

ĐẶC TÍNH TỔNG HỢP TRONG CẤU TRÚC NGHỆ THUẬT CẢI LƯƠNG NAM BỘ

NGUYỄN THỊ TRÚC BẠCH

TÓM TẮT

Cải lương là một trong những loại hình sân khấu nghệ thuật truyền thống của Nam Bộ, là sản phẩm văn hóa nghệ thuật của vùng đất này. Bài viết vận dụng một số phương pháp nghiên cứu (liên ngành, so sánh văn hóa, hệ thống-cấu trúc) hướng đến phân tích, làm sáng tỏ tính tổng hợp trong cấu trúc nghệ thuật cải lương ở Nam Bộ – với tư cách là một trong những đặc trưng nghệ thuật tiêu biểu. Đặc tính tổng hợp lần lượt được phân tích và lý giải trên hai hệ vấn đề chủ yếu. Đó là hiệu quả tổng hợp từ các thành tố kịch, ca nhạc, phục trang, hóa trang, thiết kế sân khấu và đạo cụ của sân khấu nghệ thuật cải lương. Thứ hai sự kết hợp giữa văn xuôi và các loại hình nghệ thuật ngôn từ khác trong kịch bản cải lương.

Nam Bộ là quê hương đầu tiên của cải lương. So với nghệ thuật tuồng, chèo và hát bội, cải lương ra đời sau – là loại hình nghệ thuật tương đối trẻ, xuất hiện vào khoảng 1917-1920 ở Nam Bộ. Nghệ thuật cải lương ra đời được đánh dấu bằng chặng đường lịch sử gắn liền với những chuyển tiếp nghệ thuật trong bối cảnh xã hội, văn hóa Nam Bộ. Cải lương được

ươm mầm từ cuộc cải cách sân khấu hát bội, phát triển lối ca ra bộ và ảnh hưởng, tiếp thu kịch nghệ phương Tây.

Trong mối quan hệ giữa nghệ thuật và văn hóa, nghệ thuật được nhìn nhận là một trong những thiết chế nền tảng của văn hóa, có quan hệ qua lại nhiều chiều với văn hóa. Trong không gian văn hóa mang đặc tính mở, sớm có sự tiếp xúc, giao lưu với văn hóa các cộng đồng Hoa, Chăm, Khmer... và văn hóa phương Tây, cư dân Nam Bộ bộc lộ những tính cách đặc thù trong đời sống văn hóa vật chất và sinh hoạt tinh thần như tính cộng đồng, trọng nghĩa tình, tính cách mở... Cải lương hình thành và phát triển trên trục thời gian xuyên suốt ở Nam Bộ, mỗi chặng đường tồn tại không chỉ thể hiện đặc điểm nghệ thuật, mà còn phản ánh sinh động bối cảnh xã hội với những tác động trực tiếp đến sân khấu biểu diễn.

Ở phương diện cấu trúc nghệ thuật, tính tổng hợp là một trong những đặc trưng trội bật của sân khấu truyền thống phương Đông nói chung, Việt Nam nói riêng. Cải lương – loại hình sân khấu truyền thống ở Nam Bộ cũng thể hiện rõ tính tổng hợp trong đặc trưng nghệ thuật.

1. NGHỆ THUẬT CẢI LƯƠNG LÀ LOẠI HÌNH SÂN KHẤU TỔNG HỢP

Cấu trúc tác phẩm nghệ thuật cải lương là một chỉnh thể tổng hòa từ: kịch, ca nhạc,

phục trang-hóa trang, thiết kế sân khấu và đạo cụ. “Ngôn ngữ sân khấu cải lương được tạo nên từ sự tổng hợp cao các yếu tố âm nhạc, diễn, nói, vũ đạo...” (Nguyễn Thị Minh Ngọc, Đỗ Hương, 2007, tr. 55). Trong đó, kịch là một trong những thành tố nghệ thuật quan trọng bậc nhất và được kể đến đầu tiên trong cấu trúc nghệ thuật.

1.1. Kịch

Đề tài của sân khấu cải lương ở Nam Bộ rất phong phú, nhằm đáp ứng nhu cầu thưởng ngoạn của công chúng vùng đất này. Trong buổi đầu hình thành nghệ thuật cải lương, những soạn giả cải lương đa phần xuất thân từ soạn giả hát bội, hay những nhà văn thuộc tầng lớp trí thức Nho học như Trương Duy Toàn, Nguyễn Trọng Quyền... Cũng trong thập niên hai mươi của thế kỷ XX, những trí thức Tây học ở Nam Bộ tiếp thu, vận dụng linh hoạt sân khấu kịch phương Tây cho loại hình cải lương. Có thể kể đến những nhân vật tiêu biểu như Pierre Châu Văn Tú, Nguyễn Thành Châu, Tư Chơi... (Năm 1917, Pierre Châu Văn Tú du học Pháp trở về nước, ông áp dụng những điều sở đắc về nghệ thuật sân khấu Pháp để xây dựng một rạp hát mang tên ông - Rạp hát Thầy Năm Tú, lập một đoàn hát cải lương với bảng hiệu Thầy Năm Tú và lập xưởng chế tạo máy hát đĩa với nhãn hiệu La voix du maitre).

Đội ngũ soạn giả cải lương mang cách thể sẵn sàng kế thừa, tiếp nhận nguồn văn hóa nghệ thuật truyền thống dân tộc, cũng như của nước ngoài. Có thể hình dung bước đi đầu tiên ra đời kịch bản cải lương là những tác phẩm chuyển thể chứ không phải là sáng tác kịch bản. Nhưng từ chuyển thể thành công, các soạn giả trở

thành những tác giả sáng tác kịch bản cải lương xuất sắc. Một số soạn giả ở Nam Bộ như Trương Duy Toàn, Nguyễn Công Mạnh, Mộng Vân, Trần Hữu Trang, Năm Châu, Phạm Ngọc Khôi, Lê Văn Chắt, Vũ Đào, Chi Lăng, Duy Lân... đã chuyển thể thành công các tác phẩm *Truyện Kiều*, *Nhị Độ Mai*, *Phạm Công-Cúc Hoa*... sang kịch bản cải lương vẫn còn lưu danh đến nay.

Riêng đối với những kịch bản chuyển thể, phóng tác theo tác phẩm nước ngoài, soạn giả không chỉ quan tâm đến loại hình chuyển thể, cấu trúc nghệ thuật mà cốt truyện phải được Việt hóa hoàn toàn. Cụ thể, nội dung kịch bản phản ánh đời sống xã hội, tâm tư tình cảm của người Việt Nam.

So với hát bội đề tài sân khấu cải lương đa dạng, phong phú hơn. Nội dung kịch bản không chỉ thuần túy xoay quanh những chủ đề “trung hiếu tiết nghĩa”, mà có sự phản ánh, gắn kết với xã hội và con người thời đại. Có thể nói, đề tài và nội dung kịch bản cải lương có sự gắn kết với thời sự xã hội, con người, sân khấu cải lương hướng đến nhu cầu tiếp nhận, thẩm mỹ thời đại. Cải lương vốn là loại hình ca kịch dân tộc, thành tố ca nhạc và kịch luôn có sự cân bằng và tương trợ nhau trong một kịch bản cải lương. Sự vắng mặt hoặc non kém của ca nhạc hoặc kịch sẽ phá vỡ hệ thống kịch bản cải lương. Nếu nói đến ca nhạc là nói đến giọng (hời), bài ca, và nhạc cụ, thì nói đến kịch là nói đến hành động và xung đột.

Aristote khi phân biệt thể loại anh hùng ca với bi kịch đã quan niệm rằng: nếu anh hùng ca phản ánh bằng hình thức chuyện kể, thì bi kịch phản ánh bằng hành động. Hành động là đặc trưng của kịch và “không có hành động thì không thể có bi kịch”.

Cũng như Hegel từng khẳng định: nội dung chủ yếu tự sự là sự kiện, của trữ tình là tâm trạng và của kịch là hành động.

Lý luận kịch đi đến sự thống nhất thừa nhận hành động trong tác phẩm kịch là phương tiện chủ yếu để bộc lộ xung đột và hành động, mối quan hệ giữa hai nhân tố trọng yếu này là cơ sở trực tiếp tạo nên tính đặc trưng của tác phẩm kịch. Cụ thể, hành động trong tác phẩm kịch là hành động mang xung đột, trực tiếp biểu hiện xung đột và tác động trong một hệ thống của các tính cách. Xung đột tác phẩm kịch chủ yếu được bộc lộ trong hành động nên cường độ cũng như đặc tính của xung đột thường tập trung mạnh mẽ.

Xây dựng một kịch bản cải lương với nội dung hoàn chỉnh được phân chia thành nhiều màn/hồi (mỗi màn/hồi có thể có nhiều phân cảnh). Màn/hồi của vở diễn được xây dựng trên cơ sở diễn trình của hành động kịch. Hành động của một vở cải lương thường triển khai qua ba bước: Khai đề-Thắt nút-Mở nút (Nguyên nhân-Phát triển-Kết quả). Phương thức xây dựng hành động kịch của cải lương cũng rất gần với thể loại kịch nói.

Khai đề thường là phần mở đầu của vở cải lương, gọi cho khán giả biết đến bối cảnh, hoàn cảnh kịch. Đồng thời, xây dựng hành động kịch trên những mối xung đột, tạo tiền đề cho phần thắt nút. Thắt nút là giai đoạn mà hành động kịch phải phát triển sau khi đã trình bày nguyên nhân của xung đột kịch. Thắt nút là quá trình xây dựng tình tiết, xung đột kịch nhằm tạo sự bùng nổ các xung đột, đẩy đến hướng giải quyết xung đột ở phần kết quả. Vở cải lương *Đời cô Lựu* xây dựng câu chuyện kịch nhằm

dẫn đến hai xung đột chính. Xung đột thứ nhất là xung đột giữa hai giai cấp địa chủ phong kiến và nông dân (đối đầu của Hội đồng Thăng và vợ chồng tá điền Hai Thành). Xung đột thứ hai là sự xung đột giữa tình và hiếu, dẫn đến hành động chồng Kim Anh bắn nhân vật Luân vì ghen. Mở nút là đoạn kết của vở kịch, kết quả của xung đột kịch. Nói cách khác, tác giả mở nút đã thắt để kết thúc vở kịch. Trong *Đời cô Lựu*, hai cha con Hai Thành đã vùng lên đòi lại hạnh phúc, quyền lợi mà Hội đồng Thăng đã cướp mất của cha con anh hai mươi năm trước. Cảnh cuối diễn ra tại bệnh viện, sau khi Luân bị chồng Kim Anh đâm bị thương, anh nhập viện để điều trị. Lựu vào viện thăm con thì gặp Hai Thành. Sau khi nghe Lựu bày tỏ hoàn cảnh và nỗi lòng, Hai Thành hiểu được nỗi khổ tâm của vợ. Đúng lúc ấy, Hội đồng Thăng xuất hiện và sai tài xế đi báo cảnh sát. Luân vì quá căm thù đã xông đến đâm chết Hội đồng Thăng. Cuối cùng, Kim Anh phát điên, Lựu cho rằng ngọn nguồn của mọi lỗi lầm do mình gây ra, nên đã phát nguyện cắt tóc đi tu để sám hối.

Phương thức xây dựng phần kịch trong vở cải lương của soạn giả Trần Hữu Trang được đánh giá tương đối chuẩn mực với lối xây dựng kịch qua ba bước: Khai đề-Thắt nút-Mở nút. Nội dung kịch được xây dựng trên cơ sở hành động và xung đột nhằm phản ánh những thực trạng xã hội, mâu thuẫn giai cấp xã hội trước Cách mạng tháng 8 năm 1945. Đó là mâu thuẫn giữa nhân dân và đế quốc thực dân, mâu thuẫn giữa nông dân và địa chủ. Soạn giả đã xây dựng được hai tuyến nhân vật điển hình của xã hội nhằm tố cáo kịch liệt và định hướng cuộc đấu tranh xã hội theo

hướng triệt để, tuyệt đối không dung hòa hay thỏa hiệp. “Soạn giả Trần Hữu Trang đã xây dựng được những hình tượng nghệ thuật có sức tố cáo khá mạnh và cảm hóa sâu sắc khán giả. Viết và diễn trong cao trào Mặt trận Dân chủ, vở *Đời cô Lựu* có một tác dụng quan trọng đến công chúng. Trên các sân khấu từ Nam đến Bắc, đâu đâu vở cải lương *Đời cô Lựu* cũng được hoan nghênh nhiệt liệt” (Hoài Anh, Thành Nguyên, Hồ Sĩ Hiệp, 1988, tr. 187)

Đề tài và nội dung kịch bản có ý nghĩa quy định hình thức sân khấu cải lương. Trong lịch sử hình thành và phát triển, sân khấu cải lương thường được chia thành hai dòng sân khấu lớn:

- Dòng sân khấu cải lương tuồng Tàu còn được gọi là cải lương tuồng cổ.
- Dòng sân khấu cải lương tuồng Tây (còn gọi là cải lương tuồng hương xa): diễn những vở phóng tác theo tác phẩm của Pháp, Anh hay những tuồng xã hội có cốt truyện Việt Nam.

Tùy theo đề tài, cốt truyện mà người soạn giả kiêm đạo diễn (buổi đầu gọi là thầy tuồng) quy định loại hình biểu diễn sân khấu theo dòng tuồng Tàu hay tuồng Tây. Những soạn giả vang danh ở dòng sân khấu tuồng Tàu như Trương Duy Toàn, Nguyễn Trọng Quyền... Các gánh hát tuồng Tàu phổ biến ở Nam Bộ những năm 1920-1950 như Tập Ích Ban, Huỳnh Kỳ, Văn Hí Ban, Tiến Hóa, Phụng Hảo, Tam Phụng, Nam Phi, Thái Bình, Nam Phong. Về sau, còn có những đoàn hát như Thanh Bình-Kim Mai, Minh Tơ, Huỳnh Long, Khánh Hồng...

Trong nghệ thuật biểu diễn của sân khấu cải lương tuồng Tàu, yếu tố âm nhạc, đặc

biệt là các bài ca chiếm vị trí chủ đạo. Lời thoại đối đáp giữa các nhân vật không thể hiện tự nhiên như đời thường mà phải ngâm nga, nhấn nhá theo tiết tấu và âm điệu nhạc. Người ta gọi hiện tượng ngôn ngữ tuồng kết hợp với âm nhạc là ngôn ngữ được âm nhạc hóa.

Về động tác hình thể trong cải lương tuồng Tàu thường nâng lên thành múa, vũ đạo. Người trong nghề gọi động tác của diễn viên trên sân khấu cải lương tuồng Tàu được cường điệu, vũ đạo hóa. Ví như cách phát tay áo, vuốt râu, dâng trà... của nhân vật thể hiện luôn được cách điệu hóa, nâng lên thành vũ đạo kết hợp nhuần nhuyễn với ca ngâm, hát thay cho những đối thoại thông thường.

Đối với sân khấu cải lương tuồng Tàu, nếu như lời thoại được âm nhạc hóa, động tác hình thể được vũ điệu hóa thì tiết tấu của ca và diễn được cường điệu hóa. Tiếng trống, tiếng mõ đệm theo động tác diễn xuất của diễn viên góp phần làm tăng tính biểu cảm tâm lý nhân vật, tăng kịch tính của màn diễn. Người diễn viên chớp mắt, ngón tay run rẩy, hay đảo tròn con ngươi... đều theo nhịp trống điểm. Vì thế, tiết tấu có vai trò quan trọng trong biểu diễn tuồng Tàu. Tiết tấu kết hợp chặt chẽ với động tác, nói lối, đánh võ, múa bộ, đồng thời tiết tấu là một thủ pháp tất yếu làm tăng kịch tính của màn diễn, vở diễn.

Sân khấu cải lương tuồng Tây biểu diễn tuồng hương xa và tuồng xã hội, hay dùng để gọi chung cho những vở tuồng không phải diễn theo phong cách cải lương tuồng Tàu. Dòng cải lương tuồng Tây gắn với những tên tuổi có vai trò sáng lập như Châu Văn Tú, Năm Châu (tức

Nguyễn Thành Châu)... đội ngũ soạn giả như Tư Chơi, Tư Trang (tức Trần Hữu Trang), Năm Nở, Bảy Nhiêu, Duy Lân... Cải lương tuồng Tây gồm những vở tuồng phóng tác theo kịch của Anh, Pháp và những vở tuồng xã hội Việt Nam (sáng tác hay phóng tác theo các tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh, Phú Đức, Nhất Linh, Khái Hưng,...).

Phong cách biểu diễn của cải lương tuồng Tây hoàn toàn khác với cải lương tuồng Tàu, chú trọng ca và diễn xuất tự nhiên, gần với cuộc sống thật đời thường, tuân thủ chủ trương nghệ thuật của nghệ sĩ Năm Châu là xây dựng “Một sân khấu thật và đẹp”.

Ngoài những thành tố nghệ thuật khác như phục trang-hóa trang, thiết kế sân khấu và đạo cụ, cải lương Nam Bộ có sự kết hợp chặt chẽ và thống nhất của ba loại hình nghệ thuật truyền thống bao gồm: nhạc, vũ và kịch. Có thể hình dung mối quan hệ giữa ba loại hình này như một sự phối hợp các yếu tố đồng đẳng, nhạc và vũ đều góp phần vào hiệu quả tổng thể của trình diễn kịch bản. Từ một kịch bản trung tâm có tính chất nền tảng phối hợp với vũ đạo và ca nhạc, cải lương Nam Bộ đã tạo được một hợp lực từ ba loại hình nghệ thuật đưa đến hiệu quả thẩm mỹ tổng hợp. Có thể nói, phần lớn kịch các nước phương Đông thường có sự phối hợp giữa nhạc, vũ và kịch, tuy mức độ phối hợp khác nhau tùy loại hình nghệ thuật của từng nước. Nhìn chung, đây là nét đặc thù truyền thống của sân khấu phương Đông. Sân khấu phương Tây thuở ban đầu cũng có sự kết hợp này, nhưng về sau đã tách thành những thể loại riêng biệt, độc lập: kịch nói, ca kịch, nhạc kịch, vũ kịch.

Cải lương Nam Bộ vốn là sân khấu tả thực thuộc loại hình ca kịch, vì thế yếu tố vũ trong kịch bản không rõ nét so với yếu tố kịch và ca. Thông thường, yếu tố vũ trong những tuồng Tàu thể hiện rõ hơn những vở tuồng Tây và tuồng xã hội. Trong kịch bản cải lương yếu tố kịch và ca chiếm một vị thế chủ lực và luôn luôn là sự phối hợp nhịp nhàng và ăn ý. Mỗi thể giọng, làn hơi, phản ánh cung bậc tình cảm nhất định, mỗi bài ca được người nghệ sĩ cất lên ứng với hoàn cảnh kịch đang diễn ra. Người khán giả xem cải lương mang tâm lý thưởng ngoạn vừa để biết về một câu chuyện (phần kịch) vừa nghe (phần ca nhạc) với những bài ca thầu tình và hơn cả là những bài vọng cổ thật mùi mẫn.

1.2. Ca nhạc

Sự kết hợp ca-kịch trong một kịch bản cải lương cho ta nhận diện - người soạn giả vừa là nghệ sĩ vừa là nhạc sĩ. Những nhà nghiên cứu sân khấu Việt Nam đều thống nhất cho rằng, người soạn giả cải lương đều có những tư chất sáng tác tổng hợp. “Viết tuồng cải lương, điều khó nhất là sắp bài ca cho trúng chỗ. Trong điệu cải lương có nhiều giọng: Bắc, Oán, Nam, Lý, Bình, Ngâm v.v. Mỗi giọng đều có tiết điệu riêng, không giống nhau. Muốn để bài ca cho đúng điệu, phải biết đờn và biết mùi của mỗi bản. Tùy lúc vui, buồn, giận, sợ của vai tuồng chọn lọc kỹ trong những bản đờn, bản nào hợp với hoàn cảnh và hợp với vai tuồng mới để vào. Nếu để sai, người ta biết rằng tác giả không thạo đờn” (Trần Văn Khải, 1970, tr. 216).

Khi nói đến thành tố ca nhạc trong cải lương, các nghệ nhân luôn đề cao vai trò của *bài bản* và *làn điệu*. Bài bản là những

bài nhạc có văn bản như những bản nhạc Bắc, bản nhạc lễ cung đình Huế, bản nhạc Tàu... Làn điệu là tên gọi các điệu trong ca nhạc cải lương như giọng Bắc, giọng Nam, giọng Oán, giọng Quảng, giọng tân nhạc...

Lịch sử nghệ thuật cải lương có hai mươi bài bản gốc mang ý nghĩa trụ cột, gồm có “sáu Bắc, ba Nam, bốn Oán và bảy Hạ”. Sáu Bắc gồm những bản: *Lưu thủy trường, Phú lục, Bình bán chấn, Xuân tình, Tây Thi, Cổ bản*. Ba Nam gồm những bản *Nam xuân, Nam ai, Đảo ngũ cung*. Bốn Oán gồm những bài: *Tứ đại oán, Phụng cầu hoàng, Phụng hoàng, Giang Nam*. Bảy Hạ (bảy Cò): *Ngũ đối hạ, Ngũ đối thượng, Long Đăng, Tiểu khúc, Xàng xê, Long ngâm, Vạn giá*. Đó còn được xem là những bài tổ của nghệ thuật cải lương. Bên cạnh, còn có những bài bản thuộc sáng tác mới như: *Vân thiên tường, Phụng cầu hoàng, Giang Nam...* hay những bài bản mang nguồn gốc từ hý khúc Trung Quốc đã được Việt hóa như: *Ú lú ú xăng, Ngũ điểm tạ, Xang xừ lú, Bắc sơn trà, Khóc hoàng thiên, Liễu thuận nương, Sương chiều...* Những bài bản cải lương luôn đi sóng đôi mang tính quy luật với làn điệu, ví như những bài bản Bắc thường đi với giọng Bắc mang tính trong sáng, vui khỏe; những bài bản Oán được thể hiện bằng giọng Oán mang âm hưởng du dương, não nề...

Thật ra, điệu cải lương phong phú hơn cả hát bội, ngoài ba giọng chính là: giọng Bắc, giọng Oán, giọng Nam; còn có vọng cổ, điệu lý, giọng bình, giọng ngâm, điệu hò, nói thơ, thán, giọng Quảng và giọng tân nhạc.

Bài bản và làn điệu có vai trò quyết định đối với một tác phẩm sân khấu cải lương. Nói cách khác, bài bản và làn điệu là nền

tảng hình thành kịch bản cải lương. Sự kết hợp ăn ý giữa bài bản và làn điệu mang lại hiệu quả sân khấu trong cách diễn tả tình cảm nhân vật và hành động nhân vật.

Vọng cổ: Có thể nói, vọng cổ là điệu nhạc rất thịnh hành trong đời sống ca nhạc ở miền Tây Nam Bộ. Vọng cổ là một trong những chất liệu quan trọng nhất cấu thành âm nhạc cải lương. “Cải lương mà không có vọng cổ thì không là cải lương. Ngoài vị trí độc tôn trên sân khấu, vọng cổ còn được ưu ái trên phát thanh, truyền hình, ngày càng được đông đảo người mến mộ” (Nguyễn Thị Minh Ngọc, Đỗ Hương, 2007, tr. 23). Theo Trần Văn Khải, đầu tiên bản *Vọng cổ* mang tên là *Dạ cổ* do ông Cao Văn Lầu (tục gọi Sáu Lầu) sáng tác vào năm 1920, năm ấy ông 30 tuổi.

Lúc sinh thời sáng tác bản *Dạ cổ hoài lang*, Cao Văn Lầu mang tâm trạng của một người chồng đau khổ, thất chí trước cảnh gia đình tan nát. Vì vợ chồng ông cưới nhau nhiều năm mà vẫn chưa có con, cha mẹ buộc ông phải lấy vợ khác vì sợ tuyệt tự. Ban ngày, ông ra đồng ngồi nghiền ngẫm những lời nói của vợ trước lúc chia tay. Ban đêm về, ông đặt mình vào tâm trạng buồn nhớ thương chồng của vợ hòa vọng vào tiếng trống chùa gần nhà vang vọng mỗi đêm, nhạc sĩ Sáu Lầu đã sáng tác bản nhạc bắt hủ hai mươi câu “*Dạ cổ hoài lang*” (Đêm nghe tiếng trống nhớ chồng).

Bản *Vọng cổ* nguyên bản của Cao Văn Lầu ca giọng Bắc, nhịp đôi phổ biến ở Nam Bộ vào những năm 1920-1926. Kể từ năm 1927 bản *Vọng cổ* không ngừng được cải biến, tăng lên nhịp tư, hơi kéo dài có ngân nga. Vì thế, bản *Vọng cổ* từ giọng Bắc đã biến thể ra giọng Nam có pha hơi

Oán và được công chúng yêu chuộng hơn giọng Bắc. Tính đến nay bản *Vọng cổ* trải qua nhiều giai đoạn cải biến, có thể nhìn tổng quan qua những thời kỳ như sau.

Thời kỳ I (1920-1926) nhịp đôi nguyên thủy.

Thời kỳ II (1927-1935) tăng lên nhịp tư.

Thời kỳ III (1936-1945) tăng lên nhịp tám.

Thời kỳ IV (1946-1954) tăng lên nhịp mười sáu.

Thời kỳ V (1955-1964) tăng lên nhịp ba mươi hai.

Thời kỳ VI (1965- ...) tăng lên nhịp sáu mươi bốn.

Bên cạnh bài bản, làn điệu thành tổ ca nhạc trong nghệ thuật cải lương còn có sự hỗ trợ của hệ thống nhạc cụ bao gồm các loại đàn dây tơ, dây kim như đàn kìm, đàn tranh, đàn cò, đàn sến, đàn guitare, đàn violon, sáo, cuốn...

Nhìn chung, thành tổ ca nhạc là một trong những thành tố quan trọng trong cấu trúc nghệ thuật cải lương. Cải lương là loại hình ca kịch, nên khi ca người nghệ sĩ phải nắm rõ tất cả những nguyên tắc của bài bản, làn điệu nhằm chuyển tải trọn vẹn tâm tư tình cảm đến khán giả, đồng thời gây hiệu ứng xúc cảm nơi khán giả.

1.3. Phục trang, hóa trang

Cũng như những loại hình nghệ thuật khác, quá trình tồn tại và phát triển của nghệ thuật cải lương, chính là quá trình tự bổ sung và hoàn thiện các thành tố trong cấu trúc nghệ thuật. So với hát bội, phục trang trên sân khấu cải lương không mang nặng tính nguyên tắc của một sân khấu ước lệ. Sân khấu cải lương thiên về tả thực, vì thế cách phục trang, hóa trang nhằm khơi gợi, tái hiện trước mắt khán giả những con

người thật bằng xương bằng thịt, rất dễ gần gũi với khán giả. Trang phục của người nghệ sĩ trên sân khấu cải lương đòi hỏi phải được thiết kế “hợp cảnh hợp tình”. Điều đó có nghĩa, tùy thể loại cải lương (tuồng Tàu hay tuồng Tây), tùy hoàn cảnh, vị thế của nhân vật mà diễn viên ăn mặc cho đúng cách.

Trong vấn đề mỹ thuật sân khấu, trang phục là một trong những thành tố không kém phần quan trọng, vì trang phục tác động trực tiếp đến thị giác khán giả. Sự xuất hiện của người diễn viên trong bộ trang phục sân khấu lập tức gây hiệu ứng tình cảm hoặc phản cảm đối với khán giả. Ngày nay, những vở cải lương dù tuồng Tàu, tuồng Tây hay tuồng xã hội, đạo diễn luôn rất đầu tư phần trang phục của diễn viên. Sự quan tâm đặc biệt đến phục trang rất có thể xuất phát từ hai nguyên nhân chính: *trước tiên*, các đạo diễn được truyền dạy kinh nghiệm từ các bậc nghệ sĩ đi trước; *thứ hai*, do điều kiện kinh tế và hoàn cảnh xã hội.

Phục trang trên sân khấu cải lương buổi đầu rất hạn chế. Theo lời kể của Nghệ sĩ nhân dân Ba Vân, trang phục cải lương trong thời kỳ sơ khai rất đơn giản, các diễn viên ăn mặc sao miễn không giống hát bội là được. Trong *Ký ức* của Bảy Nhiêu, năm 1918 trong vở *Tor vương đến thác* của gánh hát Kim thời đồng bào Nam ở Mỹ Tho: “Kép Hai Giỏi vai công tử mặc áo the dài, đầu rẽ lệch 7/3, cầm gậy mang giày bột tinh đen, đội nón nỉ màu xám, cô Ba lưu lạc (đào Năm Phỉ) mặc com-lê áo dài, dài tới đầu gối màu hồng phấn, choàng khăn sạt cùng màu, mang giày thêu cườm, tay cầm khăn mù soa xanh nhạt có ren, tóc chấm vai...” (Bảy Nhiêu. *Từ ca tài tử tới*

sân khấu cải lương. Tin Văn, Sổ kỷ niệm nửa thế kỷ cải lương, tr. 89). Có thể hình dung, đối với những vở tuồng xã hội, tuồng Tây (phóng tác) diễn viên ăn mặc theo trang phục xã hội đương đại, hướng thị hiếu công chúng đến thẩm mỹ thời đại.

Đối với những vở diễn về đề tài lịch sử dân tộc, về tuồng Tàu hay các vở hương xa thì trang phục của diễn viên được chọn lựa để gọi ra xuất xứ của cốt truyện, nhân vật. Năm 1925, ông Nguyễn Ngọc Cương lập gánh Phước Cương chủ trương diễn tuồng Tàu phải mang hia, đội mào, giáp trụ, long bào... “ông không đồng ý hát tuồng Tàu mà y phục chế biến sai bét, khăn đóng màu cặm lông vịt, Bàng Quý Phi mặc áo dài ta, đầu bới bánh lái, đeo dây chuyền nách. Vua mặc áo vàng, đi giày ma nị. Ông nói: Bởi những nhân vật của truyện Tàu, mặc dù mình hát không bằng Tàu cũng chẳng nên làm sai điệu nghệ” (Bảy Nhiêu. *Từ ca tài tử tới sân khấu cải lương*. Tin Văn, Sổ kỷ niệm nửa thế kỷ cải lương, tr. 97). Thông thường trang phục của những vở tuồng Tàu thường có kim tuyến, kim sa, lụa là óng chuốt, làm tăng thêm tính mỹ lệ hóa sân khấu cải lương. Trong *Nghệ sĩ Ba Vân với sân khấu cải lương*, Sĩ Tiến có kể về phần phục trang của diễn viên cải lương thời kỳ đầu khá tỉ mỉ như sau: “về trang phục, đào và kép võ đều mặc đồng loạt như sau: áo nhung ngắn đủ màu, may theo kiểu “bi-da-ma” cổ bẻ, chung quanh thân áo viền lông thỏ hoặc lông cừu trắng (có khi viền gấu bằng kim tuyến), đầu đội khăn đóng (tức là khăn xếp các màu, thêm miếng bịt tóc, và buộc ngoài vành khăn một giải thêu. Hoặc đội mũ nồi may bằng nhung đủ màu, có dắt “lông chim” trước trán (thay cho cái “xí mẩu”). Chân đi giày

màu hoặc giày ban của Tây có đính “nơ”; còn thấy có người đi giày da màu của Tây thường dùng trong sa-lông. Quần cũng bằng nhung đủ màu, may như quần cụt của kép xiếc, viền kim tuyến lòng thông, có lồng “dây nịt thun” quấn quanh bắp đùi trên đầu gối, bít tất dài. Đào thì đeo thêm một chiếc kiềng vàng vào chân, trên mắt cá. Cả đào và kép đều khoác áo choàng, tay cầm đoản đao, trường còn hay đính ba, tùy tuồng tích... Đào kép văn cũng mặc đồng loạt như sau: áo gấm hoa hoặc trơn đủ màu, áo huyền đen, áo lụa vàng, quần lụa trắng. Nam đội khăn đóng các màu, đi giày hạ hoặc guốc kinh. Nữ bới tóc, như nhãn hiệu dầu Cô Ba đương thời, đi giày cườm hoặc giày kinh” (Trần Việt Ngữ, 1987, tr. 34-35).

Nhìn chung, trang phục của diễn viên cải lương thời kỳ đầu được định hình rõ theo tính chất loại hình nghệ thuật và vô cùng phong phú. Cải lương tuồng cổ phục trang theo những mẫu cổ, mang mục thước thẩm mỹ kinh điển. Những vở cải lương xã hội đương đại với những mẫu phục trang model hiện đại, thể hiện xu hướng thẩm mỹ đương đại. Phục trang sân khấu như con dao hai lưỡi, nếu được dụng công xây dựng theo đúng hoàn cảnh kịch, hình tượng nhân vật thì góp phần mang lại hiệu quả sân khấu và ngược lại. Trong lịch sử sân khấu cải lương, không ít vở diễn bị đánh giá thất bại bởi thiếu sự tư duy và đầu tư cho trang phục. Ví như những diễn viên thủ vai danh tướng Trần Bình Trọng, Trần Quốc Tuấn hay nữ tướng Trưng Trắc, Trưng Nhị... không mặc chiến bào mà mặc giáp trụ bằng kim tuyến giống như những trang phục chiến đấu của phong kiến Trung Hoa. Việc mặc trang phục không đúng của diễn viên không những làm mất

đi sự uy nghi, lẫm liệt của nhân vật mà còn hạ thấp nhân vật lịch sử mà mình thủ vai. “Mỹ thuật phục trang là phương tiện thể hiện cái đẹp tổng hợp nghệ thuật cải lương, từ hình thức bên ngoài, đến diễn tả nội dung bản sắc bên trong” (Tuấn Giang, 2006, tr. 478).

Phục trang và hóa trang là hai thành tố cơ bản, có sự gắn kết chặt chẽ trong việc tạo dựng dáng dấp, diện mạo của người diễn viên trên sân khấu cải lương. Về diện mạo bên ngoài, người diễn viên không chỉ ăn mặc theo đúng nội dung vở diễn, mà còn chú ý đến cách hóa trang cho phù hợp với tích cách và hoàn cảnh của nhân vật.

Cách hóa trang của diễn viên hát bội mang tính tượng trưng ước lệ. Diễn viên hát bội hóa trang theo kiểu mặt nạ, màu sắc của mặt nạ biểu hiện nhân cách, tính tình của nhân vật. Nghệ thuật cải lương ra đời trên tinh thần khát khao được đổi mới, cách tân sân khấu truyền thống. Diễn viên cải lương không đi theo lối hóa trang theo kiểu mô thức của hát bội, tiết chế sự tô vẽ màu sắc. Cách hóa trang của cải lương thiên về nghệ thuật tả thực. Người diễn viên bộc lộ cảm xúc, thân phận bằng gương mặt thật, tạo độ sáng trên sân khấu trình diễn bằng sự uy nghi, diễm lệ. Cách hóa trang của sân khấu cải lương phá vỡ thủ pháp cách thức hóa (stylisation) và cường điệu hóa (intensification) của hát bội, nhằm hướng đến sự chân thật, gần gũi của nhân vật.

Diễn viên cải lương khi trình diễn trên sân khấu chỉ thoa son, bôi phấn, vẽ mày... trên gương mặt thật nhằm phù hợp với vở diễn từ con người, tính cách, lứa tuổi, thân phận. Tất nhiên, cách hóa trang thường tuân thủ theo tính điển hình của nhân vật,

không được xa rời hình mẫu thực của đời thường. Ví dụ như nhân vật cô gái nhà lành, được học hành và giáo dục bài bản, không thể hóa trang theo lối mặt trắng bệch, tô son màu đỏ chót, mày dày, mắt xéch, má hồng đậm; mà cách hóa trang phải nhẹ nhàng nhằm tạo nét đậm thắm, nét na bằng gương mặt trắng hồng, mày dài thanh tú, son màu hồng sen... Bên cạnh đó, cách thức hóa trang trên sân khấu cải lương đôi khi ít nhiều chịu ảnh hưởng của xu hướng thẩm mỹ thời đại.

1.4. Thiết kế sân khấu, đạo cụ

Khác với sân khấu hát bội mang tính hình thức, không gian và thời gian của vở tuồng được khán giả hình dung qua lời thoại và điệu bộ của người diễn viên. Cải lương thiên về tả thực, vì lẽ đó sân khấu là sự tái hiện cảnh thật, thiết kế sân khấu và đạo cụ mang ý nghĩa của cái đẹp thật trong chiều kích thẩm mỹ nghệ thuật.

Ở Nam Bộ, gánh hát Thầy Năm Tú ở Mỹ Tho (1918) cho ra mắt công chúng lối hát có phong, màn, tranh cảnh trang trí, dàn đèn, dàn đàn cổ nhạc cho diễn viên ca. Khi màn bỏ xuống, có dàn đàn nhạc Tây đàn giúp vui khán giả trong khi chờ dọn cảnh màn sau. Trong một ghi chép của Sơn Nam, những phong màn trang trí trên sân khấu cải lương buổi đầu thường do học sinh Mỹ thuật Gia Định đảm nhiệm: “hát cải lương có màn hạ, xuống kéo lên, có “sơn thủy” làm bối cảnh, lại còn tám phong, cánh gà, v.v. Học sinh Trường Mỹ thuật Gia Định (thành lập năm 1913) đã góp phần vào tuồng cải lương, về trang trí: “sơn thủy” vẽ với nước sơn, trên bô, cuốn tám này, hạ tám kia. Đến nay, hãy còn những tiếng quen thuộc trong nghề như

dọn đề-co, phong, cánh gà, pan-nô” (Sơn Nam, 1997, tr. 130).

Về thiết kế sân khấu cải lương thường phân thành hai công đoạn: thứ nhất vẽ phông màn, thứ hai là bài trí sân khấu. Hai công đoạn này đều phải tuân thủ nguyên tắc tả thực của sân khấu. Nếu là một gian phòng thì có cửa ra vào, cửa sổ đóng mở được, có giường bàn tủ như thật. Nếu là núi rừng thì có cây cối đất đá. Nếu là đêm trăng thì có ánh trăng trên trời, vì sao lấp lánh, mây bay lơ lửng...

“Đạo cụ là những phương tiện người diễn viên dùng trong khi biểu diễn” (Nguyễn Lộc, 1998, tr. 125). Khác với đạo cụ trên sân khấu, hát bội hoàn toàn mang tính chất ước lệ. Trong các vở hát bội, nhân vật đi đường trường thường dùng ngựa, nhưng sẽ không có con ngựa nào được đưa lên sân khấu, mà chỉ có chiếc roi ngựa do người diễn viên cầm trong tay, vừa tượng trưng cho con ngựa, vừa tượng trưng cho việc đi ngựa. Đạo cụ của sân khấu cải lương mang tính hiện thực, nhằm tái hiện sinh động những cảnh vật thật, những con người thật. Có thể nói, cách thiết kế sân khấu và đạo cụ của sân khấu cải lương nhằm mang đến cho khán giả cảm giác chứng kiến cảnh thật một cách sống động và tinh tế.

Vào những năm 1936-1940, một số ban hát cải lương như Tân Thịnh, Bàu Bòn, Tân Đồng Ban, Văn Hí Ban tạo được tiếng vang nhờ vào cách dàn dựng cảnh như thật. Trong vở *Phật Tổ giáng sanh* ông bầu Nguyễn Văn Sô của Tân Đồng Ban đã thiết kế năm phút chuyển bảy cảnh. Hay Bàu Bòn trong *Phong Thần* cho các diễn viên thủ vai ông tiên cỡi thú bay trên không, đằng vân giá võ, đấu phép, độn thổ...

Đầu năm 1945, đoàn cải lương mang bảng hiệu Tỷ Phụng ra đời tại Sài Gòn. Ông bầu Bảy Tỷ dàn cảnh sân khấu theo lối hiện đại, ông dùng đèn rọi (projecteur) với nhiều màu sắc thay đổi trên sân khấu. Đồng thời, áp dụng lối chuyển cảnh hiện đại, cảnh trí phong phú, trong một vở diễn bao gồm cảnh thác đổ, sóng dậy, mây trôi, nước chảy... Lối dàn dựng này vẫn còn được áp dụng cho đến ngày nay.

Nhìn chung, cách thiết kế sân khấu của cải lương mô phỏng sân khấu phương Tây, có phông màn, phông hồi. Mỗi màn đều có tranh cảnh vẽ không gian kịch. Cách dàn dựng sân khấu hợp lý, độc đáo góp phần mang lại hiệu quả sân khấu của vở diễn (Trần Văn Khải, 1972, tr. 88).

Nghệ thuật cải lương là loại hình sân khấu tổng hợp, trên nền tảng kịch mang vị trí trung tâm có tính chủ đạo là sự đồng vận hành của các thành tố nghệ thuật khác như ca nhạc, phục trang-hóa trang, thiết kế sân khấu và đạo cụ. Tất cả đều có vị trí, vai trò nhất định, đồng tạo hiệu quả nghệ thuật và thẩm mỹ trong thời gian trình diễn. Sự vắng mặt hay vô hiệu hóa một thành tố nghệ thuật, sẽ khiến cho hệ thống cấu trúc nghệ thuật của cải lương bị phá vỡ.

2. SỰ KẾT HỢP GIỮA VĂN XUÔI VÀ CÁC LOẠI HÌNH NGHỆ THUẬT NGÔN TỪ KHÁC

Kịch bản cải lương là sự đan kết giữa văn xuôi và các loại hình ngôn từ. Bắt nguồn từ các loại hình văn nghệ dân gian: “Nghệ thuật hát cải lương là một sự điều hợp nghệ thuật rất hài hòa mà Nam Bộ là một mảnh đất lành ươm giống cho bộ môn nghệ thuật này nảy sinh và phát triển. Đây là một nghệ thuật tổng hợp khởi di từ các loại văn nghệ

dân gian và cung đình gồm: Hành vân, nói lối, thơ, ca, nhạc, vũ...” (Nguyễn Q Thắng, 1990, tr. 235). Đồng thời, kịch bản cải lương còn vận dụng các thể hành vân, lý, hò, thơ... thể hiện sự phong phú về loại hình ngôn từ trong kịch bản cải lương.

Sự kết hợp giữa văn xuôi và những loại hình ngôn từ khác trong kịch bản cải lương được diễn ra một cách tự nhiên và chuẩn mực. Ngôn ngữ nhân vật và hành động nhân vật được bày tỏ qua những loại ngôn từ lúc thì văn xuôi, lúc thì thơ, lý, hò... hết sức thoải mái, như dòng chảy liên mạch của một con sông qua những khúc quanh, những chỗ uốn lượn.

Một số bài lý, bài hò ở Nam Bộ được vận dụng trong kịch bản cải lương như *Lý giao duyên*, *Lý ngựa ô*, *Lý con sáo*, *Lý tam thất*, *Lý Huế*... cùng với *Hò cấy lúa*, *Hò chèo ghe*, *Hò đưa đò*... mang âm sắc phương Nam. Những thể thơ truyền thống như lục bát, bát cú, song thất lục bát, tứ tuyệt... vẫn có vị trí trong kịch bản. Dường như một nguyên tắc ứng xử, nếu như văn xuôi dùng để đối thoại, hành động nhân vật; thì những loại hình ngoài văn xuôi được cài đặt trong kịch bản thường dùng để diễn tả, khắc họa những đường nét tâm trạng, tình cảm của nhân vật.

Trong kịch bản *Em đợi anh về* của Hùng Tấn, cảnh hai, màn đối thoại của Lài và Vàng (hàng xóm của Lài) có bài Lý ngựa ô. Vàng: Nếu có thềm cá trê nướng, kho tộ, kho ơ gì thì... một bao cà ròn đầy cá, mặc sức cho cô ăn, chớ hơi sức.

Lý ngựa ô

1... Đâu mỗi bữa mỗi ra đây

2...

3. Mất công rải cám xuống ao

4. Nuôi cặp cá trê mắc dịch đó

5. Để mà mơ mà tưởng tới ai

6....

Lài (ca) 7. Chuyện riêng tôi, mắc mớ gì anh mở miệng?

Vàng (ca) 8. Chẳng mắc mớ gì, chỉ tức cảnh hông

9. Bởi tui bị cô chê thậm tệ

10. Cô nói tui nhát gan, cà nhổng

11. Không dám đi bộ đội như mọi người

12. Nên cô

13. Chọn người xa xứ lạ làm bạn lòng

14. Còn tôi cùng xóm cùng làng

15. Đâu có hân hạnh lọt vào mắt cô

Lài (ca) 16. Thời buổi đánh Tây

17. Tất cả trai tráng trong làng

18. Đều tòng quân diệt thù

19. Đâu có rút cổ chỉ có một mình anh.

(Dứt ca)

Vàng: Sao cô không xét suy cặn kẽ, gia cảnh tui cha yếu mẹ già, em đại...

Lài: Chết nhất thì nói đại đi, việc gì phải viện cớ cha yếu mẹ già? Nước nhà đang cơn tai họa không biết đường mà thương, thì nói thương cha thương mẹ, ai tin chớ?

(Hùng Tấn, 2007, tr. 35-36).

Cảnh nhân vật Phan Thái Hòa trong vở *Bội phụ quả báo* lúc cầm bút viết ly dị vợ được soạn giả Nguyễn Trọng Quyền thể hiện qua bài bát cú:

Cất bút để tờ lụy ứa theo,

Vận cùng đâu khiến phải nghiêng nghèo.

Ba cơn trữu nặng như hoàn núi,

Bốn biển lênh đênh tựa cánh bèo.

Hàn Tín không thời thê, tẩu ngạo,

Tô Tần, có lúc ẩn gươm đeo,

Phụ tình riêng trách lòng ai cạn,

Duyên nợ gì xui có bấy nhiêu!

(Trần Văn Khải, 1970, tr. 208).

Ở phương diện ngôn ngữ, sự đan kết những loại hình nghệ thuật ngôn từ trong kịch bản, có điểm này có sự tương đồng với kịch bản sân khấu truyền thống Việt Nam như hát bội, chèo... Bên cạnh văn xuôi, thơ, lý, hò... xuất hiện như một phương tiện biểu đạt đặc lực chuyển tải mọi tình cảm, trạng thái của con người. Sự đan kết giữa những loại hình ngôn từ trong một kịch bản như một sự hòa trộn giữa chất tự sự và trữ tình trong một tác phẩm sân khấu.

Đặc tính tổng hợp được nhìn nhận là một trong những đặc trưng nghệ thuật tiêu biểu trong cấu trúc nghệ thuật cải lương Nam Bộ. Ở phương diện nội dung và nghệ thuật, cải lương là loại hình tổng hợp từ các thành tố kịch, ca nhạc, phục trang, hóa trang, thiết kế sân khấu, đạo cụ. Tất cả các thành tố như phát huy lực hướng tâm nhằm tạo hiệu quả thẩm mỹ sân khấu cải lương. Kịch bản cải lương còn là sự kết hợp hài hòa giữa các loại hình ngôn từ nghệ thuật và thống nhất trong sự biểu đạt những trạng thái xúc cảm sân khấu. □

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Cagan, M. 2004. *Hình thái học của nghệ thuật* (Phan Ngọc dịch). Hà Nội: Nxb. Hội Nhà văn.
2. Đỗ Dũng. 2003. *Sân khấu cải lương Nam Bộ*. TP HCM: Nxb. Trẻ.
3. Đỗ Văn Khang. 2004. *Nghệ thuật học*. Hà Nội: Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội.
4. Fragonard, Michel 1999. *Văn hóa thế kỷ XX. Từ điển lịch sử văn hóa* (Chu Tiến Ánh dịch). Hà Nội: Nxb. Chính trị Quốc gia.
5. Hùng Tấn. 2007. *Em đợi anh về* (kịch bản ca kịch cải lương). TP HCM: Nxb. Phương Đông.
6. Hoài Anh. 1998. *Văn học Nam Bộ từ đầu đến giữa thế kỷ XX (1900-1945)*. TP HCM: Nxb. TP HCM.
7. Hồ Á Mẫn. 2011. *Giáo trình văn học so sánh* (Lê Huy Tiều dịch). Hà Nội: Nxb. Giáo dục Việt Nam.
8. Lê Văn Chiêu. 2008. *Nghệ thuật sân khấu hát bội*. TP HCM: Nxb. Trẻ.
9. M.F. Ôp-Xi-An-nhi-Cốp. 2001. *Mỹ học cơ bản và nâng cao* (Phạm Văn Bích dịch). Hà Nội: Nxb. Văn hóa Thông tin.
10. Ngọc Phan, Bùi Ngọc Phương. 2007. *Nhạc cụ các dân tộc Việt Nam*. Hà Nội: Nxb. Giáo dục.
11. Ngô Đức Thịnh. 2004. *Văn hóa vùng và phân vùng văn hóa ở Việt Nam*. TP HCM: Nxb. Trẻ.
12. Nguyễn Lộc (Chủ biên). 1998: *Từ điển nghệ thuật hát bội Việt Nam*. Hà Nội: Nxb. Khoa học Xã hội.
13. Nguyễn Q Thắng. 1990. *Tiến trình văn nghệ miền Nam*. An Giang: Nxb. An Giang.
14. Nguyễn Thị Minh Ngọc, Đỗ Hương. 2007. *Sân khấu cải lương ở Thành phố Hồ Chí Minh*. TP HCM: Nxb. Tổng hợp TP HCM - Nxb. Văn hóa Sài Gòn.
15. Phan Thu Hiền. 2006. *Văn hóa học nghệ thuật như một chuyên ngành của văn hóa học*. Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật. Tháng 10/2006.
16. Sĩ Tiến. 1984. *Bước đầu tìm hiểu sân khấu cải lương*. TP HCM: Nxb. TP HCM.
17. Sơn Nam. 1974. *Cá tính của miền Nam*. Sài Gòn: Đồng Phố xuất bản.
18. Trần Minh Tiên, Lê Minh Chánh. 1989. *Tìm hiểu nghệ thuật sân khấu cải lương*. Long An: Sở Văn hóa Thông tin Long An xuất bản.
19. Trần Ngọc Thêm. 2004. *Tìm về bản sắc văn hóa Việt Nam*. TP HCM: Nxb. Tổng hợp TP HCM (tái bản lần thứ 4).
20. Trần Văn Khải. 1970. *Nghệ thuật sân khấu Việt Nam*. Sài Gòn: Khai Trí xuất bản.
21. Trần Việt Ngữ. 1987. *Nghệ sĩ Ba Vân với* (Xem tiếp trang 79)

(Tiếp theo trang 41)

ĐẶC TÍNH TỔNG HỢP TRONG CẤU TRÚC...

sân khấu cải lương. TPHCM: Nxb. TPHCM.

22. Trương Bình Tòng. 1997. *Nghệ thuật cải lương những trang sử*. Hà Nội: Viện Sân khấu.

23. Tuấn Giang. 2006. *Nghệ thuật cải lương*. TPHCM: Nxb. Đại học Quốc gia TPHCM.

24. IU. M. Lotman. 2004. *Cấu trúc văn bản*

nghệ thuật (Trần Ngọc Vương, Trịnh Bá Đĩnh, Nguyễn Thu Thủy dịch). Hà Nội: Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.

25. Vương Hồng Sển. 1968. *Hồi ký 50 năm mê hát. Cải lương đã 50 tuổi*. Sài Gòn: Phạm Quang Khải xuất bản.