NGHỆ THUẬT CHUYỂN ĐỘNG ĐÔI CHÂN CỦA DIỄN VIÊN TRÊN SÂN KHẤU

TADASHI SUZUKI*

Tóm tắt: *Trong phương pháp đào tạo diễn viên, bàn chân của họ đặc biệt được chú trọng, bởi đó là ý thức về sự giao tiếp của cơ thể với mặt sàn diễn, dẫn đến nhận thức rõ hơn về tất cả các chức năng của cơ thể. Vì thế, cách sử dụng bàn chân là căn bản của một buổi biểu diễn trên sân khấu. Chuyển động đôi chân của người diễn viên tạo ra biểu cảm. Màn biểu diễn bắt đầu khi chân của họ chạm sàn diễn, và lần đầu tiên người diễn viên có cảm giác như cắm rễ xuống. Từ đó, xuất hiện một cảm giác khác, khi họ nhẹ nhàng nhấc mình ra khỏi vị trí đó. Diễn viên tự sáng tạo dựa trên cảm giác tiếp xúc với mặt sàn diễn. Người biểu diễn sẽ chứng minh bằng đôi chân của mình, anh ta là một diễn viên. Kịch Noh, Kabuki và Ballet đều phụ thuộc vào đôi chân ấy. Tuy nhiên, trên sân khấu hiện đại Nhật Bản, nghệ thuật sử dụng các chuyển động của chân đã không tiếp tục phát triển...*

Từ khóa: Tadashi Suzuki, Noh, Kabuki, Ballet, chuyển động đôi chân.

Abstract: *In acting training, the actor's feet are especially important, since they show the awareness of the body's communication with the stage and therefore lead to greater awareness of the entire body. How to use the feet is the fundamental of a performance. The movements of the feet show emotions. The performance begins when their feet touch the stage, giving the sensation of rooting the actor to the stage. When the actor moves from the position, a new sensation is formed. The actor creates their performance based on such movements, and proves that he is an actor based on his feet. Noh, kabuki, and ballet all depend on the movements of the feet. However, the focus on the feet is losing its importance on the modern Japanese stage.*

Keywords: Tadashi Suzuki, Noh, kabuki, ballet, feet movement

Xuyên suốt chặng đường, họ bị phân tâm bởi nỗi sợ hãi và những khao khát cá nhân của mình. Những nghệ sĩ như vậy không nhận thức đầy đủ mối quan hệ tổng hòa giữa thất bại và thành công cũng như sự sẵn sàng chấp nhận rủi ro. Nỗi sợ hãi thất bại nhốt họ trong môi trường nhạt nhẽo tầm thường, ngăn cản bất kỳ sự biến đổi có thể có của bản thân họ, hoặc khán giả. Đánh mất lý tưởng ban đầu của mình, họ thường cảm thấy hối hận. Và để xoa dịu sự hối hận đó, họ lao vào những công việc khiến họ thấy thoải mái và dễ chịu.

Nỗi sợ hãi khiến những nghệ sĩ này trở nên tầm thường. Chúng ta không bao giờ được quên rằng, cuối cùng, tất cả chúng ta chỉ là những con người hữu diệt. Dù có thể cảm thấy mình mạnh mẽ đến đâu, thì cuối cùng chúng ta cũng không bao giờ thay đổi được nhiều. Nhà hát cũng có chút tác động đến thế giới chúng ta đang sống, tuy nhiên công việc của chúng ta

có vẻ mang tính cách mạng và có ảnh hưởng. Phải có can đảm để tiếp tục tiến về phía trước mà không nghi ngại gì, mặc dù, thực tế chúng ta sẽ không bao giờ đạt được những gì đã đặt ra. Đây là nghịch lý hiện hữu, cốt yếu trong cuộc đời của người nghệ sĩ. Chúng ta phải theo đuổi lý tưởng của mình cho đến ngày chết. Thực tế, chính mối liên hệ không vững bền của nhà hát và cuộc sống con người, mối quan hệ chung này với thời gian, đã gắn kết chúng lại với nhau không thể tách rời.

Nếu phải chọn một điều mà tôi biết ơn nhất kể từ khi đến Toga, thì đó sẽ là cơ hội gặp gỡ những cá nhân dũng cảm, những người mà bất chấp mọi hoàn cảnh tuyệt vọng có thể gặp phải, để tiếp tục theo đuổi những giấc mơ không tưởng của mình. Hiểu được điều này, những nghệ sĩ được giác ngộ đã tự nhận thức và cho phép họ có được cuộc sống viên mãn. Cuối cùng tôi đã có thể nhìn thấy một số cá nhân ngay gần tôi thực sự hiểu rằng cuộc sống là một trò chơi đam mê vô ích. Tuy nhiên, những người đó bị thúc đẩy bởi mong muốn chiến đấu, chiến đấu trong cuộc chiến đơn độc của những kẻ từ bỏ, trước những cơ hội vô vọng.

Theo tôi, một xã hội có văn hóa là ở đó khả năng nhận thức và biểu cảm của con người được nuôi dưỡng thông qua việc sử dụng năng lượng động vật bẩm sinh của họ. Năng lượng động vật như vậy làm tăng cảm giác an toàn và sự tin tưởng cần thiết, hoặc giao tiếp lành mạnh trong các mối quan hệ của con người và cộng đồng. Các đặc điểm phân biệt một xã hội dựa vào năng lượng động vật về cơ bản khác với các đặc điểm của một xã hội được duy trì bởi năng lượng phi động vật, chẳng hạn như điện, dầu mỏ và năng lượng hạt nhân. Hầu hết mọi người sẽ mặc nhiên coi xã hội phụ thuộc vào năng lượng phi động vật này là văn minh hơn. Tuy nhiên, đối với tôi, một xã hội văn minh không nhất thiết phải là một xã hội có văn hóa.

Nếu chúng ta xem xét nguồn gốc của nền văn minh, chúng ta có thể thấy rằng sự phát triển của nó về bản chất gắn liền với các chức năng của cơ thể. Sự phát triển của nó, thậm chí có thể được hiểu là sự mở rộng dần dần các giác quan của mắt, tai, mũi, lưỡi và da. Chẳng hạn, những phát minh như kính viễn vọng và kính hiển vi, nảy sinh từ khát vọng của con người và nỗ lực để nhìn thấy nhiều hơn, triệt để hóa thị giác. Theo thời gian, sự tích lũy của những thành tựu như vậy đã được gọi là nền văn minh.

Do đó, khi chúng ta phân tích loại năng lượng cần thiết để thực hiện những khát vọng như vậy, vấn đề hiện đại hóa chắc chắn sẽ được đề cập. Trong thực tế, một tiêu chí mà một số nhà xã hội học ở Hoa Kỳ áp dụng để phân biệt các xã hội hiện đại hóa với các xã hội tiền hiện đại hóa là tỷ lệ năng lượng động vật so với năng lượng phi động vật được sử dụng trong các quy trình sản xuất. Năng lượng động vật ở đây đề cập đến năng lượng vật chất hữu cơ được cung cấp bởi con người, ngựa, bò và những thứ tương tự. Trong khi năng lượng phi động vật lại đề cập đến điện, dầu mỏ, năng lượng hạt nhân, v.v… Theo lý thuyết, một cách để xác định mức độ hiện đại hóa của một quốc gia là tính toán năng lượng phi động vật mà quốc gia đó tiêu thụ. Ví dụ, ở nhiều quốc gia vùng Cận Đông và Châu Phi, lượng tiêu thụ năng lượng phi động vật rất thấp so với các quốc gia như Hoa Kỳ và Nhật Bản, nơi năng lượng phi động vật chiếm ưu thế trong hầu hết các quy trình sản xuất.

Nếu chúng ta áp dụng tiêu chí này cho nhà hát, chúng ta sẽ nhận thấy rằng, hầu hết các tác phẩm sân khấu đương đại đều được hiện đại hóa và chủ yếu dựa vào năng lượng phi động vật. Điện cung cấp năng lượng cho ánh sáng, thiết bị âm thanh, thang máy sân khấu và bàn xoay. Ngay bản thân công trình nhà hát là sản phẩm cuối cùng của các hoạt động công nghiệp cũng được hình thành bởi năng lượng phi động

vật, từ việc đặt nền móng bê tông đến việc tạo ra các đạo cụ và cảnh quan.

Tuy nhiên, nhà hát Noh Nhật Bản, một hình thức sân khấu tiền hiện đại hầu như không sử dụng năng lượng phi động vật. Chẳng hạn, về âm nhạc, hầu hết các nhà hát hiện đại đều sử dụng thiết bị kỹ thuật số để tái tạo âm thanh trực tiếp hoặc được ghi sẵn thông qua bộ khuếch đại và loa phóng thanh, trong khi ở kịch Noh, giọng nói của các diễn viên chính và dàn đồng ca, cũng như âm thanh của các nhạc cụ chơi trên sân khấu được thể hiện trực tiếp tới khán giả. Trang phục và mặt nạ kịch Noh được làm thủ công, riêng sân khấu được xây dựng theo kỹ thuật mộc tiền hiện đại. Mặc dù, giờ đây đèn điện chiếu sáng sân khấu Noh (điều mà tôi vẫn phản đối - ngày xưa nó được làm bằng đèn thu nhỏ), nhưng điều này được giữ ở mức tối thiểu và không bao giờ giống với thiết kế ánh sáng nhiều màu phức tạp của nhà hát hiện đại. Về bản chất, nhà hát Noh được lan tỏa bởi tinh thần tạo ra thứ gì đó hoàn toàn từ kỹ năng và nỗ lực của con người – nó có thể được coi là hình ảnh thu nhỏ của sân khấu tiền hiện đại: một nỗ lực được tạo ra bởi năng lượng động vật.

Ở cả Châu Âu và Nhật Bản, rạp hát phát triển theo thời đại và do đó, để tăng cường thu hút khán giả, họ đã sử dụng năng lượng phi động vật trong hầu hết mọi khía cạnh của quá trình sản xuất. Nghịch lý thay, sự chuyển đổi sang năng lượng phi động vật này đã gây ra thiệt hại đáng kể cho loại hình nghệ thuật này. Giống như khả năng nhìn tự nhiên của mắt đã bị suy giảm do phát minh và sử dụng kính hiển vi v.v… Hiện đại hóa đã tách biệt các cơ quan tự nhiên của chúng ta khỏi bản thân chúng ta, giao một phần ngày càng lớn khối lượng công việc của chúng cho năng lượng phi động vật. Ô tô thay thế việc đi bộ, máy tính thay thế cho việc nhìn và nghe trực tiếp, thụ tinh trong ống nghiệm loại bỏ nhu cầu quan hệ tình dục. Thực tế, tất cả những đổi mới được tạo ra vì sự tiến bộ của nền văn minh đều là kết quả của sự nỗ lực giảm thiểu sử dụng năng lượng động vật. Kết quả là, tiềm năng cơ thể con người và các chức năng khác của nó đã bị thu hẹp đáng kể, làm suy yếu sự giao tiếp giữa những người dựa vào năng lượng động vật. Đáng tiếc, xu hướng này cũng đã ảnh hưởng đến kỹ năng diễn của diễn viên.

Để chống lại sự hiện đại hóa làm giảm nghệ thuật biểu diễn, tôi đã cố gắng khôi phục lại sự toàn vẹn của cơ thể con người trong diễn xuất, không chỉ đơn giản bằng cách tạo các kiểu khác nhau của biểu diễn như kịch Noh và Kabuki, mà bằng cách sử dụng ưu điểm đặc trưng của những loại hình này và các loại hình truyền thống tiền hiện đại khác trước đó. Bằng cách khai thác và phát triển những đặc trưng này, tạo cơ hội để chúng ta củng cố lại các khả năng thể chất hiện đang bị chia cắt của mình và hồi sinh khả năng nhận thức và biểu cảm của cơ thể. Chỉ bằng cách cam kết làm như vậy, chúng ta mới có thể đảm bảo sự hưng thịnh của văn hóa trong nền văn minh.

Nhà hát kịch Noh Quốc gia (Nhật Bản)

Trong phương pháp đào tạo diễn viên của mình, tôi đặc biệt chú

trọng đến bàn chân, vì tôi tin rằng ý thức về sự giao tiếp của cơ thể với mặt đất dẫn đến nhận thức rõ hơn về tất cả các chức năng của cơ thể.

Cách sử dụng bàn chân là căn bản của một buổi biểu diễn trên sân khấu. Ngay cả những chuyển động của cánh tay và bàn tay cũng chỉ có thể làm tăng cảm giác vốn có trong các vị trí cơ thể do bàn chân thiết lập. Có nhiều trường hợp vị trí của bàn chân quyết định cả cường độ và sắc thái giọng nói của diễn viên. Diễn viên không có cánh tay và bàn tay vẫn diễn được, nhưng diễn không có chân thì không thể tưởng tượng được.

Một buổi biểu diễn kịch Noh (Nhật Bản)

Kịch Noh thường được định nghĩa là nghệ thuật đi bộ. Chuyển động của đôi chân diễn viên tạo ra biểu cảm. Chức năng cơ bản của bàn chân trong kịch Noh là sự chuyển động lê bước. Diễn viên đi bằng cách kéo lê bàn chân, xoay người theo chuyển động giống như đi lê chân và đánh theo nhịp điệu. Phần trên của cơ thể gần như bất động; ngay cả những chuyển động của bàn tay cũng vô cùng hạn chế. Cho dù diễn viên đang đứng yên hay đang chuyển động, thì đôi chân vẫn là trung tâm của sự chú ý. Những bàn chân này, được bọc trong *tabi* (những đôi tất màu trắng chia ngón) là một trong những điều thú vị nhất của kịch Noh, khi chúng di chuyển từ phía trước và phía sau, sang trái và phải, lên và xuống theo nhịp điệu riêng. Các kiểu chuyển động chân như vậy có thể thực hiện được do mối quan hệ mật thiết giữa bàn chân của diễn viên và bề mặt của sân khấu Noh. Bản chất của nghệ thuật phụ thuộc vào việc khắc phục và đào sâu mối quan hệ này để làm cho tính biểu cảm của các chuyển động chân trở nên hấp dẫn hơn. Thực tế, loại hình nghệ thuật đi lại này có liên quan đến tất cả các biểu diễn sân khấu.

Ví dụ, múa *ballet* cổ điển cũng phụ thuộc vào đôi chân như kịch Kabuki truyền thống của Nhật Bản. Trong Kabuki (ngoại trừ các vở kịch gia đình, các nhân vật thường ngồi), phần lớn niềm vui của khán giả đến từ việc theo dõi chuyển động chân của diễn viên, điều này thường rõ ràng hơn so với kịch Noh. Hanamichi (đường nối khán phòng với sân khấu Kabuki) đặc biệt phù hợp để nhấn mạnh nghệ thuật của đôi chân. Tuy nhiên, kể từ khi xuất hiện nhà hát hiện đại Nhật Bản, nghệ thuật sử dụng các chuyển động của chân đã không tiếp tục phát triển. Điều này thật tệ, bởi vì chủ nghĩa hiện thực trong rạp hát nên truyền cảm hứng cho kho tàng phong cách đi bộ. Người ta thường cho rằng chủ nghĩa hiện thực nên tái tạo cuộc sống bên ngoài một cách trung thực trên sân khấu, nên nghệ thuật đi bộ ít nhiều đã bị thu gọn thành những hình thức chuyển động tự nhiên đơn giản nhất. Tuy nhiên, theo định nghĩa, thì chuyển động nào trên sân khấu cũng đều là không thực. Vì có nhiều không gian cho các chuyển động trong chủ nghĩa hiện thực hơn là trong kịch Noh hoặc Kabuki, những khả năng di chuyển khác nhau này nên được thể hiện một cách nghệ thuật. Đối với tôi, một lý do mà các nhà hát hiện đại xem rất tẻ nhạt là vì nó không có chuyển động đôi chân.

Kể từ khi sân khấu hiện đại của Nhật Bản sử dụng kịch Châu Âu và kết hợp sân khấu với lối

Một buổi biểu diễn kịch Noh (Nhật Bản)

sống của Nhật Bản đương đại, thì không còn chỗ cho các chuyển động của chân trần. Các diễn viên, phải mang giày để biểu diễn, nên nói một cách dễ hiểu là họ đã bị mất đi đôi chân của mình. Khi một diễn viên đi giày, chuyển động của bàn chân bị hạn chế. Giậm chân, trượt, đi bằng ngón chân bồ câu, đi bằng chân vòng kiềng, tất cả những điều này hầu như đều không thực hiện được. Khi một diễn viên cố gắng thực hiện những chuyển động như vậy, gân ở mắt cá chân hoặc gân nối bắp chân với gót chân sẽ làm họ đau và bàn chân của họ sẽ bị phồng rộp. Ngay cả ở phương Tây, giày dép thiết kế đặc biệt cho múa *ballet* cổ điển đã được phát triển, phần nào giống với giày dép được sử dụng trong nghệ thuật sân khấu truyền thống của Nhật Bản. Tất *tabi* của người Nhật, được dùng một thời gian dài với chức năng đó, vẫn có thể được sử dụng tốt trên sân khấu ngày nay. Chúng tôi thỉnh thoảng vẫn đi tất *tabi* trong cuộc sống hàng ngày, nhưng chúng luôn tạo ra một sự trang trọng nhất định. Nhà hát hiện đại không làm gì để phát triển sự biểu cảm của đôi chân; bàn chân chỉ được sử dụng như trong cuộc sống bình thường. Trong vở kịch Noh, nơi những con ma đóng vai trò là nhân vật chính, ở đó nghệ thuật của bàn chân mới tồn tại; nhưng với nhà hát hiện đại, nơi chiếu những sinh vật sống, thì lại không có. Mỉa mai làm sao, vì trong văn hóa dân gian Nhật Bản, hồn ma luôn được miêu tả là không có chân.

Màn biểu diễn bắt đầu khi chân của diễn viên chạm đất, hoặc sàn gỗ, và lần đầu tiên anh ta có cảm giác như cắm rễ xuống. Nó xuất hiện một cảm giác khác khi anh ta nhẹ nhàng nhấc mình ra khỏi vị trí đó. Diễn viên tự sáng tạo dựa trên cảm giác tiếp xúc với mặt đất, theo cách cơ thể anh ta tiếp xúc với mặt đất. Người biểu diễn sẽ chứng minh bằng đôi chân của mình, anh ta là một diễn viên. Tất nhiên, có nhiều cách mà cơ thể con người có thể tiếp xúc với sàn nhà, nhưng hầu hết chúng ta, ngoại trừ trẻ nhỏ, tiếp xúc bằng phần dưới của cơ thể, trọng tâm là đôi

chân. Những niềm vui khác mà một diễn viên có được khi anh ta tiếp xúc với mặt đất - sự phong phú của các phản ứng cơ thể - chính là giai đoạn đầu tiên trong quá trình đào tạo trở thành diễn viên của anh ta.

Trong quá trình huấn luyện các diễn viên ở công ty của tôi, có một bài tập yêu cầu họ giậm chân theo nhịp điệu của âm nhạc trong một khoảng thời gian cố định. Giậm chân có thể không phải là thuật ngữ chính xác nhất, vì họ hơi nới lỏng vùng xương chậu, sau đó tự di chuyển bằng cách đập mạnh xuống sàn. Khi bản nhạc kết thúc, họ dùng hết năng lượng cuối cùng và ngã xuống sàn. Họ nằm bẹp, trong im lặng, như thể họ đã chết. Sau một lúc tạm dừng, âm nhạc lại bắt đầu, lần này nhẹ nhàng. Các diễn viên bắt nhịp với bầu không khí mới này, mỗi người theo phong cách riêng của mình, và cuối cùng trở lại tư thế hoàn toàn thẳng đứng. Bài tập này dựa trên sự chuyển động và sự tĩnh lặng, sự giải phóng và kím nén lực của cơ thể. Bằng cách tăng cường hơi thở, bài tập này phát triển năng lượng tập trung trong cơ thể.

Yếu tố cần thiết trong phần âm nhạc đầu tiên của bài tập huấn luyện này là động tác đập sàn liên tục, sử dụng lực đều, không ngừng mà không thả lỏng phần trên của cơ thể. Nếu diễn viên mất tập trung vào đôi chân và thắt lưng của mình và bỏ qua cảm giác được tôi luyện hoặc nóng vội, anh ta sẽ không thể tiếp tục đi đến cùng với một năng lượng thống nhất, ổn định, cho dù anh ta có cảm thấy khỏe đến đâu. Hơn nữa, nếu diễn viên không có quyết tâm kiểm soát bất kỳ sự bất thường nào của hơi thở, thì cuối bài tập, phần thân trên của anh ta nhất định bắt đầu run rẩy, và anh ta sẽ mất nhịp. Trong cả hai trường hợp, năng lượng được tạo ra khi bàn chân chạm sàn sẽ truyền vào phần thân trên. Tôi yêu cầu các diễn viên xuống sàn với tất cả nguồn năng lượng; năng lượng không được hấp thụ đúng cách sẽ truyền lên trên và khiến phần trên cơ thể họ run lên. Để giảm thiểu sự di chuyển như vậy, diễn viên phải học cách kiểm soát và giữ năng lượng đó ở vùng xương chậu. Tập trung vào phần trọng tâm này của cơ thể, anh ta phải học cách đánh giá liên tục mối quan hệ giữa phần trên và phần dưới cơ thể, đồng thời tiếp tục với chuyển động giậm chân.

Tất nhiên, ý tưởng rằng một diễn viên có thể học cách kiểm soát sự phân bổ năng lượng của mình, ổn định nó qua vùng xương chậu của mình, gần như không phải là nét đặc trưng trong các bài tập huấn luyện của tôi. Tất cả các kỹ thuật vật lý được sử dụng cho sân khấu chắc chắn liên quan đến nguyên tắc này. Tuy nhiên, điều mà tôi tin rằng tôi đã thêm vào là ý tưởng giậm chân buộc phải phát triển một ý thức đặc biệt dựa vào cú đập xuống đất này. Quan điểm này xuất phát từ niềm tin của tôi rằng cảm nhận vật lí cơ bản của một diễn viên đến từ đôi chân của họ.

Trong cuộc sống bình thường, chúng ta ít ý thức về chân của mình. Cơ thể có thể tự đứng vững mà không có bất kỳ cảm giác nào về mối quan hệ của bàn chân với trái đất; khi giậm chân, chúng ta hiểu rằng cơ thể thiết lập mối quan hệ của nó với mặt đất thông qua bàn chân, rằng mặt đất và cơ thể không phải là hai thực thể riêng biệt. Chúng ta là một phần của mặt đất. Chính con người của chúng ta sẽ trở lại trái đất khi chết đi.

Người ta thường nói rằng phong cách đằng sau các bài tập của tôi có gì đó rất Nhật Bản, nhưng tôi không cho là như vậy. Ngay cả vũ công *ballet* cổ điển cố gắng không tiếp xúc với mặt đất về cơ bản cũng cảm nhận được mối liên hệ mật thiết với trái đất. Theo học giả người Hà Lan Gerhard Zacharias, trong cuốn sách *Ballet* năm 1964 của ông, động tác múa *ballet* cổ điển nhất, thế múa trên đầu ngón chân cái, được hình thành theo các thuật ngữ sau: Thế múa trên đầu ngón chân cái là biểu tượng của sức mạnh cần thiết dồn xuống bàn chân. Bàn chân xuất hiện là bộ phận của cơ thể tiếp xúc với mặt đất, thể

hiện mối liên hệ giữa cơ thể và bề mặt trái đất. Khi một người nghĩ rằng thế múa trên đầu ngón chân cái tượng trưng cho điều gì, rõ ràng là quan niệm đầu gối tượng trưng cho những gì được kết nối với lòng đất, với giác quan khi xem xét từ nguyên học *genu* (đầu gối) và *genus* (giới tính). Xét cho cùng, hình ảnh cái đầu gối đối với người Hy Lạp không ám chỉ việc thờ phụng các vị thần trên đỉnh Olympus. Đầu gối được sử dụng để bày tỏ lòng kính trọng đối với các vị thần linh. Trong *Sophocles has Oedipus*, trước khi chết đi, về với các vị thần, đã quỳ xuống và cầu nguyện với trái đất... khi cầu nguyện các vị thần, việc quỳ gối không hề thể hiện sự sùng kính hay phục vụ, mà là một biểu hiện của sự gắn bó với họ.

Thế múa trên đầu ngón chân cái, trong điệu nhảy cổ điển, chính là (trái ngược với những lời giải thích hàn lâm thông thường) biểu hiện của sự cân bằng động lực, sự cân bằng giữa chiều cao và chiều sâu, bầu trời và trái đất, không trọng lượng và trọng lượng.

Nghệ thuật biểu diễn truyền thống của Nhật Bản có sự cân bằng giữa chiều cao và chiều sâu, bầu trời và trái đất. Tuy nhiên, ở Nhật Bản, trạng thái cân bằng, nguồn sức mạnh, phát đi theo mọi hướng từ vùng xương chậu, tản năng lượng vào không gian ngang. Đây là lý do tại sao, trong khi phần thân trên di chuyển lên cao hết mức có thể, thì phần thân dưới cố gắng hạ xuống theo một kiểu chuyển động ngược lại. Do đó, cảm giác được tạo ra bởi bàn chân, càng làm tăng sự kết nối mật thiết với mặt đất. Thông qua cử chỉ kéo lê bàn chân hoặc giậm chân nhịp nhàng cho thấy cảm giác gắn kết này với mặt đất.

Sinh viên chuyên ngành về văn hóa Nhật Bản - Origuchi Shinobu (1887-1953), khi nghiên cứu về nghệ thuật truyền thống Nhật Bản, đã dành sự quan tâm đặc biệt đến việc đánh nhịp bằng chân; bài thực hành này trên sân khấu chắc chắn bắt nguồn từ động tác giậm chân mạnh được sử dụng một cách kỳ diệu để xua đuổi ma quỷ. Nếu đúng như vậy, không gian biểu diễn truyền thống trong nhà hát Nhật Bản có thể xác định dựa theo diện tích mà nó có thể thực hiện các chuyển động đó. Dấu tích của điều này có thể được tìm thấy trong các điệu múa cổ vẫn được biểu diễn trong kịch Noh có tên là *sanbaso*, vở mà có kiểu giậm chân để tạo ra cảm giác bình yên và hài hòa khi người biểu diễn di chuyển trong một không gian cố định.

Một loạt các chuyển động tôi đã thực hiện, bao gồm từ việc ngã xuống đến việc đứng lên, bắt đầu bằng sự lặp lại nhịp nhàng của các chuyển động giậm chân, khi đó cơ thể, tập trung vào vùng xương chậu, chuyển động phần trên của cơ thể được thực hiện truyền một lực nhẹ khắp cơ thể. Khi diễn viên đứng lên, anh ta di chuyển như một con rối theo nhịp điệu của âm nhạc. Do đó, bài tập đã xóa đi cảm giác thông thường, hàng ngày của cơ thể. Chính vì thế, khi các diễn viên bắt đầu các bài tập này, sắc thái trong chuyển động của họ biến mất và họ có xu hướng chuyển động một cách máy móc, gò bó. Theo kinh nghiệm của tôi, các diễn viên Mỹ, khi tham gia vào nhà hát theo chủ nghĩa tự nhiên, hầu hết thường phản ứng theo cách này. Khi mới bắt đầu, họ thực hiện các động tác giậm chân với khá nhiều sức, nhưng họ nhanh chóng mất năng lượng và bắt đầu di chuyển một cách mơ hồ và mất tập trung. Từ đó, họ cho rằng các bài tập của tôi có gì đó rất "Nhật Bản", điều mà nhiều người Mỹ không thể thực hiện, chân của họ dài hơn chân của các diễn viên Nhật Bản. Khi người Mỹ phàn nàn về những khó khăn trong việc thực hiện các bài tập này, ngay cả một số thành viên trong đoàn kịch của tôi cũng cho rằng chân người Mỹ quá dài. Tuy nhiên, hoàn toàn không có sự liên quan nào giữa các bài tập này và chiều dài đôi chân của diễn viên. Đó cũng không phải là vấn đề về sức mạnh cơ thể. Mục đích các bài tập này như một cách để khám phá khả năng tự nhận thức bên trong cơ thể và sự thành công của diễn viên trong việc

thực hiện chúng, khẳng định khả năng khai thác của anh ta. Diễn viên học cách ý thức về sự nhạy cảm bên trong cơ thể của chính mình. Một diễn viên Nhật Bản không có bất kỳ yêu cầu đặc biệt nào để thành công, hoặc để phát triển những kỹ năng đó trong cơ thể của chính mình, hơn bất kỳ ai khác.

Động tác giậm chân xuống đất dù do người châu Âu hay người Nhật thực hiện đều mang đến cho người diễn viên cảm giác về sức mạnh vốn có trong cơ thể mình. Đó là cử chỉ có thể tạo ra một không gian hư cấu, thậm chí có thể là một không gian nghi lễ, trong đó cơ thể của diễn viên có thể đạt được sự chuyển đổi từ cái riêng sang cái phổ biến chung.

Nữ thần Lễ hội và Hạnh phúc (Ame no Uzume no Mikoto), một trong mười bốn vị thần trong Thần đạo *Shinto*, người đã nhảy múa trên một chiếc xô lật ngược trước Hang đá Heavenly, giậm và đập cây gậy của mình như một kiểu thần chú. Điệu nhảy thường được coi là tượng trưng cho sự khởi đầu thần thoại *kagura*, vũ điệu Thần đạo thiêng liêng. Origuchi Shinobu, trong tác phẩm *Sáu bài giảng về nghệ thuật truyền thống Nhật Bản*, nói về điệu nhảy nổi tiếng (được ghi lại trong *Kojiki* và các kho lưu trữ khác về truyền thuyết cổ xưa của Nhật Bản) như sau: Cái xô lật ngược này có thể nói là tượng trưng cho trái đất; nó như một biểu tượng của mặt đất. Giậm mạnh xuống đất, dùng gậy đập mạnh vào đất và kêu lên, có nghĩa rằng linh hồn vốn đã ngủ yên trong lòng đất, nằm ẩn mình trong đó, hoặc bị giữ bên trong, giờ có thể xuất hiện. Bây giờ linh hồn có thể được giải phóng để tham gia cùng các vị thần khác, những người ở gần bên.

Hành động giậm và đập không chỉ có nghĩa là đẩy kẻ thù xuống, trấn áp hoặc xua đuổi kẻ thù, mà còn thể hiện việc gọi năng lượng của một đối tượng tôn thờ, nạp năng lượng đó vào chính mình. Những cử chỉ như vậy có thể xua đuổi tà ma và mang lại kết quả kỳ diệu, cho phép những linh hồn tốt lành nhập vào cơ thể của người biểu diễn với sức mạnh lớn hơn những linh hồn xấu xa. Nhiều cử chỉ giậm chân trong Kabuki và Noh chắc chắn bắt nguồn từ những cảm giác vật lý này. Cụm từ truyền thống "giậm theo sáu hướng" có thể được hiểu là ra hiệu cho các linh hồn, khơi dậy năng lượng tâm linh đó, đối đầu với nó và nạp nó vào chính mình. Khi linh hồn đã nhập vào người thực hiện các cử chỉ đó, người đó sẽ trở nên dũng cảm và sẵn sàng cho những hành động của sức mạnh và lòng dũng cảm.

Một số động tác giậm chân trong kịch truyền thống của Nhật Bản

Chính vì những lý do này mà các bộ phim truyền hình cổ điển của Nhật Bản thường lấy bối cảnh ở nơi được cho là những linh hồn như vậy trú ngụ - ví dụ như nơi chôn cất hoặc một gò mộ nhô cao. Việc xây dựng sân khấu Noh, ngay cả cho đến ngày nay, bao gồm những chiếc lọ rỗng được gắn bên dưới sàn nhà; đáy của sân khấu được làm rỗng. Mục đích của việc này không chỉ

là tính hiệu quả nghệ thuật của độ vang lớn hơn khi diễn viên giậm chân. Những âm thanh này cũng có thể được hiểu như một phương tiện giúp gọi linh khí của nơi đó, một sự triệu hồi các linh hồn của tổ tiên đến và nhập vào cơ thể của người biểu diễn dưới một dạng ảo giác nào đó.

Thông qua cảm giác vật lí, những tiếng vang được tạo ra chính là bằng chứng về sự tồn tại, sự tương tác qua lại giữa diễn viên và linh hồn. Cảm giác này là cần thiết cho những người biểu diễn trên sân khấu, ngay cả ngày nay. Ảo giác năng lượng mang lại sức mạnh cho cơ thể của chính mình có thể được tiếp nhận thông qua bàn chân là hoàn toàn tự nhiên. Thật may mắn cho chúng ta các diễn viên kịch Noh vẫn tiếp tục diễn xuất dựa theo quan niệm này cho đến tận ngày nay. Khu mộ hoặc gò đất giống như bên trong tử cung của người mẹ đã sinh con; bề mặt xung quanh đại diện cho chính người mẹ. Vì vậy, các hành động của người biểu diễn cho thấy anh ta có thể vượt qua cái tôi cá nhân và biểu diễn, tượng trưng cho toàn nhân loại.

Zacharias đã tuyên bố, trong cuốn *Thế giới vũ điệu* của Kurt Sachs, ông ấy đã viết về một điệu nhảy cầu cho mùa màng bội thu, có một bộ lạc, hiện đã biến mất, ở Tasmania nơi mà có một công cụ bí mật mang lại mưa. Họ liệng mình xuống và lăn lộn trên mặt đất, nện bằng tay và chân. Với cử chỉ này, họ bắt chước sấm sét bằng chính cơ thể của mình; họ đã tìm kiếm nó; hoặc họ nhảy lên không trung, hướng năng lượng của tự nhiên đến trái đất và sau đó giam giữ nó trong lòng đất. Nghi thức cổ xưa này dường như cũng đã tồn tại trong điệu nhảy cổ xưa của Đức.

Khi Moses rời Ai Cập, theo lệnh của Đức Chúa Trời, ông đã đập cây gậy của mình vào tảng đá và thế là tìm thấy nước. Các hình thức của nghi lễ đập này có thể thấy trong các nghi lễ của nhiều nền văn hóa. Vỗ tay cũng là một kiểu, một cách thờ phụng được thực hiện rộng rãi. Hành động đập này giống như việc sinh nở, nỗ lực hút năng lượng (đánh đá lửa cũng diễn ra tương tự). Trong múa ballet, khái niệm về tiếng vỗ cũng mang ý nghĩa tương tự. Nó mang lại sự thu nhận, sau đó là sự giải phóng, năng lượng tâm lý và thể chất.

Sự tương đồng của những cử chỉ này thực sự đã vượt xa những nét đặc trưng của nền văn hóa đa dạng, nửa dưới cơ thể và bàn chân dường như luôn là bộ phận vận hành của cơ thể, hơn là các phần phía trên. Đôi chân có thể giậm và đập vào trái đất, tượng trưng cho sức mạnh và quyền lực độc nhất của con người. Cho đến nay, bàn chân vẫn thực hiện vai trò kết nối giữa con người và trái đất.

Các diễn viên Nhật Bản đương đại phải biểu diễn theo nhiều phong cách khác nhau (bỏ qua các hình thức như kịch Noh và kịch Kabuki, ở đó các phương pháp biểu diễn, đã cố định từ lâu, có liên quan đến một tiết mục cố định). Tất cả các loại ngôn ngữ sân khấu được sử dụng, từ đối thoại trong kịch Kabuki, đến ngôn ngữ tiếng Nhật được dùng trong các văn bản được dịch từ các ngôn ngữ khác. Từ tiếng lóng hiện đại nhất pha trộn tiếng Anh với tiếng Nhật, đến ngôn ngữ của kịch tư tưởng, rồi cả ngôn ngữ được sử dụng trong văn hóa đại chúng, từ đối thoại đến độc thoại dài. Và từ ngữ không phải là yếu tố duy nhất có liên quan. Về động tác, diễn viên phải tính đến trang phục kiểu Nhật cũng như cách ăn mặc của phương Tây. Họ cần thực hiện các loại chuyển động khác nhau, từ điệu nhảy cần thiết cho nhạc kịch đến sự tĩnh lặng tuyệt đối cần thiết khi ngồi trên chiếu *tatami* theo phong cách Nhật Bản. Một diễn viên tận tụy sẽ cố gắng thành thạo nhiều chuyển động nhất có thể. Đây thực sự là một nhiệm vụ khó khăn, vì khán giả đương nhiên mong đợi được chứng kiến nhiều kỹ năng khác nhau trên sân khấu. Vì vậy, khi phong cách ngôn ngữ sân khấu thay đổi, động tác của diễn viên và biểu hiện tâm lý của anh ta cũng phải thay đổi. Để

một màn trình diễn truyền tải trọn vẹn hương vị của nó đến khán giả, mối tương quan phù hợp giữa lời nói và chuyển động của diễn viên phải được thiết lập vững chắc.

Với các diễn viên kịch Noh, giọng nói phía trên của diễn viên được ép ra từ bụng để tạo ra tiếng vang khắp cơ thể, người biểu diễn không thể thành công với loại ngôn ngữ sân khấu của các nhà soạn kịch dị biệt như Samuel Beckett hoặc Eugene lonesco, hoặc của các nhà viết kịch Nhật Bản đương đại như Kara Juro hay Betsuyaku Minoru. Cơ thể của diễn viên kịch Noh đã được huấn luyện để tạo ra các âm giọng trầm bổng với một giọng nói trong trẻo, vang vọng: một loại âm thanh hoàn toàn không phù hợp với đối thoại tự nhiên trên sân khấu. Các diễn viên kịch Noh nổi tiếng chỉ biểu diễn kịch Noh mà không thử các hình thức sân khấu khác. Nói chung, hầu hết các nghệ sĩ biểu diễn sân khấu hiện đại không được đào tạo tới cấp độ của diễn viên kịch Noh hoặc kịch Kabuki.

Thực tế, nếu một diễn viên hiện đại được đào tạo chỉ dành cho sân khấu hiện đại, thì anh ta cũng sẽ có xu hướng trở thành một diễn viên kịch Noh, kiểu như *onnagata*, người chỉ có thể diễn những vai giới hạn, giới hạn ở một phong cách trong rất nhiều phong cách có thể khác của nhà hát đương đại.

Biểu diễn thể hiện kỹ năng của các diễn viên Kabuki

Dù ở cấp độ đào tạo nào, một diễn viên phải luôn có ý thức rèn luyện về giọng nói và hình thể của mình. Về một phương diện nào đó, một nghệ sĩ biểu diễn đương đại cũng bận rộn như một người trong siêu thị. Anh ta phải biết các kỹ thuật thanh nhạc truyền thống được sử dụng trong Noh và Kabuki, và cả những kỹ thuật được sử dụng trong âm nhạc đại chúng hoặc *Opera* của phương Tây, họ cần có kiến thức về các kỹ thuật múa truyền thống của Nhật Bản, múa hiện đại, phong cách nhảy của kịch Noh thông thường, thậm chí cả đấu kiếm. Một diễn viên không hề đơn giản quyết định xem mình cần những kỹ năng gì. Nhìn vào các trường đào tạo diễn viên và hãng phim ở Mỹ cũng như ở Nhật Bản, có thể thấy sự đa dạng giống nhau của các khóa học. Dường như luôn phải đào tạo các lĩnh vực này cho các nghệ sĩ biểu diễn tương lai. Nhưng theo quan điểm của tôi, tất cả quá trình đào tạo này không nên chỉ để thể hiện tài năng của một cá nhân với tư cách là một diễn viên. Tôi xem đó như một cách để khám phá lớp bên dưới bề mặt của những phong cách khác biệt này.

Biểu cảm trong nhà hát không chỉ bao gồm các chuyển động giống như khiêu vũ của cơ thể. Điều làm nên tính kịch của sân khấu chính là những thay đổi của cơ thể khi nói. Tôi đã cố gắng kiểm tra kỹ lưỡng tất cả các tư thế được sử dụng trong cuộc sống hàng ngày của một người, đặc biệt là khi nói. Những từ mà chúng ta nói thực sự ảnh hưởng đến trạng thái vật lý của chúng ta, nhưng có rất ít các trạng thái cơ bản có thể được quan sát trong nhiều sự kết hợp. Nhiệm vụ đầu tiên của diễn viên đương đại là thể hiện cụ thể những trạng thái cơ thể đó, xác định bối cảnh cảm xúc, từ ngữ dùng trong mỗi trạng thái, và sau đó ý thức được những mối quan hệ này.

Vậy thì, những tư thế cơ bản trong cuộc sống hàng ngày của chúng ta là gì? Để dễ dàng mô tả, các vị trí của cơ thể có thể được chia thành hai loại, những vị trí mà cơ thể đứng yên và những vị trí mà cơ thể đang chuyển động. Sự tĩnh lặng (dĩ nhiên là bỏ qua việc ngủ) có thể được chia nhỏ thành ba nhóm: đứng, ngồi trên ghế và ngồi trên sàn. Ở tư thế đứng, có thể đạt được thăng bằng trên một chân, nhưng thường là một người đứng thẳng đứng bằng cả hai chân. Tư thế ngồi khác nhau tùy thuộc vào cách gập chân và kiểu ghế, nhưng người ta thường uốn cong ở hông; giống như tư thế đứng, chỉ có một thế đứng cơ bản. Tư thế phổ biến nhất đối với người Nhật là ngồi trên sàn nhà, với nhiều sự thay đổi. Tôi đã điều chỉnh các cách phân chia khác nhau, mà đã được Irisawa Tatsukichi sử dụng trong nghiên cứu về *Thói quen ngồi của người Nhật*, năm 1921.

Tư thế ngồi trên sàn nhà:

(a) seiza (ngồi trên gót chân, đầu gối chụm lại, mu bàn chân đặt trên sàn).

(b) wariza (giống như seiza, nhưng ngồi trên sàn, hai gót chân cách xa nhau).

(c) koza [agura] (ngồi khoanh chân / "kiểu Ấn Độ").

(d) rakuza (đầu gối dang rộng, hai bàn chân khép vào nhau, lòng bàn chân ngửa lên).

(e) hankafuza (hai chân khoanh lại với nhau / "bán kiết già").

(f) kekkafuza (chân đan vào nhau / "kiết già").

(g) kikyo [nageashi] (đầu gối và bàn chân chụm lại, chân duỗi ra).

(h) kashitsu (giống như koza, nhưng nâng một đầu gối lên, lòng bàn chân đặt trên sàn).

(i) tatehizo (đầu gối và bàn chân chụm lại, chân cong, bàn chân đặt trên sàn).

(j) sonkyo (ngồi xổm, đầu gối và bàn chân chụm vào nhau, gót chân đặt trên sàn, hai tay ôm lấy chân).

(k) kiza (quỳ, ngồi trên gót chân, ngón chân cuộn tròn dưới sàn).

Có nhiều cách ngồi trong tatehizo (i). Tư thế ngồi này được giới quý tộc thời cổ đại áp dụng. Kiểu ngồi katatatehiza (quỳ bằng một chân, ngồi trên gót chân của chân kia) có thể thấy trong kịch Noh. Sonkyo (j), tư thế ngồi xổm, có hai kiểu chính. Một kiểu được sử dụng khi đi đại tiện (ngồi xổm, hai đầu gối dang rộng, gót chân chạm đất) và kiểu còn lại có thể thấy trong Sumo (ngồi xổm, hai đầu gối dang rộng, hai gót chân nhấc lên). Ngoài ra, những tư thế này còn có thể kết hợp thêm với tư thế ngồi seiza (a) hai chân đặt sang một bên và kiza (k) hông nâng lên trên đầu gối, tạo thêm tổng cộng năm tư thế.

Tiếp đến là các tư thế chuyển động, khi cơ thể thay đổi vị trí. Các hình thức chuyển động thông thường liên quan đến việc đi bằng: cả hai chân, nhưng cũng có những chuyển động được thực hiện khi đứng và ngồi. Chuyển động được thực hiện khi đứng có thể được mô tả như sau: Trong một chuyển động đi bộ bình thường, lòng bàn chân và gót chân được nhấc lên và việc đi bộ được thực hiện bằng cách đẩy các ngón chân ra. Loại chuyển động này được các diễn viên múa ballet và một số loài động vật có móng thực hiện rất nhiều. Theo Kondo Shiro, trong cuốn sách *Ngôn ngữ của những đôi chân* của mình:

"Động vật đi bằng đầu ngón chân, chẳng hạn như chó, mèo và các loài ăn thịt khác, không chạm gót chân xuống đất. Chúng có thể đi bộ tương đối nhanh.

Các động vật có móng như hươu, dê và ngựa cũng đứng trên các ngón chân tạo thành móng guốc, do đó có thể di chuyển khá nhanh.

Động vật đi bằng lòng bàn chân, chẳng hạn như chuột, gấu, hải ly và những loài khác, đi bằng cả bàn chân đặt trên mặt đất, do đó di chuyển tương đối chậm. Con người cũng thuộc lớp linh trưởng đi bằng chân trên mặt đất, đứng bằng cả hai chân và đi bằng gót phẳng, một kỹ thuật tượng trưng cho cách di chuyển đặc biệt ngay nhóm này".

Theo hệ thống phân loại này, móng guốc là phương tiện di chuyển nhanh nhất, đặc biệt là khi chạy.

Ngoài ra, còn có một loạt các chuyển động được thực hiện khi đi bộ: trượt bàn chân trên sàn mà không nhấc lòng bàn chân lên khỏi mặt đất; đi hơi nhón chân kiểu chim bồ câu, giống như kiểu đi của *onnagata* trong kịch Kabuki, ở đó hông hơi cong và các ngón chân hơi xoay vào trong; các ngón chân di chuyển hơi hướng ra ngoài, như khi trượt patin; đi chân vòng kiềng với lòng bàn chân hướng vào nhau còn một phần, đặt trên mũi chân.

Các chuyển động được thực hiện ở tư thế ngồi có thể được chia thành ba loại lớn: *shoko* (vịt bước), *shiko* (vịt bước với gót chân nhấc lên) và *izari-aruki* (khụyu bằng hông và gót chân). Những chuyển động này của *shoko* và *shiko* được thực hiện khi đi vệ sinh hoặc trong một trận đấu vật sumo và có thể được quan sát thấy trong các hoạt động hàng ngày như làm cỏ trong vườn.

Ba hình thức vận động cơ bản là đi, đứng và ngồi. Nhưng cần phải nhớ rằng các hành động của con người, cho dù chúng có liên quan đến chuyển động hay không, đều diễn ra liên tục. Ví dụ, một người đang ngồi kê chân có thể khuyu một gối, sau đó đứng bằng lòng bàn chân, kiễng chân lên để lấy một cuốn sách trên giá, rồi ngồi xuống đọc.

Biểu diễn kịch Kabuki

Làm thế nào để một diễn viên khắc họa các tư thế và chuyển động cơ thể như vậy thành một chuỗi chuyển động có kết nối? Và làm thế nào để họ duy trì trạng thái cân bằng thể chất cần thiết để không làm gián đoạn khả năng kiểm soát hơi thở của mình, có thể kết nối các hình ảnh sân khấu mà họ đang thực hiện bằng âm thanh, dù cho ngôn ngữ sân khấu là gì đi nữa? Một phần quá trình đào tạo của tôi là học thuyết về cách một diễn viên đương đại có thể thực hiện điều này như thế nào. Tất nhiên, một người biểu diễn tuyệt vời sẽ vượt qua bất kỳ hình thức luyện tập nào. Thực tế là những bài tập này có thể có một số tác dụng đối với một diễn viên nhưng không có gì đảm bảo rằng anh ta sẽ trở thành một nghệ sĩ biểu diễn xuất sắc. Những gì tôi xây dựng là một loại "ngữ pháp" vật lý cho các diễn viên biểu diễn, dựa trên ý tưởng của riêng tôi. Khi mọi người nói chuyện cùng nhau, sự chau chuốt về ngữ pháp của họ mặc nhiên sẽ không đảm bảo là họ có một cuộc trò chuyện sống động.

Xem xét các vị trí khác nhau của cơ thể từ một góc độ khác, sự thay đổi về tư thế và chuyển động thường có vẻ liên quan chặt chẽ đến sự khác biệt về vị trí của bàn chân. Chính vì lý do đó mà ngữ pháp này, cách sử dụng bàn chân, đã được xây dựng đa dạng dựa theo những cảm giác mà cơ thể cảm nhận được khi kết nối với mặt đất. Mục đích là đảm bảo và làm phong phú thêm sự thống nhất kịch tính giữa biểu cảm cả cơ thể và lời nói; cả hai yếu tố này đều được xây dựng dựa vào bàn chân. Do đó, diễn viên có thể có cảm xúc đa dạng hơn trên sân khấu so với trong cuộc sống bình thường; họ không cần phải đối diện với cơ thể hoặc ngôn ngữ sân khấu của mình theo bất kỳ một cách giả tạo hoặc trống rỗng nào; cả hai có thể hoạt động như một. Cảm xúc trọn vẹn nhất

là khi đôi chân của họ ở trên mặt đất. Giá trị khóa đào tạo của tôi có thể nói là bắt đầu và kết thúc bằng đôi chân.

Hầu hết các ngôi nhà được xây dựng ở thành phố Nhật Bản hiện nay, và đặc biệt là trong các căn hộ hiện đại, kiểu phương Tây, không còn hành lang, không còn sàn gỗ. Ngay cả khi thỉnh thoảng có thể tìm thấy một cái, bề mặt cũng trải thảm và không thể nhìn thấy gỗ trần. Không còn có thể thấy những đứa trẻ hay một người vợ quỳ xuống với một chiếc giẻ lau nhà. Máy hút bụi đã trở thành phương tiện làm sạch. Tuy nhiên, việc ý thức rằng bàn tay của chúng ta cũng là bàn chân, thông qua chuyển động "lau sàn", là một điều quan trọng. Một đứa trẻ trải qua điều này, ngay cả sau khi lớn lên, sẽ hiểu rằng ngoài bàn chân ra, các bộ phận của cơ thể cũng có một sự kết nối với mặt đất. Tôi tự hỏi tại sao các kiến trúc sư lại loại bỏ hoàn toàn loại không gian này?

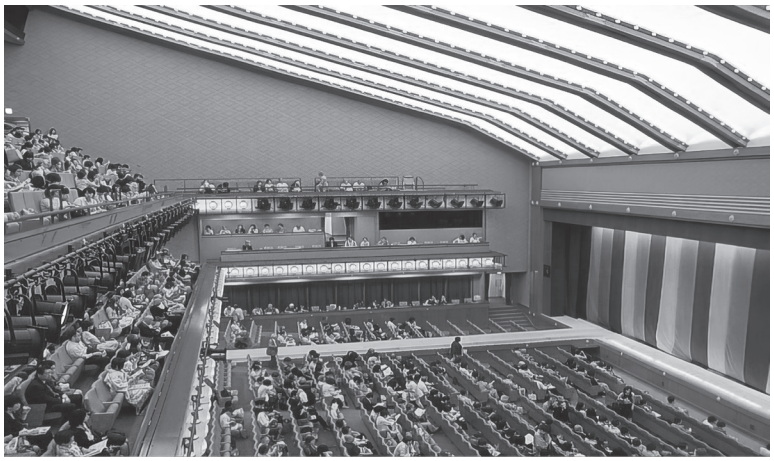
Vì hành lang và lối đi bằng gỗ đã biến mất, bàn chân và bàn tay của con người hiện đại đã bị tách rời khỏi nhau; chúng ta đã quên rằng loài người là một trong những loài động vật. Không gian được thiết kế cho nhiều mục đích sử dụng, cho nhiều công năng sử dụng; một khu vực thường có những đặc điểm giống như một khu vực khác. Để xây dựng một không gian sống lý tưởng theo cách "dân chủ" này, không gian được chia thành các ô vuông lên, xuống, trái, phải, phía trước và phía sau, tất cả đều được xây dựng từ cùng một loại vật liệu. Có lẽ vì lý do này mà hành lang đã biến mất. Cùng với chúng, trần nhà cũng biến mất; hay chính xác hơn, khi các phòng trở thành những chiếc hộp, mỗi mặt của chiếc hộp - bao gồm cả trần nhà - đều có công năng như nhau. Theo truyền thống, sàn nhà không bao giờ có thể trở thành trần nhà. Ý tưởng về các bề mặt có thể đảo ngược trong không gian sống chỉ khả thi với sự ra đời của kiến trúc hiện đại. Nguyên tắc tương tự cũng có thể thấy được trong các nhà hát.

Trong nhà hát *Kabuki*, nơi được xây dựng đầu thời Minh Trị (1868), một tháp canh (*yagura*) được xây dựng phía trên mái hiên hoặc cổng trước. Yagura như một phương tiện thông báo công khai các buổi biểu diễn sân khấu được cho phép, và cũng được cho là nơi các vị thần giáng trần. Khi bước vào sân khấu, các diễn viên phải đối mặt với tòa tháp cũng như khán giả, vì vậy khi họ bày tỏ sự tôn trọng với khán giả, họ cũng làm như vậy với tòa tháp. Giống như trong vở ballet cổ điển, cây cung cuối cùng dành cho những vị khán giả thần thánh, những người được cho là đang ở phía sau khán giả thực sự. *Hanamichi*, lối đi trên cao được sử dụng trong nhà hát *Kabuki*, là không gian để biểu diễn cho các vị thần và là con đường để đi bộ nhằm bày tỏ lòng kính trọng đối với họ. Hầu như mọi nhà hát hiện đại đã loại bỏ cả hai lối đi phía trên và tòa tháp, chỉ để lại một khoảng trống hình vuông. Do đó, không gian sân khấu, cũng như không gian sống, giờ đây có thể bị đảo lộn hoặc đảo ngược. Mỗi mặt đều giống nhau.

Có lẽ sự thay đổi này là lẽ dĩ nhiên. Con người hiện đại không còn tin vào những vị thần mà họ không thể nhìn thấy; trong rạp hát, chính các vị thần đã trở thành khán giả. Bất cứ không gian nào – dù tưởng như vô dụng – có thể khơi dậy cảm giác thiêng liêng, giờ đã biến mất. Các vị thần không chỉ bắt nguồn từ nhà hát yagura mà ở nhà hát Kabuki; họ đã tồn tại, một cách vô hình, trong không gian trống rỗng. Ngay cả bây giờ, nếu bạn thực hiện một chuyến đi sâu vào trong núi, bạn sẽ bắt gặp những không gian được rào lại nhưng không có gì đặc biệt. Nếu bạn nấn ná ở đó, một linh hồn nào đó có thể hiện thân trong không gian đó, và đột nhiên bạn có thể thấy mình rơi nước mắt. Di tích về sự dễ xúc cảm của người Nhật truyền thống đối với không gian vẫn có thể được tìm thấy trong các đền thờ Thần đạo hoặc trên sân khấu kịch Noh. Tuy nhiên, ngày nay, dù bạn có rơi bao nhiêu nước mắt đi chăng nữa thì, khoảng không đó

cũng trống rỗng, vô giá trị. Dường như không còn bất kỳ lý do nào để xây dựng một con đường dẫn đến nó. Tương tự, các nhà hát hiện đại đã ko còn nỗ lực để xây dựng các lối đi kết nối với thần linh. *Yagura, hanamichi, hashigakari*, tất cả đều bị hủy bỏ.

Vì vậy, một vở kịch hiện đại dù sặc sỡ đến đâu cũng mất đi sự sâu sắc bên trong và nghệ thuật chuyển động cũng bị giảm sút; những đôi chân bằng cách nào đó không ở trên mặt đất. Có lẽ vì thế mà kịch hiện thực thời hiện đại trước đây có vẻ "mới" nay lại có vẻ "cũ" trong mắt thế hệ trẻ. Tất nhiên tôi không ủng hộ việc gọi các vị thần trở lại sân khấu đương đại. Tuy nhiên, tôi không thể không cảm thấy rằng, ít nhất, chúng ta sẽ có lợi từ một hoặc hai con đường kết nối, trên đó chúng ta có thể thực sự luyện tập đôi chân để ngăn việc xuống sức về thể chất.



Bên trong một nhà hát biểu diễn kịch Kabuki

Nhà hát Toga, được xây dựng cho công ty của tôi tại Toga-mura, sân khấu bao gồm hai lối đi: chúng đóng vai trò là không gian biểu diễn. Ở giữa lối đi phía trước và phía sau, được lắp đặt một loạt cửa trượt giống như vách ngăn linh hoạt. Tùy thuộc vào cách chúng được mở hoặc đóng, có thể xây dựng các lối vào và lối ra khác nhau. Khi cửa đóng hoàn toàn, chỉ khu vực phía trước có thể được sử dụng làm không gian biểu diễn. Khi cửa được rời đi, cả hai đường dốc có thể được sử dụng đồng thời.

Sân khấu và nhà hát được xây dựng bằng gỗ theo kiểu trang trại trên núi của người Nhật với mái dốc. Bốn cột trung tâm dựng lên để nâng đỡ cấu trúc, nhìn thoáng qua, không gian biểu diễn có vẻ giống với sân khấu kịch Noh. Thực tế, nhiều du khách đã nhận xét như vậy, có lẽ là do vị trí của các trụ trung tâm. Thực ra, việc xây dựng và bố trí sân khấu hoàn toàn khác nhau. Sân khấu Noh có một khu vực biểu diễn trung tâm. Diễn viên đi vào từ cây cầu; sau khi băng qua nó, họ bước vào một khoảng trống dành cho khu vực diễn xuất. Khi họ đã bước lên cầu, họ cũng phải rời đi bằng con đường đó. Tuy nhiên, trên sân khấu của Nhà hát Toga, không có cấu trúc nào như vậy được gắn vào bên trái hay bên phải sân khấu. Dù diễn viên đi vào từ đâu, họ có thể tự do thoát ra theo bất kỳ hướng nào họ chọn. Do đó, không có "sân khấu chính" hay "sân khấu phía sau" hạn chế như trong kịch Noh; không gian biểu diễn của chúng tôi được thiết kế cho một chuỗi chuyển động liên tục. Đó là loại không gian xuyên suốt. Nhân vật chính của vở kịch Noh thường xuất hiện chốc lát, từ ngôi mộ, khi họ hoàn thành công việc của mình trên trái đất, anh ta phải trở về từ nơi anh ta đến. Anh ấy sẽ gặp rắc rối nếu không có một điểm đến thích hợp! Tuy nhiên, theo quan điểm của tôi, con người trong cuộc sống hiện đại, không có nơi nào để gọi là của riêng mình và các vị thần của họ đã rời đi, sống tốt nhất trên kiểu sân khấu mà tôi đã xây dựng. Tất cả chúng ta, mọi lúc, mọi nơi, giờ đây dường như đang sống một cuộc đời được hợp thành với nhiều lối đi.

Vào năm 1978, trong một phần của cuộc triển lãm mang tên "*Ma: Không gian - thời gian Nhật Bản*", được tổ chức tại *Musée des Arts Décoratifs*, ở Paris, tôi đã tạo ra một bản sao sửa đổi của sân khấu Noh, ở đó bức tường

trong cùng - được gọi là *kagami -ita* (tấm gương) và thường được trang trí bằng một bức tranh vẽ cây thông - thực ra đối diện với gương và sàn nhà được phủ bằng nhôm. Hình thức sân khấu này đã truyền cảm hứng cho Tadashi Suzuki muốn có một sàn nhôm trong nhà hát của mình ở Toga. Căn phòng ở Paris nơi sân khấu được bố trí theo chủ đề bóng tối và ánh sáng, duy trì với cường độ thấp. Mối liên hệ giữa bóng tối và kịch Noh cũng gần như mối liên hệ giữa bóng tối với không gian kiến trúc Nhật Bản nói chung. Ở Nhật Bản, cũng như ở hầu hết các nơi trên thế giới, kịch bắt nguồn từ cảm xúc tôn giáo. Vở kịch hoặc điệu nhảy được trình diễn trước khán giả tượng trưng cho sự xuất hiện một vị thần từ bóng tối, dưới hình thức một diễn viên bị nhập vào.

Trong quá trình tu sửa nhà hát ở Toga, chúng tôi tuân thủ chính sách chung mà SCOT (Công ty Suzuki của Toga) đã thiết lập trong quá trình cải tạo trang trại ban đầu của họ; nghĩa là, họ đã bỏ cấu trúc của khung chữ A và sử dụng một số cấu trúc cũ không gian phòng ở cũ của ngôi nhà như một sân khấu. Đổi mới lần thứ hai của chúng tôi về cơ bản tuân theo chính sách tương tự. Sàn nhôm được anot hóa màu nâu đỏ - gần như đen - và các yếu tố kết cấu bằng gỗ xung quanh được sơn đen.

Trái ngược với nội thất tối tăm của nhà hát, tòa nhà hội trường, là không gian tiền sảnh nơi du khách bước vào và cởi bỏ giày dép, là một không gian tràn ngập ánh sáng. Do vị trí của khu đất nên có sự khác biệt lớn giữa phần thấp nhất của hội trường và chính nhà hát. Vì lý do này, toàn bộ hội trường có một cầu thang lớn. Căn phòng được tạo ra có thể để phục vụ chức năng của một giảng đường kiểu Hy Lạp. Các bậc thang trở thành chỗ ngồi và khu vực trung tâm, được bao quanh bởi bốn trụ, là sân khấu có thể phát biểu hoặc thuyết trình. Bục biểu diễn bốn cột này dựa theo tòa tháp, hay còn gọi là *yogura*, là một phần thiết yếu của các nhà hát kiểu cũ của Nhật Bản. Hội trường có mái hông với độ dốc giống hệt như mái của nhà hát trang trại. Bao gồm ba yếu tố hoàn toàn không liên quan - cầu thang, hành lang và mái nhà - hội trường là một không gian sáng sủa, được tăng cường bởi ánh sáng tự nhiên tốt và gỗ còn thô.

Trần Thị Hà

từ *Văn hóa là gốc rễ* (*Cultrure is the body*)

**Đạo diễn sân khấu, Giám đốc công ty Suzuki*

Ngày tòa soạn nhận được bài 18/6/2023; Ngày chấp nhận đăng 15/8/2023;
Ngày đăng: 1/12/2023