

## MẶT NẠ SÂN KHẤU: NGHIÊN CỨU SO SÁNH GIỮA TUỒNG VIỆT NAM VÀ KINH KỊCH TRUNG QUỐC

Đỗ Thị Hồng Vy  
Trường Đại học Sư phạm - Kỹ thuật TP HCM  
Email: vydth@hcmute.edu.vn

/Ngày nhận bài: 18/03/2025

/Ngày nhận bài sửa sau phản biện: 25/03/2025

/Ngày chấp nhận đăng: 18/04/2025

### TÓM TẮT

Mặt nạ sân khấu truyền thống phản ánh đặc điểm văn hóa nghệ thuật của từng dân tộc. Nó giúp người xem nhận diện được nhân vật và tính cách của họ ngay từ cái nhìn đầu tiên. Mặt nạ cũng là một phần của sự sáng tạo không giới hạn trong nghệ thuật biểu diễn, không chỉ là công cụ cho diễn viên, mà còn là một tác phẩm nghệ thuật độc lập. Trong văn hóa Việt Nam, Trung Quốc mặt nạ đã tồn tại từ lâu đời và có giá trị lịch sử lớn. Nghiên cứu các mặt nạ sân khấu truyền thống giúp chúng ta hiểu rõ hơn về căn tính văn hóa nghệ thuật của hai dân tộc, đồng thời góp phần bảo tồn và phát triển loại hình nghệ thuật này trong bối cảnh hiện đại, duy trì sự liên kết giữa quá khứ và hiện tại. Bằng nguồn dữ liệu có được từ quan sát tham dự các buổi biểu diễn Tuồng Việt Nam và nguồn văn liệu về Kinh kịch Trung Quốc, áp dụng phương pháp nghiên cứu so sánh, nghiên cứu này nhằm nhận diện đặc trưng của mặt nạ sân khấu trong Tuồng Việt Nam và Kinh kịch Trung Quốc dưới các khía cạnh: đường nét, màu sắc, đặc điểm nhân dạng, tính ước lệ. Nghiên cứu cho thấy điểm khác biệt về những đường nét tạo hình nhận diện, khối lượng gam màu chính và xúc cảm của mặt nạ giữa Tuồng Việt Nam và Kinh kịch Trung Quốc. Nghiên cứu này góp phần khẳng định Tuồng là loại hình sân khấu nghệ thuật truyền thống của riêng Việt Nam.

**Từ khóa:** *Tuồng Việt Nam, Kinh kịch Trung Quốc, mặt nạ sân khấu, sân khấu*

### THE MASK OF STAGE: THE RESEARCH COMPARE BETWEEN VIETNAM'S TUONG AND CHINA'S PEKING OPERA

#### ABSTRACT

Traditional stage masks reflect to the cultural and artistic characteristics of each other. It helps viewers identify characters and their personalities when see actor. This is a part of unlimited creativity in performing arts, not only a tool for actors. Masks had existed for a long time and have great historical value in the cultures of Vietnam and China; research traditional stage masks will understand the cultural and artistic identity of the two nations, while contributing to preserving and developing this art form in a modern context, maintaining the connection between the past and the present. Using data from observation of Vietnamese Tuong performances and literature on Chinese Peking Opera, applying the comparative research method, this study aims to identify the characteristics of stage masks in Vietnam's Tuong and China's Peking Opera in terms of lines, colors, human characteristics, and conventionality. The research shows the differences as identifying lines, main color tones, and emotions of masks between Vietnam's Tuong and China's Peking Opera. This research contributes to affirming Tuong as a traditional art form of Vietnam.

**Keywords:** *Vietnam's Tuong, China's Peking Opera, Mask of stage, Traditional stage in Vietnam*

#### 1. ĐẶT VẤN ĐỀ

Hầu hết các quốc gia Châu Á đều có những loại hình nghệ thuật sân khấu giải trí khác nhau như: kịch Noh của Nhật Bản, Talchum của Hàn Quốc, Kinh kịch của Trung Quốc và Tuồng của Việt Nam. Trong đó, Tuồng và Kinh kịch có nhiều nét tương đồng khiến người xem khó phân biệt loại hình nghệ thuật sân khấu này, bài viết này góp phần chỉ ra sự khác nhau của mặt nạ sân khấu trong Tuồng Việt Nam và Kinh kịch Trung Quốc.

Ngoài ra sự đối sánh giữa hai loại hình nghệ thuật dân gian này để thấy rõ hơn về quá trình giao lưu tiếp biến văn hóa của Tuồng và Kinh kịch. Từ đó, có cái nhìn toàn diện hơn trong quá trình bảo tồn và phát triển nghệ thuật Tuồng Việt Nam, nâng tầm sánh ngang trên đấu trường quốc tế bằng sự tự hào về việc sở hữu một thể loại nghệ thuật sân khấu truyền thống dân tộc.

Tuồng Việt Nam và Kinh kịch Trung Quốc là hai thể loại nghệ thuật sân khấu truyền thống có một số nét

tương đồng về hình thức và kỹ thuật biểu diễn, nhưng đó chỉ là sự tương đồng hữu hạn và chắc chắn có những khác biệt rõ rệt, phản ánh đặc điểm văn hóa, xã hội và thẩm mỹ riêng biệt của mỗi nền văn hóa.

Mặc dù Tuồng có nền tảng sâu sắc trong văn hóa Việt Nam, nhưng cũng không thể phủ nhận sự ảnh hưởng của nghệ thuật sân khấu Trung Quốc, trong đó có Kinh kịch. Trong lịch sử, các triều đại phong kiến Việt Nam đã có nhiều lần giao lưu văn hóa với Trung Quốc, đặc biệt trong các lĩnh vực như nghệ thuật, tôn giáo và văn học. Sự giao thoa này có thể thấy rõ trong việc sử dụng mặt nạ, kỹ thuật diễn xuất và vũ đạo trong Tuồng, những yếu tố vốn có ảnh hưởng từ Kinh kịch Trung Quốc. Đối với vũ đạo và diễn xuất vẫn có sự khác biệt, ví dụ như: Kinh kịch có vay mượn các thế võ của Thiếu lâm tự, thì Tuồng Việt Nam vay mượn của vùng đất võ Bình Định.

Mặc dù có sự tương đồng rõ rệt về cấu trúc sân khấu, kỹ thuật biểu diễn và sử dụng nhạc cụ, nhưng mặt nạ sân khấu lại phản ánh những đặc trưng văn hóa, xã hội riêng biệt của Việt Nam và Trung Quốc. Việc nghiên cứu mối liên hệ này không chỉ giúp làm sáng tỏ các đặc điểm nghệ thuật mặt nạ của từng loại hình mà còn cung cấp cái nhìn sâu sắc về sự giao thoa văn hóa trong khu vực Đông Á.

Đã có khá nhiều những ghi chép về Tuồng Việt Nam và Kinh kịch Trung Quốc nhưng chưa có nhiều nghiên cứu chuyên sâu về mặt nạ sân khấu của Tuồng và Kinh kịch. Có thể kể đến các nghiên cứu đã được công bố như:

Tài liệu Mặt nạ trong nghệ thuật Tuồng cổ, vẻ đẹp cần gìn giữ và phát huy<sup>1</sup> dù đối tượng nghiên cứu là mặt nạ nhưng toàn bộ luận văn chỉ có vắn vắn một trang viết về mặt nạ, liệt kê sơ sài về màu sắc. Và tài liệu Nghệ thuật hóa trang khuôn mặt Tuồng Việt - nhìn từ một số học thuyết và quan niệm<sup>2</sup> cho rằng những quy ước trong mặt nạ Tuồng, trong đó, học thuyết âm dương - ngũ hành, quan niệm dân gian về tướng mạo, quan điểm về thẩm mỹ và văn học được coi là những yếu tố chính, chi phối các nguyên tắc trong hóa trang khuôn mặt tuồng Việt.

Trong Nghệ thuật hóa trang mặt nạ trong sân khấu Hát Bội xuất bản 1992 do Nxb Trẻ ấn hành được phiên dịch tam ngữ Việt - Anh - Hoa. Tài liệu chủ yếu là minh họa hình ảnh chân dung vẽ mặt nạ Tuồng do nhiếp ảnh gia Phạm Trí Đức (Bút danh: Đức Huy) thực hiện với 30 tác phẩm nhiếp ảnh. Trong tài liệu còn có những cảm nhận về mặt nạ và nghệ thuật hóa trang, về nghệ sĩ của tác giả GS.TS Lê Ngọc Trà, Nguyễn Quân, Đinh Bằng Phi. Cảm nghĩ về nghệ sĩ Năm Đồ và nghệ sĩ Thành Tôn của tác giả Phụng Quốc Hàm, Trần Hữu Lục và một bài viết của tác giả Lê Văn Chiêu so sánh một số kiểu vẽ mặt nạ của Việt

Nam và Nhật Bản. Những nhận định này mang tính tham khảo sơ lược về nghệ thuật Tuồng của Việt Nam.

Tài liệu “Hóa trang mặt nạ sân khấu Tuồng” (NXB Mỹ thuật) của tác giả Đoàn Thị Tinh, tác giả liệt kê và phân tích một số mặt nạ trong Tuồng với đại diện 68 nhân vật các tích Tuồng khác nhau. Tuy nhiên chưa tổng kết được về mặt tạo hình chung của mặt nạ Tuồng thông qua đường nét, màu sắc cụ thể mà chỉ liệt kê và phân tích riêng lẻ từng nhân vật mang tính chung chung.

“Đường vào Hát Bội” của nhóm tác giả Lục tỉnh cảm ca thì nêu tổng chung các mặt của Tuồng trong đó có nội dung nghệ thuật hóa trang, tuy nhiên cũng chỉ sơ lược trong nội dung “Về mặt” với một số màu đặc trưng cơ bản.

“Пекинская опера” của tác giả Сюй Чэнбэй (徐城北), dịch giả Сан Хуа Хэ Жы), có sự tương đồng như tác phẩm “Kinh kịch Trung Quốc” của tác giả Từ Thành Bắc nội dung nêu sự ra đời của Kinh kịch và có điểm qua vài mặt nạ nhân vật, và sơ lược về những đóng góp của những nghệ sĩ kỳ cựu của Kinh kịch.

“Peking Opera painted faces (with notes on 200 operas)” của tác giả Zhao Menglin and Yan Jiqing tập trung phân tích từng nhân vật với những mặt nạ tương ứng cho từng vở diễn. Qua tham khảo, tác phẩm này sẽ miêu tả từng nhân vật gồm có những nét gì và màu gì. Tuy nhiên chưa tổng hợp kết luận những điểm chung trong cách sử dụng màu sắc cũng như đường nét mà Kinh kịch ứng dụng vào “kiểm phở” (cách gọi cho hành động trang điểm trong Kinh kịch của người Trung Quốc. Việt Nam gọi hành động này là kẻ mặt).

Các nghiên cứu có nhắc đến mặt nạ sân khấu nhưng chưa thành một nghiên cứu chuyên sâu và hệ thống. Vì vậy bài viết này là một nghiên cứu cần thiết. Bài viết này phân tích sự khác biệt trong cách sử dụng màu sắc, ý nghĩa màu sắc trong mặt nạ sân khấu hay họa tiết của hai loại hình nghệ thuật sân khấu.

Vì vậy, bài viết này sẽ tập trung so sánh mặt nạ sân khấu trong Tuồng Việt Nam và Kinh kịch Trung Quốc dưới các khía cạnh như:

- + Màu sắc, chi tiết trang trí
- + Tính ước lệ và đặc điểm nhân dạng phân biệt Tuồng và Kinh kịch

## 2. PHƯƠNG PHÁP VÀ NGUỒN DỮ LIỆU

Nguồn dữ liệu của nghiên cứu này là bộ sưu tập mặt nạ sân khấu Tuồng Việt Nam và Kinh kịch Trung Quốc. Trong đó đa số sưu tập mặt nạ Tuồng Việt Nam do chính tác giả ký họa khi quan sát tham dự các buổi biểu diễn Tuồng từ năm 2008 đến nay tại Nhà hát

Tuồng Việt Nam, Nhà hát Nguyễn Hiền Đình, Nhà hát Nghệ thuật Hát Bội thành phố, Đoàn hát Kim Phụng (Bến Tre).

Khoảng gần 300 mặt nạ trong Kinh kịch trong tổng số nguồn văn liệu của một số tác giả Trung Quốc và tài liệu nước ngoài.

Trên cơ sở hai sưu tập mặt nạ sân khấu truyền thống của Việt Nam và Trung Quốc, nghiên cứu và sử dụng phương pháp liên ngành Lịch sử và Mỹ thuật, phương pháp so sánh để nhận diện những nét tương đồng và khác biệt của Tuồng và Kinh kịch.

### 3. KẾT QUẢ VÀ THẢO LUẬN

#### 3.1. Đôi nét về Tuồng Việt Nam và Kinh kịch Trung Quốc

Tuồng Việt Nam: Tuồng có nguồn gốc từ rất lâu đời và cho đến hiện tại chưa có tài liệu, nhà nghiên cứu nào khẳng định chính xác cột mốc sự ra đời của Tuồng. Tuy nhiên, hiện vẫn có rất nhiều văn liệu tồn tại và ghi chép về sự xuất hiện của Tuồng xuất hiện vào thế kỷ XIII trong trận đánh giữa nhà Trần với quân Nguyên Mông. Trong số binh lính mà ta bắt được từ trận đánh, có nhân vật Lý Nguyên Cát - được ghi nhận là người có tài diễn xướng, nên triều đình đã trọng dụng phục vụ trong nghệ thuật diễn xướng cung đình thời đó. Tuy nhiên, với ý kiến chủ quan, việc Lý Nguyên Cát xuất hiện vào thời điểm đó cũng chỉ là đóng góp cho sự phát triển của Tuồng được nhanh trau chuốt và hướng đến sự hoàn thiện dần của nghệ thuật Tuồng ngày nay.

Kinh kịch (Peking Opera): Có nguồn gốc từ cuối triều đại Minh và đầu triều đại Thanh (khoảng thế kỷ 18), Kinh kịch là một hình thức nghệ thuật biểu diễn kết hợp giữa âm nhạc, vũ đạo, diễn xuất và múa. Mặc dù ban đầu có ảnh hưởng từ các loại hình sân khấu khác của Trung Quốc như Hí Khúc, Côn khúc với các loại nhạc kịch ở Trung Quốc vào thời điểm đó, song Kinh kịch đã phát triển thành một thể loại riêng biệt và rất nổi bật trong văn hóa Trung Quốc sau hơn 50 năm từ khi Bắc Kinh có sự hưng thịnh.

##### 3.1.1 Tuồng Việt Nam

Trước hết Tuồng Việt Nam được biết đến với một số tên gọi như: Hát Bội, Hát Bộ tùy vào mỗi miền của Việt Nam. Tuồng (đây là cách gọi của miền Bắc), Hát Bộ (miền Trung), Hát Bội (miền Nam). Tuy có những cách gọi khác nhau giữa các vùng miền nhưng nhìn chung đó đều là cách gọi của một loại hình nghệ thuật truyền thống sân khấu Tuồng Việt Nam.

Đối với Tuồng Việt Nam, tuy không nhiều tài liệu nghiên cứu chuyên sâu và toàn diện nhưng cũng có các tác giả và nhà nghiên cứu yêu thích Tuồng quan tâm; qua một thời gian tham khảo cho thấy đến hiện

tại chưa có tài liệu nào khẳng định chính xác cột mốc ra đời của Tuồng thời sơ khai, mà chỉ khẳng định đã tồn tại từ rất lâu đời cho đến thế kỷ XIX thì đó là thời kỳ phát triển mạnh mẽ và hoàn thiện nhất của Tuồng. Và một số tài liệu có ghi nhận về sự xuất hiện một tù binh Lý Nguyên Cát trong trận đánh nhà Trần với Nguyên Mông vào thế kỷ XIII.

Thông qua một số sử liệu liên ngành, tài liệu “Khâm định Việt sử thông giám cương mục (tập 1), Quốc Sử quán, Sài Gòn” đã có đề cập đến các buổi trình diễn, trong đó có múa biểu diễn và hát vào dịp sinh nhật vua Lê Đại Hành năm 985. Hay một số nhận định khác từ các nhà nghiên cứu cũng cho thấy nghệ thuật sân khấu Việt Nam đã có từ rất lâu đời trước thời Lý - Trần nhưng đến thời Lý - Trần thì trở nên phổ biến hơn “Văn hóa Việt Nam, “Tìm tòi và suy ngẫm”, tại trang 428 đã thông tin. Mãi đến thế kỷ XIX, đây là thời điểm hoàng kim của loại hình nghệ thuật sân khấu này.

Từ đó cho thấy, Tuồng Việt Nam thực sự đã tồn tại từ rất lâu đời ở dạng loại hình thời sơ khai của diễn xướng cho đến khi được hoàn thiện có tên gọi đầy đủ là “Tuồng” ở thế kỷ XIX dưới triều Nguyễn.

##### 3.1.2. Kinh kịch Trung Quốc

Kinh kịch theo tài liệu “Пекинская опера” của Сюй Чэнбэй có nêu rằng vào thời nhà Thanh (1644 - 1911) hầu như ai ai cũng thích xem kịch và có một số người còn rất am hiểu kịch. Nên các đoàn hát cũng đã hình thành với các tên gọi và dòng nghệ thuật ban đầu của Kinh kịch như: Hí Khúc ở các vùng khác nhau của Trung Quốc với các tên gọi đặc trưng theo địa phương như: làn điệu Dặc Dương (ở vùng Hạ Du, Trường Giang, Trung Quốc); làn điệu Bang tử (ở vùng lưu vực sông Hoàng Hà, Trung Quốc); làn điệu Liễu tử (khởi nguồn từ Sơn Đông)... nhưng những làn điệu địa phương này lại không được đánh giá cao bằng “Côn Khúc”, Côn khúc được mệnh danh là “bách hí chi mẫu” (có thể tạm hiểu là mẹ của các loại hình hí kịch) và nó dường như ảnh hưởng sâu rộng đến các loại hình hí kịch khác ở Trung Quốc. Vào giữa thế kỷ XVII có một đoàn hát cực thịnh thời bấy giờ tên gọi là An Huy nổi tiếng với Côn Khúc và cả biểu diễn các làn điệu khác của Hí khúc.

Dưới sự thống trị nhà Thanh một xã hội có sự thịnh vượng của thời kỳ hưng thịnh, mà Bắc Kinh được xem là trung tâm của chính trị, văn hóa, kinh tế ... và các loại hình nhạc kịch cũng phát triển tỷ lệ thuận trong thời kỳ này. Và nhờ sự phát triển phong phú đa dạng của các làn điệu, hí khúc, côn khúc... với những kỹ xảo đánh võ, lời thoại đơn giản và diễn viên xuất chúng, tiếp nối, diễn biến suốt trong khoảng thời gian 50 đến 60 năm sau đó thì loại hình hí khúc độc đáo được ra đời với tên gọi “Kinh kịch”.

Kinh kịch (Peking Opera) và Tuồng (Vietnamese Classical Opera) là hai loại hình nghệ thuật sân khấu kịch cổ truyền của Trung Quốc và Việt Nam. Hai loại hình này có sự tương đồng với nhau đều mang tính tổng hợp từ các hình thức nghệ thuật như: Hát, Múa, Kịch, Diễn xướng, Âm nhạc, Mỹ thuật sân khấu ...

Khi được nhắc đến loại hình nghệ thuật sân khấu truyền thống này tại hai quốc gia, điều đặc biệt được kể đến đó chính là mặt nạ (người diễn viên tự vẽ mặt cho nhân vật mình thủ vai). Tuy giống nhau về hình thức trang điểm nhưng Tuồng gọi là “kẻ mặt” trong khi Kinh kịch gọi đó là “kiểm phổ”.

### 3.2. Sự khác biệt về màu sắc và họa tiết trang trí mặt nạ

Màu chủ đạo gồm: đỏ, đen, trắng, xanh lá, xanh dương... (Chưa ghi nhận có màu vàng chủ đạo trong mặt nạ Tuồng). Mỗi một màu chủ đạo luôn có một ý nghĩa gắn liền với nó. Nhưng sự khác biệt nó nằm ở một số dị biệt chính là gam màu chủ đạo đó được kết hợp với màu gì sẽ có những ý nghĩa khác.

#### 3.2.1 Tuồng

##### + MÀU ĐỎ:

Triệu Khuôn Dẫn: là một vị vua hiền nhưng lại bất tài, sợ vợ, nát rượu... vì vậy màu kẻ mặt cũng là màu đỏ chủ đạo nhưng đó là màu đỏ sẫm (vì mặt người say thường rất đỏ nhưng không phải màu đỏ tươi).

Quan Vũ: mệnh danh là nhân vật nóng tính, chính trực vì vậy màu kẻ mặt là gam màu đỏ chủ đạo (thường sử dụng là màu đỏ tươi). Phụ họa thêm là các khía cạnh khác như râu và nét chân mày, nét ở khóe mắt.

##### + MÀU XANH LÁ:

Ngô Tôn Quyền: cũng là vị vua tài giỏi nhưng cuối đời lại bị người đời đánh giá hôn quân. Tuy nhiên đây là kẻ đa mưu túc trí trong nhiều tình huống. Nên nhân vật này thường được tập trung vào diễn xuất đôi mắt hơn là các đường nét khác.

Chung Vô Diệm: là người phụ nữ có tài, trí tuệ vô song tuy nhiên dung mạo của bà tương truyền là cực kỳ xấu xí. Vì vậy mà có nhiều đường nét vẫn để mô tả ước lệ sự xấu xí. Tuy nhiên có chữ Vương (王) là biểu tượng của bậc đế vương.

Đối với cách sử dụng màu về nhân vật này thì cách kẻ mặt của miền Nam và miền Bắc khác nhau. Miền Nam với màu xanh lá và nét vẽ văn vẻ phức tạp hơn miền Bắc; miền Bắc vẽ đơn sắc màu thuần nguyên chất là được (điều này được ghi nhận rằng Tuồng miền Nam là nghệ thuật hình thành muộn nhất trong nước và sự giao thoa ảnh hưởng với nghệ thuật Kinh kịch). Miền Bắc cách kẻ mặt đơn giản với màu đơn giản đơn sắc và chỉ có thêm nanh cũng tối giản.

##### + MÀU XANH DƯƠNG:

Khuông Linh Tá mặt nền xanh là nhân vật sẽ bị tử trận (thông qua hình mô chim ở đầu cánh mũi). Theo tài liệu của tác giả Đoàn Thị Tình thì nhân vật này là nhân vật trung thành (biểu thị là mặt kép xanh).

##### + MÀU TRẮNG:

Đồng Trác nền màu trắng (không trắng thuần), kết hợp râu mép ria mây sợi, lông chân mày xéch thì đây là nhân vật gian, nịnh thần.

##### + MÀU ĐEN:

Bao Công màu đen có biểu tượng sao bắc đẩu lồng hình trăng khuyết: tượng trưng cho sự sáng suốt, anh minh.../ trán có hình âm dương: tượng trưng ánh sáng mặt trăng/ trên trán có liên mi (có lông sao bắc đẩu)

##### + MẶT ĐẶC BIỆT:

Trình Ân nhân vật này được xem là kép độc (đặc biệt) vì hiếm có nhân vật nào mang những biểu tượng này trên sân khấu Tuồng truyền thống. Tuy mặt vẫn là màu đen, nhưng vì có mảng màu đỏ trên vùng mắt kéo dài: tượng trưng cho người chính trực nhưng lại rất nóng tính. Nhân vật này có sự dị tướng nhưng lại có tài.

#### 3.2.2 Kinh kịch:

##### + MÀU ĐỎ:

The Big Dipper: là một nhân vật được miêu tả có khuôn mặt lấp đầy là đỏ tím với tổng chung khung mặt “tam ô” (hay còn gọi là tam hổ), được điểm 7 điểm trên trán nhưng đây chỉ là nhân vật trong tiểu thuyết có tên “Restoring Peace in Heaven”.

Guan Yu: là một nhân vật được miêu tả mặt lấp đầy màu đỏ, với nét vẽ mạnh mẽ và đều nét nêu lên sự nghiêm trang và uy nghiêm của nhân vật trong tiểu thuyết tên “Battle of Red Cliff”

##### + MÀU XANH LÁ:

Zheng Lun: là một nhân vật được miêu tả có khuôn mặt lấp đầy là màu xanh lá chủ đạo với tổng chung khung mặt “tam ô” và điểm nổi bật được tài liệu nhắc đến là họa tiết điểm trán có ba cạnh góc nhọn. Nhân vật trong tiểu thuyết có tên “Canonization of the Gods”

Ni Rong: nhân vật được lấp đầy màu xanh lá với mô típ sử dụng là mặt “broken flower” (màu chính sẽ tập trung nằm ở trán, kèm theo là những chi tiết khác màu với sự diễn họa bằng những đường nhỏ, phức tạp). Nhân vật trong tiểu thuyết có tên “The Qingding Pearl”

##### + MÀU XANH DƯƠNG:

Ma Wu: nhân vật được vẽ nền xanh và là vị tướng võ rất giỏi. Nhân vật trong tiểu thuyết có tên “Capture of Luoyang”



## + MÀU TRẮNG:

Yì Lì: mang khuôn mặt của một hoạn quan và là gian thần chiếm nước. Nhân vật trong tiểu thuyết có tên “The Golden Terrace”

## + MÀU ĐEN:

Bao Zhen: nhân vật này được ghi nhận chính là nhân vật Bao Chuẩn (Bao Công) trong Tuồng Việt Nam đã vay mượn nhưng có cách điệu khác đi khi sử dụng những hình ảnh ngôn ngữ của văn hóa dân tộc. Bao Zhen thì được miêu tả như tính cách và cốt truyện trong Tuồng Việt Nam. Tuy có tạo hình điểm biểu trưng khác nhau trên phần trán. Nhân vật trong cốt truyện có tên “The Ungrateful Husband”

## + MẶT ĐẶC BIỆT:

Zhu Biao: tạo hình có phần giống với Trịnh Ân trong Tuồng Việt Nam về đường nét. Tuy nhiên nếu Trịnh Ân có nền đen xen nét trắng và mảng màu đỏ thì nhân vật Zhu Biao trong Kinh kịch lại là nền trắng nét đen, được miêu tả là mặt hoa xoắn. Nhân vật trong cốt truyện có tên “Three attacks on Zhu Family Village”.

### 3.3. Tính ước lệ và đặc điểm nhân dạng phân biệt Tuồng và Kinh kịch

#### 3.3.1. Tuồng Việt Nam

Tuồng dựa theo tính cách mà sáng tạo nên nhân vật căn cứ vào quy luật của tạo hình trong Tuồng và cách điệu ước lệ từ tự nhiên.

Có tính ước lệ cao hơn Kinh kịch, thông qua việc tối giản đường nét trên mặt, tập trung vào mảng nét, mảng màu lớn vì vậy không bị chèn chịt những hoa văn gây rối mắt và thường ít họa tiết có góc nhọn như Kinh kịch.

Một số phân tích chọn lọc tiêu biểu về đặc điểm nhân dạng cơ bản dựa trên hình thức thể loại nhân vật Tuồng của Việt Nam như:

Kép vằn: có màu mặt hồng nhạt, thể hiện tính điềm đạm hiền hòa, đối lập với sự nóng nảy bộc trực của kép võ. Tuy nhiên, cũng có những kép vằn như Kim Lân trong vở Sơn Hậu có khuôn mặt đỏ nhưng khác với kép võ, kép vằn có các nét theo chiều ngang thay vì hướng lên. Đồng thời các đường nét trên mặt Tuồng kép vằn mềm mại, uốn theo khuôn mặt của diễn viên. Kép vằn và đào vằn có đặc điểm nhận dạng giống nhau về màu sắc và đường nét.

Kép võ: là nhân vật đại diện cho sức mạnh và sự trung thành, kép võ có màu mặt đỏ rực, sự thể hiện bộc trực của lòng trung và tính tình nóng nảy. Đào võ cũng có khuôn mặt mang màu sắc và đường nét giống kép võ, tuy nhiên, khuôn mặt của đào võ cũng theo đó mà mềm mại hơn, uyển chuyển hơn. Nếu đặc trưng của mặt Tuồng là đôi mày và đuôi mắt được trang điểm xéch ngược thì đôi mắt của kép võ mang đậm đặc

trung này nhất. Kép võ dù đứng ở vị trí nào cũng mang trọng trách trừ gian, diệt ác, bảo vệ kẻ yếu, có thể kể đến như Triệu Tử Long, Lữ Bố trong vở *Phụng Nghi Đình*.

Kép nịnh: kép nịnh được quy định với màu mặt trắng mốc và có lẽ cũng xuất phát từ nhân tướng học, kép nịnh thường có bộ râu còm (thưa) và chiếc mũi khoằm như nhân vật Đồng Trắc; cũng là kép nịnh lại là nhân vật dâm dăng nên mặc dù có bộ râu rậm nhưng là thể sàm (không mọc ngay ngắn). Khán giả quen với Tuồng chỉ cần nhìn thấy khuôn mặt trắng mốc và chòm râu sẽ ngay lập tức biết rằng nhân vật này thuộc tầng lớp nào.

Kép núi: có màu đen, trắng và nâu tượng trưng cho núi rừng. Đây là nhân vật của triều đình; tuy nhiên, cũng có những nhân vật kép núi như Đào Tam Xuân trong vở *Đào Tam Xuân loạn trào* có khuôn mặt nửa trắng hồng, nửa xanh, để nói Đào Tam Xuân xuất thân từ núi rừng chứ không phải người do triều đình cử đi. Điểm nổi bật nhất của kép núi là đôi mắt, được vẽ như đầu hai con chim, tạo thành hình khối rất mỹ mãn và cầu kỳ. Mặt Tuồng này được gọi là “trông mờ” như Giang Chấn Tử trong vở *Triệu Đình Long*, Mạnh Lương trong vở *Mộc Quế Anh dâng cây*.

Đào văn pha võ: nhân vật này được coi là văn võ toàn tài. Sự pha trộn này khiến khuôn mặt nhân vật hồng đậm hơn đào văn nhưng đỏ nhạt hơn đào võ. Các nét mày, mắt khỏe môi cũng đi với những đường vẽ trung tính, không quá xéch và không quá ngang. Vai diễn này đôi khi còn được trang điểm mặt trắng không kẻ. Triệu Đình Long trong vở *Triệu Đình Long cứu ấu chúa* là một trong những mẫu nhân vật này.

#### 3.3.2. Kinh kịch Trung Quốc

Kinh kịch sáng tác nhân vật dựa trên cốt truyện và nhân vật mang ngôn ngữ của riêng từng cốt truyện.

Tính ước lệ thông qua biểu tượng chính trên chân dung và tập trung vào một vị trí nhất định dựa theo quy cách phân chia của trên mặt nạ nhân vật nhằm để miêu tả nhân vật của cốt truyện.

Kinh kịch cũng có cách chia các loại hình nhân vật như Việt Nam nhưng như đã đề cập ở trên, họ tập trung vào cốt truyện để xây dựng hình ảnh nhân vật dành riêng cho cốt truyện mà văn liệu có gọi tả ví dụ như: cách kiểm phổ (trang điểm) được phân chia khoảng 13 thể loại như: “Full face”, “Three-tile face”, “Cross face”, “Six-tenth face”, “Broken-shower face”, “Symbolic face”, “Clown face”... mục đích phân biệt kiểu người như thế nào (nó được tạm hiểu như cách phân chia khuôn diện trong Tuồng Việt Nam là nhân vật có mặt lưỡi cày, mặt chữ điền, mặt trái xoan...)

### 3.4. Một số tương đồng giữa Tuồng và Kinh kịch

#### 3.4.1. Hình thức

Đều là trang điểm trực tiếp trên da mặt diễn viên. Chỉ khác nhau về cách gọi hình thức trang điểm. Tuồng gọi là “kẻ mặt” (nguồn gốc do trước đây, diễn viên sử dụng nan để kẻ mặt); do nan để kẻ mặt không mảnh và mềm mại như cọ. Do đó đường nét của họa tiết thường là nét lớn và không tập trung nhiều vào các chi tiết nhỏ hay các nét phức tạp (Do đặc điểm ngày xưa người nghệ sĩ thường dùng nan để kẻ mặt (trang điểm) nên việc vẽ các chi tiết nhỏ rất khó thực hiện). Vì vậy, đường nét thường được tối giản. Và màu sắc cũng vì lý do trên mà thường tập trung bôi mặt (dùng tay thoa màu lên mặt) thành mảng lớn, không sử dụng nét mảnh cho kẻ mặt nạ.

Còn Kinh kịch gọi là “kiềm phở” sử dụng cọ để vẽ mặt, nên đường nét vẽ rất sắc nét, trau chuốt hơn Tuồng. Đường nét mảnh, nét nhỏ chi tiết thường xuyên hiện diện trên mặt.

#### 3.4.2. Hình ảnh nhân vật

Nhân vật The Big Dipper của Kinh kịch trong câu chuyện “Restoring Peace in Heaven”, là nhân vật cùng tên Triệu Khuôn Dã trong vở tuồng “Lưu Kim Đỉnh giải giá Thọ Châu” của Tuồng Việt Nam. Cả hai đều có ký hiệu thất tinh trên kẻ mặt nhân vật nhưng hình thức là kẻ khác nhau hoàn toàn.

Quan Công (Quan Văn Trường/Quan Vũ): Tuồng “Quan Công hồi cố thành” (hay Quan Công phò Nhị Tâu) tương đồng nhân vật Guan Yu: “Battle of Red Cliff” trong Kinh kịch và hai nhân vật này có sự tương đồng lớn trong tạo hình lẫn xây dựng cốt truyện.

Trịnh Ân tuồng “Trảm Trịnh Ân” về mô típ hướng mặt có hoa văn xoắn tương đồng với nhân vật Zhu Biao trong Kinh kịch được miêu tả là mặt hoa xoắn.

Ngoài những quy phạm nói trên thì trong sân khấu Tuồng cũng như Kinh kịch với những điệu bộ, ngữ âm, kịch bản, diễn viên... cốt yếu làm nên một biểu trưng rất riêng mà không thể nhầm lẫn với các dòng nghệ thuật tương tự nào khác đó chính là sự biểu cảm khi biểu diễn mà việc kẻ mặt hay kiềm phở đem lại. Sự biểu cảm ấy sẽ không thể được phát huy hết những tính chất vốn có của nó nếu nó chỉ là chiếc mặt nạ có thể tháo ra hay lắp vào, mà nó thể hiện được biểu cảm cao nhất vì nó được kết hợp thông qua biểu hiện người diễn viên thể hiện bằng hành động cảm xúc của chính họ trên sân khấu thông qua cơ mắt và mặt (điểm tối ưu mà chỉ khi kẻ mặt trực tiếp mới phô diễn được những biểu cảm một cách tốt nhất).

Song song đó, mặt nạ sân khấu sẽ không thể hiện được hết ý nghĩa vốn có của nó nếu không có sự tương trưng của màu sắc đi kèm. Bởi người xem có

thể biết được tính cách nhân vật một cách rõ ràng hơn thông qua việc sử dụng màu trang trí trên khuôn mặt. Vì vậy người xem sẽ có thể hình dung được tính cách nhân vật ngay khi nhân vật bước ra biểu diễn

Hiện nay, không ai có thể phủ nhận Tuồng là một loại hình sân khấu truyền thống của dân tộc Việt Nam, nó gắn liền với đời sống sinh hoạt của người dân Việt Nam và ngày càng phát triển với những giá trị nghệ thuật độc đáo. Đặc biệt là tính ước lệ, tính biểu cảm và quy cách tạo hình mặt nạ trong nghệ thuật sân khấu Tuồng.

Tính ước lệ ấy đã làm nên vẻ đẹp thuần túy của nghệ thuật Tuồng Việt Nam. Cũng từ đó, nó đã thôi thúc những người đam mê nghệ thuật dân gian bác học này quan tâm và mong muốn đóng góp vào việc bảo tồn, phát huy vẻ đẹp vốn có của những hình tượng tạo hình rất tinh xảo, kiêu sa. Thông qua những ghi chép từ sân khấu cho đến phía sau những bức màn nhung ấy là sự cầu kỳ điểm tô thêm ý nghĩa của những chiếc mặt nạ Tuồng.

Qua phân tích đối sánh bằng hình ảnh cũng cho người đọc có được cái nhìn cơ bản toàn diện về sự khác nhau giữa Tuồng và Kinh kịch vốn bản chất là hai loại hình của hai quốc gia với màu sắc, văn hóa riêng. Tuy nhiên sẽ có ảnh hưởng tương tác qua lại ít nhiều trong quá trình giao lưu trao đổi văn hóa giữa hai quốc gia nói riêng và các nước Đông Văn nói chung (Việt Nam, Nhật Bản, Hàn Quốc, Trung Quốc). Một lần nữa Tuồng được xưng tên là một loại hình nghệ thuật của dân tộc Việt Nam./.

## CHÚ THÍCH

<sup>1</sup>TLTK 4, Luận văn ThS. Lê Thị Ngọc Hiền

<sup>2</sup>TLTK 6, Trần Thị Thu, Phạm Quang Vũ

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

Hội Nhà báo Tp.HCM, (1992). *Nghệ thuật hóa trang mặt nạ trong sân khấu Hát bội*, NXB Trẻ, Tp.HCM.

Nhóm tác giả Lục Tinh Cầm Ca, (2019). *Đường vào Hát Bội, thành phố Hồ Chí Minh*, NXB Văn hóa - Văn Nghệ.

Viện Khảo Cổ, (1960). *Khâm định Việt sử thông giám cương mục (tập 1)*, Quốc Sử quán, Sài Gòn, *Quốc Sử Quán Triều Nguyễn soạn thảo (1856-1881)*. Viện Sử Học dịch (1957-1960), Nhà xuất bản Giáo Dục (Hà Nội) ấn hành 1998.

Lê Thị Ngọc Hiền, (2012). *Mặt nạ trong nghệ thuật Tuồng cổ, vẻ đẹp cần gìn giữ và phát huy*, luận văn Thạc sĩ Mỹ thuật tạo hình trường Đại học Mỹ thuật thành phố Hồ Chí Minh, Số 5 Phan Đăng Lưu, Phường 3, Quận Bình Thạnh, TP.HCM.