

**MỘT CÁCH NHÌN NGHIÊNG VỀ “KÝ HIỆU QUYỀN”
TRONG NGÔN NGỮ HÓA TRANG SÂN KHẤU
HÁT BỘI VÀ CẢI LƯƠNG TUỒNG CỔ**

Vương Hoài Lâm¹

Tóm tắt

Tuy hóa trang là một phương thức biểu hiện chung của nhiều loại hình nghệ thuật, nhưng trong loại hình hát bội và cải lương tuồng cổ, hóa trang là một mã văn hóa (cultural code) đặc trưng có giá trị khu biệt cao, làm cho hai loại hình kịch hát này phân biệt sâu sắc với các loại hình kịch khác. Đồng thời, hóa trang sân khấu (theatrical make-up) trong nghệ thuật hát bội và cải lương tuồng cổ chính là một trong những nhân tố tạo nên sức hút đáng kể đối với công chúng nghệ thuật. Bài viết vận dụng khái niệm “ký hiệu quyền” trong ký hiệu học hiện đại để định vị cơ chế ngôn ngữ hóa trang của sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ.

Đặt vấn đề

Nghệ thuật sân khấu, nói như nhà nghiên cứu sân khấu người Mỹ Oscar G.Brockett (1923 - 2010), là loại hình mang tính phức hợp nhất (the most complex of the arts). Thật vậy, trong cấu trúc nội tại của mình, thế giới “sân diễn” là phép tính cộng hưởng của các nhân tố thuộc các lĩnh vực từ văn học (literary elements), kỹ thuật biểu hiện (technical elements) cho đến nghệ thuật diễn xuất (performance elements). Khởi nguồn của sân khấu ở hầu hết các quốc gia trên thế giới đều là hình thức biểu diễn mang tính tổng hợp, nhất là sân khấu phương Đông. Không nằm ngoài quỹ đạo chung đó, sân khấu kịch hát truyền thống Việt Nam là hát bội (hay còn gọi là tuồng, hát bộ) và dạng thái khác của nó trong bối cảnh đương đại là cải lương tuồng cổ cũng thể hiện bản chất tổng hợp cao độ trong nhiều khía cạnh. Trong chính thể phức hợp đó, mỗi nhân tố thường tham dự một cách tích cực vào việc biểu hiện đặc sắc loại hình của chính nó. Hóa trang trong sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ là một trong những lĩnh vực thể hiện rõ tính chất đó nhất. Tuy hóa trang là một phương thức biểu hiện chung của nhiều loại hình nghệ thuật, nhưng trong loại hình hát bội và cải lương tuồng

¹ Nhà xuất bản Văn hóa - Văn nghệ TP.HCM.

cổ, hóa trang là một mã văn hóa (cultural code) đặc trưng có giá trị khu biệt cao, làm cho hai loại hình kịch hát này phân biệt sâu sắc với các loại hình kịch khác. Đồng thời, hóa trang sân khấu (theatrical make-up) trong nghệ thuật hát bội và cải lương tuồng cổ chính là một trong những nhân tố tạo nên sức hút đáng kể đối với công chúng nghệ thuật.

1. Diễn trình lịch sử từ hát bội đến cải lương tuồng cổ

Trong lịch sử sân khấu Việt Nam, chèo và hát bội² là hai loại hình nghệ thuật diễn xướng lâu đời nhất. Nhiều tài liệu vẫn thường cho rằng niên đại xuất hiện của chèo và hát bội gần như không chênh lệch nhau mấy, đa số đều lấy “sự kiện Lý Phương Cát”³ (thời Trần) làm cơ sở lý giải sự hình thành. Tuy nhiên, nghệ thuật sân khấu thời kỳ này, do những hạn chế về quan điểm tư tưởng, được ghi chép lại rất ít. Trong các thư tịch, sử sách cũ, thuật ngữ “chèo” hay “tuồng” chưa xuất hiện mà chỉ có những phạm trù như “hý” (戲), “ưu” (優), “xướng” (唱/倡/娼), “ca” (歌), “vũ” (舞) v.v. để gọi chung sân khấu và các hình thức giải trí ca - vũ - nhạc khác. Do đó, hiện chưa có cơ sở để xác định loại truyện hý (傳戲) hay ban hý (扮戲) được nhắc đến là thể loại chèo hay hát bội. Hơn nữa, xét thấy thời kỳ bấy giờ những điều kiện tiên quyết để cho ra đời một kịch mục đầy đặn như hát bội vẫn chưa đủ. Từ những lý do đó, chúng tôi tìm thấy sự tương đồng với quan điểm của Giáo sư Hoàng Châu Ký trong *Sơ thảo lịch sử nghệ thuật tuồng*. Ông ước đoán sân khấu hát bội được hình thành vào thời Lê mạt (khoảng giữa thế kỷ XVI, XVII), thịnh trong các thế kỷ XVII, XVIII cùng với sự mở rộng và phát triển của xú Đàng trong. Như vậy, nói đến cùng, hát bội cũng là loại hình sân khấu ra đời vào loại sớm nhất, nhì (có thể là sau chèo - V.H.L) trong các loại hình sân khấu Việt Nam. Một trong những điểm đáng ghi nhận nữa là nghệ

² Hiện nay, trong việc định danh thể loại này vẫn còn tồn tại sự phân hóa thành các thuật ngữ “tuồng”, “hát bội”, “hát bội”. Theo Nguyễn Lộc cb (1998); *Từ điển nghệ thuật hát bội Việt Nam*; NXB Khoa học xã hội; Hà Nội, từ khoảng năm 1957 trở đi giới sân khấu miền Bắc đã thống nhất sử dụng thuật ngữ “tuồng” để gọi tên chung cho thể loại. Tuy nhiên, trong tham luận này chúng tôi khảo sát loại hình tuồng trong mối liên hệ mật thiết với loại hình cải lương tuồng cổ. Loại hình cải lương nói chung, cải lương tuồng cổ nói riêng được hình thành và phát triển chủ yếu trên địa vực Nam bộ. Tại đây, tuồng được gọi bằng thuật ngữ phổ biến là “hát bội”, đơn vị chính quy duy nhất về nghệ thuật tuồng ở miền Nam là Nhà hát Nghệ thuật hát bội TP.HCM. Do đó, chúng tôi thống nhất sử dụng thuật ngữ “hát bội”.

³ Thường chép là Lý Nguyên Cát.

thuật hát bội, tính đến thời điểm hiện nay, được phổ biến rộng rãi khắp ba miền đất nước. Nếu xét những đơn vị hành chính chính quy chuyên nghiệp về nghệ thuật hát bội thì có Nhà hát Tuồng Việt Nam, Nhà hát Tuồng Nguyễn Hiền Đình (Quảng Nam), Nhà hát Tuồng Đào Tấn (Bình Định), Nhà hát Nghệ thuật truyền thống Khánh Hòa, Nhà hát Nghệ thuật truyền thống Cung đình Huế và Nhà hát Nghệ thuật hát bội Thành phố Hồ Chí Minh. Sự lan tỏa rộng khắp đó cho thấy sân khấu hát bội đã tích hợp trong nó những giá trị thẩm mỹ thể hiện bản sắc của dân tộc Việt, phản ánh đời sống, tâm tư và những khát vọng nhân văn của con người Việt.

Quá trình phát triển của sân khấu hát bội thường diễn ra song hành với lịch sử thời Nguyễn⁴, bao gồm thời kỳ các chúa Nguyễn và triều đại nhà Nguyễn từ thời Gia Long lên ngôi (1802) đến Cách mạng tháng Tám 1945. Thời Nguyễn và nhất là dưới triều Nguyễn, hát bội được xem là loại hình nghệ thuật quan trọng trước là để tạo thế đối lập với tư tưởng chính thống Bắc Hà (thời chúa Nguyễn) sau là tạo nền tảng tư tưởng quan phương chính thống nhất trong phạm vi nước Việt Nam (triều Nguyễn). Đặc biệt dưới triều Nguyễn, Nam bộ là địa phương tạo nhiều dấu ấn trong sự phát triển nghệ thuật hát bội, với đóng góp lớn lao của quan Tả quân Lê Văn Duyệt, Tổng trấn Gia Định. Trong *Địa chí văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh, tập III: Nghệ thuật*, nhà nghiên cứu Đỗ Văn Rỡ khẳng định sân khấu hát bội có mặt sớm tại vùng đất Gia Định (tiên thân của Thành phố Hồ Chí Minh ngày nay). Sau khi Tả quân Lê Văn Duyệt nhậm chức Tổng trấn Gia Định đã tạo điều kiện cho sân khấu hát bội được phổ biến. Gia Định trở thành “cứ địa vững chắc” của nghệ thuật hát bội. Nghệ sĩ nhân dân Đinh Bằng Phi trong *Nhìn về sân khấu hát bội Nam bộ* cũng nhận định rằng dưới thời Tả quân Lê Văn Duyệt làm Tổng trấn Gia Định sân khấu hát bội trở nên hưng thịnh: “Từ quan Tổng trấn đến các quan thuộc hạ, ai ai cũng thích và lập thành ban biểu diễn cho dân xem. Diễn viên là những người giỏi tay nghề, lại được sung vào quân ngũ, có lương bổng và biểu diễn có tiền thưởng riêng. Nhiều võ tướng nổi danh thời ấy

⁴ Ở đây chúng tôi quy ước cách gọi “thời Nguyễn” để chỉ thời kỳ trị vì của các chúa Nguyễn và vua triều Nguyễn; còn “triều Nguyễn” là thời kỳ sau khi Nguyễn Ánh lên ngôi đến khi Bảo Đại thoái vị.

*được lưu truyền tới ngày hôm nay: Tam quốc, Chinh đông, Chinh tây, Tam hạ Nam Đường, nhiều ban hát diễn hay đến nỗi người đời sau còn nhắc nhở*⁵.

Có thể nhận định rằng, ở Nam bộ, trước khi nghệ thuật cải lương ra đời, nghệ thuật hát bội là loại hình diễn xướng độc tôn được sự quan tâm của nhiều tầng lớp nhân dân. Trong *Cochinchine française et royaume de Cambodge, avec l'itinéraire de Paris à Saigon et à la capitale cambodgienne*⁶, tác giả Charles Lemire miêu tả: “Giải trí lớn, quan trọng nhất của người An Nam, kể cả con nít và người lớn, giàu và nghèo, mà họ đều có một đam mê thật sự, là hát bội”⁷. Dưới thời thuộc Pháp, hát bội được xem là biểu trưng của văn hóa Nam kỳ, được đưa đi biểu diễn trong các hội triển lãm ở Pháp.

Đầu thế kỷ XX, đứng trước cuộc chuyển giao tư tưởng mới, nghệ thuật hát bội dần mất đi thế thượng phong, nhường chỗ cho loại hình cách tân vừa ra đời: nghệ thuật cải lương. Bản chất xã hội - thẩm mỹ của sân khấu cải lương là sự phát triển dung hợp giữa hai dòng văn hóa Đông - Tây, sự kết hợp tài tình của yếu tố truyền thống và hiện đại, giữa bản sắc cội nguồn dân tộc và ánh sáng văn minh tân thời. Tuy là hình thức “phản ứng” lại hát bội (bị cho là lỗi thời), nhưng trong sự phát triển nhanh, mạnh, đa dạng, nhiều xu hướng, các ban hát cải lương luôn tìm tòi phong cách riêng, không lặp lại các “thương hiệu” của ban hát khác. Song song với thực tế đó là yêu cầu cải cách để duy trì sự tồn tại của hát bội trong bối cảnh mới. Hai chiều hướng diễn biến này đã tạo điều kiện cho những khuynh hướng diễn tuồng theo lối cổ như phong cách của Văn Hý ban, Tập Ích ban, Tái Đồng ban v.v. gọi là cải lương tuồng Tàu, cải lương pha (Triều) Quảng. Đặc biệt, tại Sài Gòn - Chợ Lớn từ những năm 30 của thế kỷ trước, hai đại ban hát bội là Tấn Thành ban và Vĩnh Xuân ban đã xây dựng thương hiệu cho một dạng thái nghệ thuật mới là cải lương Hồ Quảng. Tất nhiên, cải lương tuồng Tàu, cải lương pha (Triều) Quảng, hay cải lương Hồ Quảng là một nhóm khuynh hướng phong cách trong tổng thể sinh động của nghệ thuật cải lương lúc bấy giờ. Khó có điều kiện

⁵ Đinh Bằng Phi (2005); *Nhìn về sân khấu hát bội Nam bộ*; NXB Văn nghệ; TP. Hồ Chí Minh; tr. 65.

⁶ Xin tạm dịch là “Nam kỳ và Vương quốc Campuchia, với hành trình từ Paris đến Sài Gòn và đến thủ phủ Cao Miên”

⁷ Dẫn lại từ Nguyễn Lê Tuyên, Nguyễn Đức Hiệp (2013); *Hát bội, đờn ca tài tử và cải lương cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX*; NXB Văn hóa - Văn nghệ; TP.HCM; tr.17.

để xác minh chính xác và thỏa đáng đâu là đơn vị đầu tiên cho ra đời nhóm phong cách này. Ở đây chúng tôi ghi nhận hai đơn vị hoạt động mạnh và chuyên biệt nhất trong trường phái này. Cho đến hiện nay, cải lương Hồ Quảng mà Tấn Thành ban và Vĩnh Xuân ban là hai đại diện vẫn tiếp tục phát triển thành một hợp lưu giữa hát bội và cải lương mà sau năm 1975 gọi chung là cải lương tuồng cổ. Đoàn Cải lương tuồng cổ Huỳnh Long và Đoàn Cải lương tuồng cổ Minh Tư (hai đơn vị kế thừa tương ứng với Tấn Thành ban và Vĩnh Xuân ban) là hai “lò” có công đào luyện nhiều thế hệ nghệ sĩ cải lương tuồng cổ đóng góp không nhỏ trong sự nghiệp sân khấu dân tộc.

2. Hát bội và cải lương tuồng cổ: Những tương đồng và dị biệt từ điểm nhìn hóa trang sân khấu

Nhìn lại diễn trình của nghệ thuật sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ, chúng ta có thể nhận thấy ít nhiều hai loại hình có mối liên hệ sâu sắc. Từ phương diện lịch sử, có thể nhận định cải lương tuồng cổ chính là “hậu thân” của nghệ thuật hát bội trong bối cảnh hiện đại. Trên sợi dây xuyên suốt của diễn trình từ hát bội đến cải lương tuồng cổ không khó để thấy được một diễn biến tương đồng khác là sự truyền nhập của nghệ thuật sân khấu Trung Quốc. Hát bội là sản phẩm nội sinh bắt nguồn từ những sinh hoạt ca - vũ - nhạc dân gian, có sự giao lưu tiếp biến với các loại hình sân khấu ở khu vực Đông Bắc Á, và Nam Á⁸. Vai trò của Lý Phương Cát là một “mắc xích” trong tổng hòa những tác nhân dẫn đến sự hình thành nghệ thuật hát bội Việt Nam. Theo đó, hát bội Việt Nam có thể đã có sự giao lưu với tạp kịch Nguyên hay hý khúc Nam Tống⁹. Tương tự như vậy, đầu thế kỷ XX các khuynh hướng cải lương tuồng Tàu, cải lương pha (Triều) Quảng, cải lương Hồ Quảng đều là kết quả của sự giao lưu tiếp biến hình thức ca kịch Triều Châu, Quảng Đông (hoặc Quảng Tây)¹⁰.

⁸ Ở đây phiếm chỉ nghệ thuật của Chiêm Thành cổ, nằm trong hệ hình sân khấu (hoặc ca/vũ/nhạc) truyền thống Nam Á (cùng với Ấn Độ và một số nước Đông Nam Á).

⁹ Theo Giáo sư Hoàng Châu Ký, Lý Phương Cát là kép hát trong quân đội Nguyên - Mông bị bắt, lý giải phù hợp nhất để chỉ hình thức diễn xướng mà y dạy cho “*thiếu niên thế gia tỳ tử*” (những người ở trẻ tuổi trong gia đình quyền thế) là loại hình tạp kịch thời Nguyên, hoặc xa hơn chỉ có thể là hý khúc thời Nam Tống.

¹⁰ Theo giải thích của Nghệ sĩ nhân dân Thanh Tòng trong chuyên mục “Nhịp cầu Email”, *Tạp chí Sân khấu TP.HCM*, số 1053: Sở dĩ gọi là trường phái Hồ Quảng vì phong cách diễn của họ có sự học tập phong cách của sân khấu ca kịch Quảng Đông - Quảng Tây, Hồ Nam - Hồ Bắc. Ở đây, chúng tôi chưa có nhiều cứ liệu cũng như kiến thức để đối chiếu. Trong lịch sử Trung Quốc tồn tại gần 400 loại hý khúc, số lượng còn lại hiện nay cũng

Nhìn chung, chúng ta có thể dễ dàng thấy được rằng hát bội và cải lương tuồng cổ chia sẻ với nhau cũng như cùng chia sẻ với hý khúc Trung Quốc nhiều phương diện từ kịch bản văn học, kỹ thuật biểu hiện đến nghệ thuật diễn xuất. Ba loại hình hý khúc Trung Quốc, hát bội và cải lương tuồng cổ Việt Nam có thể cùng được xác lập trong một hệ hình sân khấu riêng biệt - hệ hình sân khấu khu vực Đông Bắc Á, với các đặc điểm chính:

- Là loại hình kịch hát, kịch múa
- Mang tính chất cổ điển, với hệ thống những quy phạm nghiêm ngặt về hình thức diễn xướng
- Gắn liền với nguyên lý thẩm mỹ gián cách: Vận dụng các thủ pháp trừu tượng từ hiện thực cuộc sống, hình hài siêu thoát không gian - thời gian, vận dụng trình thức - mô hình làm phương thức biểu đạt và cảm thụ...

Nhìn riêng từ giác độ hóa trang sân khấu, tạm thời bỏ qua hý khúc Trung Quốc, chúng ta có thể nhận thấy hát bội và cải lương tuồng cổ có sự tương đồng tương đối sâu sắc: cùng tồn tại hình thức hóa trang kiểu mặt nạ. *“Hát bội là nghệ thuật biểu hiện mang tính ước lệ, tượng trưng đậm nét, tính cách điệu cao. Người diễn viên vẽ lên mặt mình những bộ mặt như hình mặt nạ, tượng trưng cho những loại nhân vật khác nhau”*¹¹. Hóa trang trong nghệ thuật hát bội là một trong những thủ pháp biểu hiện vẻ đẹp tinh tế, đặc sắc và chuyên biệt so với các loại hình sân khấu. Với nghệ thuật chèo, hóa trang không đóng vai trò cốt yếu trong kỹ thuật biểu hiện. *“Ở miền Bắc trước kia đồng bào gọi chèo là trò nhời và tuồng là trò bội”*¹², trong sự phân biệt này chúng ta có thể nhận thấy chèo và hát bội khác nhau về phương thức biểu hiện cơ bản. Nếu đặt chèo và tuồng lên bàn cân giữa hai yếu tố thanh, sắc (hai yếu tố cần thiết cho nghệ thuật kịch hát Việt Nam¹³) thì chèo thiên về chú trọng yếu tố “thanh” (nhời/lời), đặt

quá ngưỡng một trăm. Do khó có thể xác tín là loại hình ca kịch nào, nên chúng tôi chỉ ghi nhận các ý kiến từ các nguồn tư liệu tham khảo.

¹¹ Nguyễn Lộc cb; sđd; tr.231.

¹² Hoàng Châu Ký (1973); *Sơ thảo lịch sử nghệ thuật tuồng*; NXB Văn hóa; Hà Nội; tr.55.

¹³ Trong tài liệu *Cơ sở văn hóa Việt Nam*, Giáo sư Trần Ngọc Thêm định danh nghệ thuật biểu diễn là nghệ thuật thanh sắc.

yêu cầu nhiều hơn từ phía người diễn lẫn người thưởng thức ở kỹ thuật “hát”¹⁴. Ngược lại, hát bội từ trong tên gọi¹⁵ của nó đã hàm ý đặt nặng yếu tố “sắc”, nhân tố ngoại hiện. Kết quả so sánh này đúng khi đặt hát bội tương quan với hai loại hình tả thực hiện đại là cải lương (thuần túy) và kịch nói.

Đối với cải lương tuồng cổ, tuy hát bội cùng chia sẻ một nguyên lý triết - mỹ chung, nhưng cũng có một số điểm dị biệt.

Thứ nhất, gọi là cải lương tuồng cổ thì trong bản chất của loại hình này vẫn là hình thức “*Cải cách hát ca theo tiến bộ*”. Chỉ khác ở chỗ nếu như cải lương (thuần túy) chỉ vận dụng âm nhạc tài tử với các bài bản, thể điệu của dân tộc; còn cải lương tuồng cổ mở rộng ra thu nhận cả những ca khúc cải biên, nhạc Trung Quốc thành điệu Hồ Quảng riêng như: Duyên thủy ngư, Kê toa, Chiêu Quân thượng/ hạ khúc, Hoàng mai trả ngọc v.v.. Như vậy xét về bản chất, cải lương tuồng cổ cũng chia sẻ một phần nguyên lý tả thực của cải lương (thuần túy).

Thứ hai, bên cạnh những loại hình ca kịch Trung Quốc, cải lương tuồng cổ còn chịu ảnh hưởng của hiện tượng điện ảnh, phim truyền hình Hồng Kông, Đài Loan du nhập vào Việt Nam từ thập niên 80, 90 của thế kỷ trước. Khác với sân khấu, điện ảnh và phim truyền hình bác bỏ hầu như hoàn toàn thủ pháp ước lệ, tượng trưng, hướng về lối biểu hiện trung thành với hiện thực cuộc sống. Thậm chí, cải lương tuồng cổ có lúc thoát ly khỏi phạm vi “sàn diễn” sân khấu hộp, hình thành trào lưu cải lương ghi hình video như điện ảnh và phim truyền hình.

Thứ ba, quan sát từ thực tiễn thì diễn viên cải lương tuồng cổ ngày nay hoặc là bị mai một kỹ năng hóa trang của hát bội cổ truyền, hoặc là có cá tính sáng tạo mạnh, không bị câu thúc trong những khuôn mẫu khép kín của hóa trang hát bội. Mặt hóa trang của diễn viên cải lương tuồng cổ thường không có tính rập khuôn, thuận theo

¹⁴ Trước đây chỉ có hai loại hình kịch hát dân tộc là chèo và hát bội (chưa có cải lương), và sự so sánh này chỉ mang tính tương đối giữa hai loại hình, không có ý tuyệt đối hóa vấn đề là chèo chỉ có hát chứ không có diễn hoặc hát bội chỉ có diễn chứ không có hát.

¹⁵ Từ bội (佩) trong tiếng Hán có nghĩa là mang, đeo, giắt... Tức phiếm chỉ những yếu tố thuộc phạm vi ngoại hiện. Mặt hóa trang hát bội trong hình thức nguyên thủy của nó là mặt nạ, cũng là một loại phục sức ngoại hiện. Theo chúng tôi nghĩ, hóa trang cùng với những yếu tố như phục trang, vũ đạo v.v. đều là những biểu hiện về “hình tướng” (形相), thuộc phạm vi ngoại hiện (sắc/色).

cảm hứng mà họ “dặm mắt” sao cho hợp tuồng, hợp vai. Do đó, có thể cùng một vở diễn, cùng một diễn viên nhưng cách hóa trang khác nhau trong nhiều suất diễn.

Từ những nguyên nhân vừa nêu, cải lương tuồng cổ ngày nay đã hạn chế hẳn việc hóa trang như hát bội. Nếu có, thường chỉ xuất hiện trong một số trường hợp đặc biệt ở những kịch bản có tính mẫu mực như *San Hậu*, hoặc cũng có thể người diễn viên sẽ nhờ đến sự viện trợ của mặt nạ giả. Song, ở đây chúng tôi vẫn xem hóa trang là thủ pháp rất đặc lực trong việc biểu hiện tính thẩm mỹ nghệ thuật của cả hát bội lẫn cải lương tuồng cổ, bỏ qua những trường hợp thoát ly quá sâu sắc vừa nêu.

3. “Ký hiệu quyền” - Một cách định vị ngôn ngữ hóa trang sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ

“Ký hiệu quyền” (semiosphere) được hiểu là *“một trường đặc biệt, chứa đựng những ký hiệu, được xác định trong một không gian giới hạn. Duy chỉ ở bên trong không gian đó, những quá trình giao tiếp và sự sáng tạo thông tin mới khả dĩ thực hiện được”*¹⁶. Đây là khái niệm được đề xuất bởi nhà nghiên cứu văn học, văn hóa học, ký hiệu học người Estonia Yuri M. Lotman (1922 - 1993). Chịu ảnh hưởng từ khái niệm “sinh quyển” (biosphere) của nhà địa chất học người Nga V.I. Vernadsky, Lotman cho rằng cũng như sinh quyển, xung quanh thực tại khách quan tồn tại một trường vật chất trừu tượng chứa đựng các ký hiệu. Các ký hiệu này là kết quả của sự mã hóa từ hiện thực cuộc sống, có giá trị kết nối được các sinh thể có trí tuệ với nhau trong sự tương tác, giao tiếp không ngừng. Đặt ra khái niệm “ký hiệu quyền” cũng là cách Lotman đi vào một thế giới riêng của những ký hiệu và diễn giải chúng bằng cơ chế hoạt động riêng.

Ký hiệu quyền, trong quan niệm của Lotman được nhận diện bằng hai thuộc tính cơ bản:

Thứ nhất, ký hiệu quyền là một trạng thái vật chất liên tục có chức năng định hướng những cá thể ký hiệu học bên trong nó theo những vector riêng, làm cho chúng thuần nhất với nhau về thuộc tính. Như vậy, ký hiệu quyền có tính thuần nhất (homogeneity). Chính vì vũ trụ ký hiệu học trong ký hiệu quyền thuần nhất với nhau

¹⁶ Dịch theo bản dịch tiếng Anh “On the semiosphere” (Yuri M. Lotman) của Wilma Clark trên trang web trường Đại học Tartu: <http://www.flfi.ut.ee/et>.

nên có thể xem nó là một thể thống nhất, biệt lập với các trường ký hiệu học khác xung quanh nó, điều đó làm cho ký hiệu quyền có tính cá thể (individuality). Tính chất biệt lập đó được hình thành bởi một *sự tồn tại ranh giới* (the existence of boundary)¹⁷. Ranh giới ký hiệu quyền chính là tập hợp những cơ chế phiên dịch tạo thành “màng lọc” (filters).

Thuộc tính thứ hai là *tính không đồng đều ký hiệu học* (semiotic irregularity). Một mặt đây là hệ quả của sự tồn tại ranh giới, ký hiệu quyền khi đặt trong những trường ký hiệu học và những trường khác rất khó có khả năng chia sẻ được với nhau cấu trúc nội hàm giữa chúng. Mặt khác, như đã nói, ký hiệu quyền có tính thuần nhất, nhưng sự thuần nhất về tính chất đã nói chỉ là tương đối. Trong không gian ký hiệu quyền thường tồn tại những cấu trúc hạt nhân (nuclear structures) mang tính chất lý tưởng thỏa mọi điều kiện định hướng của ký hiệu quyền. Mức độ chịu tác động của tính thuần nhất ở các cá thể ký hiệu học xung quanh cấu trúc hạt nhân không giống nhau, càng xa nó, sự tác động càng diễn biến khác đi.

Hai thuộc tính nêu trên của ký hiệu quyền tồn tại như hai mặt đối lập trong bản chất của cùng một vấn đề, cần thiết cho nhau như hai mặt của một tờ giấy trắng.

Như vậy, một nhân tố nào đó tồn tại trong một ký hiệu quyền tương ứng, khi nhìn về một ký hiệu quyền khác sẽ vấp phải trở ngại khi nhận diện và diễn giải một cá thể ký hiệu học trong ký hiệu quyền đó. Trở ngại đó là do tính không đồng đều ký hiệu học của ký hiệu quyền gây ra. Để giải quyết được hóc búa cách này, nhân tố nói trên phải định vị được cơ chế hoạt động của “màng lọc” phiên dịch thuộc ký hiệu quyền mà nó muốn thâm nhập. Chúng ta có thể hình dung ngôn ngữ hóa trang trên sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ là một ký hiệu quyền, định vị cơ chế “màng lọc” phiên dịch của ký hiệu quyền này là tiền đề tiên quyết để thâm nhập, diễn giải được sự phức tạp, tinh vi và kỳ diệu - điều làm chúng trở thành một trong những kỹ thuật biểu hiện “đắt” nhất trong tổng thể nghệ thuật sân khấu nói chung.

- *Ngôn ngữ hóa trang sân khấu là sự biểu hiện cho quan niệm triết - mỹ của loại hình*

¹⁷ Dịch giả Lã Nguyên trong tài liệu *Ký hiệu học văn hóa* (NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2016) dịch là “Tính phân giới”.

Ngôn ngữ hóa trang sân khấu trong nghệ thuật hát bội và cải lương tuồng cổ trước tiên được thiết lập dựa trên cơ chế triết - mỹ mà hai loại hình này chịu ảnh hưởng. Như đã trình bày khá tỉ mỉ ở mục nội dung trên, sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ về cơ bản đã có sự tiếp biến khá rõ đối với sân khấu hí khúc Trung Quốc. Nói cách khác, hát bội, cải lương tuồng cổ nói riêng, văn hóa - nghệ thuật Việt Nam nói chung nằm trong phạm vi ảnh hưởng của vùng văn hóa chữ Hán (Hán tự văn hóa quyển/ Sinosphere). Ngoài cơ chế ảnh hưởng về văn tự (chữ Hán), các nước tiêu biểu như Trung Quốc, Hàn Quốc, Triều Tiên, Nhật Bản, Việt Nam v.v.¹⁸ còn chịu tác động khá rõ nhiều mặt như tư tưởng, mô hình cai trị, quan niệm thẩm mỹ...

Bàn về cái đẹp, chúng ta bắt đầu bằng thao tác khảo sát một hiện tượng trong văn hóa Trung Quốc có nội hàm sở chỉ cái đẹp, đó là chữ “文” trong văn tự Hán. Trong nghiên cứu điền dã từ nguyên học ngôn ngữ Trung Quốc, người ta đã phát hiện ra diễn trình biến đổi văn tự của chữ “文” như hình 1.

Giáp cốt văn	Kim văn	Đại triện	Tiểu triện	Lệ thư	Khải thư	Thảo thư

Hình 1. Diễn trình biến đổi văn tự chữ “文” (Nguồn: Internet)

Trong văn tự giáp cốt thời tiên Tần của Trung Quốc, chữ “文” với hàm nghĩa cái đẹp được biểu hiện bằng hình ảnh một người đàn ông, có bộ ngực nở nang xăm đầy hoa văn. Qua thời gian, lối văn tự giản lược và ước lệ dần để trở thành diện mạo chữ “文” theo lối chữ Khải phổ biến ngày nay. Như vậy, việc thích vẽ lên cơ thể trong tư duy người Đông Á (không riêng người Trung Quốc, dân tộc Việt Nam thời Văn Lang cũng có tập tục xăm mình) được xem là biểu hiện của cái đẹp. Xuất phát từ những căn rễ xa xưa đó, nghệ thuật hóa trang trong sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ ngày nay cũng quan niệm việc bôi vẽ, tô đậm lên gương mặt (một bộ phận của cơ thể) là thể hiện tính thẩm mỹ.

¹⁸ Nên còn gọi là Đông Á văn hóa quyển.

Nhìn chung trong hầu hết các mặt hóa trang hát bội và cải lương tuồng cổ nổi bật lên ở nguyên lý đối xứng. Mỗi chỉnh thể mặt hóa trang thường được vẽ đối xứng nhau theo phương vị ngang (hai đầu trái - phải), lấy đường thẳng tưởng tượng đi qua hai điểm ở đỉnh đầu và chóp cằm làm trục. Qua trục đối xứng này, các bộ phận từ hốc mắt, mày, lá lang đến khoang miệng sẽ đối xứng nhau từng điểm một. Nguyên lý đối xứng là một trong những nguyên lý mỹ học phổ biến trong nghệ thuật cổ điển phương Đông, thể hiện được tính chất điều hòa, cân đối và sự vận động chuyển hóa cho nhau của sự vật.

Đằng sau việc thể hiện tính thẩm mỹ, ngôn ngữ hóa trang sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ còn đảm nhiệm vai trò quan trọng trong việc biểu thị tính tư tưởng. Hát bội trong lịch sử hình thành và phát triển từng được triều đình nhà Nguyễn dùng làm công cụ giáo hóa tư tưởng chính thống phong kiến, thể hiện thể chế quan phương cao độ. Nhiều nhận định trước nay, theo quỹ đạo quán tính đó, đã cho rằng hát bội chỉ rất một màu tư tưởng Tống nho. Tuy nhiên, trong thực tế, nhiều kịch bản hát bội nổi tiếng hiện nay, tồn tại khá bền bỉ trong đời sống dân gian. Các kịch bản đó thường thể hiện một lối tư duy độc lập và không kém phần “nổi loạn” so với chính thể phong kiến. Trường hợp đặc biệt có thể nhắc đến là kịch bản *Trảm Trịnh Ân* (hay *Đào Tam Xuân loạn trào* v.v.). Điểm đặc biệt trong kịch bản này là ba nhân vật trong cùng một gia đình có ba chiều hướng phản ứng khác nhau đối với chính thể phong kiến, mà đại diện là triều đình nhà Tống của Triệu Khuông Dã. Trong đó, người chồng Trịnh Ân tiêu biểu cho thái độ trung thành với chính thể phong kiến thì có kết quả bị bức tử; nhưng ngược lại người con Trịnh Ân có những phát ngôn mang động thái “nổi loạn” nhất cũng bị gió lốc cuốn mất. Bỏ qua sự quy định của tiểu thuyết cổ điển¹⁹, cũng như sự can dự của “cộng đồng diễn giải” (interpretative community) vào chi tiết “bị cuồng phong cuốn”, thì ta có hiểu sâu xa đây cũng là một sự triệt tiêu nhân vật. Rõ ràng, trong kịch bản này, chúng ta có thể nhận thấy sự hiện diện của hai luồng sức ép đang giao tranh, muốn triệt tiêu lẫn nhau, và có lẽ là do xuất phát từ hai lập trường giai cấp khác nhau. Nhân vật người vợ Đào Tam Xuân đã đóng vai trò như một nhân tố dung

¹⁹ Chi tiết Trịnh Ân bị cuồng phong cuốn mất có được nhắc đến trong *Phi long diễn nghĩa* và *Tam hạ Nam Đường*.

hòa (ban đầu nổi loạn, sau cùng lại khuất phục) khỏi mâu thuẫn giai cấp đó. Nhìn trên bình diện tư tưởng, nhân vật Đào Tam Xuân khá thú vị. Bà như một biểu tượng thể hiện sự giằng co trong hai luồng trái chiều nhau, do vậy trong cách hóa trang của bà là thể hiện gương mặt nửa xanh nửa trắng. Bên cạnh việc khắc họa xuất xứ²⁰, hóa trang trong nhân vật Đào Tam Xuân cũng biểu hiện tính sở biểu tư tưởng cao.

- *Ngôn ngữ hóa trang sân khấu biểu hiện nguyên lý gián cách của nghệ thuật kịch hát truyền thống*

Cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX, trong không khí can dự sâu sắc của người nước ngoài tại Việt Nam, họ đã có dịp tiếp xúc với nghệ thuật hát bội nước ta. “*Chúng nó xấu xí, dị hợm... Một con người xấu xí, góm ghiếc, mặt vẫn vện, dị hợm, râu thì dài như đuôi ngựa, lại thêm một quái vật nữa, mặt mày cũng vẫn vện trông thật dữ dằn, mắt lại đeo hai cục tròn bằng đồng, trong áo lại độn cái gì không biết, làm cho nó giống một con mẹ lùn mang bụng chứa...*” (Jules Lemaître)²¹; “*Các vai diễn đàn bà là do đàn ông đóng. Diễn viên nam trang điểm mặt và đánh phấn bằng rễ cây nghệ. Họ biết đánh các màu đen, trắng và đỏ, thành một mặt xấu góm ghiếc và kinh khủng*” (Charles Lemire)²². Đây là trích dẫn nhận định của hai người nước ngoài khi xem hát bội Việt Nam. Nhìn chung, đó là những luồng ý kiến thể hiện thái độ tiêu cực đối với bộ môn nghệ thuật truyền thống này.

Sở dĩ có những suy nghĩ chủ quan như vậy là do lúc bấy giờ, những “khách trú” ngoại quốc ở nước ta chủ yếu là người phương Tây. Văn học - nghệ thuật phương Tây, nhất là lĩnh vực sân khấu từ những ngày đầu hình thành đã biểu hiện tính chất “hiện thực” cao độ. Chuẩn mực thẩm mỹ, nhân văn phương Tây phát xuất từ một hệ hình văn minh có cốt lõi là truyền thống khoa học duy lý. Trong lĩnh vực sân khấu, tinh thần duy lý đó được đúc kết sâu sắc ở lý luận kịch Aristotle trong công trình *Poetics* (*Thi pháp học*, có bản dịch là “Nghệ thuật thi ca”). Trong quan niệm của mình, nguyên nhân của nghệ thuật nói chung theo Aristotle tập trung chính trong hai phạm trù

²⁰ Theo giải thích của một số tài liệu về hát bội và các nghệ sĩ hát bội, hóa trang mặt Đào Tam Xuân thể hiện nửa xanh nửa trắng để cho biết đây là một nhân vật xuất thân từ vùng sơn dã.

²¹ Dẫn lại từ Đinh Bằng Phi; sđd; tr.44.

²² Dẫn lại từ Nguyễn Lê Tuyên, Nguyễn Đức Hiệp; sđd; tr.18.

“mimésis” (sự mô phỏng/bắt chước) và những khoái cảm thẩm mỹ (sự thích thú) do mimésis mang lại. Aristotle quan niệm mọi sản phẩm nghệ thuật đều là sự mô phỏng/bắt chước tự nhiên - cái có thật. Đó là quan niệm có ảnh hưởng sâu rộng đến toàn bộ nền văn học nghệ thuật phương Tây, đặc biệt là loại hình kịch. Hệ hình kịch Aristotle là hình thức kịch tạo ảo giác cho công chúng nghệ thuật cảm nhận như họ đang sống và trải nghiệm cùng nhân vật, hợp cảm với nhân vật. Cho đến hiện nay, cho dù những loại hình kịch phi Aristotle đã nảy sinh với nhiều biểu hiện khác nhau, nhưng sức sống của nguyên lý mỹ học thuộc hệ hình kịch Aristotle vẫn chưa có dấu hiệu sút kém hay tiêu biến.

Truyền thống sân khấu phương Tây đó đã hình thành một “tập quán” thưởng thức sân khấu riêng cho công chúng nghệ thuật của nó, đòi hỏi sân khấu phải có tính “chân thực” so với cuộc sống. Trong khi đó, hát bội và cải lương tuồng cổ Việt Nam thuộc hệ hình sân khấu gián cách phương Đông, quán triệt sâu sắc tôn chỉ chống lại sự hòa cảm trong biểu diễn - thưởng thức. Biểu hiện của người diễn viên trên sân khấu phải làm sao “thông tin” đến người xem đây là một câu chuyện hư cấu do họ sáng tạo ra, họ chỉ có vai trò kể lại câu chuyện đó. Nhà nghiên cứu Earl Roy Miner trong công trình *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*²³ từng phác thảo khái niệm sân khấu sân khấu bằng ba tính chất Estrangement (sự ly gián), Make-up (sự giả trang), Engagement (sự ràng buộc). Ba phạm trù vừa nêu ít nhiều đều phản ánh tính chất phi thực vốn có của nghệ thuật sân khấu. Trong chiều hướng hệ hình kịch Aristotle cố xóa nhòa cảm giác “phi thực” đó thì hệ hình kịch phương Đông đã giữ lại và đẩy tính chất đó theo một chiều hướng khác.

Hóa trang sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ là một trong những phương diện của nguyên lý gián cách ở sân khấu phương Đông. Thật ra, hóa trang sân khấu dựa trên nguyên lý gián cách là kết quả của sự “cảm nhiễm” sân khấu Trung Quốc. Cũng như trong hí khúc, hóa trang trong hát bội và cải lương tuồng cổ có tính tượng trưng, ước lệ. Tuy nhiên, hiệu quả gián cách giữa hí khúc Trung Quốc và hát bội, cải lương tuồng cổ Việt Nam có một sự khu biệt tương đối. Trong nghệ thuật hí khúc Trung Quốc, hóa trang mặt được chia thành hai nhóm tương ứng với bốn mô hình

²³ Xin tạm dịch là “Thi pháp học so sánh: Một tiểu luận liên văn hóa dựa trên lý thuyết văn học”.

nhân vật²⁴: sinh (生) và đán (旦) hóa trang kiểu “mặt trắng” (素面), “mặt sạch” (潔面) hay trang điểm (俊扮); tịnh (淨) và sừ (丑) hóa trang kiểu mặt hoa (花面). Trong đó, kiểu hóa trang “mặt hoa” có mối liên hệ gần gũi với hóa trang mặt nạ trong hát bội và cải lương tuồng cổ ở Việt Nam. Hóa trang kiểu “mặt hoa” của hí khúc Trung Quốc tồn tại một hệ thống khuôn mặt phức tạp như: mặt chỉnh túc (整臉 - mặt một màu), mặt ba nếp (三塊窩臉), mặt chữ thập (十字門臉), mặt sáu phần (六分臉), mặt nguyên bảo (元寶臉), mặt hoa vụn (碎花臉), mặt xệch (歪臉)²⁵. Tổng thể bố cục, màu sắc, đường nét trong hóa trang “mặt hoa” thường gây ra cảm nhận sắc nét, tỉ mỉ, lạ hóa tuyệt đối.

Gọi là lạ hóa tuyệt đối vì so với hóa trang hát bội và cải lương tuồng cổ Việt Nam, hóa trang hí khúc Trung Quốc thể hiện mức độ gián cách cao hơn. Mặt nạ hát bội và cải lương tuồng cổ Việt Nam, như đã trình bày trên, thể hiện tính đối trong mỹ học cổ điển phương Đông (một dạng thái mỹ học thuộc văn hóa tinh hoa). Song bên cạnh đó, hình khối và đường nét hóa trang Việt Nam lại tìm thấy nhiều tương đồng trong cảm nhận với mỹ thuật dân gian Việt Nam như tranh Đông Hồ, tranh Hàng Trống v.v.. Tranh dân gian Việt Nam sử dụng đường nét đơn giản, mộc mạc (bản to, do hầu hết là tranh khắc in), màu tự nhiên, xử lý bố cục hồn nhiên (không bó buộc góc nhìn, phóng đại - thu nhỏ tùy cảm quan thẩm mỹ), đề tài thường góp nhặt những sự vật hiện tượng gần gũi của cuộc sống (đặc biệt là các loài vật). Mặt hóa trang hát bội và cải lương tuồng cổ Việt Nam thông thường nhìn ít chi tiết tỉ mỉ như Trung Quốc, mô phỏng khá nhiều sự vật gần gũi, nhìn vào có thể nhận biết ngay.

Ở đây, chúng tôi điếm qua trường hợp mặt hóa trang nhân vật Chung Vô Diệm. Có thể thấy, ở kinh kịch Trung Quốc, tuy Chung Vô Diệm được hóa trang mặt thật, nhưng để thể hiện sự “xú hình” của bà, diễn viên đã thêm hình vẽ một bông hoa trên khu vực nửa mặt trái. Đó là một bố cục phi lý, thể hiện chủ ý gián cách triệt để. Trong khi đó, hát bội hay cải lương tuồng cổ Việt Nam mượn một hình ảnh quen thuộc trong

²⁴ Phân vai nhân vật trong hí khúc Trung Quốc chia làm bốn mô hình: sinh (生), đán (旦), tịnh (淨), sừ (丑) tương ứng với các loại vai kép, đào, kép rần, hề.

²⁵ Theo Nhiều tác giả - Thành Đăng Khánh dịch (2002); *Trung Quốc đại bách khoa toàn thư: Hí khúc Trung Quốc, tập III*; NXB Sân khấu - Viện Sân khấu; Hà Nội.

nghệ thuật tạo hình Việt Nam là hình ảnh con bệ hãn/ bệ ngạn (狻猊) để làm mặt hóa trang Chung Vô Diệm. Hiểu ngôn ngữ hóa trang sân khấu phương Đông nói chung, hóa trang hát bội và cải lương tuồng cổ nói riêng bằng lăng kính mỹ cảm gián cách chính là điều kiện tiên quyết để tiếp nhận hiệu quả, không vấp phải những nhận định phiến diện như đã từng có.

- *Ngôn ngữ hóa trang sân khấu góp phần tu sức cho nghệ thuật diễn xuất*

Trong tài liệu *Về nghệ thuật diễn xuất kịch hát truyền thống và kịch nói Việt Nam*, tác giả Đỗ Hương nhận định “*Nghệ thuật kịch hát dùng trình thức, mô hình làm phương tiện để phản ánh hiện thực*”²⁶ và “*Trong hệ thống mô hình của kịch hát, mô hình nhân vật là loại mô hình mang tính điển hình, đặc trưng cho mô hình sân khấu*”²⁷. Như vậy kỹ thuật biểu hiện mô hình nhân vật là nhân tố can dự đặc lực vào nghệ thuật diễn xuất của mô hình đó.

Với tư cách là một yếu tố trong kỹ thuật biểu hiện, hóa trang sân khấu có vai trò tu sức cho nghệ thuật diễn xuất của diễn viên hát bội và cải lương tuồng cổ. Việc phân chia mô hình nhân vật của sân khấu kịch hát truyền thống thực ra cũng là hiện tượng có tính hai mặt. Diễn xuất theo mô hình nhân vật làm nên giá trị đặc trưng của hai loại hình này so với các loại hình sân khấu khác, đồng thời nó đạt được hiệu quả rút ngắn khoảng cách tiếp nhận với công chúng bình dân. Tuy nhiên, trong phối cảnh thời đại mà trình độ dân trí không ngừng được nâng cao, công chúng nghệ thuật có chiều hướng quan tâm những hình tượng nhân vật có sự chuyển biến phức tạp, linh động, không xuôi chiều. Kỹ thuật biểu hiện sân khấu ngày nay đặt ra yêu cầu hạn chế bớt tính chất mô hình trong xây dựng nhân vật, vận dụng tiếp biến thể hệ Stanislavsky vào diễn xuất nhằm tạo ra những sản phẩm nhân vật sinh động, hấp dẫn hơn. Về chiều hướng này, cải lương tuồng cổ đã tỏ ra thích ứng tốt, vì có những cố gắng thay đổi thể hiện tinh thần câu thị cao và đạt được hiệu quả nhất định.

²⁶ Đỗ Hương (2005); *Về nghệ thuật diễn xuất kịch hát truyền thống và kịch nói Việt Nam*; NXB Sân khấu; Hà Nội; tr.18. Cũng trong trang này của tài liệu, tác giả giải thích: 1) *Trình thức* là phương thức biểu diễn cho từng loại vai (vai mẫu) được quy định cho những nhân vật trong sân khấu kịch hát; 2) *Mô hình* có nghĩa rộng hơn, là những tình huống kịch, do gần giống nhau trong nhiều vở nên trở thành mô hình, có thể sử dụng cho vở này hoặc vở kia khi chúng có nội dung phù hợp nhau.

²⁷ Đỗ Hương; sđd; tr.20.

Ngôn ngữ hóa trang nói cho cùng chỉ là những tín hiệu giúp khán giả nhận diện mô hình nhân vật theo quy ước mỗi loại hóa trang là một “ánh xạ” của mô hình nhân vật tương ứng. Trong thực tế, ngôn ngữ hóa trang trên sân khấu hát bội, không bị câu thúc bởi mô hình như trong nhiều phác thảo mà giới nhà nghề đã nói. Quan sát thực tiễn hóa trang nghệ thuật hát bội và cải lương tuồng cổ, tình trạng quy ước mặt đỏ là loại vai trung, mặt trắng là loại vai nịnh, mặt xanh là loại vai chét yếu v.v. không phải bao giờ cũng đúng. Xét những trường hợp cụ thể như nhân vật Triệu Khuông Dẫn hóa trang mặt đỏ nhưng là loại nhân vật bạc nhược, hôn ám; cũng như Dư Hồng mặt đỏ nhưng là mô hình nhân vật yêu đạo, và chẳng có biểu hiện gì là trung nghĩa, cương trực cả... Do đó, những chuẩn mực vẫn thường được đề cập trong lý thuyết hóa trang hát bội và cải lương tuồng cổ chỉ mang tính tương đối. Tính tương đối này xuất phát từ đặc thù ký hiệu quyền vùng miền, chủ thể hóa trang (sẽ trình bày trong mục nội dung ở sau), cũng như sự quy định của lĩnh vực khác (như văn học).

Chung quy, sự tương tác giữa ngôn ngữ hóa trang sân khấu đến nghệ thuật diễn xuất mô hình nhân vật không diễn ra theo chiều thuận nghịch. Ngôn ngữ hóa trang tu sức tốt cho nghệ thuật diễn xuất mô hình nhân vật nhưng mô hình nhân vật không câu thúc ngôn ngữ hóa trang sân khấu.

- Ngôn ngữ hóa trang sân khấu thể hiện cá tính sáng tạo riêng biệt

Từ điểm nhìn bao quát, nghệ thuật hát bội hiện nay được duy trì và bảo tồn chủ yếu bằng hai khâu quan trọng là văn học và nghệ thuật biểu diễn. Văn học và nghiên cứu văn học là lĩnh vực có điều kiện và phương pháp tối ưu để tham dự vào việc tìm kiếm, phiên dịch, chỉnh lý các kịch bản hát bội để đưa vào thực tiễn ngày nay. Việc nghiên cứu văn học thường không gặp trở ngại nếu bị gián đoạn, vì văn bản là đối tượng vật chất, vẫn tồn tại khách quan. Ngược lại, nghệ thuật biểu diễn là công việc của các đơn vị chuyên môn như các nhà hát, câu lạc bộ truyền thống... Việc “truyền nghề” diễn ra theo phương thức “cầm tay chỉ việc”, người đi trước hướng dẫn lại người sau. Do đó, tùy vào mức độ truyền đạt của người thầy và năng lực lĩnh hội của học trò mà sự kế thừa có thể đạt được những cấp độ hiệu quả khác nhau. Đó là một trở ngại lớn đối với nghệ thuật sân khấu truyền thống như ngày nay.

Cũng như vậy đối với lĩnh vực hóa trang, kịch bản văn học tuồng - hát bội trước nay chỉ đơn thuần là một tác phẩm văn học, nội dung chính là câu chuyện, hoặc nhiều hơn nữa là các chỉ dẫn (didascalies)²⁸ như văn, xướng, bạch, nam, khách v.v.. Những quy chuẩn biểu diễn trong đó có hóa trang hoàn toàn không có mặt. Do đó, hóa trang hát bội trên thực tế là những sáng tạo cá nhân, dựa trên một nền triết - mỹ nhất định, được truyền lại từ đời này qua đời khác, cố kết lại thành một “tập quán” vận dụng. Ta dễ dàng nhận thấy từ thực tiễn biểu diễn, những đơn vị trình diễn hát bội (đã nêu ở mục 1) đều có phong cách hóa trang riêng biệt, hoàn toàn không đồng nhất với nhau, cả những trường hợp cùng nhân vật, cùng vở diễn.

Vấn đề hóa trang trong cải lương tuồng cổ càng diễn ra phức tạp hơn khi thẩm mỹ loại hình đã “vơi” đi nhiều tính chất gián cách truyền thống. Do đó, cải lương tuồng cổ ngày nay hầu như vắng bóng hóa trang mặt, vạ bất đắc dĩ với những kịch bản tuồng Tàu do còn nhiều “di chỉ” của hát bội mới phải vận dụng tới hóa trang. Song, việc vận dụng hóa trang thường mang tính chất ngẫu hứng, đại thể nếu nhân vật là tướng giặc thì vẽ mặt vằn vện, nhân vật loại “nịnh” thì dặm mặt trắng và dày hơn... Do không có những quy chuẩn, nên việc hóa trang diễn ra khá tự do, tùy tiện. Thậm chí, do tiếp xúc nhiều với các nghệ nhân hý khúc đương đại nên đôi khi vận dụng cả những motif vẽ mặt phong cách Trung Quốc chứ không phải mẫu hình thuần dân tộc.

Do đó, để giải mã ngôn ngữ hóa trang trên sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ còn phải dựa trên đặc thù văn hóa quyền của địa phương đó, của loại hình đó mới hay cũ cũng như cơ chế khúc xạ và những năng biểu ngầm ẩn của nó. Ngoài ra, đối với những hình thức hóa trang chưa có tiền lệ trước nay, hoặc có nhưng bị thất lạc thì nghệ sĩ có thể thử nghiệm nhiều mẫu hình để có điều kiện kết tập lại cho phù hợp và đưa vào quy chuẩn chung trong thực tiễn biểu diễn.

Bên cạnh việc định vị cơ chế có tính chất “tĩnh”, “cố định”, “màng lọc” phiên dịch ký hiệu học của ngôn ngữ hóa trang sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ không thể loại trừ cơ chế sáng tạo cá nhân mang tính chất “động - linh hoạt”. Bởi trong quan niệm về ký hiệu quyền, Lotman còn chỉ ra rằng xuất phát từ tính không đồng đều ký

²⁸ Trong bài viết “Mấy điều về kịch và thi pháp kịch”, Giáo sư Đỗ Đức Hiểu chia thành phần cấu trúc kịch bản văn học thành hai bộ phận: lời thoại nhân vật (gồm đối thoại và độc thoại) và những chỉ dẫn (didascalies).

hiệu học nên ký hiệu quyền thường bị chia cắt thành nhiều mảnh vụn, có “màng lọc” phiên dịch hoạt động với cơ chế riêng. Các mảnh vụn này thường giao nhau ở một hay một số phần, đồng thời cùng bị chi phối bởi tính thuần nhất do ký hiệu quyền bao trùm quy định. Lý giải cơ chế định vị “màng lọc” phiên dịch không bỏ qua “tính không đồng đều” này mới nhận diện được một “ký hiệu quyền” ngôn ngữ hóa trang sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ như một sinh thể, không cứng nhắc, máy móc hóa.

Tạm kết

Cho đến hiện nay, ngôn ngữ hóa trang trên sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ vẫn còn tồn tại nhiều vấn đề bỏ ngỏ. Trong hầu hết các công trình nghiên cứu của các tác giả Đoàn Nông, Huỳnh Khắc Dụng, Hoàng Châu Ký, Mịch Quang, Đinh Bằng Phi, Lê Văn Chiêu,... đều có những mục nội dung đề cập đến nghệ thuật hóa trang trên sân khấu hát bội, và hiểu chung luôn cả loại hình kế thừa của nó là cải lương tuồng cổ. Tuy nhiên, những ghi nhận về ngôn ngữ hóa trang vừa nêu chỉ dừng lại ở một chừng mực nào đó là miêu tả, thống kê lại chứ chưa đi sâu vào giải quyết những vấn đề cốt lõi của phương diện này, nâng tầm quan trọng của nó ngang bằng với các phương diện khác. Bằng việc lựa chọn một khái niệm tương đối mới trong ký hiệu học trường phái Tartu - ký hiệu quyền, chúng tôi đi vào lý giải cơ chế vận hành của “màng lọc” phiên dịch ký hiệu học trong ngôn ngữ hóa trang sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ. Đây là một lĩnh vực còn mới lạ trong hoạt động nghiên cứu, hơn nữa “ký hiệu quyền” còn là một khái niệm phức tạp đòi hỏi sự đào sâu, tìm hiểu thêm. Thực tế, để tiếp cận đối tượng ký hiệu quyền ngôn ngữ hóa trang hát bội và cải lương tuồng cổ cần thiết vận dụng lý thuyết ký hiệu học mỹ thuật làm nền tảng. Do những hạn chế trong kiến thức tiếp cận, chúng tôi chỉ “nhìn nghiêng” đối tượng bằng các phương pháp tiếp cận bên ngoài như lịch sử văn học, văn học so sánh, thi pháp học loại hình và góc nhìn văn hóa học. Kết quả nghiên cứu mà chúng tôi đưa ra sẽ không khỏi có cái nhìn lệch, chưa tiếp cận trực diện đối tượng, song cũng hy vọng là cơ sở gợi ý cho những nghiên cứu sâu hơn về ngôn ngữ hóa trang sân khấu hát bội và cải lương tuồng cổ sau này.

Tài liệu tham khảo

1. Oscar G.Brockett (1964); *The theatre: An introduction*; Holt, Rinehart & Winston; New York.

2. Tuấn Giang (2008); *Lịch sử cải lương*; NXB Sân khấu; Hà Nội.
3. Trần Văn Giàu, Trần Bạch Đằng cb (1990); *Địa chỉ văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh, tập III: Nghệ thuật*; NXB Thành phố Hồ Chí Minh; Thành phố Hồ Chí Minh.
4. Đỗ Đức Hiếu (1998), “Máy điều về kịch và thi pháp kịch”, Văn học, (312), tr.3-10.
5. Đỗ Hương (2005); *Về nghệ thuật diễn xuất kịch hát truyền thống và kịch nói Việt Nam*; NXB Sân khấu; Hà Nội.
6. Trần Văn Khê (2004); *Du ngoạn trong âm nhạc truyền thống Việt Nam*; NXB Trẻ; Thành phố Hồ Chí Minh.
7. Hoàng Châu Ký (1973); *Sơ thảo lịch sử nghệ thuật tuồng*; NXB Văn hóa; Hà Nội.
8. Yuri M.Lotman - Lã Nguyên, Đỗ Hải Phong, Trần Đình Sử dịch (2016); *Ký hiệu học văn hóa*; NXB Đại học Quốc gia; Hà Nội.
9. Yuri M.Lotman - Wilma Clark dịch Anh ngữ; “On the semiosphere”; <http://www.flfi.ut.ee/et>.
10. Nguyễn Lộc cb (1998); *Từ điển nghệ thuật hát bội Việt Nam*; NXB Khoa học xã hội; Hà Nội.
11. Earl Roy Miner (1990); *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*; Princeton University Press; Princeton.
12. Nhiều tác giả - Thành Đăng Khánh dịch (2002); *Trung Quốc đại bách khoa toàn thư: Hý khúc Trung Quốc, tập III*; NXB Sân khấu - Viện Sân khấu; Hà Nội.
13. Đinh Bằng Phi (2005); *Nhìn về sân khấu hát bội Nam bộ*; NXB Văn nghệ; Thành phố Hồ Chí Minh.
14. Nguyễn Lê Tuyên, Nguyễn Đức Hiệp (2013); *Hát bội, đờn ca tài tử và cải lương cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX*; NXB Văn hóa - Văn nghệ; TP.HCM.
15. Nguyễn Thanh Vân sưu tầm, tuyển chọn, dịch (2002); *Những sự kiện sân khấu Việt Nam qua thư tịch cổ*; NXB Sân khấu - Viện Sân khấu; Hà Nội.