

Kịch nói trong đời sống văn học-nghệ thuật Thành phố Hồ Chí Minh

• Lưu Trung Thủy

Đại học Quốc gia- TP. HCM

TÓM TẮT:

Trong lịch sử kịch nói Việt Nam, Sài Gòn là một trong những nơi sớm tiếp thu thể loại kịch nói từ phương Tây. Tuy kịch nói Sài Gòn-Thành phố Hồ Chí Minh phải trải qua một quá trình lịch sử hình thành và phát triển nhiều thăng trầm nhưng đó là một quá trình liên tục, không đứt gãy. Quá trình phát triển đó đã tạo nên những tích lũy và tiền đề để đưa kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh phát triển mạnh mẽ trong khoảng thập niên cuối thế kỷ XX và thập niên đầu thế kỷ XXI trong bối cảnh hoạt động

kịch nói cả nước có phần trầm lắng. Mặc dù vậy trong vài năm trở lại đây, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh bắt đầu phát triển chứng lại, bộc lộ những bất cập từ kịch bản văn học, nghệ thuật biểu diễn đến tổ chức biểu diễn. Đây là thời điểm thích hợp để nhìn lại toàn bộ quá trình hình thành và phát triển, đúc rút ra những bài học kinh nghiệm cho sự phát triển bền vững của kịch nói Sài Gòn-Thành phố Hồ Chí Minh thời gian tới.

Từ khóa: kịch nói, văn học kịch, sân khấu kịch, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh

Đặt vấn đề

Theo bước chân của người Pháp, kịch nói xuất hiện tại Sài Gòn vào nửa cuối thế kỷ XIX. Thể loại kịch nói tại Sài Gòn-Thành phố Hồ Chí Minh có một sự phát triển nhiều thăng trầm trước khi giữ một vị trí quan trọng trong đời sống văn học-nghệ thuật của thành phố. Là một thể loại du nhập hoàn toàn từ phương Tây, đặt trong bối cảnh phát triển của văn học cũng như sân khấu Việt Nam, kịch nói Sài Gòn-Thành phố Hồ Chí Minh có một quá trình phát triển khá đặc biệt. Sự đặc biệt ấy thể hiện ở chỗ mặc dù được tiếp nhận từ khá sớm nhưng trong gần 50 năm kịch nói không phải là loại hình sân khấu chiếm vị trí trung tâm trong đời sống văn học-nghệ thuật của người dân thành phố. Dù có nỗ lực thế nào, kịch vẫn xếp sau cải lương - thể loại kịch hát mới của Nam bộ. Đây là một hiện tượng khá đặc biệt trong tiến trình hình thành, phát triển của thể loại kịch nói tại Việt Nam và cả một số quốc gia

Đông Á như Trung Quốc, Nhật Bản. Nhưng vào khoảng thập niên cuối của thế kỷ XX cho đến nay, Thành phố Hồ Chí Minh trở thành một trong những trung tâm của kịch nói Việt Nam. Lịch sử hình thành và phát triển đó để lại những bài học quý báu cả về mặt lý luận, lẫn thực tiễn để kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh hôm nay kế thừa nhằm có được một sự phát triển bền vững trong tương lai. Bài viết này nhằm khái quát quá trình hình thành và phát triển của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh trên cả hai bình diện văn học và sân khấu từ khi hình thành đến nay.

Kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ khi hình thành đến năm 1975

Thể loại kịch nói theo bước chân xâm lược của người Pháp xuất hiện tại Sài Gòn (sau năm 1975 là thành phố Hồ Chí Minh) vào khoảng cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Theo Võ Văn Nhơn, trong *Văn học Quốc ngữ trước 1945 ở Thành phố Hồ Chí Minh*

Minh, Nhà xuất bản Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, Nhà xuất bản Văn hóa Sài Gòn, năm 2007, thì tác phẩm *Tưởng cha Minh* (1881) chưa rõ tác giả là vở kịch nói đầu tiên viết bằng chữ quốc ngữ ở Sài Gòn.

Thông qua sự tiếp nhận của đội ngũ trí thức, công chức, học sinh, sinh viên Tây học, kịch nói được tiếp nhận từ nguyên bản, Việt hóa kịch Pháp, rồi trở thành một thể loại của văn học và sân khấu Sài Gòn. Đây cũng là giai đoạn thể loại cải lương hình thành và phát triển rực rỡ. Giai đoạn này tuy kịch không phải là thể loại đứng ở vị trí hàng đầu trong đời sống văn học-nghệ thuật của Sài Gòn nhưng đây là giai đoạn tích lũy quan trọng để kịch nói đạt được những bước phát triển dài và mạnh mẽ ở giai đoạn sau.

Trong tiến trình phát triển của kịch nói Pháp, thế kỷ XIX là thế kỷ phát triển mạnh mẽ của thể loại văn học và sân khấu này. Kịch Pháp giai đoạn này đã tạo nên cuộc cách mạng trong văn học kịch cũng như sân khấu kịch phương Tây. Lịch sử lý luận kịch nói ghi nhận *Bài tựa Cromwell* của Victor Hugo như là một cuộc cách mạng trong nghệ thuật viết kịch phương Tây, vì nó “*đã có nhiều phá cách, bất tuân luật tam duy nhất, từ bỏ sự tách biệt thể tài hài kịch và bi kịch, dọn đường cho thể tài chính kịch tự sản ra đời, chủ trương pha trộn giữa cái cao cả và cái thô kệch, chú trọng hơn đến giá trị cảnh sắc, các hiệu quả nghe nhìn, kịch bản đã có nhiều chú thích về cảnh trí sân khấu cũng như cách biểu diễn...*”¹. Trên bình diện sân khấu, tại Paris, *Nhà hát Tự do* do Antoine thành lập năm 1887 với chủ trương “*Cần tái hiện hiện thực bằng chính diện mạo và những phương tiện của bản thân hiện thực*”², đã tạo nên một sinh khí mới cho nghệ thuật trình diễn, vượt qua những khuôn khổ của nghệ thuật trình diễn kịch cổ điển.

Tiếp thu hoàn toàn từ phương Tây, kịch nói có mặt tại Sài Gòn chủ yếu qua hai con đường: hoạt động biểu diễn sân khấu và hệ thống đào tạo của Pháp tại thuộc địa. Nhằm mục đích giải trí cho lực lượng quân đội viễn chinh của Pháp các đoàn kịch tại chính quốc đã sang Việt Nam trình diễn từ cuối thế kỷ XIX. Vương Hồng Sển trong *Sài Gòn năm xưa* cho biết từ năm 1863 đã có gánh hát Tây qua diễn tại Sài Gòn. Sau khi Rạp lớn (nhà hát thành phố) được xây dựng hoàn thành vào năm 1900 thì mỗi mùa đều có đoàn kịch từ Pháp sang trình diễn. Dĩ nhiên những buổi trình diễn này phục vụ đối tượng binh lính, công chức người Pháp nhưng những công chức người Việt cũng được đến xem. Chính họ là những người Việt đầu tiên được tiếp xúc với thể loại chưa từng có trong truyền thống văn học và sân khấu của dân tộc. Trong khi đó, ở hệ thống đào tạo, các trích đoạn kịch của Molière được đưa vào sách giáo khoa dạy tiếng Pháp. Học sinh ban đầu là tập đọc rồi tổ chức dựng kịch để trình diễn trong các buổi lễ của nhà trường.

Kịch nói Sài Gòn thuở ban đầu chỉ co cụm lại trong sinh hoạt mang tính chất không chuyên của trí thức, học sinh, sinh viên. Điểm sáng là hai kịch bản *Toa toa, moa moa* (1925) và *Kẻ ăn mắm người khát nước* (1926) của Trung Tín, phê phán xã hội tư sản, Tây hóa lai căng, đồi bại, xem tiền bạc cao hơn đạo lý truyền thống của dân tộc. Tuy nhiên, đáng tiếc là hai kịch bản này đã không được dựng trên sân khấu.

Kịch tài tử ở Sài Gòn xuất phát từ sự tài trợ và ham mê kịch của viên chức người Pháp Claude Bourin. Ban đầu ông tập hợp những người Pháp ham mê kịch dựng một số tác phẩm kịch cổ điển Pháp, thoại bằng ngôn ngữ Pháp. Rồi sau đó đứng ra tài trợ và chỉ dẫn cho một số nhóm kịch tài tử người Việt. Tất cả những hoạt động này mang tính chất không chuyên và giới hạn trong phạm vi hẹp của thanh niên trí thức Tây học của Sài Gòn lúc bấy giờ. Sự phát triển của các nhóm kịch tài tử này cũng tương tự như Hà Nội và một số tỉnh phía Bắc nhưng có điều khác biệt là các hoạt động trình diễn của các

¹ Đình Quang (2012), Điềm qua phương pháp sáng tạo của sân khấu phương Tây, *Tạp chí sân khấu*, số tháng 10-11, tr. 57.

² Đình Quang, Tlđđ, tr.57.

nhóm kịch phía Bắc thu hút được khán giả và tạo nên tiếng vang trong dư luận. Còn ở Sài Gòn, sự quan tâm của số đông công chúng vào thời điểm này dành cho cải lương - thể loại kịch hát ra đời và đứng vững trên nền tảng phát triển sân khấu, âm nhạc dân tộc, đồng thời tiếp thu nghệ thuật dàn dựng, trình diễn của kịch nói lẫn âm nhạc phương Tây.

Theo Giáo sư Hoàng Như Mai, trong năm 1933-1934 và năm 1937-1938, có hai nhóm kịch tài tử được thành lập đáng lưu ý tại Sài Gòn là Đức Hoàng Hội và Bắc kỳ đoàn³. Tuy nhiên Đức Hoàng Hội tồn tại không được bao lâu vì không có khán giả. Còn Bắc kỳ đoàn là nhóm kịch của những người miền Bắc di cư vào Nam tập hợp lại. Bắc kỳ đoàn diễn dưới sự hướng dẫn của Claude Bourin, dựng các vở *Tiền* (Khái Hưng), *Cái Tú Chè* (Vũ Trọng Can) và một số vở phỏng dịch theo kịch Pháp. Bắc kỳ đoàn đã gây được ít nhiều tiếng vang và đã ra biểu diễn tại Hà Nội.

Có lẽ, đáng chú ý và gây được tiếng vang nhất trong giai đoạn này lại là vở kịch thơ *Đêm Lam Sơn* (Huỳnh Văn Tiêng) của nhóm sinh viên Hà Nội vào diễn tại Nhà hát lớn Sài Gòn, trong ba đêm 14, 21, 27 tháng 7 năm 1943. Theo Phan Kế Hoành và Huỳnh Lý: “*Buổi diễn vở Đêm Lam Sơn vào tháng 7 năm 1943 ở nhà hát lớn Sài Gòn là một buổi diễn đáng ghi nhớ. Vở ngồi bán hết ngay, chỗ đứng không còn*”⁴. Theo chúng tôi *Đêm Lam Sơn* gây được tiếng vang có lẽ phần nhiều là do đã chạm đến ý thức yêu nước, tinh thần dân tộc của người Sài Gòn trong những năm tháng sục sôi của không khí giải phóng dân tộc hơn là sức hút của một thể loại sân khấu.

Từ đó trở về sau đó, kịch tài tử phải nhường nhờ vào các chương trình mang tính chất tạp kỹ gồm ca nhạc, xen kẽ kịch ngắn để tồn tại trên thành phố

này. Xu hướng này sẽ còn tiếp tục kéo dài cho mãi đến thời gian sau.

Nguyên nhân chủ yếu khiến cho kịch nói phát triển không mạnh tại Sài Gòn là do cải lương ra đời và phát triển mạnh mẽ. Theo chúng tôi, cải lương sở dĩ thu hút sự quan tâm của các tầng lớp quần chúng vì đã đáp ứng được nhu cầu của quần chúng Nam bộ lúc bấy giờ ở hai điểm:

Về nội dung-tư tưởng: tiếp thu cách xây dựng kịch bản văn học của kịch nói phương Tây, cải lương đã thoát ra khỏi những tuồng tích và giáo huấn xưa cũ mà đi thẳng vào những vấn đề đặt ra của xã hội lúc bấy giờ như trách nhiệm với Tổ quốc, sự xuống cấp của đạo đức, thói lai căng, Tây hóa, giải phóng phụ nữ khỏi lễ giáo phong kiến... như: *Trách nhiệm-danh dự*, *Lỡ tay trót đã nhúng chàm*, *Khúc oan vô lương* của Năm Châu, *Đoạn tuyệt* của Duy Tân, *Lan và Diệp*, *Đời cô Lựu* của Trần Hữu Trang, *Tham phú phụ bần* của Trần Sắc Phong...

Về thẩm mỹ: cải lương đứng vững chắc trên cả hai chân: kế thừa âm nhạc dân tộc, sân khấu dân tộc và tiếp thu nghệ thuật dàn dựng, trình diễn của kịch nói, âm nhạc phương Tây.

Dù kịch nói chưa có được vị trí cao trong đời sống văn học-nghệ thuật của Sài Gòn nhưng những nỗ lực hoạt động của các nhóm kịch tài tử tại Sài Gòn thời gian đầu này là rất đáng trân trọng. Họ đã giới thiệu, quảng bá và duy trì sự tồn tại của thể loại văn học và sân khấu còn khá mới mẻ tại thành phố này.

Cùng với cả nước, ngày 25/8/1945, nhân dân Sài Gòn tổng khởi nghĩa giành chính quyền từ tay thực dân Pháp và đón chào Tuyên ngôn Độc lập ngày 02-9-1945. Nhưng không khí hân hoan của nước Việt Nam Dân chủ Cộng hòa độc lập, tự do không kéo dài được lâu. Gần một tháng sau, thực dân Pháp quay trở lại xâm lược nước ta một lần nữa. Sài Gòn trở thành nơi đầu tiên bị xâm lược. Theo Giáo sư Hoàng Như Mai, trước tình hình chiến tranh, các gánh hát cải lương tan rã, mãi đến năm 1946 mới

³ Bùi Chí Quế, *Bộ sưu tập Sài Gòn 68*, Thư Viện Khoa học Tổng hợp Tp Hồ Chí Minh (lưu trữ), tr. 91-92.

⁴ Phan Kế Hoành - Huỳnh Lý (1978), *Bước đầu tìm hiểu lịch sử kịch nói Việt Nam trước cách mạng tháng tám*, NXB Văn hóa, Hà Nội, tr. 75-76.

hoạt động trở lại. Riêng kịch nói thì cho đến mãi năm 1950 mới có hoạt động biểu diễn. Mở đầu cho sự trở lại này là ban kịch Đồng Nai với hai vở *Trúng số độc đắc* do Vũ Xuân Tự chuyển thể từ tác phẩm *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng vào tháng 8 năm 1950 và vở *Kim Tiền* của Vi Huyền Đắc vào tháng 10 năm 1950. Hình thức biểu diễn là xen ca nhạc với kịch⁵.

Đáng lưu ý là đến năm 1953, Ban kịch Dân Nam được thành lập, lấy việc thu hút khán giả đến rạp làm nguồn sống và phát triển của mình. Cách thức hoạt động đó bước đầu mang tính chất chuyên nghiệp. Dĩ nhiên hình thức vẫn là kết hợp với chương trình ca nhạc nhưng trước đây là xen kẽ các kịch ngắn, bây giờ đã diễn được kịch dài. Điều đó chứng tỏ một bộ phận khán giả thành phố đã bắt đầu quen thuộc với loại hình nghệ thuật này.

Sau năm 1954, một số tên tuổi của nền kịch nói phía Bắc di cư vào Nam tiêu biểu như Vi Huyền Đắc, Vũ Khắc Khoan tiếp tục xây dựng nền kịch nghệ tại Sài Gòn.

Theo Giáo sư Hoàng Như Mai thì đến năm 1959, số ban kịch cộng tác với đài truyền hình lên tới 30 ban như: Kim Cương, Thắm Thúy Hằng, Vũ Đức Duy, Gió Nam, Sống, Trường Thủy, Bạch Tường, Đen Trắng...⁶. Các ban kịch thành lập đông nhưng chủ yếu là diễn kịch ngắn xen kẽ các chương trình nhạc hội (bên cạnh ca nhạc, kịch ngắn, đôi khi còn có cả xiếc và ảo thuật mà ngày nay gọi là chương trình ca nhạc tạp kỹ). Thời gian này, cũng có một số ban dựng được các vở kịch dài như Kim Cương, Thắm Thúy Hằng, Dân Nam (sau đổi thành Tân Dân Nam). Theo Trần Văn Khải, năm 1960, có hai vở kịch dài đáng chú ý là *Nhạc lòng năm cũ* của ban kịch Dân Nam và *Nước mắt con tôi* của ban kịch Kim Cương, kịch bản do chính nghệ sĩ Kim Cương viết⁷.

⁵ Bùi Chí Quế, Tlđđ, tr. 94-95.

⁶ Bùi Chí Quế, Tlđđ, tr. 96.

⁷ Trần Văn Khải (1970), *Nghệ thuật sân khấu Việt Nam: hát bội, cải lương, thoại kịch, thú xem diễn kịch*, Nxb Khai Trí, Sài Gòn, tr. 241.

Bên cạnh các ban kịch tư nhân, kịch nói còn được chính quyền Sài Gòn đầu tư phát triển. Sài Gòn có trường đào tạo về kịch. Trường Quốc gia âm nhạc thành lập từ năm 1956, đến năm 1960 sau khi 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 người đã góp phần quan trọng trong việc xây dựng bộ môn kịch tại trường này.

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 trong thời gian này kịch nói vẫn chưa thể đứng vững trên đôi chân của mình. Tình trạng kịch dựa vào nhạc hội mà tồn tại được Trần Văn Khải ví von: “*làm cho đêm trình diễn thành một đêm xà bần các loại chứ không còn nghệ thuật sân khấu nữa*”⁸. Viết về kịch miền Nam thời gian này, Võ Phiến, trong *Lịch sử Văn học miền Nam*, cảm thán đại ý là truyện, nhạc của ta sáng tác theo quan niệm và bút pháp phương Tây thì công chúng thích xem và nghe nhưng kịch thì không thích xem. Tiểu thuyết, ca nhạc, thơ mới, các loại ca kịch nhà nước không trợ cấp mà nó cũng cứ sống. Chỉ riêng thoại kịch, thứ được giảng dạy ở đại học, được nhà nước trợ cấp lại cứ phát triển chậm.

Nguyên nhân khiến kịch thời gian này vẫn chưa được khán giả quan tâm, ngoài sự phát triển của cải lương, còn có thể do chính cách thức hoạt động của các ban kịch. Theo ý kiến của Trần Văn Khải kịch dựa vào các chương trình đại nhạc hội để tồn tại. Chủ yếu là kịch ngắn mà lại diễn sau phần ca nhạc nên khán giả chán nản. Hình thức sân khấu nghèo nàn mà theo ông thì “*chẳng khác nào sân khấu cải lương hồi mới sơ khởi*”⁹. Nội dung kịch chưa có chiều sâu.

Trong số những ban kịch nói hình thành vào thời gian này, hai ban kịch đáng chú ý là ban kịch Kim Cương và ban kịch Thắm Thúy Hằng. Với những nỗ lực về mặt hoạt động, hai ban kịch này

⁸ Trần Văn Khải (1970), tr. 243.

⁹ Trần Văn Khải (1970), tr. 242.

không chỉ là điểm nhấn trong sự phát triển của nghệ thuật sân khấu kịch nói tại Sài Gòn mà còn là gạch nối quan trọng thể hiện sự phát triển liên tục, không đứt quãng của thể loại sân khấu này tại Thành phố Hồ Chí Minh sau ngày 30 tháng 4 năm 1975.

Ban kịch Kim Cương (Kim Cương thoại kịch) hình thành vào cuối năm 1967, do nghệ sĩ Kim Cương quản lý. Đây cũng là một trong số ít những ban kịch của Sài Gòn dàn dựng và biểu diễn những vở kịch dài, để lại nhiều dấu ấn trong lòng khán giả. Bản thân Kim Cương cũng là tác giả kịch bản tiêu biểu của văn học kịch Sài Gòn trước năm 1975. Với bút danh Hoàng Dũng, những kịch bản do Kim Cương viết và dựng trên sân khấu do bà quản lý đã trở thành một phần không thể thiếu khi đề cập đến lịch sử kịch nói Sài Gòn và kể cả kịch nói Nam bộ nữa, như: *Lá sầu riêng*, *Dưới hai màu áo*, *Tôi là mẹ*, *Trà hoa nữ*, *Nước mắt con tôi*, *Cánh hoa tàn*, *Sắc hoa màu nhớ*, *Vùng bóng tối*, *Cuối đường hạnh phúc*, *Người nuôi hy vọng*, *Khát sống*, *Tầm ca mùa xuân*... Ba vở *Lá sầu riêng*, *Trà hoa nữ* và *Dưới hai màu áo* đã chiếm trọn tình cảm của khán giả Sài Gòn và tiếp tục gắn với tên tuổi của Đoàn kịch Kim Cương sau ngày giải phóng.

Ban kịch Thẩm Thúy Hằng cũng là một trong những ban kịch được yêu thích ở Sài Gòn thời gian này. Trong vai trò trưởng ban, Thẩm Thúy Hằng viết kịch bản, dàn dựng và đóng vai chính. Một số vở thành công như: *Người mẹ già*, *Suối tình*, *Đôi mắt bằng sứ*...

Hai ban kịch Kim Cương và Thẩm Thúy Hằng sẽ trở thành hai trong bốn đoàn kịch chủ lực của Thành phố Hồ Chí Minh thời gian từ năm 1975 đến đầu thập niên 90 của thế kỷ XX.

Từ năm 1970-1975, mối quan tâm của công chúng Sài Gòn lại bị san sẻ cho điện ảnh. Việc kịch nói sống dựa vào các chương trình đại nhạc hội cũng không còn thuận lợi như trước vì chính đại nhạc hội cũng gặp khó khăn với sự du nhập và phát triển của điện ảnh nước ngoài.

Sau khi du nhập vào Sài Gòn, từ chỗ cố gắng duy trì tồn tại, kịch nói đã có những bước tiến đáng kể về số lượng các ban kịch, diễn viên, tác phẩm. Chính từ những nỗ lực của các ban kịch, kịch nói tại Sài Gòn đã bước đầu tạo nên đội ngũ khán giả của riêng mình. Chính đó sẽ là nền tảng cho kịch nói tại đây sau ngày 30 tháng 4 năm 1975 tiếp tục có những bước phát triển mới trong điều kiện một đất nước thống nhất. Và với kinh nghiệm đã từng có về mặt kinh doanh cũng như nắm bắt thị hiếu công chúng, những người làm sân khấu kịch tại Thành phố Hồ Chí Minh sẽ đạt được những thành tựu lớn, đưa thành phố trở thành một trong những trung tâm của đời sống kịch nói Việt Nam.

Kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 1975 đến 1985

Mười năm sau ngày đất nước thống nhất (1975-1985), kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đã xây dựng một diện mạo mới trong điều kiện và hoàn cảnh lịch sử mới. Kịch nói thời gian này tập trung ở hai đề tài lớn là: tái hiện, đánh giá về cuộc chiến tranh, giải phóng dân tộc của nhân dân miền Nam và những vấn đề đặt ra trong quá trình xây dựng thành phố thời hậu chiến.

Sau năm 1975, trong số hàng chục ban kịch hình thành và hoạt động trước 1975, chỉ còn ban kịch Kim Cương đổi tên thành Đoàn kịch nói Kim Chương và ban kịch Thẩm Thúy Hằng đổi tên thành Đoàn kịch nói Bông Hồng tiếp tục trụ lại và góp phần quan trọng xây dựng nền sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh sau ngày giải phóng.

Ngay sau giải phóng, Đoàn kịch nói Kim Cương đã dựng lại một số vở từng chiếm được tình cảm của khán giả trước đó, do chính nghệ sĩ Kim Cương làm tác giả kịch bản như: *Lá sầu riêng*, *Dưới hai màu áo*, *Trà hoa nữ*, *Bông hồng cài áo*. Bên cạnh đó, Đoàn kịch nói Kim Cương còn dựng các vở mang chủ đề khác với kịch Kim Cương trước đây, đồng thời gắn liền với thời đại như: *Chìa khóa* (Thiếu Linh) đề cập đến vấn đề cải tạo tư bản tư doanh tại các đô thị miền Nam, *Men trắng* (Kim

Cương) đề cập đến những người thanh niên xung phong tình nguyện lên đường, góp phần xây dựng những vùng gian khó của đất nước, *Về nguồn* (Kim Cương) miêu tả cuộc đấu tranh của những người công nhân trước giải phóng, *Hồi sinh* (Kim Cương, Thiếu Linh) miêu tả cuộc chiến đấu trong lòng đô thị thời chống Mỹ.

Cũng như đoàn kịch nói Kim Cương, năm 1976, Đoàn kịch nói Bông hồng của nghệ sĩ Thẩm Thúy Hằng cũng dựng các tác phẩm gắn liền với mối quan tâm của thành phố giai đoạn này như: *Đôi bông tai*, *Tiếng nổ lúc không giờ* tái hiện sự mưu trí, gan dạ của những chiến sĩ biệt động thành, *Cho tình yêu mai sau* (Ngọc Linh) đề cập đến sự hoàn lương của những số phận từ bóng tối bước ra ánh sáng, *Ánh đèn đêm* (Huỳnh Thị Đăng-Nguyễn Thị Vân) miêu tả quá trình xác lập quan hệ sản xuất mới tại nông thôn Nam bộ.

Trong đời sống kịch nói 10 năm hậu chiến, đoàn kịch nói chủ lực của Thành phố Hồ Chí Minh là Đoàn kịch nói Cửu Long giang, tiền thân là Đoàn kịch nói Nam bộ. Năm 1954, Đoàn văn công Nam bộ tập kết ra miền Bắc. Đoàn gồm 3 bộ phận: cải lương, ca múa nhạc và kịch nói. Năm 1956, bộ phận kịch nói tách ra thành Đoàn kịch nói Nam bộ. Nhiệm vụ của đoàn là dựng những tác phẩm cổ vũ cuộc kháng chiến chống Mỹ, cứu nước, nêu cao khí phách anh hùng cách mạng của đồng bào miền Nam trong cuộc kháng chiến ấy. Trong thời gian chiến tranh, đoàn dựng và phục vụ khán giả miền Bắc. Một số kịch bản từ mặt trận miền Nam gửi ra 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*, *Đường phố Sài Gòn dậy lửa*, *Mũi thép*, *Tình ca*. Bên cạnh đó, có thể kể đến một số vở gây tiếng vang khác như: *Chuông đồng hồ điện Kremli* (Nikolai Pogodin), *Hòn đảo thần vệ nữ* (Paxnix), *Thanh gươm và bà mẹ* (Phan Vũ), *Hương bưởi* (Huỳnh Chinh-Văn Chiêu-Ngô Quang Thắng)...

Trở về Thành phố Hồ Chí Minh vào tháng 5 năm 1975, Đoàn kịch nói Nam bộ đã tổ chức biểu diễn ngay để phục vụ nhân dân thành phố. Đến tháng 12 năm 1977, Đoàn kịch nói Nam bộ chính thức mang tên Đoàn kịch nói Cửu Long Giang do Sở Văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh quản lý.

Bên cạnh các tác phẩm đã từng dành được sự quan tâm của khán giả miền Bắc, Đoàn kịch nói Cửu Long Giang tiếp tục dựng các tác phẩm mới vừa tái hiện lịch sử đấu tranh hào hùng của nhân dân miền Nam như *Những bước đi lên* (Nguyễn Vũ), sự đòi hỏi của những người làm lỡ như *Bông hồng trắng* (Lê Duy Hạnh, Văn Thành), ca ngợi những con người vừa đi qua cuộc chiến tranh lại hăm hở tham gia vào mặt trận cải tạo những con người lầm lạc như *Xa thành phố dấu yêu* (Ngọc Linh), hay quá trình cải tạo và xây dựng con người mới trong sản xuất như *Màu giấy mới* (Hồng Phi).

Ngoài một đoàn kịch do nhà nước quản lý và đầu tư hoạt động, hai đoàn kịch tư nhân của hai nghệ sĩ nổi tiếng trước năm 1975 thì kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh thời gian này còn có Đoàn kịch trẻ thành phố gồm các diễn viên tốt nghiệp Trường Nghệ thuật Sân khấu 2. Thời gian này đoàn chủ yếu dựng chèo kịch *Đâu có giặc là ta cứ đi* của Nguyễn Vũ.

Một sự kiện đáng lưu ý trong thời gian này là việc thành lập và hoạt động của Câu lạc bộ sân khấu thể nghiệm vào ngày 1 tháng 8 năm 1984, theo quyết định số 1900/UB của Ủy ban nhân dân Thành phố Hồ Chí Minh. Câu lạc bộ tập trung những đạo diễn, diễn viên trẻ vừa tốt nghiệp Trường Nghệ thuật Sân khấu 2, hăm hở sáng tạo nhưng chưa có đất thể hiện. Thời gian đầu mới thành lập, câu lạc bộ còn gặp nhiều khó khăn. Vở công diễn đầu tiên của câu lạc bộ là vở *Dur luận quần chúng* (Aurel Baranga). Với niềm đam mê và sức sáng tạo trẻ, các đạo diễn, diễn viên của Câu lạc bộ sân khấu thể nghiệm sẽ đưa sân khấu kịch 5B Võ Văn Tần trở thành điểm sáng của loại hình sân khấu nhỏ và xã hội hóa nghệ thuật tại thành phố và cả nước trong

những năm tiếp sau, như nhà nghiên cứu sân khấu Nguyễn Văn Thành đánh giá: “*Sức trẻ và niềm say mê khao khát sáng tạo, mong muốn làm nghề cộng với những nhân tố khác như tài năng bẩm sinh, vốn hiểu biết chuyên môn rộng cộng lại tạo nên một luồng gió mới, tràn đầy sinh lực, hưng phấn, tân kỳ, mới lạ phá vào sàn diễn, gây nên sức truyền cảm, quyến rũ, rạo rực. Cái hăm hở, nhiệt huyết sôi sục ấy lại được cộng hưởng bởi hình thức sân khấu kịch dưới dạng sân khấu nhỏ – hình thức năng động nhất của một thể loại vốn đầy ắp chất năng động như kịch nói – nên đã nhanh chóng bùng nổ rực rỡ, chói sáng như một hiện tượng đặc biệt của sinh hoạt kịch nói ở Thành phố Hồ Chí Minh cuối những năm 80*”¹⁰.

Một điều đáng lưu ý trong sự phát triển của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh thời gian này là khán giả thành phố bắt đầu dành nhiều quan tâm đối với thể loại sân khấu kịch nói. Điều này thể hiện ở việc chuyển dần sự quan tâm dành cho cải lương sang kịch nói. Trần Trọng Đăng Đàn trong bài viết *Đời sống văn hóa-sân khấu cuối thời hậu chiến (1976-1985) qua kết quả điều tra xã hội học*, in trong *Kịch Việt Nam: thưởng thức và bình luận*, Nhà xuất bản Văn hóa-Văn nghệ, Tp. Hồ Chí Minh, năm 2011, cho biết thời gian từ năm 1975-1985, so sánh giữa các loại hình sân khấu, số công chúng thích kịch nói chiếm 38,31%, công chúng thích cải lương chiếm 37,96%. Điều đáng quan tâm là số người trong độ tuổi 16 đến 25 thích kịch nói chiếm số lượng cao nhất 39,29%. Con số điều tra cũng cho thấy tỉ lệ yêu thích kịch nói tăng theo trình độ học vấn¹¹.

Sự thay đổi vị trí giữa kịch nói và cải lương tại Thành phố Hồ Chí Minh giai đoạn trước và sau năm 1975, theo chúng tôi, đó là sự chuyển đổi về nhu cầu thẩm mỹ của thể hệ khán giả thành phố. Trong điều kiện và hoàn cảnh mới, một thể hệ khán giả của sân khấu đã hình thành với nhu cầu thẩm mỹ

mới mà sân khấu cải lương chưa thể đáp ứng được. Chính vì vậy, trong thời gian 1975-1985, mặc dù sân khấu cải lương vẫn có phần lấn át sân khấu kịch ở số lượng các đoàn (16 đoàn) nhưng đến thời gian sau sân khấu cải lương sẽ nhường lại vị trí ấy cho sân khấu kịch nói.

Ngoài ra, phong trào văn nghệ quần chúng của Thành phố Hồ Chí Minh phát triển rầm rộ trong thời gian này cũng góp phần đưa thể loại kịch đến với đông đảo khán giả. Theo công trình *Những thay đổi trong đời sống văn hóa ở Thành phố Hồ Chí Minh thời gian 1986-2006* do Hoàng Hương, Cao Tự Thanh chủ biên thì từ 1975-1985 toàn thành phố có 2.800 đội văn nghệ quần chúng. Riêng năm 1976 đã có 5.355 buổi biểu diễn quần chúng. Còn theo Nguyễn Văn Thành thì số người tham gia văn nghệ quần chúng của Thành phố Hồ Chí Minh năm 1982 là 10 vạn. Trong thời gian từ 1975-1985, văn nghệ quần chúng của thành phố đã xây dựng được hơn 9.000 tiết mục, trong đó có một số lượng đáng kể thuộc thể loại kịch nói¹². Chính từ phong trào kịch nói không chuyên (kịch nói quần chúng) mà khán giả thành phố tiếp cận sâu và rộng với thể loại sân khấu này. Đồng thời, phong trào kịch nói không chuyên cũng trở thành nguồn cung cấp cho văn học kịch và sân khấu kịch nói nhiều tác giả kịch bản, diễn viên, đạo diễn xuất sắc thời gian sau. Điều này góp phần lý giải cho nguyên nhân tại sao trước năm 1975 kịch nói tại Thành phố Hồ Chí Minh luôn trong tình trạng chên vênh vì thiếu khán giả vậy mà tại Hội diễn sân khấu chuyên nghiệp toàn quốc đợt 2, tổ chức vào tháng 5 năm 1985, năm vở kịch của các đoàn miền Bắc gồm *Tôi và chúng ta* (Lưu Quang Vũ), *Mùa hè ở biển* (Xuân Trình), *Lịch sử và nhân chúng* (Hoài Giao), *Nhân danh công lý* (Doãn Hoàng Giang), *Đỉnh cao mơ ước* (Tất Đạt) lại nhận được sự hưởng ứng nhiệt tình của khán giả thành phố đến vậy.

Ở góc độ văn học kịch, ngoại trừ các kịch bản của các tác giả nước ngoài cũng như các kịch bản

¹⁰ Nguyễn Văn Thành (2008), *Kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh một chặng đường lịch sử*, Nxb Sân khấu, Hà Nội, tr. 91-92.

¹¹ Trần Trọng Đăng Đàn (2011), *Kịch Việt Nam: thưởng thức và bình luận*, Nxb Văn hóa-Văn nghệ, TP. HCM, tr. 283, 286.

¹² Nguyễn Văn Thành (2008), *Sđd*, tr. 67.

được sáng tác trước năm 1975, thì Kim Cương có thể xem là tác giả đi đầu trong việc sáng tác những tác phẩm mới thể hiện nội dung đánh giá về cuộc kháng chiến vừa qua trong đô thị Sài Gòn và tái hiện những con người trong công cuộc tái thiết và phát triển Thành phố Hồ Chí Minh với các kịch bản Men trắng, Về nguồn và Hồi sinh. Các tác phẩm Nguyễn Vũ dù đã từng được đánh giá cao trước năm 1975 nhưng mãi đến sau năm 1975 mới được công chúng Thành phố Hồ Chí Minh tiếp nhận. Ngoài ra, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh thời gian này cũng nổi lên hai tác giả sẽ trở thành trụ cột của kịch nói thành phố thời gian sau là Ngọc Linh và Lê Duy Hạnh.

Tóm lại, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh thời gian 10 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. Đoàn kịch nói Kim Cương và Bông Hồng đã nói dài truyền thống của kịch Sài Gòn trong điều kiện, hoàn cảnh lịch sử mới, bên cạnh Đoàn kịch nói Cửu Long Giang đóng vai trò dẫn dắt sân khấu kịch nói thành phố theo đúng chủ trương, đường lối. Câu lạc bộ thể nghiệm là một nhân tố mới tích cực của kịch nói thành phố. Song song đó, văn học kịch Thành phố Hồ Chí Minh có những khởi sắc và xuất hiện những nhân tố sẽ đóng vai trò trụ cột cho thời gian phát triển về sau. Cùng những nỗ lực của những người lãnh đạo văn hóa-nghệ thuật thành phố cũng như những nghệ sĩ tâm huyết với nghề, khán giả Thành phố Hồ Chí Minh bắt đầu dành nhiều quan tâm đến kịch nói. 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. Thời gian 1975-1985 có thể xem là thời gian tạo nên những bước chuẩn bị các điều kiện cần thiết cho sự phát triển và cất cánh của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ sau năm 1986.

Kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh từ năm 1986 đến nay

Sau Đại hội Đảng Cộng sản lần thứ VI, năm 1986, đất nước bước vào thời kì đổi mới với mô hình kinh tế thị trường, định hướng xã hội chủ nghĩa, đồng thời chấp nhận nhiều hình thức sở hữu và thành phần kinh tế. 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 Thành phố Hồ Chí Minh nói riêng cũng nằm trong sự tác động ấy.

Thời gian giữa những năm 80 đến nửa đầu những năm 90 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 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. Đứng trước thực trạng của sân khấu năm 1990, nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Minh Thái đánh giá: *“Từ sau hội diễn chuyên nghiệp toàn quốc năm 1990, sân khấu cả nước đứng trước một bước ngoặt có tính chất đảo lộn: thời sân khấu bao cấp đã được thay thế bởi thời sân khấu trong cơ chế thị trường. Thế là biết bao vật đổi sao dời. Sân khấu như đứng khựng lại, ngơ ngác tìm đường nhận đường. Một câu hỏi nhức nhối dựng lên trước mắt: sân khấu tồn tại và hoạt động theo phương cách nào để thích nghi với thời buổi mới và thỏa mãn được nhu cầu thẩm mỹ của công chúng trong cái thời mở cửa đầy gay go vất vả này?”*¹³.

Một thực tế đáng buồn là đề lôi kéo khán giả đến rạp, không ít đơn vị sân khấu chấp nhận chiều thị hiếu thấp của khán giả, cầu thả trong dàn dựng tác phẩm. Đề cập đến sân khấu thời gian này, Tất Thắng khái quát: *“Là giai đoạn sân khấu phải đương đầu, phải nhập cuộc, phải vượt lên có khi sứt đầu mẻ trán với cơ chế thị trường tràn ụa vào các*

¹³ Nguyễn Thị Minh Thái (1999), *Sân khấu và tôi*, Nhà xuất bản Sân khấu, Hà Nội, tr. 351-352.

lĩnh vực văn nghệ khiến cho nhiều nghệ sĩ ngơ ngác đến thảm hại. Sân khấu xuống cấp, sân khấu khủng hoảng, sân khấu thương mại, sân khấu ăn khách, sân khấu kiếm sống... Những vấn đề mới mẻ và nhức nhối đó luôn luôn được đặt ra, bàn cãi, nhắc lại trong cuộc nhiều cuộc hội thảo, trên nhiều bài nói, bài viết của các nhà hoạt động sân khấu. Từ hội diễn 1985 đến hội diễn 1990, sự xuống cấp của sân khấu đã là trông thấy”¹⁴.

Trước tình hình khủng hoảng đó, các đoàn kịch nói trụ cột của Thành phố Hồ Chí Minh cũng loay hoay tìm hướng thoát bằng nhiều phương cách như việc sáp nhập giữa Đoàn kịch nói Cửu Long Giang và Đoàn kịch nói Bông Hồng thành Đoàn kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh, rồi về sau lại sát nhập thêm Đoàn kịch trẻ để tăng cường sức mạnh, đến việc nỗ lực dựng các kịch bản đã nổi tiếng một thời như cách làm của Đoàn kịch nói Kim Cương. Nhưng rồi vẫn không thể thoát ra cơn khủng hoảng. Đoàn kịch Kim Cương dừng biểu diễn vào những năm đầu thập niên 90. Âm vang nhất của thời gian khủng hoảng này có lẽ là vở kịch *Tình nghệ sĩ* (Hồng Phúc) do Hồng Phúc và nghệ sĩ Minh Hoàng phối hợp cùng Nhà hát Hòa Bình dàn dựng vào dịp tết năm 1992. Theo Trần Trọng Đăng Đàn, chỉ 5 suất diễn đầu đã thu hút hơn 10 ngàn khán giả đến rạp¹⁵.

Trong tình hình chung ấy, điểm sáng nhất của sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh 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 Thành phố Hồ Chí Minh được sản sinh và làm cho sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh khởi sắc, đó là: *mô hình sân khấu nhỏ* và *xã hội hóa sân khấu*.

Mô hình sân khấu nhỏ xuất hiện ở các đô thị phương Tây vào cuối thế kỷ XIX. Ưu điểm của sân khấu nhỏ là sự gần gũi và tương tác giữa diễn viên với khán giả, giữa sân khấu và cuộc đời. Sân khấu nhỏ do ưu thế nhỏ gọn nên thích hợp cho những thể nghiệm sân khấu, với những kịch bản có lượng nhân vật cũng như quy mô không gian-thời gian vừa phải. Ở Việt Nam, sân khấu nhỏ từng xuất hiện ở miền Bắc vào giai đoạn kháng chiến chống Mỹ nhưng không được khán giả quan tâm. Nhưng tại Thành phố Hồ Chí Minh, thập niên nửa cuối những năm 80 của thế kỷ XX, sân khấu nhỏ thuộc Câu lạc bộ sân khấu thể nghiệm đã trở thành điểm hút khán giả đến với kịch nói thành phố.

Sân khấu nhỏ thuộc Câu lạc bộ sân khấu thể nghiệm khởi đầu là nơi thể hiện nghề của các đạo diễn, diễn viên trẻ, vừa tốt nghiệp Trường Sân khấu-Điện ảnh Thành phố Hồ Chí Minh. Tính chất nhỏ gọn về không gian, quy mô khán giả và sự tương tác trực tiếp giữa diễn viên và khán giả của loại hình sân khấu này đã tạo điều kiện cho các đạo diễn, diễn viên trẻ của câu lạc bộ thể hiện khả năng nghệ thuật của mình, tiến hành những thể nghiệm, cách tân trong nghệ thuật trình diễn.

Trước sự hoạt động hiệu quả và đúng hướng của Câu lạc bộ sân khấu thể nghiệm, ngày 7 tháng 7 năm 1997, Ủy ban Nhân dân Thành phố Hồ Chí Minh quyết định thành lập Nhà hát kịch sân khấu nhỏ. Từ khi thành lập đến nay, Nhà hát kịch sân khấu nhỏ tiếp tục là trụ cột của sân khấu kịch thành phố, vẫn thu hút khán giả hàng đêm, trung bình mỗi năm công diễn thêm 3 tác phẩm mới.

Ngay từ khi thành lập, mặc dù đơn vị chủ quản là Hội sân khấu Thành phố Hồ Chí Minh nhưng toàn bộ hoạt động của Câu lạc bộ sân khấu thể nghiệm là do các nghệ sĩ đóng góp và chia lợi tức dựa trên doanh số từ vé bán chứ không hề dựa vào ngân sách nhà nước như các đoàn kịch khác. Cách làm này đã mang đến ưu điểm là không dựa vào ngân sách nhà nước. Vì nếu chỉ dựa vào ngân sách nhà nước thì số tác phẩm dàn dựng không được

¹⁴ Tất Thắng (1996), *Điện mạo sân khấu: nghệ sĩ và tác phẩm*, Nhà xuất bản Sân khấu, Hà Nội, tr. 634.

¹⁵ Trần Trọng Đăng Đàn (2011), *Sdd*, tr. 129.

nhieu, thu nhập cho thực hiện vở diễn cũng thấp. Bên cạnh đó, việc dựa vào khán giả để nuôi sống hoạt động của mình khiến cho Câu lạc bộ sân khấu thể nghiệm vừa luôn phải nỗ lực để dàn dựng những tác phẩm chín chu vừa năng động để đáp ứng nhu cầu thẩm mỹ, thị hiếu thẩm mỹ của khán giả. Lấy việc thu hút khán giả và giữ khán giả làm mục tiêu, sân khấu kịch tránh khỏi những trì trệ trong hoạt động thời bao cấp. Sự tồn tại và phát triển của câu lạc bộ là minh chứng cho sự đúng đắn của mô hình và phương thức xã hội hóa hoạt động văn hóa-nghệ thuật tại Thành phố Hồ Chí Minh. Đến ngày 21/8/1997, Thủ tướng Chính phủ đã ban hành Nghị quyết số 90-CP về phương hướng và chủ trương xã hội hoá các hoạt động giáo dục, y tế, văn hoá. Nghị quyết xác định: *“Xã hội hoá hoạt động văn hoá hướng vào thu hút toàn xã hội, các thành phần kinh tế tham gia các hoạt động sáng tạo, cung cấp và phổ biến văn hoá, tạo điều kiện cho các hoạt động văn hoá phát triển mạnh mẽ, rộng khắp, nâng cao dần mức hưởng thụ văn hoá 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 hoá.”*

Theo chúng tôi, sân khấu nhỏ đã có những đóng góp quan trọng cho sự phát triển của sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh thời gian này ở những điểm như sau:

Thứ nhất, sân khấu nhỏ đã khẳng định tính đúng đắn một hướng tổ chức hoạt động biểu diễn hiệu quả trong bối cảnh các đoàn kịch do Nhà nước quản lý hoạt động theo cách thức cũ bắt đầu bộc lộ những bất cập.

Thứ hai, sân khấu nhỏ là nơi “giữ lửa” cho sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh trong bối cảnh hoạt động sân khấu cả nước đang lắng xuống. Trong khi các sân khấu đang gặp khủng hoảng về khán giả thì sân khấu nhỏ vẫn biểu diễn hàng đêm và thu hút khán giả đến với mình. Thậm chí tác phẩm *Dạ cổ hoài lang* (Thanh Hoàng) đã tạo nên hiện tượng “sốt” vé và là tác phẩm có số suất diễn kỷ lục của kịch nói Việt Nam cho đến hiện nay.

Thứ ba, sân khấu nhỏ là nơi nuôi dưỡng và khẳng định mình của các tác giả kịch bản, đạo diễn, diễn viên trụ cột mới của kịch nói thành phố như tác giả kịch bản: Lê Duy Hạnh, Ngọc Linh, Nguyễn Thị Minh Ngọc, Lâm Quang Tèo...; đạo diễn: Hồng Phúc, Minh Hải, Hoa Hạ, Minh Ngọc, Hồng Vân, Hùng Lâm...; diễn viên: Thành Lộc, Việt Anh, Kim Xuân, Hồng Vân, Thành Hội, Thanh Hoàng... Từ cái nôi sân khấu nhỏ, các tác giả kịch bản, đạo diễn, diễn viên này tỏa đi xây dựng các sân khấu kịch nói tại Thành phố Hồ Chí Minh, tạo nên một không khí hoạt động sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh sôi nổi vào thập niên đầu thế kỷ XXI. Cho đến hôm nay, nhiều nghệ sĩ trưởng thành từ sân khấu nhỏ vẫn đang là trụ cột của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh.

Thứ tư, từ sân khấu nhỏ, kịch nói thành phố thời gian này đã có những tác phẩm gây tiếng vang, thu hút sự quan tâm của khán giả. Có thể kể đến những tác phẩm tiêu biểu như: *Sân ga tình người* (Lê Bình), *Ngụ ngôn năm 2000* (Lê Hoàng), *Chuyện lạ*, *Diễn kịch một mình* (Lê Duy Hạnh), *Ngôi nhà không có đàn ông* (Ngọc Linh), *Dạ cổ hoài lang* (Thanh Hoàng)...

Năm 1997, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh có thêm một sân khấu kịch hoạt động theo mô hình xã hội hóa nữa là Sân khấu kịch Idecaf. Đây là sân khấu kịch đầu tiên nằm dưới sự quản lý của một công ty tư nhân – Công ty trách nhiệm hữu hạn sân khấu-nghệ thuật Thái Dương – do Huỳnh Anh Tuấn làm Giám đốc. Sau khi được thành lập, Sân khấu kịch Idecaf nhanh chóng trở thành địa chỉ quen thuộc của khán giả Thành phố Hồ Chí Minh. Có thể kể đến những vở kịch do Idecaf dựng thu hút khán giả và gây được tiếng vang như: *Xóm nhỏ Sài Gòn* (Vương Huyền Cơ), *Bí mật vườn Lệ Chi* (Hoàng Hữu Đan), *Tin ở hoa hồng* (Lê Hoàng), *Mười hai bà mụ* (Nguyễn Khắc Phục), *Trái tim nhảy múa* (Nguyễn Thị Minh Ngọc), *Ngàn năm tình sử* (Nguyễn Quang Lập)...

Tính đến năm 2013, Thành phố Hồ Chí Minh có tổng cộng 9 sân khấu kịch nói chưa kể các sân khấu tập 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 Thành phố Hồ Chí Minh, trong số đó có 8 sân khấu hoạt động theo mô hình xã hội hóa. 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 40 tác phẩm được dựng trên tất cả các sân khấu của thành phố.

Có thể nói, từ một mô hình táo bạo giữa lúc sân khấu cả nước đang khủng hoảng, sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đã tìm được lối thoát, rồi vươn lên mạnh mẽ, tạo nên một bước chuyển chưa từng có trong lịch sử kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh. Trong khi đó, sân khấu cải lương chưa thể thoát ra cuộc khủng hoảng khán giả. Vị trí giờ đây đã thay đổi, kịch nói đứng đầu trong đời sống sân khấu của Thành phố Hồ Chí Minh. Cải lương từ 16 đoàn trong thời gian 1975-1985 nay chỉ còn một đoàn duy nhất hoạt động là Đoàn cải lương Trần Hữu Trang. Tuy nhiên cũng cần thấy rằng ở Thành phố Hồ Chí Minh mối quan hệ giữa sân khấu cải lương và sân khấu kịch nói gắn bó rất chặt chẽ. Ở góc độ nào đó, sân khấu cải lương còn là cái nôi nuôi dưỡng đội ngũ tác giả kịch bản, đạo diễn, diễn viên cho sân khấu kịch nói. Nghệ sĩ Kim Cương, tác giả kịch bản Lê Duy Hạnh, tác giả kịch bản Ngọc Linh, tác giả kịch bản Nguyễn Thị Minh Ngọc, diễn viên Bảo Quốc, Hữu Châu... và còn nhiều người hoạt động trong lĩnh vực kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh trước đây và cả hiện nay nữa đều xuất thân từ truyền thống sân khấu cải lương hoặc hoạt động cả trên sân khấu cải lương và kịch nói.

Trong sự phát triển chung của sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh, kịch bản văn học và đội ngũ sáng tác kịch bản văn học đã có nhiều chuyển

biến theo hướng đa dạng, gắn bó chặt chẽ với sân khấu kịch và những yêu cầu mang tính chất kinh doanh của các sân khấu.

Trong gần 20 năm qua, sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đã có một đội ngũ những người viết kịch bản khá đông đảo, đa dạng. Họ có thể là các tác giả kịch bản quen thuộc ở các sân khấu kịch như: Lê Duy Hạnh, Ngọc Linh, Trần Minh Ngọc, Nguyễn Thị Minh Ngọc, Lê Bình, Minh Khoa, Nguyễn Thảo, Vương Huyền Cơ, Phạm Hữu Thông, Kim Oanh, Mỹ Dung, Lê Chí Trung; hay các diễn viên, đạo diễn kịch như: Thanh Hoàng, Trung Dân, Ái Như, Thành Hội, Hồ Thái Hòa, Đỗ Đức Thịnh; hoặc từ lĩnh vực nghệ thuật khác như: điện ảnh với Lê Hoàng, văn học với Nguyễn Mạnh Tuấn, Nguyễn Khắc Phục, Nguyễn Ngọc Tư. Theo báo cáo tổng kết hoạt động 5 năm (2005 -2010) của Chi hội tác giả thuộc Hội Sân khấu Thành phố Hồ Chí Minh, hiện nay, chi hội có khoảng 50 hội viên, gần một nửa trong số đó vẫn đang viết kịch bản và sống bằng nghề viết kịch bản. Như vậy, sau một thời gian xây dựng và phát triển, sân khấu kịch nói của Thành phố Hồ Chí Minh đã tạo nên cho mình đội ngũ những người viết kịch bản chuyên nghiệp. Đó hẳn là điều mà các trung tâm kịch nói khác của nước ta chưa có được.

Số lượng các kịch bản văn học đã được dựng thành vở diễn từ 1997 đến nay, tính riêng ở Sân khấu nhỏ, Sân khấu kịch Idecap, Sân khấu kịch Hồng Vân, Sân khấu kịch Sài Gòn và Sân khấu kịch Hoàng Thái Thanh là hơn 150 tác phẩm, với các thể loại phong phú từ hài kịch, bi kịch đến chính kịch. Đề tài của kịch khá phong phú: từ các vấn đề lịch sử, những vấn đề thời sự đặt ra trong cuộc sống cho đến những vấn đề mang tính triết lý liên quan đến tình yêu, hôn nhân, gia đình. Riêng từ năm 2005 đến 2010, số lượng kịch bản văn học thu được từ các trại sáng tác thường niên do Hội Sân khấu Thành phố Hồ Chí Minh tổ chức là 84 kịch bản. Và từ năm 2011-2013, số kịch bản tham gia trại sáng

tác do Hội Sân khấu Thành phố Hồ Chí Minh tổ chức đã trên 65 kịch bản.

Trong xu thế phát triển mạnh mẽ hiện nay, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh còn tồn tại nhiều vấn đề mà nếu không kịp thời có những giải pháp khắc phục, chấn chỉnh thì sẽ dễ dẫn đến nguy cơ khán giả lạnh nhạt và xa rời kịch nói như: đặt nặng mục tiêu thương mại, xa rời mục tiêu thẩm mỹ, chất lượng nội dung và hình thức nghệ thuật của kịch bản văn học chưa cao... Những kinh nghiệm về sự hưng thịnh và xuống dốc của sân khấu cải lương, cũng như những kinh nghiệm về sự tồn tại và phát triển của thể loại kịch nói tại Thành phố Hồ Chí Minh trước và sau năm 1975 vẫn còn nguyên giá trị đối với việc duy trì sự phát triển ổn định và bền vững của sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh. Tuy nhiên với nhiệm vụ đặt ra của bài viết này, chúng tôi không đi sâu vào những hạn chế và giải pháp khắc phục của sân khấu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại. Chúng tôi sẽ đề cập và phân tích nội dung này trong một bài viết khác.

Tóm lại, thời gian từ 1986 đến nay, kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đã có những bước chuyển mạnh mẽ. Từ chỗ rơi vào khủng hoảng về khán giả, kịch nói thành phố đã tìm được hướng đi và phát triển, trở thành trung tâm sôi động của sân khấu kịch nói và văn học kịch Việt Nam. Hiện nay, kịch nói giữ vị trí đầu tiên trong hoạt động sân khấu của Thành phố Hồ Chí Minh. Song song đó, văn học kịch của thành phố diễn ra một cách sôi động, chỉ tính riêng các trại sáng tác do Hội Sân khấu Thành phố Hồ Chí Minh tổ chức thì hàng năm có hơn 20 tác phẩm mới được ra đời và nhiều tác phẩm trong số đó đã đến với công chúng thông qua sân khấu kịch nói. Điều đáng tiếc trong sự phát triển của văn học kịch thành phố là hiện nay công chúng chưa được thưởng thức nhiều các tác phẩm văn học kịch qua văn bản.

Kết luận

Từ quá trình hình thành và phát triển của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh, cũng như vị trí của

kịch nói trong đời sống văn học-nghệ thuật của thành phố, chúng tôi cho rằng kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh có những điểm đáng lưu ý sau:

Lịch sử kịch nói Sài Gòn-Thành phố Hồ Chí Minh là một bộ phận quan trọng của lịch sử kịch nói Việt Nam. Mặc dù sự hình thành và phát triển của thể loại kịch nói tại Sài Gòn-Thành phố Hồ Chí Minh từ khi tiếp thu phương Tây không diễn ra theo con đường thẳng mà có nhiều khúc quanh nhưng đó là một quá trình liên tục, không đứt gãy, giai đoạn sau kế thừa giai đoạn trước, đồng thời có những phương thức cải tiến để kịch nói luôn tồn tại ở thành phố này và phát triển mạnh cho đến hôm nay.

Xã hội hóa sân khấu chính là điểm mấu chốt giúp kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh vượt qua cuộc khủng hoảng về khán giả và phát triển mạnh mẽ. Đây cũng là yếu tố có tính chất hai mặt để lý giải nhiều vấn đề liên quan đến kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh đương đại. Bản chất của xã hội hóa sân khấu là đưa sân khấu kịch nói vận hành đúng quy luật của thị trường. Điều mà sân khấu kịch nói Sài Gòn-Thành phố Hồ Chí Minh đã từng thực hiện. Nhưng cũng chính từ đây, sự chi phối của thị trường từng chút một đang và sẽ làm cho kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh nhích ra xa quỹ đạo của thẩm mỹ. Lúc này cần phải soi rọi lại những bài học kinh nghiệm “xương máu” mà kịch nói Sài Gòn-Thành phố Hồ Chí Minh từng trải qua trước và cả sau năm 1975.

Cuối cùng, nghiên cứu kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh cần phải đặt trong mối tương tác qua lại giữa thể loại kịch nói và cải lương. Mặc dù trong quá trình hình thành và phát triển của mình, kịch nói luôn phải nỗ lực để tồn tại trước sự phát triển mạnh mẽ của cải lương. Nhưng sân khấu cải lương đã trực tiếp hoặc gián tiếp là cái nôi nuôi dưỡng đội ngũ cho sân khấu kịch nói thành phố từ tác giả kịch bản, đạo diễn, diễn viên. Chính điều đó cũng góp phần làm nên phong vị riêng của kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh so với những trung tâm kịch nói khác trên cả nước.

Drama in Ho Chi Minh City literature and art life

• **Luu Trung Thuy**

Vietnam National University-HoChi Minh City

ABSTRACT:

In the history of Vietnamese drama, Saigon was one of the places absorbing Western drama from the early time. Although drama in Saigon-Ho Chi Minh City didn't develop in a smooth and straight way, it was a continuous and unbroken process. This process brought in strong development of drama in Ho Chi Minh city in two decades of the late 20th century and the early 21st century. However, in recent

years, drama in Ho Chi Minh City seems to proceed slowly, which reflects some irrational aspects from drama script, performance art to performance operation. Therefore, it's high time to review the whole history of drama in Saigon-Ho Chi Minh City to collect experiences for the steady development of drama in this City in the future.

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

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1]. Trần Trọng Đăng Đàn, *Nghệ thuật sân khấu Việt Nam*, Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội (2004).
- [2]. Trần Trọng Đăng Đàn, *Kịch Việt Nam: thường thức và bình luận*, Nhà xuất bản Văn hóa-Văn nghệ, Tp Hồ Chí Minh (2011).
- [3]. Phan Cự Đệ, *Văn học Việt Nam thế kỷ XX: Những vấn đề lịch sử và lý luận*, Nhà xuất bản Giáo dục, Hà Nội (2004).
- [4]. Hà Minh Đức, Vũ Đình Long, Nam Xương, *Kịch nói Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX*, Nhà xuất bản Sân khấu, Hà Nội (1997).
- [5]. Hoàng Chương, *Vấn đề văn học kịch*, Nhà xuất bản Sân khấu, Hà Nội (1996).
- [6]. Phan Kế Hoành, Huỳnh Lý, *Bước đầu tìm hiểu lịch sử kịch nói Việt Nam trước cách mạng tháng tám*, Nhà xuất bản Văn hóa, Hà Nội (1978).
- [7]. Phan Kế Hoành, Vũ Quang Vinh, *Bước đầu tìm hiểu lịch sử kịch nói Việt Nam, 1945-1975: hoạt động sáng tác và biểu diễn*, Nhà xuất bản Văn hóa, Hà Nội (1982).
- [8]. Trần Văn Khải, *Nghệ thuật sân khấu Việt Nam: hát bội, cải lương, thời kịch, thú xem diễn kịch*, Nhà xuất bản Khai Trí, Sài Gòn (1970).
- [9]. Marvin Carlson, *Theories of the theatre: a historical and critical survey, from the Greeks to the present*, Cornell University Press, New York (1993).
- [10]. Võ Văn Nhon, *Văn học Quốc ngữ trước 1945 ở Thành phố Hồ Chí Minh*, Nhà xuất bản Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, Nhà xuất bản Văn hóa Sài Gòn (2007).
- [11]. Oscar G. Brockett, Robert Findlay, *Century of innovation: A history of European and American theatre and drama since the late nineteenth century*, Allyn and Bacon, Massachusetts (1991).

- [12]. Đình Quang, Kịch nói qua 50 năm phát triển của văn học cách mạng, *Tạp chí văn học*, số 11, trg 4-7 (1995).
- [13]. Đình Quang, Kịch nói giai đoạn từ sau Cách mạng tháng Tám đến nay, *Tạp chí Văn học*, số 7, tr.3-12 (2001).
- [14]. Đình Quang, Điềm qua phương pháp sáng tạo của sân khấu phương Tây, *Tạp chí sân khấu*, số tháng 10, tháng 11, tr.56-59 (2012).
- [15]. Bùi Chí Quế, *Bộ sưu tập Sài Gòn 68*, Thư Viện khoa học tổng hợp Tp Hồ Chí Minh (lưu trữ), trg 88-101.
- [16]. Nguyễn Thị Minh Thái, *Sân khấu và tôi*, Nhà xuất bản Sân khấu, Hà Nội (1999).
- [17]. Nguyễn Văn Thành, *Kịch nói Thành phố Hồ Chí Minh một chặng đường lịch sử*, Nhà xuất bản Sân khấu, Hà Nội (2008).
- [18]. Nguyễn Văn Thành, *Qua liên hoan kịch nói 1990*, *Tạp chí văn học*, số 2, tr.74 (1991).
- [19]. Tất Thắng, *Diện mạo sân khấu: nghệ sĩ và tác phẩm*, Nhà xuất bản sân khấu (1996).
- [20]. Phan Trọng Thường, *Những vấn đề lịch sử văn học kịch Việt Nam (Nửa đầu thế kỷ XX)*, Nhà xuất bản Khoa học Xã hội, Hà Nội (1996).
- [21]. Viện sân khấu, *20 năm sân khấu Việt Nam (1975-1995)*, Nhà xuất bản Sân khấu, Hà Nội (1995).