác giả Hoàng Thái Thanh cũng như sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh.

Lê Hoàng có lẽ là tác giả có nhiều kịch bản sáng tác theo xu hướng nghệ thuật phi truyền thống nhất. Ở góc độ xây dựng nhân vật, nhân vật trong kịch của Lê Hoàng được xây dựng theo hướng biểu trưng, biểu tượng hơn là tính cách. Tiêu biểu như nhân vật người chủ cửa hàng trong tác phẩm *Lòng người trong mộng* của Lê Hoàng. Nhân vật này lúc đầu xuất hiện là một con người bình thường nhưng về sau lại được các nhân vật nữ lắp ghép thành các nhân vật khác. Ngoài ra có thể kể đến nhân vật Miên Tâm trong *Ngôi nhà anh túc* của Nguyễn Mạnh Tuấn. Nhân vật Miên Tâm ám chỉ bóng đêm, những góc khuất trong lòng người. Và nếu ta hòa hiệp với nhân vật đầy thì từng chút, từng chút một, nhân vật đầy sẽ dẫn ta đến con đường xa ngã. Ngoài ra, nhân vật đàn đồng ca trong kịch bản *Người đàn bà thất lạc của* Nguyễn Thị Minh Ngọc cũng là một nét mới trong xây dựng nhân vật của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại. Nhân vật này vừa đóng vai trò bình phẩm như trong sân khấu truyền thống Việt Nam nhưng đồng thời đóng vai trò dẫn dắt và thúc đẩy mạch kịch vận động ở một kịch bản mà xung đột kịch không hiện trên bề nổi thông qua sự đối kháng giữa tính cách nhân vật. Nhân vật giàn đồng ca còn là một kiểu nhân vật biểu trưng, đại diện cho tập thể những người phụ nữ Việt Nam.

Mặc dù số lượng kịch bản thời gian qua khá lớn, kiểu, loại nhân vật được thể hiện trong kịch bản phong phú nhưng kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại chưa có nhiều hình tượng nhân vật lưu dấu sâu đậm trong tâm trí của độc giả cũng như khán giả. Lý do có thể bắt nguồn từ phần lớn nội dung kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đi vào những xung đột mang tính chất cá nhân hoặc sinh hoạt đời sống, không nhiều các tác phẩm khai thác những xung đột mang tính chất xã hội, thể hiện tính chính luận, tư tưởng sắc bén cho nên thiếu những nhân vật trung tâm thể hiện sức khái quát hóa và điển hình hóa đặc trưng của thời xây dựng, phát triển và hội nhập của thành phố và đất nước. Ngoài ra, khi đi vào các đề tài có nội dung gắn với bối cảnh đất nước hiện nay, kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại thường theo khuynh hướng kịch hiện thực phê phán. Các nhân vật đại diện cho tiêu cực trong xã hội được điển hình hóa trong khi nhân vật tích cực thì lại chưa được xây dựng đúng tầm, đôi khi tác giả xử lý hành động của nhân vật tích cực mang tính chất gượng ép, chưa hợp lý và thiếu sức thuyết phục. Kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại đang thiếu những nhân vật kết tinh đậm nét và mang hơi thở của thời đại xây dựng, phát triển và hội nhập của thành phố và đất nước, thiếu những người “anh hùng” của thời cuộc.

Cuối cùng, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại vẫn còn nhiều kịch bản mà các nhân vật chủ yếu thể hiện vai trò chức năng, đại diện cho hai thái cực tốt-xấu, tích cực-tiêu cực mang tính chất giáo dục tình cảm, đạo đức hơn là thể hiện được những tính cách sinh động, có chiều sâu, với sức khái quát mang tính chất xã hội. Nguyên nhân này thuộc về trình độ sáng tác của tác giả kịch bản. Các nhân vật được xây dựng theo nguyên tắc sáng tác hiện thực nhưng chất liệu, cơ sở của hiện thực nội dung và hiện thực tâm lý nhân vật chưa chắc chắn và nhuần nhuyễn. Cốt truyện chưa xây dựng được những sự kiện, biến cố mang tính logic, phù hợp với

tích cách và sự phát triển của nhân vật. Cho nên hành động của nhân vật trước các sự kiện, biến cố mang tính chất khiên cưỡng, không làm bật lên tính cách nhân vật cũng như tính hợp lý về sự tự do ý chí và hành động của nhân vật.

2.3. Xây dựng ngôn ngữ đối thoại

Ở nghệ thuật xây dựng ngôn ngữ, ngôn ngữ đối thoại của kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại phần lớn vẫn mang những đặc điểm chung của ngôn ngữ kịch nói Việt Nam hiện đại. Ngôn ngữ đối thoại của kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh là ngôn ngữ thể hiện hành động và tính cách nhân vật. Ngôn ngữ hành động được thể hiện bằng tranh luận, tấn công, truy vấn, thuyết phục, cầu khẩn, đe dọa giữa các nhân vật với nhau... Tính logic của hành động nhân vật cũng thể hiện qua tính logic trong ngôn ngữ đối thoại giữa các nhân vật. Không có vai trò dẫn dắt của tác giả như trong thể loại văn học tự sự, những gì thuộc về nhân vật được bộc lộ bằng chính ngôn ngữ đối thoại của nhân vật đó. Ngôn ngữ đối thoại giúp độc giả hiểu được suy nghĩ, quan điểm của nhân vật. Thông qua ngôn ngữ đối thoại, tính cách nhân vật được bộc lộ, phơi bày.

Bên cạnh đó, điểm đặc sắc trong ngôn ngữ kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại là ngôn ngữ đối thoại miêu tả và khắc họa tính cách nhân vật theo hình tượng con người Nam bộ. Việc khắc họa tính cách Nam bộ được thể hiện thông qua lối khẩu ngữ Nam bộ, sử dụng lối nói và phương ngữ Nam bộ. Xây dựng ngôn ngữ đối thoại của nhân vật theo lối khẩu ngữ Nam bộ góp phần vừa khắc họa tính cách nhân vật, phù hợp với bối cảnh đặt ra trong kịch bản vừa góp phần làm nên tính chất đặc sắc của kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh so với các địa phương khác của cả nước. Bên cạnh đó, ngôn ngữ đối thoại của nhân vật kịch Thành phố Hồ Chí Minh đương đại đa phần đều là dạng ngôn ngữ hồn nhiên, chất phác. Nhìn chung, ngôn ngữ đối thoại của nhân vật trong kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh ít bóng bẩy, ẩn ý hay cao

giọng lý luận, triết lý. Đây là phong cách ngôn ngữ nhân vật không chỉ riêng kịch nói mà có lẽ là phong cách truyền thống của các nhân vật trong văn học Nam bộ từ các tác phẩm văn xuôi hoặc kịch nói đầu thế kỷ XX của Nam bộ cho đến nay. Ngôn ngữ nhân vật này là phản chiếu phong cách ngôn ngữ và tư duy của người Việt vùng Nam bộ. Điều này vừa góp phần đưa kịch nói gần gũi với độc giả, khán giả Nam bộ vừa cá tính hóa nhân vật kịch trong thể hiện bối cảnh đời sống, xã hội, văn hóa và con người vùng Nam bộ.

2.4. Những điểm mới trong thủ pháp nghệ thuật

Về mặt thủ pháp nghệ thuật, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại bước đầu đã tiếp thu và vận dụng những thủ pháp nghệ thuật của kịch nói hiện đại thế giới vào xây dựng tác phẩm. Có thể kể đến các tác phẩm vận dụng thành công những thủ pháp mới như :

Thủ pháp về giấc mơ được Hoàng Hữu Dân vận dụng trong tác phẩm *Bí mật vườn lệ* chi thông qua giấc mơ của hoàng hậu Nguyễn Thị Anh. Hoặc giấc mơ của bà Hậu và cuộc đối thoại của bà với bóng trắng trong *Ngôi nhà không có đàn ông* của Ngọc Linh.

Thủ pháp gián cách được Việt Linh vận dụng trong tác phẩm *Thiên Thiên*, với vai trò dẫn dắt và xâu nối cốt truyện của nhân vật Thiên thiên. Hay trong kịch bản *Người đàn bà thất lạc* của Nguyễn Thị Minh Ngọc, với vai trò dẫn dắt của nhân vật đàn đồng ca.

Thủ pháp đồng hiện về không gian được Ngọc Linh vận dụng sáng tạo trong tác phẩm *Ngôi nhà thiếu đàn bà*. Hai tuyến nhân vật tồn tại ở hai thế giới khác nhau: thế giới của người sống và thế giới của người chết. Nhân vật ở hai không gian này tuy không đối thoại trực tiếp với nhau nhưng cùng song song tồn tại và quan sát lẫn nhau.

Trong khi đó, thủ pháp đồng hiện về thời gian được Nguyễn Thị Minh Ngọc sử dụng sáng tạo trong *Người đàn bà thất lạc*. Ở tác phẩm, nhân vật

người chồng và những người phụ nữ nổi tiếng trong lịch sử, truyền thuyết và văn học khác nhau về thời gian nhưng họ cùng xuất hiện và đối thoại với nhau.

Bên cạnh đó, kịch bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại cũng có những tác phẩm xây dựng kiểu nhân vật mang tính biểu trưng như đặt tên các nhân vật là trắng, xanh, vàng, đỏ trong tác phẩm *Lòng người trong mộng* của Lê Hoàng hay nhân vật Miên Tâm trong tác phẩm *Ngôi nhà anh túc* của Trần Mạnh Tuấn.

Nhìn chung, một số điểm mới trong thủ pháp xây dựng kịch bản văn học thế giới hiện đại đã được một số tác giả kịch bản thành phố tiếp thu và vận dụng sáng tạo trong điều kiện cụ thể của kịch nói Việt Nam và Thành phố Hồ Chí Minh, phù hợp với thói quen tiếp nhận của công chúng. Và trong tình hình của văn học kịch Việt Nam nói chung và Thành phố Hồ Chí Minh nói riêng cần tạo điều kiện cho những kịch bản văn học theo xu hướng đổi mới nghệ thuật đến với công chúng, đồng thời trở thành xu hướng chủ đạo nhằm thúc đẩy tiến trình phát triển của kịch nói chứ không chỉ dừng lại ở việc xây dựng tác phẩm mới lạ nhằm thu hút khán giả đến với sân khấu. Bởi lịch sử kịch nói thế giới đã chứng minh rằng nếu không có sự đổi mới từ kịch bản văn học gồm cả nội dung và nghệ thuật thể hiện thì sẽ rất khó có những đổi mới trong nghệ thuật dàn dựng và trình diễn kịch.

3. Kết luận

Trong hơn 20 năm qua, Thành phố Hồ Chí Minh là một trong những địa phương, không muốn nói là duy nhất của cả nước, có hoạt động sáng tác kịch bản và biểu diễn kịch nói sôi động. Có thể còn những ý kiến khác nhau về sự chưa đồng đều về chất lượng nghệ thuật của kịch bản văn học, vở diễn và cả cách thức tổ chức hoạt động của kịch nói thành phố nhưng có một điều không thể phủ nhận là với tâm huyết của đội ngũ tác giả kịch bản, đạo diễn, diễn viên và các nghệ sĩ có liên quan, thể loại văn học và sân khấu này đã tồn tại và phát triển tại

thành phố trong bối cảnh khó khăn chung của cả nước. Và chắc chắn, nếu đề cập đến những đặc điểm, thành tựu của kịch nói Việt Nam thời gian qua, với tư cách là một thể loại văn học, mà không nhắc đến những đóng góp trong việc duy trì và phát triển đội ngũ sáng tác kịch bản cũng như nội dung phản ánh và những điểm đổi mới về mặt nghệ thuật của kịch nói bản văn học Thành phố Hồ Chí Minh đương đại thì quả là một thiếu sót.

Thời gian vừa qua, văn học kịch Thành phố Hồ Chí Minh đã tiến những bước mạnh về lực lượng sáng tác, số lượng kịch bản. Nhưng nhìn tổng thể, nỗ lực đổi mới chưa trở thành xu hướng chủ đạo. Kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đang hiềm những kịch bản văn học mang chiều sâu tư duy, mới lạ về điểm nhìn và nghệ thuật thể hiện. Mà kịch bản văn học với tư cách là khâu đầu tiên, quan trọng của toàn bộ quy trình sáng tạo vở diễn cần phải thay đổi và đổi mới trước tiên. Cho nên cần thiết phải có những hỗ trợ cho những tác giả, kịch bản mạnh dạn đổi mới. Hiện nay những kịch bản cách tân vẫn còn bị khuất lấp bởi những kịch bản sáng tác theo lối mòn, công thức. Đổi mới phải gồm cả về nội dung và nghệ thuật xây dựng kịch bản, đổi mới về tư duy tuyển chọn, sử dụng kịch bản và cả cách thức ứng xử với tác giả, tác phẩm từ chính các sân khấu kịch nói của thành phố. Đổi mới phải tiếp tục được khuyến khích, tạo điều kiện và phải trở thành xu hướng chủ đạo.

Cuối cùng, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh chỉ có thể tiếp tục phát triển vững chắc khi nỗ lực đổi mới phải diễn ra cùng lúc, cùng chiều ở cả hai phương diện: văn học kịch và sân khấu kịch. Bởi sẽ khó có một nền sân khấu kịch phát triển nếu không có một nền văn học kịch phát triển và ngược lại. Riêng ở góc độ văn học, bên cạnh việc nâng cao lực lượng sáng tác kịch bản, văn học kịch Thành phố đang cần một sự quan tâm đúng mức của giới phê bình và nghiên cứu văn học.

The features of content and playwriting art in Ho Chi Minh City's contemporary play

• **Luu Trung Thuy**

Vietnam National University - Ho Chi Minh City

ABSTRACT:

Since the last decade of the twentieth century, Ho Chi Minh City has become one of the Vietnamese lively dramatic literature and theater centers. During the past twenty years, together with dramatic theater, Ho Chi Minh City's dramatic literature has built up a professional playwright force, providing audiences plays which reflect the conflicts between human's life in the time of Vietnam's reformation and integration. Besides, these plays have contributed experiences in acquiring and applying the world modern

playwriting techniques to suit Vietnamese's drama reception habits.

This paper generally provides content feature (focus on conflicts) and playwriting art feature (focus on plots, characteristics, dialogue language construction and the acquirement of new art techniques in Ho Chi Minh City's contemporary literary scripts), contributing to the evaluation and summary of Ho Chi Minh City's dramatic literature during the past.

Keywords: drama, Contemporary Vietnamese play, Contemporary Vietnamese drama, Contemporary Ho Chi Minh City play, Contemporary Ho Chi Minh City drama

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1]. Annette J.Saddik (2007), *Contemporary American drama*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- [2]. David Krasner (2012), *A history of modern drama*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- [3]. Trần Trọng Đăng Đàn (2004), *Nghệ thuật sân khấu Việt Nam*, Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội.
- [4]. Trần Trọng Đăng Đàn (2011), *Kịch Việt Nam: thưởng thức và bình luận*, Nhà xuất bản Văn hóa-Văn nghệ, Tp Hồ Chí Minh.
- [5]. Phan Cự Đệ (2004), *Văn học Việt Nam thế kỷ XX: Những vấn đề lịch sử và lý luận*, Nhà xuất bản Giáo dục, Hà Nội.
- [6]. John Howard Lawson (1960), *Theory and technique of playwriting*, Hill and Wang, New York.
- [7]. Marvin Carlson (1993), *Theories of the theatre: a historical and critical survey, from the Greeks to the present*, Cornell University Press, New York.
- [8]. Oscar G.Brockett, Robert Findlay (1991), *Century of innovation: A history of European and American theatre and drama since the late nineteenth century*, Allyn and Bacon, Massachusetts.
- [9]. Đình Quang, “Kịch nói giai đoạn từ sau Cách mạng tháng Tám đến nay”, *Tạp chí Văn học*, số 7, tr.3-12 (2001).
- [10]. Đình Quang, “Điểm qua phương pháp sáng tạo của sân khấu phương Tây”, *Tạp chí sân khấu*, số tháng 10, tháng 11, tr.56-59 (2012).
- [11]. Nguyễn Thị Minh Thái (1999), *Sân khấu và tôi*, Nhà xuất bản Sân khấu, Hà Nội.
- [12]. Nguyễn Văn Thành (2008), *Kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh một chặng đường lịch sử*, Nhà xuất bản Sân khấu, Hà Nội.
- [13]. Tất Thắng (1996), *Diện mạo sân khấu: nghệ sĩ và tác phẩm*, Nhà xuất bản Sân khấu, Hà Nội.
- [14]. Viện sân khấu (1995), *20 năm sân khấu Việt Nam (1975-1995)*, Nhà xuất bản Sân khấu, Hà Nội.