

# LUÂN THƯỜNG NHO GIÁO ĐỐI VỚI SINH HOẠT CA TRÙ VIỆT NAM GIAI ĐOẠN TỪ THẾ KỶ XV ĐẾN NỬA CUỐI THẾ KỶ XIX

NGUYỄN HOÀNG ANH TUẤN \*

**Tóm tắt:** Về ảnh hưởng của Nho giáo đối với các nước Đông Á nói chung và Việt Nam nói riêng, các học giả đã có nhiều bài viết trên phương diện chính trị - xã hội, nhưng trên phương diện văn hóa - nghệ thuật còn ít được quan tâm. Bài viết nghiên cứu một hiện tượng văn hóa phổ biến ở Việt Nam (giai đoạn từ thế kỷ XV đến nửa cuối thế kỷ XIX), đó là sinh hoạt ca trù (hát ả đào, hát cô đầu); ảnh hưởng của luân thường Nho giáo tới loại hình sinh hoạt văn hóa này. Không ít nhà nho trí thức có tên tuổi thích đi hát ả đào, thậm chí có cả quan hệ ngoài hôn nhân với cô đầu; đạo đức Nho giáo (đại diện cho chế độ nam quyền) đã tạo điều kiện cho loại hình văn hóa kỹ nữ ra đời và phát triển.

**Từ khóa:** Nho giáo; ca trù; hát ả đào; hát cô đầu.

## 1. Khái quát về luân thường Nho giáo và mối quan hệ giữa luân thường Nho giáo với nghệ thuật

### 1.1. Luân thường Nho giáo là gì?

Luân thường Nho giáo là những luân lý phổ biến (công truyền) để dạy cho mọi người, phân biệt với những luân lý cao xa dành riêng cho những người có tư chất đặc biệt tự lĩnh hội lấy. Luân thường Nho giáo chủ yếu nhấn mạnh mối quan hệ xã hội như Tam cương (ba quan hệ vua - tôi, cha - con, vợ - chồng) hay Ngũ luân (năm quan hệ vua - tôi, cha - con, vợ - chồng và bổ sung thêm quan hệ anh em, bạn bè) và Ngũ thường (Nhân, Lễ, Nghĩa, Trí, Tín).

Nếu Tam cương quy định vai trò, mối quan hệ của con người trong xã hội thì Ngũ thường xác định nội dung giai

cấp rõ ràng. Chỉ người quân tử mới có Nhân, đạo Nhân là đạo của người quân tử. Lễ là hình thức biểu hiện của Nhân, có tác dụng: (1) hàm dưỡng tính tình, cái nghĩa tối cổ chữ *lễ* thuộc về nghi thức tế tự (*tế* là lấy bụng thành thực cung kính mà đối với tổ tiên, quỷ thần), đến hình thức là cách ăn mặc có ý gây nên những tình cảm cho xứng đạo nhân; (2) giữ cho hành vi của người ta có chừng mực; (3) định lễ phải trái, tình thân sơ và trật tự trên dưới (Tam cương) cho phân minh; (4) tiết chế cái thường tình, đặt ra văn vẻ để giữ cho người ta khỏi làm bậy, dứt được điều ác từ lúc chưa nảy mầm. Nếu Nhân là cư xử với người khác, thì Nghĩa là tự vấn

---

(\*) Thạc sĩ, Trường Đại học Thủ Dầu Một.

lượng tâm mình. Lòng hồ thẹn là đầu mối của Nghĩa. Nghĩa là phẩm chất của người quân tử, còn lợi là của kẻ tiểu nhân. Tương tự, Trí là của người quân tử mới có, kẻ tiểu nhân thì không. Trí là biết người, dùng người trực, bỏ kẻ gian, hiểu được đạo, phân định rõ ràng phải trái, thị phi, mới vươn tới được Nhân. Không thể có Nhân mà không có Trí được. Tín là hệ quả của bốn đức trên tạo thành. Tín là làm đúng điều đã nói. Muốn thực hiện Tín phải giữ đúng Lễ, Chính danh (ứng xử đúng phận vị), U lợi (sẵn sàng chia sẻ công bằng). Do vậy, người không có Tín thì mất cả Nhân - Lễ - Nghĩa.

**1.2. Luân thường Nho giáo như một “định hướng vai trò” và “định hướng quá trình” trong sinh hoạt nghệ thuật**

Nho giáo dùng nghệ thuật làm phương tiện để định hướng cho mỗi người một vai trò trong xã hội thực tại, khuyến khích họ đi đến chỗ vui với công việc, vô cầu mà hành động. Cho nên, Khổng Tử kêu gọi: “Đề hết chí vào đạo, vui với lục nghệ” (Chí ư đạo, du ư nghệ - *Luận ngữ*). Trong khi triết học phương Tây dùng *ngôn ngữ lý luận*, loại suy căn cứ trên dữ kiện tai mắt, mất ý thức về những thực thể siêu linh, triết học Ấn Độ dùng *ngôn ngữ phủ định* không bày tỏ thực tại, chỉ việc im lặng mà cảm ứng, “có” cũng như “không”, “không” cũng như “có”, khó mà phân biệt giữa cái viên mãn với cái trống rỗng, vô nội dung, thì Nho giáo dùng

*ngôn ngữ âm nhạc* để tuyên dương những giá trị (nội dung) của Ngũ thường, lấy chí trung hòa (bản chất của nhạc) làm cứu cánh để giữ vững Tam cương. Sách *Lễ ký Nho hạnh*, trong mười điều tổng kết về đức hạnh của nhà nho, có một điều nói về quan hệ giữa âm nhạc và tính cách, phẩm chất của nhà nho: “*ca nhạc giả, nhân chi hòa dã*” (ca nhạc là sự hòa hợp). Vì thế, Khổng Tử được mệnh danh là *Thánh chi thời* (bậc thánh về ứng xử hợp thời), đáng nhanh thì nhanh, đáng chậm thì chậm, đáng ra làm quan thì ra làm quan, đáng về ở ẩn thì về ở ẩn, hài hòa mà không a dua, đứng giữa mà không dựa vào bên nào, không thái quá bất cập, mọi ngôn hành đều thung dung trúnng tiết<sup>(1)</sup>... Sự hòa điệu của nhạc đã trở thành chuẩn mực ảnh hưởng cách ứng xử của các nhà nho hậu thế.

Tuy Nho giáo đề cao âm nhạc, nhưng lại xem thường thân phận của con hát. Nguyên nhân là bởi cái nghề hát cho phép tôi có thể đóng vai vua, người cha đóng vai con quỳ lạy, anh em ruột có thể đóng đôi vợ chồng, vợ chồng có thể đóng cha con hay mẹ con... Ở đây luân thường không còn nữa, mặc dù chỉ trong những lúc trình diễn. Vì trái với luân thường, nên Nho giáo xem con hát là “*xướng ca vô loài*” (nghĩa là nghề

<sup>(1)</sup> Hà Đăng Việt (2013), *Luân thường Nho giáo dưới góc nhìn xuyên văn hóa*, Nxb Khai Trí, tr. 100 - 101.

xướng ca không thuộc loại nào cả trong số “tứ dân” *sĩ, nông, công, thương*). Hơn nữa, Nho giáo phân định rõ *nhĩ nhạc* và *tục nhạc*. Sinh thời, Khổng Tử rất phản cảm với tục nhạc – lối diễn xướng bình dân pha trò bông đùa (*Luận ngữ* – bỏ nhạc nước Trịnh, xa rời người nịnh). Nho giáo đề cao học hành, khoa hoạn, coi khinh những công việc, nghề nghiệp khác: (“*Vạn ban giai hạ phẩm/ Duy hữu độc thư cao*”).

Ảnh hưởng của cái nhìn “*xướng ca vô loài*” mới có từ đời Lê trở về sau, khi Nho giáo giữ địa vị độc tôn. Sử truyền từ đời Lê Nhân Tông (1447): “Dân Thanh Hóa thấy vua đến, trai gái đem nhau *hát rí ren* ở hành tại. Tục *hát rí ren* là một bên con trai, một bên con gái, dắt tay nhau hát, hoặc tréo chân tréo cổ nhau, gọi là cắm hoa kết hoa, thói rất là xấu. Đài quan Đồng Hành Phát bầm với Thái úy Khả rằng: “Lối hát ấy là thói dâm tục xấu, không nên cho người hát nhảm ở trước xa giá”. Khả liền sai cấm hẳn. Từ đó, luật tục và luật hình ném cái nhìn khinh bỉ vào con hát. Tiếp thu pháp lệnh thời Nguyễn: “Những nhà hát xướng, những người tạt nguyên tàn phé, cũng như người phạm tội lớn tày trời, không được tham gia khảo thí”. *Luật Hồng Đức* (1462) thời Lê cũng đặt ra điều lệ cấm: “Những kẻ bất hiếu, bất mục, loạn luân, giáo toa (xui nguyên giục bị), con nhà hát tuồng, chèo, ả đào, nghịch đảng, ngụy quan không được đi thi”.

Tuy nhiên, Nho giáo, hệ tư tưởng của chế độ nam quyền, đã tạo ra một văn hóa kỹ nữ như ả đào Việt Nam, geisha Nhật Bản hay kisaeng Hàn Quốc... Quá trình đào tạo giới ca kỹ một cách bài bản, chuyên nghiệp, nghiêm túc, nghi thức, chuẩn mực đến các kỹ năng phục vụ thú tiêu khiển có văn hóa như trà đạo, thư pháp, văn chương, ca vũ,... cho thấy chữ “kỹ” trong cụm từ kỹ nữ phần lớn là để chỉ người làm nghề ca vũ, tức là ca nhi chứ không phải chữ “kỹ” với ý nghĩa buôn hương bán phấn. So với kỹ nữ Việt Nam, Nhật Bản và Hàn Quốc, thì kỹ nữ Trung Hoa có phần thiên về sắc kỹ hơn là nghệ kỹ. Tuy nhiên, nhìn chung người đàn ông Đông Á có đặc điểm là trọng ứng xử. Nhật Bản có lẽ là dân tộc trọng ứng xử nhất Đông Á khi phân biệt rạch ròi giữa bối cảnh và nội dung bằng hai từ *honne* và *tatemae*. “*Honne*” nghĩa là tự đáy lòng thực muốn nói, “*tatemae*” là nói trong một tình huống xã hội cụ thể mà không nhất thiết diễn tả suy nghĩ thật, tức tỏ ra lịch sự, tránh đối đầu, thông điệp nằm trong quá trình diễn đạt. Những ràng buộc về đạo đức của Nho giáo khiến cho các văn nhân, võ sỹ không chọn cách giải quyết nhanh gọn cái nhu cầu lạc thú bản năng, mà họ sẽ phải cư xử theo cách gián tiếp, “*dĩ vu vi trực*” (lấy đường vòng làm đường ngắn nhất). Họ sẽ xoay quanh vẻ đẹp của quê hương, thưởng thức điệu nhạc, nhấm nháp vài ly rượu. Họ thích bày biện, chỉnh chu, thích thưởng thức

tận hưởng quá trình hơn là đi ngay vào vấn đề thiết yếu. Nếu nói họ khó tính thì cũng không sai. Vì kỹ nữ chỉ có nhan sắc thôi không đủ làm hài lòng họ, mà họ còn đòi hỏi kỹ nữ phải tinh thông các nghệ thuật và các nghi thức phục vụ bài bản, khắt khe hơn... Và thành quả của nhu cầu văn hóa này đã tạo nên một nền văn hóa nghệ thuật Đông Á, trong đó kỹ nữ đóng một vai trò quan trọng, một tầng lớp xã hội riêng biệt, tuy bị khinh miệt, nhưng vẫn sống, tồn tại trong một môi trường quý tộc và cùng sinh hoạt với các tầng lớp thượng lưu.

Trong những nền văn hóa định hướng quá trình, vai trò quan trọng nhất của vua là sự “tiên phong nêu gương”, bề tôi noi theo đó mà hành động. Vua lập Ban nữ nhạc để dạy ả đào hát; quan lại bắt chước vua cũng nuôi ả đào trong nhà; đến lượt dân bắt chước quan cũng rước ả đào về nhà hát những khi mừng thọ hay khao vọng.

## **2. Ảnh hưởng của luân thường Nho giáo đối với giới thưởng ngoạn ca trù**

Luân thường Nho giáo đã sản sinh ra một tầng lớp *nhà Nho tài tử*<sup>(2)</sup> Việt Nam gắn với vai trò nhập thế. Họ vừa làm tròn bốn phận Tam cương, Ngũ thường vừa có đòi hỏi thỏa mãn lạc thú cá nhân, tự do, phóng khoáng. Họ là chủ nhân của *hát nói*, làng ca trù gọi là *quan viên*, là người thưởng thức, người sáng tác và cũng là người phẩm bình, chấm điểm cho tiếng hát, tiếng phách của đào nương.

### **2.1. Về quan niệm thưởng ngoạn**

Nhà nho tài tử Việt Nam chịu ảnh hưởng quan niệm của nho sỹ Trung Hoa: “Đọc sách tức xem hát, xem hát tức đọc sách”. Ở Trung Quốc thời cổ, nghệ thuật con hát từ đầu đến cuối vẫn kết mỗi duyên khó gỡ với văn nhân. Tuy không ít văn nhân xem nghệ thuật con hát là nước lụt, thú dữ, nhưng với phần lớn văn nhân sỹ đại phu đều ý thức được vai trò con hát trong việc truyền đạt thông tin có ích về văn hóa, khích lệ ý chí và đòi mài văn tứ của họ. “*Văn nhân nhờ xem hát mà ý văn cuộn cuộn, dưới ngòi bút như có lời ca điệu múa*”. Thông qua nghệ thuật con hát mà văn nhân bộc lộ *cảm xúc tình thú* của mình, con hát cũng nhân nghệ thuật ấy mà *gọi tình người đời, thay đổi phong tục*... Đặt cơ sở trên nhận thức đó, rất đông văn nhân đã biên soạn kịch bản cho nghệ thuật con hát, lại mượn đó để bộc lộ hoài bão của mình. Đương nhiên, quan hệ giữa văn nhân và con hát ở mức độ rất lớn có yếu tố sắc dục, nhưng việc “chơi đùa trăng gió, lưu luyện phong cảnh” cũng để lại ấn tượng sâu sắc trong lòng con hát; con hát coi văn nhân là đối tượng gửi gắm, tin cậy và bậc thang để tiến bộ về nghệ thuật.

Như vậy, ngoài ba giường mỗi lớn (Tam cương), văn hóa Nho giáo còn sản sinh một giường mỗi quan trọng (bắt

<sup>(2)</sup> Trần Đình Hượu (1995), *Nho giáo và văn học Việt Nam trung cận đại*, Nxb Văn hóa Thông tin, tr. 52 - 53.

thành văn) nữa là *văn nhân* và *con hát*; ở Việt Nam là *văn nhân* và *ả đào*, ở Nhật Bản là *võ sỹ*<sup>(3)</sup> và *geisha*, ở Hàn Quốc là *văn thần* và *kisaeng*... Nghĩa là sự xuất hiện của các cô đào (*con hát*) là có dụng ý để cho họ đóng một vai trò người vợ thứ hai thay thế cho sự thiếu thốn của các hiền nội (*vợ nhà*), để giữ cho cấu trúc của Tam cương không bị phá vỡ, cho quan lại quý tộc phong kiến không đánh mất Ngũ thường, vua không nhất thiết phải lỗi đạo với bề tôi (như vua cướp vợ của quan, quan đi cướp vợ của lương dân), hay vì bảo vệ hạnh phúc gia đình (giữ vợ, giữ người yêu) mà con phải giết cha, bề tôi phải giết vua...

Mặt khác, về phương diện cá nhân, trong “rừng văn hát nói” đó, cái tư tưởng muốn thoát ra khỏi vòng bó buộc của hệ giá trị luân thường Nho giáo đã lỗi thời như: sự giam hãm của các khoa cử, đường hẹp hòi của sỹ hoạn, khuôn phép của tinh thần Khổng - Mạnh. Nho sỹ đã mượn tiếng hát ả đào để vượt ra khỏi cái vòng kiềm tỏa đó. Khi chúa Trịnh lấn át quyền của nhà Lê, biến vua Lê thành kẻ khoanh tay rủ áo; trung quân, một giường mối đạo lý lớn của Nho giáo bị biến thành trò hề, danh phận bị đảo lộn, ba giường mối (Tam cương) đã đứt. Khi đã mất sự tự tin vào vai trò xã hội của mình, thì nhiều nhà nho đã không hứng thú với quan niệm thi dĩ ngôn chí nữa, mà đến với chủ trương thi nói tình, đề cao phương diện cảm xúc, tình cảm, một trào lưu chủ tình bùng bột trong văn học. Ca trù (tiêu biểu

là hát nói) là một trong “những thể loại Việt Nam được sáng tạo do những nhu cầu thực tế để nói những điều người ta không nói trong thơ phú và cổ văn”.

Việc ham muốn đi hát được xem là một hành vi ngoại lệ, “lệch chuẩn” Nho giáo: “*Xong bất nhân mà lại chí nhân*” (*Chơi xuân kéo hết xuân đi* - Nguyễn Công Trứ). Điều này còn được biện minh vì hoàn cảnh: “Ở Tàu và ta vì nam nữ cách biệt nhau quá, người đàn bà không thường ra chỗ giao tế trong xã hội, nên những bậc văn nhân tài tử có cái tư tưởng phóng khoáng thường phải tìm những nơi ca nhi kỹ nữ mà gửi cái khái phong lưu. Theo sách *Khai thiên di sự*, đời Đường ở Trường An có xóm Bình Khang là chỗ kỹ nữ ở - nơi *phong lưu tẩu trạch*, mỗi năm các ông Tiến sĩ mới đỗ đến đây làm *lễ thích cát* (cởi áo vải học trò, mặc áo ông nghè). Ảnh hưởng cái tục ấy, các bậc văn nhân ta ngày xưa đến chơi nhà cô đào cũng lấy đây làm chỗ *phong lưu tẩu trạch* vậy. “Ai dám cho cách chơi ấy là trái đạo đức? Người nào không biết cảm cái sắc đẹp, cái tiếng hay, không có cái “mỹ đích cảm tình” thời mới có cái gan như thế. Cổ nhân ta những lúc chơi bời cũng thổ lộ ra những lời cao thượng, lời trung trinh, lời hùng hồn, lời khảng khái, dù

---

(3) Do tính đặc thù của xã hội chính trị phân quyền của Nhật Bản, giới võ sỹ (*samurai*) đã phát triển như một tầng lớp hạt nhân của xã hội, văn võ song toàn, khác với những mô hình văn hóa chính trị quan liêu hành chính tập quyền ở Trung Quốc hay Việt Nam chủ đạo là văn nhân.

câu hát giọng ca mà cũng bày ra những bài học rất thanh cao cho người đời”.

### **2.2. Về ứng xử với đào nương**

Dù là quan niệm tự do, phóng túng, nhưng giới văn nhân vẫn không đến nỗi đánh mất Ngũ thường. Về chữ Nhân, các bậc danh sỹ đời xưa mà lấy vợ ả đào cũng là do cái lòng từ bi bác ái, yêu thương, tiếc quý mà muốn ra tay tế độ vớt lấy cái họa giữa đường. Nhưng những ai xem hành động kết tóc se tơ với cô đầu để thể hiện tấm lòng nhân ái thì không nhiều. Phần lớn chữ Nhân chỉ dừng lại ở thái độ mến tài sắc, vì “thương hoa, tiếc ngọc” mà cảm thông, chia sẻ cho những số phận mà họ cho là “cánh hoa tàn đem bán chốn thanh lâu”.

Về chữ Trí, chữ Tín và chữ Nghĩa, các nhà nho tuy lỗi thời, nhưng không đến nỗi phần chí; tuy chán đời, nhưng cũng không phải đến nỗi quyên sinh; tuy hát xướng chơi bời, nhưng không mấy khi rầy “vợ Tầm Cầm” mà rước người đàn phách đến mắc bệnh phong lưu; tuy lấy ăn chơi làm thích, nhưng vẫn còn hòng lập công, mong dạy đời, ưa cảnh đẹp, phục người tài. Trong nhiều bài của các cụ, đây đó còn lưu lại được một hai câu cảm tú, một vài ý cao kỳ cùng những cốt cách phong lưu, thanh nhã, ôn hòa, điềm đạm. Qua đó, ta có thể nhận định sinh hoạt ca trù thời ấy mang đậm nét phong lưu, tao nhã.

Đặc biệt, với chữ Lễ, tuy thường xuyên ra vào ca quán, nói nói cười cười với đào nương, nhưng tâm lý các quan viên vẫn xem cái nghề bán phần buôn

hương là một vết nhơ, tội lỗi. Vì thế mà họ luôn tạo ra một ranh giới, một khoảng cách nhất định đối với giới ả đào. Nguyễn Tuân trong truyện ngắn *Chiếc lư đồng mắt cua* đã viết về nhân vật “tôi” cảm nhận giọng hát ả đào Tâm như “nghe một bài kệ ngâm lên để rửa hết tội lỗi trong đời Tâm kể từ khi dần thân vào nghề. Trước kia tuy có gần gũi, chia sẻ khoái cảm, nhưng vẫn có sự rùng ở trong. Tôi vẫn cho nàng là người của một thứ tổ chức luân lý khác hẳn”.

### **2.3. Về ứng xử với dư luận xã hội**

Trong truyền thống, việc văn nhân đi hát ả đào là một nét văn hóa, đồng thời là một nét phong hóa của chốn thị thành. “*Phi Hà Thành, bất xứng cầm ca*” là câu ngạn ngữ không chỉ dành cho giới ả đào, mà còn dành cho giới trí thức, nho sinh khi lên kinh ứng thí. Gia đình, người vợ phải sắm sẵn quần áo, giày, ô và tiền... cho chồng đi hát, có khi con cùng tháp tùng theo bố để đến ca quán. Trong nhiều hồi ký Tô Hoài, Ngô Tất Tố đã tường thuật khá tỉ mỉ vấn đề này.

Dù thế nào thì trong cái nhìn của dư luận xã hội, ca trù vẫn chỉ là một lối ăn chơi. Lối hát ca trù nếu không có gì trái với đạo đức, thì việc đem đạo đức phổ vào tiếng đàn nhịp phách cũng là dịp để các văn nhân ôn lại những giáo lý trong Tam cương, Ngũ thường để nhắc lại những tích cũ, điển xưa hình như có ý nêu những bậc danh nhân nam nữ cho cả người hát lẫn người nghe (và cả người đời) cùng noi đây mà bắt chước...

Thông qua việc chơi ả đào, các văn

nhân làm thơ mà răn người đời: *Ai ơi giữ lấy lòng son; bắt đố kỵ; bắt kiêu căng; giai trượng phu ở cho đáng giá; gái thuyền duyên ở cho có ngãi*. Nhân dịp mừng cưới xin (hay dịp khánh hạ khác) các cụ khuyên đừng có *thiên ái, phải vẹn chữ tòng*... hoặc tóm tắt bao nhiêu câu trích trong *Kinh thi, Kinh thư, Trung dung, Đại học*. “Các cụ lên giọng đạo đức nhân nghĩa muốn dạy người là thế... Bắc sử, quốc sử các cụ tinh thông lắm, diễn sử, học sử bằng lối hát nói... Dù các cụ cho trắng trắng được ba cái nợ đời như nợ tang bồng, nợ phong lưu, với nợ tình, các cụ vẫn chưa sao gác hẳn được thân ra ngoài đời, các cụ vẫn phải tiếp xúc luôn với người. Cho nên các cụ còn phải giấu mình, vừa trêu người, vừa muốn dạy bảo người không bằng mình, vừa muốn suy tôn người tài giỏi hơn mình”. Việc giữ mình của văn nhân cũng là một giải pháp làm giảm bớt dư luận không tốt cho cô đầu “lấy quan, quan cách” hay làm tăng thêm địa vị của cô đầu thông qua việc trí thức hóa cho một giai cấp bị xem là “xướng ca vô loài”.

### **3. Ảnh hưởng của luân thường Nho giáo đối với giới nghệ nhân ca trù**

#### **3.1. Nhìn từ chủ thể nghệ nhân ca trù**

Giường mỗi cha con, vợ chồng làm nên *tính gia truyền* trong làng nghề ca trù; ai muốn học nghề thì phải xin được vào *họ* của giáo phường, với danh phận là con nuôi mới được truyền nghề. *Tính gia truyền* đảm bảo cho tính hoa nhà nghề được ổn định lâu dài. Hệ quả của nó là *tính bảo thủ và khép kín*. Nghệ

thuật ca trù là thành quả của kinh nghiệm lâu đời tích lũy, không dễ gì thay đổi, muốn tiếp thu phải có quá trình học tập lâu dài.

Đào kép có nhiệm vụ kèm cặp nhau, bảo ban nhau, giám sát nhau, khi ở nhà cũng như khi đi hát cửa đình nơi xa. Trong khi đi hát, ả đào phải giữ thái độ nghiêm túc, không được nhìn ngang, nhìn ngửa, không được công nhiên trò chuyện với quan viên, sợ mang tiếng cho dòng họ, cho giáo phường, cho quê hương. Bất kỳ ai mượn nghề xướng ca làm chuyện bất chính thì quản giáp, quản ca họp đàn anh, đàn chị trong từng phường lại, đi phán xét, nhẹ thì phê bình cảnh cáo, nặng thì bắt phạt bỏ tiền vào quỹ chung, nặng hơn nữa là đuổi ra khỏi giáo phường, thông báo đi các nơi thật nghiêm minh.

Đào kép phải tôn trọng tổ sư, lệ kiêng tên húy “Lễ, Châu, Dự, Hoa”. Nếu vô ý nói đến là phải nộp phạt, bị cảnh cáo và truất ngôi thứ trong phường, tùy theo cương vị hay lỗi mắc lần đầu hay nhiều lần. Đào kép cư xử nhau có thủy chung tử tế, có tôn sư trọng đạo. Ngày tết học trò đến mừng tuổi thầy, ngày giỗ của nhà thầy cũng phải có lễ mang đến bàn thờ. Học trò đi hát xa về đều phải góp một phần tiền công với phường để cung dưỡng thầy gọi là tiền đầu...

Ả đào Việt Nam, kisaeng Hàn Quốc và geisha Nhật Bản đều có một đời sống văn hóa theo những quy phạm nhất định. Họ bị cấm ăn mặc khó coi. Họ phải mặc cùng một kiểu trang phục, tóc

chải theo một kiểu đồng nhất. Họ có đặc quyền chỉ phục vụ những nhóm khách vài ba người và không bị ép buộc phải tiếp người khách nào mà họ không thích. Họ được yêu quý, trọng vọng, nhưng theo quy luật của nghề nghiệp. Họ phải chôn chặt những khát khao thầm kín, ngay cả tình yêu trong thế giới đầy “chuẩn mực”.

Mặc dù bị xếp chung với hạng “vô loài”, nhưng thực tế “xã hội ả đào” là một xã hội có thứ bậc, có đẳng cấp, có gia phong, được đào tạo chuyên nghiệp và được pháp luật thừa nhận. Bộ Lễ quy định chặt chẽ về cách tổ chức hát thi và tuyển đào. Đào nương, geisha hay kisaeng không phải là thứ nghề tự phát, nằm ngoài vòng pháp luật như những hạng kỹ nữ khác.

Nho giáo luôn nhắc đào nương ý thức về vai trò mà họ phải hoàn thành và các bổn phận đi kèm: đóng góp một phần trách nhiệm cá nhân với cộng đồng (hát cửa đình). Họ hành xử theo kỷ luật và khao khát được nổi bật trong vai trò đó qua việc phấn đấu giành giải ở các cuộc hát thi. Không chỉ sức mạnh cá nhân đã thúc đẩy họ, đó còn là sức mạnh của nhóm họ đang tham gia – sức mạnh của đoàn thể giáo phường. Họ không có khuynh hướng nêu lên nhu cầu cá nhân và không cảm thấy thôi thúc phải bộc lộ quan điểm như kisaeng Hàn Quốc. Đào nương sẽ thực hiện vai trò của mình một cách linh hoạt, đôi lúc họ là những kẻ “tịch tậ nhân tính”, “cuốn chiếu lên thì hết yêu thương”. Nhưng thường thì giới

ả đào rất trọng tình, họ từng nuôi các văn sỹ vì quý “cái bút, cái nghiên anh đồ”. Geisha thì khác, các nàng geisha thực hiện vai trò một cách cực đoan, lịch sự giao tiếp chỉ là một phép tắc dành cho khách chứ không phải với tư cách cá nhân geisha, vì thế đừng thấy họ lịch sự mà nghĩ họ dễ dãi trong tình cảm.

Trong các nền văn hóa *định hướng quá trình* và *định hướng vai trò*, yếu tố thời gian và sự cầu kỳ của nghi thức càng làm tăng thêm tầm quan trọng của sinh hoạt nghệ thuật. Khi các nàng geisha xuất hiện, cũng như khi ả đào cất tiếng hát, dáng điệu trang nghiêm nặng nề nghi thức của geisha, câu hát đỉnh đặc của ả đào buộc người ta đương ăn phải buông đũa, đang trò chuyện cũng phải dừng lại, tất cả được báo hiệu phải im lặng để tập trung tiếp thu một thông điệp quan trọng. Sự tưởng thưởng mà xã hội dành cho những thành tích của đào kép cũng thể hiện thái độ trọng quá trình: tiền và sự vinh danh như thưởng thê trù, lễ mở xiêm áo, tương tự lễ thay cổ áo của geisha.

Qua vai trò của hình mẫu kỹ nữ Đông Á như ả đào, geisha hay kisaeng, ta lý giải được động cơ hành động của họ. Vai trò hình mẫu ả đào trong văn hóa Việt Nam là một “công dân yêu nước” theo kiểu “*giặc đến nhà đàn bà cũng đánh*”, nên ta dễ thấy tên tuổi của các ả đào qua các truyền thuyết chống giặc Minh. Hình mẫu geisha Nhật Bản thì khác, vai trò của họ là động viên tinh thần của các võ sỹ và các chiến binh.



Trong Chiến tranh thế giới thứ nhất, khi Nhật Bản hai lần gửi quân đi đánh Nga, thì hai lần đó đều có sự xuất hiện của các geisha với nghi thức đến rót trà tiễn các chiến binh ra trận. Kisaeng thì có vai trò “trả thù” cho Tổ quốc. Biểu hiện của nó là “không đội trời chung” với kẻ xâm lược Nhật Bản qua cuộc biểu tình của 20 kisaeng, dẫn đầu là Kim Hyang Hwa tham gia chống phát xít Nhật (1919), hay lòng quả cảm của kisaeng Non Gae đã chuốc rượu cho tướng Nhật Bản say rồi kéo hắn cùng nhảy xuống sông tự tử...

### **3.2. Nhìn từ khách thể – dư luận xã hội**

Nho giáo đặt giới quý tộc và trí thức lên hàng đầu. Thực tế geisha có lai lịch từ con nhà quý tộc sa cơ vào chốn xa mã công khanh, nên tập quán vẫn đánh giá cao geisha. Vì thế, người đàn ông Nhật Bản đi với geisha chẳng những không bị phê phán, mà còn được coi là sang trọng, lịch lãm. Nhưng Nguyễn Công Trứ khi từ quan mà “gót tiên theo đủng đỉnh một đôi dì<sup>(4)</sup>” thì vẫn không tránh được búa rìu dư luận. Người đàn ông Hàn Quốc có chút danh phận thì không bao giờ đi với những kisaeng thuộc tầng lớp tiện dân. Bản chất của quan niệm ả đào không thuộc hạng nào của xã hội (xướng ca vô loài) chỉ là một định kiến chủ quan, nhưng thực tế khách quan địa vị ả đào vẫn còn hơn thứ hạng nô lệ, tức là “tiện dân” mà người Hàn Quốc đã gán cho kisaeng.

Những giá trị của một ả đào: giao

thiếp rộng, thân thiết với không ít các văn nhân, nổi tiếng trong giới văn chương vốn chủ yếu là đàn ông. Tài làm thơ, biết uống rượu, đi lại nhiều... đều là những dấu hiệu không bình thường với người phụ nữ theo tiêu chí luân thường Nho giáo – phụ nữ chỉ có vai trò làm vợ, quanh quẩn trong nhà, tề gia nội trợ.

Quan niệm trên đã đẩy cuộc đời các ả đào vào bi kịch: bị khinh bỉ, bản thân nghề nghiệp tiềm tàng nhiều rủi ro khi nhan sắc tàn phai sẽ bị gạt ra bên lề xã hội. Phạm Văn Duyệt nói: “Hễ nói đến hát ả đào thời các vị phu nhân quắc mắt, các nhà đạo đức chau mày vì căn nguyên ả đào đã mất đặc sắc đi rồi, ta có nên duy trì lấy bộ giáo phường như xưa và theo dõi các cụ mà chấn chỉnh ca trường lại không?”; “Chỉ vì cái tính ăn chơi, lại thêm cái nghĩa chán đời mà xưa nay những nhà đạo đức mô phạm hay những nhà lý tài thiết thực hình như muốn biến hẳn cả các bài hát nói, cả bao nhiêu lối hát ả đào cho là chỉ tổ thương luân bại lý, quấy rối, thúc giục con người vào cái đại vô chừng, cái hại không gì cứu vớt được. Cô đầu bị coi như cái vục làm cho tài giai chìm đắm xuống”.

Nhưng, bên cạnh luân thường Nho giáo, trong tâm thức của cộng đồng, ngoài việc sùng bái các đấng anh hùng, người Việt Nam còn tôn thờ những gương liệt nữ có công với nước. Trong

<sup>(4)</sup> Trích trong *Bài ca ngất ngưỡng*, thuật cảnh tác giả lên chùa còn gặp kẻ với hai ả đào.

đó có những bậc nữ kiệt xuất thân là ả đào như nàng ca nhi họ Nguyễn vì nước liều mình, ca nương làng Đào Đặng lập kế giết quân Minh, ả đào được thờ tại đền Hàng Trống Hà Nội...

Còn nhiều điều để đi sâu hơn không chỉ cho ca trù, mà còn thông qua ca trù để nhìn về văn hóa Việt Nam. Qua đó ta thấy luân thường Nho giáo không chiếm lĩnh được toàn bộ tâm hồn nhà nho Việt Nam, nhất là trong đời sống sinh hoạt nghệ thuật của họ. Sinh hoạt của nhà nho trong những môi trường văn hóa khác nhau như khi yết triều, khi về nhà, khi đi hát ở ca quán, có chỗ Nho giáo để ảnh hưởng và ngự trị hoàn toàn, có chỗ Nho giáo chỉ chi phối một phần. Vì nhà nho Việt Nam ít ai là tín đồ thuần thành. Những tư tưởng của Lão giáo và Phật giáo vẫn chiếm một góc không nhỏ trong tâm hồn các nhà nho thi sỹ. Không có Nho giáo thuần túy, mà chỉ có tinh thần nhân văn Việt Nam sâu lắng biểu hiện ở sức sống quật cường và một tâm hồn nghệ sỹ. “Không Phật, không Tiên, không vướng tục” (*Bài ca ngất ngưỡng* - Nguyễn Công Trứ). Trong sinh hoạt ca trù, ta thấy được bản sắc văn hóa Việt Nam linh hoạt thể hiện qua quá trình tiếp xúc và tiếp biến luân thường Nho giáo.

### ***Tài liệu tham khảo***

1. Đàm Phàm (2004), *Lịch sử con hát* (Cao Tự Thanh dịch), Nxb Tổng hợp Tp. Hồ Chí Minh.
2. Đoàn Thị Anh Đào (2008), *Nhân vật ả đào: Từ cuộc sống đến thơ văn*, Luận văn Thạc sỹ, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội.
3. Đỗ Bằng Đoàn (1961), “Quá trình tiến hóa của ca trù và ảnh hưởng của ca trù đối với văn hóa dân tộc”, Tạp chí *Bách khoa* số 132, tr. 25 - 30.
4. Đỗ Bằng Đoàn, Đỗ Trọng Huề (1962), *Việt Nam ca trù biên khảo*, Nxb Sài Gòn.
5. Hoàng Thị Ngọc Thanh (2011), *Người ả đào qua các tư liệu từ thế kỷ XVIII đến giữa thế kỷ XIX*, Luận văn Thạc sỹ, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội.
6. (2013), *Luân thường Nho giáo dưới góc nhìn xuyên văn hóa*, Kỷ yếu Hội thảo khoa học quốc tế, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hồ Chí Minh.
7. Mijind Huijser (2008), *Lợi thế văn hóa*, Nguyễn Đình Huy dịch, Nxb Trẻ Tp. Hồ Chí Minh.
8. Kim Định (1965), *Tâm tư hay là khoa siêu lý của Viễn Đông*, Nxb Khai Trí, Sài Gòn.
9. Nguyễn Đức Mậu (st, tuyển chọn) (2003), *Ca trù nhìn từ nhiều phía*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
10. NORTON Barley (1996), “Catrù a Vietnamese chamber music genre”, *The journal of Vietnamese music*, Special Issue, Volume 5.
11. Trần Đình Hượu (1995), *Nho giáo và văn học Việt Nam trung cận đại*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
12. Trần Nho Thìn (2008), *Văn học trung đại Việt Nam dưới góc nhìn văn hóa*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
13. Trần Trọng Kim (2012), *Nho giáo*, Nxb Thời đại, Hà Nội.
14. Toan Ánh (1968), *Phong tục Việt Nam*, Nxb Khai Trí, Sài Gòn.

