

# Vai trò ca nương trong nghệ thuật ca trù

• Nguyễn Hoàng Anh Tuấn

Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, ĐHQG-HCM

## TÓM TẮT:

*Bài viết nêu bật tầm quan trọng của vai trò người ca nương (đào nương) gắn liền với nguồn gốc lịch sử nghệ thuật ca trù, và ảnh hưởng đến trào lưu thưởng thức nghệ thuật này. Qua vai trò đào nương, ta hiểu được quy luật tồn tại và tiến hóa của nghệ thuật ca*

*trù, từ trào lưu đại chúng, ca trù tồn tại trong hát cửa đình, hát khao vọng... song song với trào lưu hát nhà tơ, ca quán; và xác định được phương hướng giữ gìn, phát huy nghệ thuật ca trù.*

**Từ khóa:** đào nương (ả đào), ca trù.

## Dẫn nhập

Cho đến nay, chúng tôi nhận thấy có rất nhiều công trình nghiên cứu về lịch sử và nghệ thuật ca trù, nhưng chưa có công trình nào đặt vấn đề trực tiếp nghiên cứu vai trò của nghệ nhân- ca nương (ả đào). Lần đầu tiên, trên tạp chí *Nam Phong* bài “Văn chương trong lối hát ả đào” (tháng 3- 1923) của Phạm Quỳnh và bài “Khảo luận về cuộc hát ả đào” (4-1923) của Nguyễn Đôn Phục, có nêu cao vai trò kỹ cương, phẩm hạnh của ả đào trong giai đoạn suy thoái. Bài viết “Vài nét về sinh hoạt của hát ả đào trong truyền thống văn hóa Việt Nam” của Lê Văn Hào (tạp chí *Đại học* 1963) nêu khái quát địa vị và vai trò ả đào trong lịch sử xã hội Việt Nam (từ thế kỷ XV đến đầu thế kỷ XX). “Sỹ phu, văn học sử và cô đầu” của Tam Ích và “Những ả đào lưu danh trong quốc sử” của Lương Mỹ Châu, cùng đăng trên tạp chí *Văn học* (1971) là hai chuyên khảo góp thêm tư liệu về ả đào, đại khái nói đến vai trò quan trọng của đào nương trong lịch sử và văn học. Bài “Văn nhân và ả đào” của Nguyễn Xuân Diện (đăng trên nhiều tạp chí) nhắc lại vai trò ả đào trong việc nuôi dưỡng tài thơ của các văn nhân về tinh thần lẫn vật chất và lịch sử đã ghi nhận mỗi một tài danh

trong làng văn học trung cận đại đều có ít nhất một mối tình thâm thiết với cô đào...

Nhìn chung, giới nghiên cứu đã cung cấp những tư liệu quý giá để có một cái nhìn đa chiều về vai trò ả đào. Kế thừa những tư liệu đã có, chúng tôi mong muốn đóng góp một hướng tiếp cận mới để có cái nhìn toàn diện hơn vai trò ca nương trong nghệ thuật ca trù: hướng tiếp cận lịch đại phối hợp với đồng đại từ cái nhìn văn hóa học. Phương pháp liên ngành, phương pháp nghiên cứu lịch sử, phương pháp hệ thống cấu trúc, xem ca trù như một hệ thống văn hóa, trong đó, ả đào là một thành tố, cùng với phương pháp so sánh để làm rõ mối tương quan giữa ả đào với con hát của các loại hình nghệ thuật trong và ngoài nước. Trong bài viết, chúng tôi đã sử dụng những thuật ngữ hiện đại như “trào lưu” và “đại chúng” với ý nghĩa chỉ một xu thế nhất thời của một số đông ra đời và mất đi trong một điều kiện thời gian, không gian nhất định, nhằm làm rõ quan niệm: quy luật chung của nghệ thuật nhân loại là theo hai dòng phát triển: *văn hóa dân gian*

và nghệ thuật chuyên nghiệp<sup>20</sup>, thì ca trù cũng không ngoại lệ; và vai trò ca nương xưa nay vẫn biến thiên theo hai xu hướng như thế.

### 1. Tên gọi “đào nương” và vai trò gắn liền với nghệ thuật ca trù

1.1. Sự xuất hiện tên gọi “đào nương” hay “ả đào” có thể xem là cột mốc để truy tìm lịch sử nguồn gốc của nghệ thuật ca trù. Trong nhiều dị bản của truyền thuyết tổ nghề ca trù, các giáo phường xưa vẫn thờ Mãn Đào Hoa công chúa-con gái Bạch Đình<sup>21</sup> Xà Đại Vương, bà là một ca nương có tư chất thông minh, có giọng hát hay và tinh thông âm luật, đã đặt ra lối hát ả đào để dạy đời [Doãn Kế Thiện sưu tầm (1943), dẫn theo Vũ Bằng 1971: 4]. Theo Đỗ Bằng Đoàn [1994: 36-41] thì đời nhà Lê, Đình Lễ quê làng Cổ Đạm, huyện Nghi Xuân (Hà Tĩnh) được Lý Thiết Quải và Lã Đồng Tân cho một khúc gỗ dạy làm cây đàn. Nhờ đàn, Đình Lễ đã chữa bệnh và cưới được Hoa nương- con quan châu Thường Xuân (Thanh Hóa). Lịch triều phong tặng Đình Lễ là Thanh Xà Đại vương và Hoa nương là Mãn Đào Hoa công chúa. Cũng theo thuyết ấy, Nguyễn Đôn Phục [1923: 277] đã thừa nhận “hát ả đào phô thai phát triển sớm lắm. Duy âm điệu thì tàn mát ở dân gian, hoặc mỗi người chế ra mỗi khúc, hoặc mỗi xứ hát ra mỗi giọng, khi xưa chưa có thống nhất. Bà Mãn Đào Hoa công chúa là một thiên tài âm nhạc, tự mình chế ra khúc hát ở các nơi, đem tu bổ san thuật lại để dạy đời”. Duy Việt trong truyện *Đất tổ* và Phú Sơn trên tạp chí *Trung Bắc chủ nhật* (1943) cũng đồng quan điểm cho rằng: “lối hát ả đào đã lâu đời rồi, dù không rõ niên đại, nhưng chắc cũng chẳng sau lối hát

tuồng, chèo vốn là những lối hát phát sinh từ đời Trần sơ” [dẫn theo Vũ Bằng 1971: 8].

Dựa theo truyền thuyết, *Đại Việt sử ký toàn thư* cũng ghi nhận về năm 1025 và *Việt sử tiêu án* của Ngô Thì Sĩ đều cho rằng thời Lý Thái Tổ, trong ban Nữ nhạc có người ca nhi tên Đào Thị giỏi nghề hát, thường được vua ban thưởng, người đời hâm mộ nên gọi các con hát là *đào nương* (ả đào). *Công dư tiếp ký* (1775) của Vũ Phương Đề, *Lịch triều hiến chương loại chí* (1819) của Phan Huy Chú, *Đại Nam nhất thống chí - tỉnh Hưng Yên* (1882) của Quốc sử quán triều Nguyễn thì dựa trên sự tích vào thời điểm muộn hơn, cuối nhà Hồ (1400), một ca nhi họ Đào có công giết giặc được dân làng lập đền thờ, từ đó ca nhi được gọi là ả đào [dẫn theo Nguyễn Đức Mậu 2010: 13]. Vì thông tin trên chỉ cho biết giai đoạn thế kỷ XI, nghề xướng ca chuyên nghiệp với nghệ nhân phụ nữ được gọi là “ả đào” chứ không nói hát ả đào là nghệ thuật gì nên giới nghiên cứu văn học sử quan niệm rằng *đào nương* cũng như *cô đào*, *đào hát* chỉ là tên gọi chung cho nữ diễn viên của các loại hình nghệ thuật truyền thống lẫn hiện đại và ca trù ra đời rất muộn từ thế kỷ XVIII trở đi, vì phải rất lâu sau khi các loại hình nghệ thuật dân gian (thơ ca, hò vè, hát chèo, quan họ, ...) đã hình thành và các thể thơ lục bát, song thất lục bát lần đầu tiên ra đời trong lịch sử văn học, và cần phải có một tầng lớp nhà nho tham gia sáng tác và thưởng thức nó. Thứ nhất, họ nhầm lẫn “ả đào, đào nương” vốn là tên gọi đặc trưng riêng của nghệ thuật ca trù với “cô đào, đào hát” của những loại hình nghệ thuật khác, mà đó chẳng qua cũng là cách chuyển dịch ngữ nghĩa từ khái niệm ả đào của ca trù để gọi chung cho các nữ diễn viên sân khấu, điện ảnh. Thứ hai là nhầm lẫn hát nói với ca trù, chỉ vì “hát nói thông dụng nhất, có văn chương lý thú nhất” [Dương Quảng Hàm 1968: 154] nên vội kết luận ca trù ra đời rất muộn cùng với lịch sử hát nói (sản phẩm của các nhà nho đầu thế kỷ XVIII trở đi). Thực tế, ngoài hát nói, ca trù

<sup>20</sup> “Văn hóa dân gian duy trì tính hỗn đồng hai bình diện: sáng tạo và những hoạt động khác của con người, trong lúc đó, nghệ thuật chuyên nghiệp (sản xuất nghệ thuật) thì tách biệt và đi đến khu biệt hóa thành các phương thức khác nhau: loại, thể” [M.Cagan 2004: *Hình thái học nghệ thuật*, Phan Ngọc dịch, NXB Hội nhà văn, H., tr.273].

<sup>21</sup> Các nhà nghiên cứu cho biết các nơi có ả đào thì thường liên quan đến họ Đình, nhưng chưa có lời giải đáp [Vũ Ngọc Khánh 1997: 16-24].

còn có nhiều điệu hát khác<sup>22</sup>, trong đó khúc *Non mai, Hồng hạnh* chỉ được hát trong *Lễ tế tổ* (bà Mãn Đào Hoa) có lẽ là lối hát lâu đời nhất để minh chứng cho bề dày của lịch sử ca trù.

Một số khác có căn cứ xác thực và toàn diện hơn, trong *Việt sử thông giám cương mục* và *Việt Nam cổ văn học sử* của Nguyễn Đông Chi cho rằng: Từ đời Lý, nghệ thuật múa hát đã thịnh, các á đào đã có điệu hát riêng đều dùng lối lục bát biến hóa ra. Đời Trần lối hát á đào dùng trong giáo phường bấy giờ đã nhiều và nhờ được lối văn hát tuồng pha Tàu và ta, lại thêm có thơ phú quốc âm xuất hiện nên hát á đào dần dần sinh ra lối *lối* [dẫn theo Lê Văn Hào 1963: 721-722]. Thời Lê sơ (thế kỷ XV), nghệ thuật âm nhạc có một bước phát triển đột phá nhờ *Âm luật Hồng Đức* của Lê Thánh Tông (1460-1497), nhờ Nho học cực thịnh, vài nho sỹ đã tham gia sáng tác bài hát cho á đào. Gia phả tiến sỹ Lê Đức Mao (1462-1529) đã ghi lại bài thơ *Nôm Đại Nghị bát giáp thưởng đào giải vấn* (soạn trước năm 1500) mà sau này Nguyễn Xuân Diện [2007: 72] đã dịch và chú thích đó là tư liệu sớm nhất được biết có hai chữ “ca trù”<sup>23</sup>. Qua tư liệu văn bia (có ghi chữ ca trù” từ thế kỷ XV và hình ảnh cây đàn đáy trên điêu khắc đình làng từ trước thế kỷ XVI), Nguyễn Xuân Diện kết luận: Ở thế kỷ thứ XV, ca trù đã là một bộ môn khá hoàn chỉnh. Đến thế kỷ XVII-XVIII, tổ chức giáo phường đã hoàn bị, quản lý và mua bán quyền hát cửa đình [2007: 78]. Tuy nhiên, nhóm nghiên cứu này vẫn chưa kết luận gì về thời điểm lịch sử tên gọi “á đào” và điều kiện lịch sử sản sinh ra nó. Quá trình diễn dã của nhóm nghiên cứu Viện Âm nhạc Việt Nam (2006) đã tìm ra ở Bắc Ninh có 10 đình làng cùng thờ một ông tướng phò giúp Hai Bà Trưng (thế kỷ I tr.CN) tên là Doãn Công, có vợ là *đào nương* (á đào) [*Hồ sơ ứng cử quốc gia*]. Phát hiện này đồng

nhất khái niệm á đào với khái niệm “con hát” trong *Đại Việt sử ký toàn thư* và *Đại Việt sử ký tiền biên*<sup>24</sup>. Dương Đình Minh Sơn [2009: 31-36] cũng đã công bố một phát hiện mới: Đó là nguồn gốc của chữ “đào” là tên của một trong bốn đứa bé<sup>25</sup> của thầy trò gánh *hát thờ* trong các đền miếu dân gian, sau này được Lý Thái Tổ đưa vào làm lối hát thờ ở Thái Miếu mà thành lối hát của ban Nữ nhạc Cung đình và nguồn gốc chữ *trù* là từ một lối *hát trừ yếm* trong hát thờ<sup>26</sup>. Chữ “trù” theo nghĩa *trù yếm* có gốc gác sâu xa hơn giả thuyết “chữ *trù* là cái thê tre ghi chữ Nho, thường cho á đào, sau khi hát á đào đổi lấy tiền” [Đào Duy Anh- *Hán Việt từ điển*, dẫn theo Nguyễn Nghĩa Nguyên 2011: 18].

Như vậy, các nhà nghiên cứu quan niệm nguồn gốc tên gọi á đào gắn liền với lịch sử ca trù trải dài suốt một ngàn năm Thăng Long, kể từ khi có lối hát thờ ở Thái Miếu, á đào (đào nương) là tên gọi đặc trưng để chỉ người hát ca trù. Việc lý giải và đưa thêm cứ liệu xác thực đòi hỏi nhiều thời gian và sự công phu hơn, tạm thời chúng ta chấp nhận cách giải thích trên.

1.2. Về sau, khoảng cuối thế kỷ XIX, nửa đầu thế kỷ XX, á đào thường được gọi là cô đầu. Từ “*cô đầu*” thì có người cho là “*cô đào*” bị nói trệch đi, chữ “á” là chữ Nho có nghĩa là “*cô*”, á đào có nghĩa là *cô đào* [Vũ Bằng 1971: 11]. Một số người hiểu từ “*cô đầu*” là một cái tên xấu vì lúc

<sup>24</sup> *Đại Việt sử ký toàn thư* (1479) kỷ An Dương Vương (255 tr.CN) ghi về chuyện rửa vàng chỉ ra nguyên nhân thành đắp không xong là do “trong núi có con quỳ, đó là người con hát thời trước chết chôn ở đáy hóa thành”. *Đại Việt sử ký tiền biên*, khắc in dưới thời Tây Sơn (1800) chép: “Theo ngoại sử, Trình hoàng hậu là con hát, quê ở làng Dương Thâm, quận Giao Chỉ. Nay ở đây có đền thờ Triệu Đà và Trình hoàng hậu. Sau này con cháu Trình Thị đời ra họ Trần, vẫn giữ nghiệp *ca công*, nên có đền thờ, hàng năm đến ngày 11 tháng chạp thì giỗ tổ” [*Hát của đình Lỗ Khê*].

<sup>25</sup> Cam. Quýt, Mận, Đào [khi còn nhỏ] tóc để chôm, hát hầu thánh. Đến khi cô Đào lớn lên thì nghiêm nhiên gọi là “Đào Thị”, người bề trên gọi là con hát.

<sup>26</sup> Hát thờ có nhiều công đoạn khác nhau như: 1. *Hát công tích* của vị thần thờ trong miếu; 2. *Hát cúng thổ thần*, hát cúng cháo cho ma thập phương và hát cúng “trù yếm” trừ tà, đuổi ma. Lối hát trừ tà, đuổi ma này là công đoạn thứ hai gọi là cúng tẩy uế, trước khi vào lễ cúng chính ở ngôi đình làng [Dương Đình Minh Sơn 2009: 39].

<sup>22</sup> Trong *Việt Nam ca trù biên khảo*, Đỗ Bằng Đoàn đã thống kê 46 điệu hát (hay còn gọi là cách hát, lối hát hay thể hát) và có ngôn bản của các điệu để minh định.

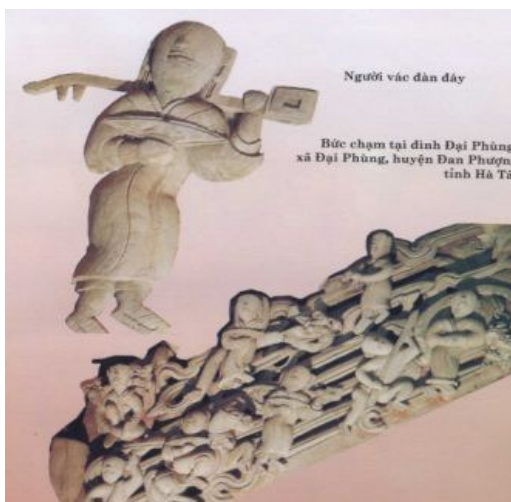
<sup>23</sup> Trong bài thơ này, chữ “ca trù” xuất hiện hai lần: “*Thọ bôi kê chực, ca trù diêm trâm; Mừng nay tiệc ca trù thị yếm*”.

này có câu thành ngữ “Cô đầu, cô đít, cô đuôi” [Nguyễn Nghĩa Nguyên 2011: 19]. Nhưng, thành kiến của dân gian đôi khi không phản ánh đúng sự thật lịch sử. Á đào có tên là “cô đầu” khi vào thời điểm này, các á đào đã tích lũy được vốn liếng, kinh nghiệm, đủ sức thoát ly khỏi giáo phường, tự thân mở nhà hát (ca quán) ở thành thị để dạy hát và kinh doanh nghề hát. Nguyễn Đôn Phục [1923] và Đỗ Bằng Đoàn- Đỗ Trọng Huê [1994: 44] cho rằng chữ “đầu” ám chỉ *tiền đầu* mà theo tục lệ các học trò phải trích ra để phụng dưỡng người thầy dạy hát của mình. “*Cô đầu*” lại cũng thường được dùng để chỉ những cô ca sỹ có nhiều học trò. *Cô đầu* thoát thai từ á đào. “*Tiếng cô thay tiếng á cho rõ ràng, tiếng đầu thay tiếng đào để tỏ ý tán tụng bậc danh ca*” [Vũ Bằng 1971: 3-5]. Vì thế, cái tên *cô đầu* không có ở trong giáo phường và cũng không phải là người xứ Nghệ (Bắc Trung Bộ) đặt ra, mà do “nhập cảng” từ Bắc Bộ vào [Nguyễn Nghĩa Nguyên 2011: 19].

1.3. Căn cứ vào tên người ca nương, người ta còn gọi nghệ thuật ca trù bằng những tên sau: *hát á đào*, *hát cô đầu*, *đào nương ca (nương nương ca)*<sup>27</sup>, căn cứ vào bốn không gian diễn xướng của đào nương: *cung vua*, *đình làng* (đền thần), *dinh quan* (tư gia) và *ca quán* và phương thức biểu diễn của họ, ca trù còn được gọi là *hát hát nhà trò (hát cửa đình)*, *hát nhà tơ (hát nhà ty, hát cửa quyền)*, *hát thế* (trù); ở Thanh Hóa còn gọi là *hát ca công, hát gõ*,...

Từ những đặc điểm vừa nêu, chúng tôi đi đến định nghĩa về á đào và ca trù: Ca trù là một thể loại hát thính phòng xuất xứ từ hát thờ (tín ngưỡng dân gian) được bác học hóa thành hát chơi (giải trí cho tầng lớp trí thức), trong đó á đào giữ vai chính bên cạnh kép<sup>28</sup> đệm đàn đáy và

quan viên<sup>29</sup> cầm châu thương thức. Á đào là chức danh của một nữ nghệ nhân hát ca trù, còn được gọi là *đào nương* hay *cô đầu*.



Thiếu nữ vác đàn đáy, điêu khắc gỗ tại đình Đại Phùng, huyện Đan Phượng (Hà Tây)<sup>30</sup>.

1.4. Và, một đúc kết chung cho vai trò ca nương trong nghệ thuật ca trù: Đó là vai trò người nghệ nhân đa năng, một mình đảm đương nhiều vai như ca, múa, diễn trò,... Những vai này đều là vai chính, lại không có ai có thể thay thế hay đứng ngang hàng với đào nương. Không như những loại hình dân nhạc khác, các vai diễn kể cả vai chính cũng có thể thêm vào hay bỏ bớt thể nào cũng được. *Đờn ca tài tử* không có ca nương thì tay đàn vẫn tạo được một buổi nhạc, đám đông có thể tham gia cuộc hát như hát với nhau, thì nhau hát... *Chèo* mà thiếu cô đào hay anh hề, *múa rối nước* mà thiếu mắt nhân vật chú tiểu... cũng

<sup>27</sup> Hai khái niệm này có trong các thư tịch, Ôn Như Nguyễn Văn Ngọc đã sử dụng để làm tiêu đề cho tác phẩm của mình - *Đào nương ca* (1932).

<sup>28</sup> Kép là một nam nghệ nhân giữ vai trò nhạc công gảy đàn đáy bên cạnh á đào. Cách gọi “đào” và “kép” là thuật ngữ đặc thù của cấu trúc văn hóa ca trù.

<sup>29</sup> Theo tập quán dân gian thì đi hát ca trù là sinh hoạt của bậc phong lưu công tử như con của các quan phủ, huyện mà tục lệ xưa thường gọi là *quan viên tử* được đặc ân miễn tạp dịch trong làng.

<sup>30</sup> Nguồn: *Đặc khảo ca trù Việt Nam*, Nhiều tác giả, NXB Viện Âm nhạc H., (2006), tr. 531

không ảnh hưởng gì. Nhưng với ca trù thì không, đây là một nghệ thuật đã được công thức hóa thành bộ ba bất biến: đào- kếp- quan viên. Thậm chí nếu vắng anh kếp hay quan viên cầm trống thì ả đào vẫn có thể cầm đàn đáy<sup>31</sup> vừa hát vừa đàn. “Thoạt kỳ thủy, ả đào hát với một nhạc công đứng gảy đàn đáy hòa theo, và một nhạc công nữa chuyên cầm một cặp sênh tiền để gõ nhịp. Nhạc công gảy đàn là *kếp đàn*, còn nhạc công gõ sênh gọi là *kếp chân bìa*. Về sau, công việc của *kếp chân bìa* không có gì khó khăn nên ả đào dùng một cổ phách vừa gõ vừa hát, chỉ cần có kếp đàn mà thôi. Từ đó trở đi thì chỉ có hai người, một trai một gái hợp lại thành cặp nên thiên hạ gọi vắn tắt là *đào và kếp*” [Tchya 1959: 47]. Điều nay nghĩa là ả đào có thể đóng thay vai của kếp nhưng kếp (hay bất cứ ai) không thể thay thế vai của đào. Không có ả đào thì không còn cuộc hát ca trù, vì bản chất ca trù là nhạc hát chứ không phải nhạc đàn, kếp đàn chỉ đóng vai phụ hỗ trợ nâng đỡ cho tiếng hát đào nương. Vì thế, đôi lúc ả đào được hiểu đồng nhất với toàn bộ nghệ thuật ca trù (ả đào là ca trù).

## 2. Vai trò ca nương khi ca trù còn trong trào lưu đại chúng

Khi Thăng Long còn là chốn đế đô, trào lưu hát ả đào rất thịnh hành, từ Hà Tĩnh trở ra Bắc, không huyện, tỉnh nào không có. Mỗi huyện có đến 2,3 làng ả đào, có khi 2,3 huyện giao hiếu với nhau mà kết thành đoàn thể gọi là *Ty giáo phường*, đứng đầu là quân giáp (ông Trùm), chia nhau giữ quyền hát cửa đình, đình của tốp nào, tốp ấy hát, được hưởng quyền lợi và nghĩa vụ công ích làng xã. Tư liệu văn bia cũng cho thấy trong suốt một thời gian lịch sử lâu dài (từ năm 1672) đông đảo nhân dân đã yêu thích ca trù, coi việc thưởng thức ca trù như một nhu cầu văn hóa, việc biểu diễn ca trù đã đem lại nguồn lợi kinh tế cho người nghệ

sỹ dân gian lẫn các nhà tổ chức [Nguyễn Xuân Diện 2007: 82].

### 2.1. Vai trò ca nương trong lễ thức dân gian

Vai trò, bản chất gốc của cô đào Việt Nam không phải xuất phát từ văn hóa kỹ nữ như geisha Nhật Bản hay kisaeng Hàn Quốc, mà đó là vai trò phục vụ tín ngưỡng làng xã. “Hát ả đào xưa có tính chất chủ yếu là phụng sự văn hóa dân gian trong những buổi cúng tế, ... Vai trò quan trọng nhất của ả đào tự khởi thủy đến nay, là vai trò của một nghệ thuật bình dân chủ ý tô điểm cho một khía cạnh của tôn giáo bình dân là sự cúng tế Thành hoàng” [Lê Văn Hào 1963: 719, 734]. Will Durant nói: “Thuyết linh hồn đã phát sinh ra thi ca. Văn thơ phát sinh từ các bài hát tôn giáo hoặc các câu thần chú do các thầy pháp tụng rồi truyền khẩu lại” [2006: 162, 173]. Theo quy luật đó, hát ả đào có lịch sử lâu đời từ những bài hát tôn giáo chứ không phải là những bài thơ hát nói trữ tình ra đời muộn như nhiều người vẫn nghĩ. Đặc trưng của hát thờ là trước mỗi buổi diễn luôn có một cuộc tế lễ, sau là hát dâng hương với lời văn trau chuốt, nghiêm trang, khác với dân ca lao động như hò, vè, hát ví, quan họ không cần nhạc đệm, hát thờ có đủ ca lẫn nhạc. Hát thờ ca trù có hát thờ tổ sư và hát tế thành hoàng. Những bài hát thờ còn được dùng trong hát thi để tuyền đào.

2.1.1. Trong hát thờ tổ sư, ả đào đóng vai “con nhà nghề” tri ân và tưởng vọng về vị tiền bối khai sinh và bảo hộ nghề ca trù, cũng như các phường thủ công, bách nghệ, nghề hát ả đào cũng theo trào lưu tìm cho được một vị làm tổ sư. Một số nơi ở Nghệ Tĩnh và làng Cổ Đạm (Hà Tĩnh) thờ các vị thần Đạo giáo như Đông Phương Sóc và Lý Thiết Quài. Làng Đại xá, huyện Tiên Lữ, tỉnh Hưng Yên thì thờ cô Đào có công giết giặc Minh (đầu thế kỷ XV). Dân Thanh Hóa thì thờ bà Mãn Đào Hoa (Bạch Hoa), vào ngày lễ tổ, khúc *Non mai Hồng hạnh* được hát để tưởng nhớ công của bà sáng tạo ra nó. “Ả đào tổ sư” là một biểu tượng của sự truyền nghề. Tập tục làng xã quy định mỗi giáo phường là một họ riêng để tiện bề

<sup>31</sup> Làng ca trù đã quen với hình ảnh tiên nữ ôm đàn đáy trên diều khắc đình làng, cũng như không lấy làm lạ khi đào nương Phạm Thị Huệ được mệnh danh là “đào đàn đầu tiên của nghề ca trù” [“Ca trù - một di sản văn hóa cần được bảo tồn” 2009].

truyền nghề đàn hát. Mô hình giáo phường như một gia đình tương tự mô hình *nhà geisha* hay *kwonbeon* (trường đào tạo kisaeng). Trong giáo phường, các thế hệ ả đào đều là con nhà nòi (ả đào nòi), người ngoài giáo phường muốn học hát phải xin được vào làm con nuôi một người trong họ nghề thì mới được giáo phường công nhận. Người học hát lúc nhỏ gọi là xướng nhi, khi trưởng thành, tốt nghiệp mới gọi là đào nương, đào nương trẻ học với ả đào già, giống như các *maikô* học nghề geisha từ Bà Ngoại, các Mẹ và các Dì.

Địa vị, tuổi tác ả đào và quá trình truyền nghề đã phát sinh một tục lệ mang tính nhân văn là “tục thờ thầy”, là hình thức các học trò trích một phần tiền hát để phụng dưỡng người thầy dạy hát cho mình (gọi là *tục tiền đầu*). Cho nên, ả đào lão thành dạy được nhiều học trò thì cũng được chung thân sung sướng vì khoản “tiền đầu” như một khoản bảo hiểm lao động ngày nay.

Cho thấy, từ truyền thống, ả đào là một cái nghề trong sạch và quý giá. “Cô đào là người hoàn toàn tài tử, biết hát nhưng vẫn tham dự vào công việc gia đình, vẫn giữ nề nếp cũ- cái “phong thói nhà quê” là đến mùa cấy hay mùa tơ tằm, họ lại về làm lụng như con nhà lương dân khác” [Lê Văn Hào 1963: 731].

2.1.2. Hát thi là để tuyển đào lên kinh hát chúc hồ, song lúc đạt giải ở hát thi, đào nương phải làm nghĩa vụ trong ba tối *hát cảm* gọi là hát “tạ thần, tạ dân”. Tùy vào địa điểm tổ chức mà cho thấy tính toàn dân của cuộc hát thi như: thi Đình, thi Xã, thi Tỉnh. Hát thi ở tỉnh là quy mô nhất, được Bộ Lễ tổ chức vào dịp khánh tiết hoặc lễ vạn thọ, có thông báo về làng trước hai tháng nhằm tuyển chọn đào nương vào kinh làm *đào ngự* (đào trong cung). Lịch trình thực hiện, chế độ khen thưởng, các bài bản lễ nghi, các nguyên tắc kiêng khem trong sinh hoạt ăn uống,... Bộ Lễ đã định sẵn. Tính chất trọng đại của sự kiện này phản ánh thái độ trân trọng nghệ thuật và vai trò ả đào trong đời sống tinh thần của quần chúng.

Trong hát thi, vai trò đào nương cũng như vai trò một sỹ tử ở trường thi, họ phải trở tài để tiến thân, phải tuân theo những luật lệ khắc khe như: kỵ tên húy. Cô đào hát hay chỉ vì phạm húy mà phải bị truất là chuyện thường. Các đào nương ngoài hát hay, múa giỏi còn phải làm được 4 câu thơ chữ Hán và gõ phách hát 4 câu thơ của mình... Vai chính của đào nương trong hát thi thể hiện rõ ở chỗ căn cứ vào đào mà chọn kếp, đào nào kếp nấy. Cuộc thi chỉ luận về tài ả đào, không phân biệt tuổi, hễ hát hay là hơn; hát hay mà đàn hồng thì quan viên sẽ cử người khác đàn thay, sợ mai một tài hát. Còn về sắc, nhan sắc ả đào có được chắm hay không là ở nhân cách có đứng đắn không, hay chỉ là hạng “giang hồ tứ chiếng”. Ca nương thi đỗ thì được vinh dự khoác áo nhà nghề trong lễ *mở xiêm áo* của trường nhạc (giáo phường) như một lễ tốt nghiệp của các sỹ tử trường văn. Vì hát thi là một cuộc vui chung của xã hội, một vinh dự trong giới nghệ thuật nên ả đào trở thành “người của công chúng”, dưới áp lực của số đông, sự thành công trong cuộc thi là mục đích cả đời của đào nương.

2.1.3. Trong hát tế thành hoàng, vai trò của ả đào tựa như vai trò của các *cô Đồng* (hầu bóng) trong *chầu văn*. “Ả đào dự phần vào các lễ vào đám thờ thần là một tục lệ kỳ cựu, khẩn thiết đóng rễ sâu trong văn hóa dân gian” [Lê Văn Hào 1963: 734]. Để cho đồng chóng “lên” (hiển linh), các cung văn cũng diễn xướng như ả đào vừa hát những câu xướng tụng công đức, kể lễ, cầu khấn... Ca trù và chầu văn giống nhau ở hình thức ca hát chầu thánh, đều có chung chủ thể và không gian văn hóa- vùng đồng bằng Bắc Bộ, chung lịch sử phát triển cực thịnh và suy tàn (thế kỷ XIX- đầu thế kỷ XX), chung một nền văn hóa trọng nữ- ca trù thờ Đào Hoa Hải Tiên, chầu văn thờ Đạo Mẫu. Nhưng, ả đào không đem thân xác làm đối tượng trung gian dẫn xuất linh hồn như các cô Đồng, mà chỉ bằng lời ca, giọng hát như một cách hoá dụ, ả đào truyền tải thông điệp đến thế giới thần linh. Song, tác dụng của thanh sắc ả

đào cũng hiệu quả không kém cách lên đồng của các cung văn. Hiểu được điều này, ta sẽ không mấy ngạc nhiên khi nghe các giai thoại huyền hoặc trong làng ca trù như chuyện một ả đào khi đương hát ở đền Hàng Trống thì bị “thần nhập” làm cho sùi bọt mép, ngất đi vì đã hát xúc phạm đến hồn nữ thần vốn cũng là một ả đào được thờ tại đền<sup>32</sup>.

Sự phối hợp vai đào và vai kép trong hát thờ của ca trù cũng có khác biệt thú vị so với các *liền anh liền chị* của *quan họ* (trường hợp quan họ dùng trong hát thờ). Các ả đào thì nhau liền giọng, thỉnh thoảng nam mới hát lót (hát lót cửa đình), trong khi “các điệu hát quan họ nam nữ đều hát, vai nam bình đẳng với vai nữ.

Ở phạm vi rộng hơn, vai trò phục vụ tín ngưỡng của ả đào khiến người ta liên tưởng đến các vũ nữ devadasi<sup>33</sup> của Ấn Độ. Cả hai đều có chút tri thức, ngoài hát xướng, họ có thể dự các cuộc đàm thoại trong các cuộc hội họp tư gia. Mang tiếng là phụng sự thần linh, nhưng đối tượng thực sự vẫn là các quan lại, các tu sĩ có chức sắc ở địa phương. Hầu như các nền văn hóa nông nghiệp, ban đầu những nhân vật “chóp bu” của xã hội lãnh nhiệm vụ cử hành các cuộc tế lễ, dần các điển lễ ngày càng phức tạp, cần có một hạng người chuyên môn hơn, nên giới ả đào và devadasi ngày càng thêm đông. Nhưng khác với các nàng devadasi sống cô độc trong một nhà tu kín, mỗi ngày múa hát hai lần trong đền, khi ra ngoài tiếp khách trong các lễ công cộng hoặc tư gia họ phải nộp một phần tiền kiếm được cho tăng lữ, ả đào có đời sống tự do hơn, khi nào có lễ hội thì “đến hẹn lại lên”. Nghệ thuật của ả đào mang tính trang nghiêm hơn nghệ thuật của devadasi. So với vai trò vũ nữ phô diễn hình thể

của devadasi Ấn Độ, vai trò ca nương thể hiện chất giọng của ả đào Việt Nam có nét “tế nhị” và trang nhã hơn nhiều. Họ hát trước hương án (trong đình- không gian hẹp) cho các chức sắc của làng xem và hát ở ngoài sân (không gian rộng) cho đông đảo quần chúng thưởng thức. Hát cửa đình vừa mang tính chất thánh phòng vừa mang tính chất đại chúng, trong những lễ hội lớn, cần huy động vài chục đào nương thay phiên diễn xướng kéo dài tới cả tuần lễ, cho nên *tục hát thờ* mới nảy sinh, để tiện lợi việc chi trả tiền một lần cho đoàn hát. Ngoài thưởng thê, sau khi hát thờ thần xong, ả đào còn được các quan viên thưởng tiền trực tiếp, gọi là “lệ thưởng đào”<sup>34</sup>.

Sự xuất hiện của những cái thê và quá trình biến đổi của nó sang hình thức thưởng tiền trực tiếp phản ánh bước ngoặt chuyển tiếp vai trò đào nương từ một “người hoàn toàn tài tử” sang một nghệ sỹ chuyên nghiệp.

## 2.2. Vai trò ca nương trong các tập tục/lễ nghi khác

Bên cạnh tập tục thờ cúng, *lệ khao vọng* cũng là một trào lưu phong hóa của chốn hương thôn Việt Nam, người thi đỗ, được thăng chức, hay lên hạng bỏ lão,... đều phải khao. “Cổ khao nhiều nơi dùng lệ nặng, dân làng ăn xong đến lượt tiệc riêng để khoản đãi bọn chức sắc, bọn này ở lại chơi đêm, bày ra nào là tổ tôm, nào là thuốc phiện, nào là hát ả đầu...” [Phan Kế Bính 1972: 131]. Hát khao vọng không thuần túy thưởng thức văn nghệ như hát chơi, mục đích là hướng tới sự chúc tụng một cá nhân trước công chúng. Vai trò của đào nương là “người cổ vũ”, dùng tiếng hát

<sup>32</sup> Xem “Những chuyện linh thiêng trong thế giới ca trù” của Nguyễn Xuân Diện, <http://www.vanhoahoc.edu.vn...>

<sup>33</sup> *Devadasi* là danh từ Ấn, Hôï phiên âm theo tiếng Pháp, chỉ những ca vũ nữ (kỹ nữ) trong các đền tamil (Nam Ấn), theo nghĩa gốc là “nữ tỳ của các thần”, như một bầy linh nữ nhiệm vụ chính là múa hát trước các ngẫu tượng nhưng thực chất là làm vui tai các tu sỹ Bà La Môn [DURANT Will 2004: 228-229].

<sup>34</sup> Làng Bát Tràng và làng Thị Cầu (Bắc Ninh) có tục *thường giải ca chúc thân*. “Bọn *thập bát* (18 con trai) phải ra đồng đạc gọi bọn con hát ở trước mặt dân, xong rồi ném tiền xuống chiếc mâm thau dưới chiếu đào kép ngồi”. Làng Phù Lưu (Bắc Ninh) có tục *phấy quạt rao, lấy tiền thưởng đào*, mỗi khi có lễ vào đám thì mời một số quan viên, dân chúng bên Hà Dương sang dự tiệc tại đình và có ả đào giúp vui. Người chủ tế sau khi xướng mấy câu thơ liền lấy tiền thưởng đào, dân hai làng biểu lộ sự đồng tình bằng cách: người Hà Dương cầm đĩa gỗ bát mà rao, người Phù Lưu đứng dậy, cầm quạt chỉ lên trời vừa phát vừa rao [Xem *Bắc ninh khảo dị*, dẫn theo Lê Văn Hào 1963: 737].

để vinh danh đối tượng được chúc tụng, làm tăng thêm tính long trọng, linh đình của cuộc lễ. Cũng như hát thờ, hát khao cũng kể lễ công đức, ca ngợi sự nghiệp, nhưng đây là công đức và sự nghiệp của người còn sống, đang hiện hữu. Tham gia vào cuộc lễ khao vọng trong không gian tư gia, ả đào đã góp phần mở rộng phạm vi hoạt động và tính chất của nghệ thuật ca trù. So với chèo và hát bội cũng là những loại hình nghệ thuật rất được ưa dùng trong lễ khao vọng, thì sự có mặt của ả đào và nghệ thuật ca trù đã khẳng định đẳng cấp của chủ thể cuộc lễ. Trong khi phần lớn các võ thần và hạng quân nhân thích chèo, tuồng (mang nét dân dã) thì các văn nhân chọn hát ả đào là để thể hiện sở thích mang tính trí tuệ, tính quý phái.

Nếu như hát khao vọng đối tượng được chúc tụng là dân thường thì hát chúc hồ<sup>35</sup>, đối tượng được chúc là vua, nhưng dân chúng là nhân chứng đến tụ họp để xem. Vì giữ vai trò là người đại diện dân nói lời sùng bái vua, đồng thời thay vua kể công đức của vua cho dân nghe nên đào nương hát chúc hồ được bao cấp hoàn toàn mọi chi phí, nếu tài năng còn được phong làm *đào ngự* giữ một địa vị danh giá nhất của nghệ thuật ca trù.

### 3. Vai trò ca nương khi ca trù đã biến thành thú vui của một thiểu số (giới quý tộc, trí thức)

Khi được tiến cung, rồi vào nhà quan, đào nương đã thoát ly khỏi môi trường đại chúng, trở thành đối tượng sở hữu độc quyền của một tầng lớp yếu nhân trong xã hội: quý tộc, trí thức. Tầng lớp này có nhu cầu giải trí bằng hình thức viết lách, soạn thành nhạc và nuôi dạy ả đào hát xướng lên để tôn vinh đẳng cấp của họ: “*Kể thường đâu dám chi nghìn lạng/ Phái đội vương tôn quấy rượu sà*”<sup>36</sup>. Nhu cầu này đã cho ả đào

một cơ hội giữ vai trò quan trọng trong văn học (một cổ vấn tinh thần, một nàng thơ) và trong sinh hoạt văn hóa của giai cấp quý tộc phong kiến, góp phần tạo nên văn hóa ả đào- văn hóa kỹ nữ.

### 3.1. Ca nương với vai trò là nhân vật văn hóa của giai cấp thống trị

Trong cung đình, ả đào đóng vai trò cung nữ phục vụ giải trí ca, nhạc, vũ. Đặc điểm của âm nhạc cung đình là “thích cả nhạc hát lẫn nhạc đàn, chuộng âm sắc trang nhã, sự tinh tế của hệ thống đàn dây gảy<sup>37</sup>”, là sự tiếp biến mô phỏng hệ thống nhã nhạc Trung Hoa, trang phục của con hát sang trọng gấm vóc sắc sỡ, đèn lồng kết hoa công phu, đắt tiền... “biểu diễn trên thuyền rồng, trong đêm thanh vắng nghe như khúc nhạc của quần tiên tụ hội”<sup>38</sup>. Bức chạm tiên nữ cuỗi hươu gảy đàn đây là một biểu tượng cho hình ảnh *đào ngự*. Những yếu tố đó làm nên phong cách ả đào: tính đài các, phong lưu vương giả, trong một hình thức giải trí cao cấp.

Hệ quả của nó: ả đào được chọn để tiếp sứ, giữ vai trò truyền tải thông điệp ngoại giao văn hóa. Trong văn bia *Bản huyện giáo phường lập đoàn bi ký* còn ghi: “Năm *Long Đức* thứ 3 (1734), giáo phường An Thanh huyện Lập Thạch đã được mời về kinh để hát xướng đón sứ bộ các nước” [Nguyễn Xuân Diện 2007b: 80]. Trong những thời khắc của lịch sử, ả đào còn được xem như một quân cờ cạnh tranh chính trị trên lĩnh vực văn hóa tư tưởng: “Khi Đào Duy Từ thổi vào môn hát tuồng một nguồn sinh lực mới tại phủ Đồng Sơn (Bình Định) thì ngoài Bắc đang lúc thịnh thời của các chúa Trịnh- muốn thường thức một thứ nhạc bác học đi song song với tử sắc, thi ca. Chúa chọn hát cô đào... để gây ra một nghệ thuật khả

<sup>35</sup> *Hát chúc hồ* là những bài hát chúc tụng công đức của vua, tức là vừa tế, vừa hát xướng, nguyên nghĩa chữ “chúc hồ” là lời chúc cho vua, mà nhân dân thường gọi là tấu nhạc ca.

<sup>36</sup> Trích trong bài thơ của Ninh Tôn (1743-1795) tiến sỹ đời vua Lê Cảnh Hưng (1740-1786) viết ca ngợi phường hát Hồ Nhại.

<sup>37</sup> Trúc sinh (đàn khô), đàn cầm, đàn 7 dây, đàn 9 dây, đàn tranh. Cường độ đàn nhạc họ dây luôn vừa tầm, không lẫn át tiếng hát [Bùi Trọng Hiền, in trong *Hồ sơ ینگ cử quốc gia*: 70].

<sup>38</sup> Trích *Tang thương ngẫu lục* [dẫn theo Dương Đình Minh Sơn 2009: 93-94].



đĩ thay thế được cả tuồng, lại cả chèo” [Tchya 1959: 46].

### 3.2. Ca nương với vai trò nghệ nhân phục vụ thú tiêu khiển của tầng lớp trên

Sùng bái văn hóa ca vũ cung đình, nhiều quan đại thần, trong nhà, cũng thường nuôi riêng một nhóm ả đào để tiện bề hưởng thú phong lưu, như: Nguyễn Hữu Chính nuôi hơn mười ả đào để tiếp đãi tân khách, ông còn đặt ra những bài hát mới cho ả đào múa hát, hào hoa phong nhã thứ nhất ở kinh kỳ [*Hoàng Lê nhất thống chí*, dẫn theo Nguyễn Nghĩa Nguyên 2011: 85]. “Nguyễn Khắc thích hát xướng, gặp khi con hát có tang trở cũng cứ cho tiền bắt hát, không lúc nào bỏ tiếng tơ, tiếng nhạc” [Phạm Đình Hồ 1989: 42-47]. Xét mối quan hệ giữa nghệ thuật và chính trị, có thể xem vai trò ả đào trong dinh quan (tư gia) là vai trò quan kỹ (hay tư kỹ), tức là kỹ nữ phục vụ giải trí cho quan lại, quý tộc địa phương. Song, vai trò ả đào có phần thiên về nghệ thuật nhiều hơn là hầu hạ, không giống như các kisaeng *kwanggi* (quan kỹ) của Hàn Quốc, ngoài vai trò nghệ thuật, các kisaeng còn đảm đương nhiều vai trò rất xa lạ với văn hóa ả đào, như vai trò y nữ khám chữa bệnh cho con gái nhà quý tộc- *yakbang kisaeng* (được phòng kỹ), vai trò thợ may, may vá trang phục cho giới quý tộc- *sangbang kisaeng* (thường phòng kỹ sinh)... Nguyên do lịch sử kisaeng được viết nên từ cuộc đời của các *hwarang*- con nhà gia thế bị bắt làm tù nhân, hay tầng lớp lang thang bị bắt làm nô lệ, trong khi giới ả đào xuất thân từ giáo phường ở nông thôn, không có sự phân biệt rõ nét về chức năng hay cấp bậc.

Khoảng từ cuối thế kỷ XIX, đào nương đã tích lũy được vốn liếng, kinh nghiệm, tự thân thoát ly khỏi giáo phường, ra thành thị mở ca quán. Ca quán là một không gian tự do, trong đó ả đào giữ vai trò người nghệ sỹ đồng thời là người chủ kinh doanh nghề hát. Cái tên *cô đầu* đã nói lên tầm quan trọng của vai trò này. Ca quán không dành riêng cho giới quý tộc và quan lại, mà đó là nơi các văn nhân tài tử (giới trí thức) thường lui tới,

những người chấp nhận chi trả một khoản tiền không nhỏ để đổi lấy thú vui tao nhã từ sự xa xỉ, cầu kỳ của nghệ thuật và cái ái tình lãng mạn của cô đầu. Xưa kia, người hát đến nhà người nghe (ả đào đến hát ở tư gia), giờ đây người nghe đến nhà người hát (ca quán). Cái mối quan hệ “riêng một thú thanh sơn đi lại”<sup>39</sup> này đã làm nên nhiều áng thơ tuyệt tác trong văn Nôm ta, gắn liền với những bậc tài danh như: Nguyễn Công Trứ (1778-1858), Dương Khuê (1839-1902), Trần Tế Xương (1870-1907)...

### 3.3. Ca nương với vai trò là đối tượng khơi nguồn sáng tạo và thưởng thức thơ

Trong giai đoạn sơ khởi, ca trù là những bài hát giản dị gắn với phương ngôn và ca dao<sup>40</sup>, nhưng một khi đã có tài hoa của các văn nhân can thiệp, ca trù trở thành một sinh hoạt nghệ thuật sáng tác và thưởng thức thơ. Thế kỷ XIX ghi dấu sự hoàn thiện của thể cách hát nói cả về âm nhạc, văn chương và việc thưởng ngoạn [Nguyễn Xuân Diện 2007: 83]. Ca trù được đơn giản hóa nhạc khí và người biểu diễn để tiện cho việc diễn xướng thơ trong không gian thính phòng, người nghe hát như là “một thứ khách thính văn học (salon littéraire) của xã hội Tây phương” [Vũ Bằng 1971: 14]. Lúc này, thanh sắc ả đào đóng vai trò phục vụ nhu cầu khoái cảm “được nghe thơ mình qua giọng giai nhân”- một khoái cảm tổng hợp của nhiều khoái cảm. Khoái cảm làm được một bài thơ rồi tự cảm châu thưởng thức nó giữa chốn đông người đều là những tài tử giai nhân, khác loại công chúng bình thường. Khoái cảm được cộng hưởng niềm vui, cùng chia sẻ những giá trị văn hóa “vừa tư tưởng, vừa âm luật hỗn hợp với nhau, vừa văn chương vừa mỹ thuật cùng nhau điều hòa, vừa tài tử, vừa giai nhân cùng nhau gặp gỡ, cùng nhau sánh cạnh mà chia

<sup>39</sup> Trích câu thơ của Dương Khuê trong bài *Gặp đào Hồng, đào Tuyết*.

<sup>40</sup> Những bài hát cổ hiện còn lưu truyền đều mang nặng sắc thái này [Đỗ Bằng Đoàn 1960: “Quá trình tiến hóa của ca trù và ảnh hưởng của ca trù đối với văn hóa dân tộc”, *TC.Bách khoa*, số 132, tr.28].

vui” [Nguyễn Văn Ngọc, dẫn theo Nguyễn Đức Mậu 2010: 53]. Để đảm đương vai trò ấy, ả đào phải có kỹ năng tổng hợp, ngoài kỹ năng nghề ca xướng, ả đào còn phải học chữ để có thể đọc và hiểu thơ, để hát cho đúng ý tứ của tác giả. “Xem như kỹ nữ các nước, trong nghề hương phấn ca ngâm đều có mùi pha văn học cả, vì nước nào cũng có một thứ chữ, một thứ sách vở riêng của nước ấy, càng làm kỹ nữ càng phải giao thiệp nhiều, càng phải dò dẫm xem lấy những chuyện khúc cười, chuyện xa gần, để làm cái tài liệu tiếp khách” [Nguyễn Đôn Phục 1923]. Theo Nguyễn Xuân Diện, việc trí thức hóa nghề ả đào là một biệt lệ chưa từng có ở những người phụ nữ bình dân. Chính cái tri thức đã làm nên nét văn hóa ả đào: sang trọng, đài các, phong lưu, khu biệt với các kỹ nữ tầm thường khác

Vai trò “nàng thơ” của ả đào cũng tựa như ca nương của ca Huế, “câu ca xứ Huế, cô đầu tỉnh Thanh”. Cùng chung một nguồn gốc nhã nhạc cung đình, nghệ thuật trong dinh phủ của các chúa Nguyễn ở Đàng Trong phát tán thành một lối gọi là ca Huế (gồm cả ca và đàn) hay là “lối hát ả đào của người Huế”. Ca Huế tương đồng với ca trù về lối chơi văn chương, tri âm tri kỷ, sự trau chuốt của giọng hát, ngón đàn và không gian thính phòng, một lối chơi của các ông hoàng bà chúa. Như ả đào, ca nương của ca Huế cũng giữ một vai không thể thay thế. Nhưng, ca nương của ca Huế gắn liền với văn hóa cố đô Huế nên mang bản sắc địa phương rõ nét hơn ả đào. Hình thức “mượn tiếng mỹ nhân để thưởng ngoạn nghệ thuật” của hát ả đào còn dễ khiến người ta liên tưởng geisha Nhật Bản hay kisaeng Hàn Quốc như “ả đào Nhật Bản, ả đào Hàn quốc”. Tương tự ca quán, nhà geisha hay tửu quán, trà động của kisaeng, đều là không gian phòng, không có những tiết mục sôi động như ca vũ tạp kỹ, chỉ thuần túy là không gian trò chuyện, luận đàm văn chương, ... Vì thế, nhạc cụ cũng khá tinh giản, ả đào chỉ dùng *đôi phách* tre; geisha ngoài cây đàn *shanmisen* còn dùng *sáo trúc* và mấy chiếc trống,

*trống nhỏ tsutsumi* vác lên vai, *trống nhờ okawa* kê trên đùi, còn *trống lớn taikô* đặt cạnh người diễn; kisaeng dùng *đàn gayageum* (12 dây) và *đàn geomungo* (6 dây).

Trong vai trò khơi nguồn sáng tạo nghệ thuật, ả đào góp phần làm phong phú các điệu hát ca trù bằng cách bắt chước điệu hát Huế, điệu hát xẩm, điệu hát phường chèo, ... làm thêm “gia vị” cho cuộc hát. Công lao tiếp biến của ả đào đã quyết định tên gọi cho điệu hát, như một số điệu nếu kép hát thì gọi là *hà nam*, là *hát trai*, còn đào hát thì gọi là *hát nói*, *hát gái*. Tương tự, các kisaeng Hàn Quốc cũng có công thiết lập trường phái nghệ thuật bản địa như thơ *sijo* (thơ thời điệu), nghệ thuật hội họa (kisaeng Juk Hyang- thế kỷ XIX), nghệ thuật múa kiếm (kisaeng Unsim- thế kỷ XVIII), thậm chí các kisaeng còn tham gia viết lời và diễn xuất những vở *pansori* (truyện kể đại chúng); các geisha Nhật Bản đã có công phát triển nghệ thuật kịch *kabuki*, họ còn viết hồi ký, nhờ đó mà người phương Tây mới biết về thân phận làm geisha... Hiểu được điều này, chúng ta mới thấm thía câu nói: “Hàng trăm tiên sinh đạo học khuyên đời, không bằng sức một con hát<sup>41</sup>”.

Ngoài ra, vai trò của nhan sắc ả đào cũng đóng góp không nhỏ trong việc tạo nên sức hấp dẫn của nghệ thuật ca trù trong hát chơi. Giới quý tộc, trí thức thích đi hát và có cảm tình gắn bó với nghệ thuật là vì cái đẹp của ả đào. “Đào nương thuở ấy hễ tóc đen mướt mướt, tóc dài thậm thượt thì được người yêu. Thường thì đào nương hát về đêm, người nghe vì thế phải trần trọc suốt canh thâu...” [dẫn theo Trần Văn Khê 1960: 71]. Sắc đẹp của đào nương là một mảng đề tài lớn trong các sáng tác của văn nhân, như các bài: *Tặng cô đầu Văn* của Dương Tự Nhu; *Tiểu ca cơ* của Phạm Đình Hồ; *Long thành cầm giả ca* của Nguyễn Du; thậm chí bài *Bờn cô đào già* của Nguyễn Công Trứ còn đem cái duyên của ả đào

<sup>41</sup> Nhận định của Trần Hồng Thụy, danh sỹ đời Minh [Đàm Phàm 2004: 6]

ra để đùa cợt tình tứ... cho thấy sự cảm tình đặc biệt và sự đề cao vai trò của nhan sắc ở đào.

### Kết luận

Từ những nội dung trình bày, chúng tôi rút ra một số kết luận sau:

1. Hai trào lưu nghệ thuật trên đều có sự đóng góp thiết yếu của thanh sắc ở đào. Trong lịch sử, với vai trò nghệ nhân (con hát) và vai trò người phục vụ (kỹ nữ). Văn hóa ở đào luôn thích nghi với những biến đổi của phong khí thời đại. Thời đại chuộng nhạc thì họ đàn ca, hát xướng, thời đại chuộng thơ thì họ có thể làm bạn thơ với văn nhân, thời đại chuộng sắc thì họ hóa thân như kỹ nữ, “làng chơi làm sao thì nhà nghề làm vậy”.

2. Qua vai trò ở đào, nghệ thuật ca trù tồn tại song hành hai đặc tính vừa bác học vừa dân gian. Ngay trong thời đại tính bác học trỗi dậy về “lấn át tính dân gian” (từ sau thế kỷ XIX), hát cửa đình vẫn là một hoạt động văn hóa tồn tại và bám rễ lâu bền trong đời sống nhân dân ở các làng xã cho đến những năm đầu thế kỷ XX.

3. Để khôi phục những tinh hoa của ca trù, ta cần phải khu biệt đào nương ngày nay với ở đào

ngày xưa. Vai trò đào nương ngày nay chỉ là vai trò của cô ca sỹ hát lại các bài hát xưa, hoặc hát những bài mới do những khán giả yêu ca trù sáng tác, nhưng, không tạo ra được không gian trữ tình của “tài tử giai nhân cùng nhau hội ngộ, cùng nhau sánh cạnh chia vui”. Các ca nương trong các câu lạc bộ ca trù hiện nay chỉ đóng một vai rất hạn chế của ca trù hát chơi trong ca quán ngày trước, chưa nói đến vai trò phục vụ tín ngưỡng hay các sự kiện văn hóa lễ hội mà xưa kia các đào nương đã đảm nhiệm.

4. Mặt khác, để nghệ thuật ca trù tồn tại được trong đời sống đương đại thì vai trò đào nương ngày nay cần phải được đại chúng hóa, đào nương không thể chỉ đóng một vai “nghệ nhân giữ gìn vốn cổ”, mà còn phải đảm đương nhiều vai như một ngôi sao, một nghệ sỹ thực thụ trên các phương tiện truyền thông, điện ảnh,... Đồng thời, các nhà đạo diễn và các nhà thiết kế chương trình nên khuyến khích những ngôi sao hóa thân vào vai ở đào hiện đại, như trường hợp Madonna hóa thân làm geisha chẳng hạn.

## The Role of Female Vocalists in Catrù Art

- Nguyen Hoang Anh Tuan

University of Social Sciences and Humanities, VNU-HCM

### ABSTRACT:

*This paper highlights the importance of the role of female vocalists (đào nương) associated with the historical origins of Catru art, and their influence on the trend to enjoy this kind of art. Through female vocalists' role, existence and evolution rules of Catru are thoroughly understood. From popular*

*trend, Catru exists in the form of communal house theater in the village (hát cửa đình), banquet theater (hát khao vọng), etc. going hand-in-hand with madarin home theater (hát nhà tơ), bar (ca quán), and determining the orientation to preserve and promote Catru art.*

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1]. Will DURANT 2004: *Lịch sử văn minh Ấn Độ* (Nguyễn Hiến Lê dịch), Nxb VHTT, Cty VH Phương Nam phát hành, TpHCM, 556tr.
- [2]. Will DURANT 2006: *Nguồn gốc văn minh* (Nguyễn Hiến Lê dịch), Nxb VHTT, TpHCM, 204tr.
- [3]. Dương Quảng Hàm 1968: *Việt Nam văn học sử yếu*, BGD-Trung tâm học liệu xuất bản, SG., 496tr.
- [4]. Đàm Phạm 2004: *Lịch sử con hát* (Cao Tự Thanh dịch), Nxb Tổng hợp Tp.HCM, 324 tr.
- [5]. Đỗ Bằng Đoàn- Đỗ Trọng Huề 1994: *Việt Nam ca trù biên khảo*, Nxb Tp.HCM, 678 tr.
- [6]. *Hát cửa đình Lỗ Khê* 1980, (Nhiều tác giả), Sở VHTT Hội Văn nghệ H. xb.
- [7]. *Hồ sơ ứng cử quốc gia* 2006 (phần Phụ lục): *Hát ca trù người Việt*, 7/2006 đệ trình UNESCO xét duyệt di sản phi vật thể truyền khẩu nhân loại, Bộ Văn hóa thông tin, H., 216 tr.
- [8]. Lê Văn Hào 1963: “Vài nét về sinh hoạt của hát ả đào trong truyền thống văn hóa Việt Nam”, TC *Đại học* số 29, tr. 718 – 750
- [9]. Nguyễn Đôn Phục 1923: “Khảo luận về cuộc hát ả đào”, *Nam phong* tạp chí, số 70/1923, tr.277-289
- [10]. Nguyễn Đức Mậu 2003 (gt&bs): *Ca trù nhìn từ nhiều phía*, Nxb VHTT, H., 620tr.
- [11]. Nguyễn Đức Mậu 2010: *Ca trù Hà Nội trong lịch sử và hiện tại*, Nxb H., 700tr. (khổ A4)
- [12]. Nguyễn Xuân Diện: “Đi tìm vẻ đẹp của nghệ thuật ca trù”, <http://www.vanhoahoc.edu.vn...>
- [13]. Nguyễn Xuân Diện 2007: *Lịch sử và nghệ thuật ca trù, khảo sát nguồn tư liệu tại Viện nghiên cứu Hán – Nôm* [chuyên khảo trên cơ sở luận án Tiến sỹ Ngữ văn Hán Nôm], Nxb Thế Giới H.
- [14]. Phạm Đình Hồ 1989: *Vũ trung tùy bút*, (bản dịch của Đông Châu Nguyễn Hữu Tiến, Nguyễn Quang Tuân khảo đính và chú thích), Nxb Trẻ, Hội NCGDVH TP.HCM, tr. 42, 43, 46 & 47
- [15]. Phan Kế Bính 1972: *Việt Nam phong tục*, [“Bộ quốc sử - Contribution à l’histoire d’Annam”, trích *Đông Dương tạp chí* số 24- 49, 1913- 1914], Phong trào văn hóa xb, SG., 366 tr.
- [16]. Tchya 1959: “Ca kịch Việt Nam”, *Phổ thông Tạp chí văn hóa* (chủ bút Nguyễn Vỹ) số 25, tr.46- 50 [Cơ sở biên mục dựa vào số 1(15/11/1958)]
- [17]. Trần Văn Khê 1960: “Hát ả đào”, TC. *Bách khoa* số 81, 82, & 83
- [18]. Trần Văn Khê 2000: *Trần Văn Khê và âm nhạc dân tộc*, Nxb Trẻ, Tp. HCM.
- [19]. Vũ Bằng 1971: “Hát ả đào- lịch sử ra sao? Ông tổ là người nào? Mà ả đào, cô đầu và nhà tơ có khác nhau không?”, TC. *Văn học*, số 138, tr.3- 5