

PHẬN ĐÀN BÀ TRONG SÁNG TÁC CỦA NGUYỄN DU

Hà Ngọc Hoà

Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế

Email: hangochoa@gmail.com

Ngày nhận bài: 30/11/2022; ngày hoàn thành phản biện: 22/12/2022; ngày duyệt đăng: 22/12/2022

Đau đớn thay phận đàn bà,

Lời rằng bạc mệnh cũng là lời chung.

(Truyện Kiều)

TÓM TẮT

Phận đàn bà trong sáng tác của Nguyễn Du là những ca nhi, kỹ nữ- những hình tượng tiêu biểu cho văn học Việt Nam cuối thế kỷ XVIII- hết thế kỷ XIX. Khác với các nhà thơ đương thời luôn xem ca nhi, kỹ nữ là đối tượng tiêu khiển để thị tài, hành lạc, Nguyễn Du lại thể hiện sự đồng cảm, xót thương cho những cuộc đời bất hạnh này. Thông qua hình tượng ca nhi, kỹ nữ, nhà thơ nhằm phê phán lễ giáo phong kiến hà khắc và đấu tranh đòi hỏi giải phóng người phụ nữ.

Từ khóa: Nguyễn Du, hát nói, truyện thơ, ca nhi, kỹ nữ.

Cũng như Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm, Nguyễn Du (1766 - 1820) sáng tác bằng cả hai loại văn tự: chữ Hán và chữ Nôm. Thơ chữ Hán của Nguyễn Du gồm có “*Thanh Hiên thi tập, Nam trung tạp ngâm, Bắc hành tạp lục*”; thơ chữ Nôm gồm có “*Văn chiêu hồn*” và “*Truyện Kiều*”. Những tác phẩm này theo nhà nghiên cứu Nguyễn Lộc được nhà thơ sáng tác liên tục trong một thời gian dài “từ năm nhà thơ 21 tuổi (1786) cho đến năm nhà thơ 49 tuổi (1814), trước lúc chết năm năm” [4, tr.303]. Như vậy, quãng thời gian sáng tác của nhà thơ chưa đến ba mươi năm tính từ những ngày ăn nhờ ở đậu ở quê vợ Quỳnh Hải (Thái Bình) cho đến chức quan Hữu Tham tri Bộ Lễ dưới triều vua Gia Long sau này. Đây là quãng thời gian đầy biến động dữ dội của lịch sử, của các triều đại phong kiến đã tác động lớn đến gia đình, bản thân nhà thơ, đã đẩy nhà thơ đến cuộc đời phiêu bạt gió bụi đầy những buồn bã, bi ai “Tráng sĩ bạch đầu bi hướng thiên” (*Người tráng sĩ đầu bạc bi thương nhìn trời. Tạp thi. Bài 1*) [3]. Nhưng chính những bể dâu của cuộc đời mà nhà thơ *sở kiến hành* đã khơi gợi tâm hồn đầy “sẵn mỗi thương tâm” cho những giọt lệ trào dâng ngọn bút thành những bài thơ chứa chan tình thương yêu, lòng trắc ẩn về cuộc đời ảo mộng, về kiếp phù sinh ngắn ngủi.

Có thể thấy, văn học chữ Nôm đến Nguyễn Du đã đạt được nhiều thành tựu rực rỡ. Nhiều thể loại mới hình thành (gồm có thơ trữ tình: thơ Nôm Đường luật, Hát nói, Ngâm khúc và thơ tự sự: truyện thơ) đáp ứng được nhu cầu thị hiếu thẩm mỹ của thời đại. Nhiều nhà thơ trong giai đoạn này đã khước từ văn học chữ Hán để tìm đến “nôm na mách quế” và in đậm dấu ấn dung mạo cuộc đời vào trang sách. Trong trăm hoa đua nở của một thời đại mới trong thi ca ấy, Nguyễn Du hầu như không chọn các thể loại của thơ trữ tình, ngoài bài “Văn chiêu hồn” được viết theo thể ngâm mà theo nhà nghiên cứu Nguyễn Lộc “là một tác phẩm thuộc loại văn tế... không viết bằng thể phú, cũng không viết theo thể tài của Lê Thánh Tông, mà viết bằng thể song thất lục bát. Rõ ràng ở đây nhà thơ đã chịu ảnh hưởng sâu sắc những tác phẩm trữ tình tiêu biểu của thời đại như *Chinh phụ ngâm*, *Cung oán ngâm khúc*, *Ai tư vãn*, v.v...” [4, tr.467,468]. Đối với thể thơ tự sự, trong mạch nguồn chung của truyện tài tử- giai nhân đang thịnh hành trong môi trường văn hoá mới, nhà thơ đã chọn “Kim Vân Kiều truyện” của Thanh Tâm Tài Nhân để hình thành nên “Truyện Kiều”- một *Đoạn trường tân thanh* thấm đẫm tính nhân văn về số phận con người “Tố Như ơi! Lệ chảy quanh thân Kiều” (Tố Hữu). Ngoài “*Văn chiêu hồn*”, “*Truyện Kiều*” ra, thì mọi uẩn khúc, tâm sự thâm kín đều được nhà thơ kí gởi vào thơ chữ Hán. Điều đáng chú ý, trong các chủ đề mà nhà thơ gọi gắm, thì chủ đề người phụ nữ tuy chiếm số lượng không nhiều nhưng lại là những đặc sắc mang tính thời đại. Và cùng với “*Truyện Kiều*”, bức chân dung người ca nhi, kỹ nữ đã được thể hiện rõ.

Chúng ta đều biết, những thay đổi của kiến trúc thượng tầng ở thế kỷ XIX đã tác động lớn đến suy nghĩ của các nhà nho thị dân “học theo sách vở thánh hiền nhưng suy nghĩ theo lối thị dân” (Phan Ngọc). Từ đó dẫn đến những thay đổi trong môi trường sinh hoạt đang đòi hỏi những cái mới, khác lạ. Xuất phát từ lối hát cửa đình, hát ả đào đã đi vào dân gian và đi trở lại vào tầng lớp trí thức nho sĩ, hình thành nên thể thơ hát nói - một trong những thể của ca trù “Thoát ra khỏi trò vui trong lễ tế thần hoặc trong đám khao vọng, hát ả đào trở thành một thú chơi tao nhã. Thế kỷ XIX là thời gian hát ả đào rất thịnh trong giới nho sĩ. Tất cả những thi nhân của đời Nguyễn sẽ dùng hát ả đào để nói lên tâm trạng của mình” (Phạm Duy. *Ca nhạc phòng*) [5, tr.218, 219]. Và theo nhà nghiên cứu Nguyễn Lộc trong giáo trình “*Văn học Việt Nam nửa cuối thế kỷ XVIII- hết thế kỷ XIX*” thì Nguyễn Công Trứ là người có công “làm cho hát nói trở thành một thể thơ hoàn chỉnh, linh hoạt, đồng thời ông cũng có công mở rộng nội dung của nó, không phải chỉ nói đến hành lạc, ăn chơi, mà nói nhiều vấn đề về xã hội, về nhân sinh khác nữa. Dưới bàn tay tài hoa của nhà thơ, thể hát nói từ già các hành viện của ả đào để bước lên đài danh dự của những thể thơ truyền thống của dân tộc” [4, tr.516]. Sự phát triển mạnh của thể thơ hát nói không chỉ đáp ứng nhu cầu thị hiếu thẩm mỹ mới của thời đại mà còn khiến cho các cô đầu từ nghiệp dư trở thành *ca sĩ chuyên nghiệp*, sống bằng nghề ca hát, có giáo phường quản lý, điều hành chặt chẽ. Hơn thế, để phục vụ cho lối sống xa hoa, vương giả, “nghề chơi cũng lắm công phu”

(Nguyễn Công Trứ) này đã len lỏi vào vương triều, vào nơi lầu son gác tía của các quan đại thần. Ở đấy, các đào nương, ca nhi được nuôi để đem lời ca tiếng hát cho các buổi lễ, tiệc tùng. Điều này được ghi rõ trong “*Hoàng Lê nhất thống chí*” (Ngô Gia văn phái) khi kể về nhân vật Nguyễn Hữu Chính “Chính giỏi về thơ văn quốc âm... Tính Chính lại hào hiệp, giao du khắp thiên hạ. Trong nhà Chính lúc nào cũng có vài chục người khách, khi ngâm thơ, khi uống rượu, tùy theo sự hứng thú mà thù tạc với nhau. Nhà Chính nuôi mười mấy ca nhi và vũ nữ. Chính tự tay soạn ra bài hát, phổ vào đàn sáo, ngày đêm bắt họ ca múa để mua vui. Vì thế, Chính được xem là tay phong lưu bậc nhất ở đất Trường An hồi ấy” [7, tr.47] hay ở trong “*Vũ trung tùy bút*”, khi viết về “Nhà họ Nguyễn ở Tiên Điền”, Phạm Đình Hồ đã kể về thú mê hát của Nguyễn Khả, anh cùng cha khác mẹ với Nguyễn Du “Khi chúa Trịnh nghe hát, thường sai Nguyễn Khả ngồi hầu. Ông được đội khăn lương, mặc thường phục, ngồi ngay bên cạnh, cầm châu điểm hát... Ông lại thích nghề hát xướng, sành âm luật, thường đặt những bài hát nhạc phủ ra làm điệu hát mới; viết xong bài nào thì những nghệ sĩ ngoài giáo phường tranh nhau truyền tụng. Ta có câu thơ rằng: *Án phách tân truyền Lại bộ ca* (nghĩa là gõ phách truyền tụng bài hát mới của quan Lại bộ) chính là chỉ việc ấy... Ông Nguyễn Khả thích hát xướng, gặp khi con hát tang chờ, cũng cứ cho tiền bắt hát, không lúc nào bỏ tiếng tơ tiếng trúc” [2, tr.153,154,157]... Những dẫn chứng trên cho thấy, khác với môi trường truyền bá diễn xướng của văn học dân gian, khác với hát chèo, quan họ... mà đối tượng hướng đến là những người dân nơi đồng quê thâm sâu, hát ả đào lại hướng đến đối tượng là tầng lớp nho sĩ, giới tao nhân mặc khách quyền quý, cao sang. Ở đấy, trên chiếu hát, trong men rượu và trong tiếng sênh phách, nhịp trống châu tom chát, người tài tử - khách giai nhân dễ dàng có sự thăng hoa về cảm xúc “Trai anh hùng gặp gái thuyền quyên/ Trong nhất kiến tình duyên như đã” (Nguyễn Công Trứ. *Duyên gặp gỡ*) [6] mà khó có một thể loại ca nhạc nào trong truyền thống có thể thay thế được. Tuy đào nương là linh hồn của những buổi ca nhạc thính phòng nhưng hầu như họ lại không được tôn trọng và không mấy ai trong đấng mày râu nam tử ấy ban phát cho kiếp cầm ca một chức phận để họ có được hạnh phúc và có chốn để quay về khi tuổi già xế bóng. Quan niệm “xướng ca vô loài” từ bao đời vẫn hắt bóng lên “phận mỏng cánh chuồn” đây bằng bạc bi ai. Nếu như phận đàn bà “phụ nhân nan hoá” dưới quan niệm của lễ giáo phong kiến đã là một thiệt thòi thì kiếp xướng ca lại càng nhân lên gấp bội. Họ luôn chịu sự dè bĩu, khinh rẻ và xa lánh của người đời. Khảo sát trong giới tao nhân mặc khách duyên nợ với hát ả đào mà nói như nhà nghiên cứu Văn Tâm trong bài “*Thể phách và tinh anh Hát nói - Ca trù*” thì “ta sẽ thấy một cộng đồng người viết đa dạng: có mặt vô số tiến sĩ mà cũng không thiếu những vị “*Tám khoa chưa khỏi phạm trường quy*”; có các trọng thần từ Án sát, Tổng đốc... đến Khâm sai đại thần, mà cũng không hoàn toàn vắng bóng những anh hùng hào kiệt bị miệng tiếng “*chính thống*” nghiệt ngã gọi là “*loạn thần tặc tử*” (Nguyễn Hữu Cầu, Cao Bá Quát)” [5, tr.547], chúng tôi nhận thấy hầu như tất cả chỉ xem các đào nương là

phần tất yếu của cuộc vui, là sự mặc định cho nhu cầu giải trí “Thú tiêu sầu rượu rót thơ đề/ Có yến yến hương hương mới thú/ Khi đắc ý mắt đi mây lại/ Đủ thiên thiên thập thập thêm nồng” (Nguyễn Công Trứ. *Tài tình*), “Dang tay người tài tử khách thuyền quyên/ Chén rượu thánh câu thơ thần thích chí/ Thành thị ấy mà giang hồ ấy/ Đâu chẳng là tuyết nguyệt phong hoa/ Bốn mùa xuân lại thu qua” (Cao Bá Quát. *Nhân sinh thắm thoát*), “Nhân sinh quý thích chí (*Người ta ở đời cốt thoả chí mình*)/ Chẳng gì hơn hú hí với cô đầu/ Khi vui chơi năm ba ả ngồi hầu/ Chén rượu cúc đánh châu đôi ba tiếng” (Trần Tế Xương. *Hát cô đầu*)...Thấp thoáng trên từng câu chữ đôi nét văn vương kẻ ở người về, đôi phút xao lòng tiếng “Tỳ bà hành” của Tư Mã ngày xưa vọng lại “Hồng nhan tự cổ đa luân lạc/ Thái bút như kim bán lục trầm (*Người đẹp từ xưa phần nhiều luân lạc/ Vẽ bút kẻ tài hoa ngày nay bị chìm trên cạn*)/ Người trăm năm ngoảnh lại cõi trăm năm/ Tài với sắc tính ra là ngộ cả” (Ngô Thế Vinh. *Bến Tâm Dương*), “Tâm Dương giang đầu dạ tổng khách (Bạch Cư Dị. *Bên sông Tâm Dương đêm tiễn khách*.)/ Bóng trăng thu thấp thoáng trên thuyền/ Tiếng tỳ bà ai khéo gảy nên/ Xui lòng khách thiên nha luống những” (Nguyễn Công Trứ. *Vịnh Tỳ bà*)... Nhưng tất cả nhanh chóng thoáng qua để nhường chỗ cho không gian hành lạc đượm mùi tục lụy. Điều này cho thấy, cho dẫu từ già hành viện ả đào bước lên đài danh dự của văn chương bác học và xuyên suốt thế kỷ XIX cho đến đầu thế kỷ XX với nhà nho tài tử Tân Đà thì giai nhân vẫn “là nợ sẵn” (Cao Bá Quát) với người tài tử trong “Thú vui con hát lựa chiều cầm xoang” (Nguyễn Khuyến) của chốn Bình kang muôn thuở.

Trở lại vấn đề Nguyễn Du, nếu như trước đây, nhà nghiên cứu Nguyễn Lộc tiếp cận *lý lịch gia đình* và qua “Nhà họ Nguyễn ở Tiên Điền” của Phạm Đình Hồ bằng phương pháp xã hội học đã khẳng định “Chắc chắn qua thực tiễn của gia đình và dòng họ, Nguyễn Du nhận thức được nhiều điều về giới quan lại lúc bấy giờ... cảnh ăn chơi của ông anh cả có cái gì gợi nhớ đến những câu thơ của Nguyễn Du viết trong *Văn chiêu hồn* về những người làm quan trong xã hội phong kiến, hay cảnh Hồ Tôn Hiến bắt Thuý Kiều đánh đàn hầu rượu ngay khi nàng còn đầm đìa nước mắt trước cái chết của Từ Hải trong *Truyện Kiều*” [4, tr.298] thì sau này, nhà nghiên cứu Trần Nho Thìn bằng phương pháp tiếp cận văn hoá học trong “Văn học trung đại Việt Nam dưới góc nhìn văn hoá” lại cho rằng “Cái phong cách ăn chơi của Thúc Sinh quen thói bốc ròi, “Trăm nghìn đổ một trận cười như không” hẳn có “mẫu gốc” từ Nguyễn Khả, Nguyễn Hữu Chính, từ bọn tướng lĩnh Tây Sơn coi tiền bạc như đất bùn, tranh nhau ban thưởng tiền cho người ca nữ mà Nguyễn Du đã tận mắt chứng kiến... Có thể nói rằng, ở nước ta cuối thế kỷ XVIII và thế kỷ XIX, những người phụ nữ tài sắc sống bằng việc đem tài đàn, tài thơ và khi cần có thể cả thân xác phục vụ thú ăn chơi giải trí cho giới đàn ông như Đạm Tiên, Thuý Kiều là một sự thật” [9, tr.296,297]. Rõ ràng bằng những phương pháp nghiên cứu khác nhau, hai nhà nghiên cứu đã đưa ra những góc nhìn khác về “*Truyện Kiều*” nhưng điều quan trọng là môi trường văn hoá ấy, xã hội ấy

đã tác động sâu sắc đến tâm hồn nhà thơ bằng “những điều trông thấy” để hình thành nên những câu chuyện “mà đau đốn lòng” về số phận đào nương, ca kỹ.

Như trên chúng tôi đã đề cập, Nguyễn Du hầu như không mặn mà với các thể loại trữ tình của văn học chữ Nôm vừa được nảy sinh và đang làm mưa làm gió văn đàn giai đoạn này. Nếu như bạn bè, các nhà nho tài tử cùng thời đều hăm hở nhập cuộc vào sân chơi mới đây thì tài hành lạc, đầy “yến yến hương hường” của môi trường văn hoá thị dân thì Nguyễn Du lại tỏ ra thờ ơ, lạnh nhạt. Nhưng có lẽ, từ điểm nhìn quan sát của một người bên lề cuộc chơi, hơn ai hết, nhà thơ đã thấy được phần chìm của *tảng băng trôi*, đã thấy được những mảnh đời đen trắng của nghiệp cầm ca mà hầu như không ai trong số tao nhân mặc khách động lòng tìm hiểu. Để rồi trong mạch nguồn chung của trào lưu nhân đạo chủ nghĩa, lấy người phụ nữ làm nhân vật trung tâm, nhà thơ đã khước từ hình ảnh người chinh phụ, người cung nữ để tìm đến với “Bước thặng trầm của kỹ nữ”, tạo nên đặc sắc riêng cho văn học Việt Nam nửa đầu thế kỷ XIX.

Thống kê thơ chữ Hán Nguyễn Du cho thấy nhà thơ chỉ có ba bài viết về ca nhi, kỹ nữ: “*Điếu La Thành ca giả*” (Viếng người đào nương ở La Thành) nằm trong “*Thanh Hiên thi tập*”, “*Long thành cầm giả ca*” (Bài ca người gảy đàn ở thành Thăng Long), “*Ngộ gia đệ cựu ca cơ*” (Gặp nàng hầu cũ của em) nằm trong “*Bách hành tạp lục*”. Ba bài thơ là ba câu chuyện buồn về những cuộc đời tài sắc, vốn là đối tượng hờn ghen của tạo hoá, vốn là lời nguyện “*Hồng nhan bạc mệnh*”, “*Hồng nhan đa truân*” giãng mắc tự ngàn xưa:

*“Nhật chi nùng diễm há Bồng Doanh,
Xuân sắc yên nhiên động lục thành.
Thiên hạ hà nhân liên bạc mệnh,
Trúng trung ưng tự hời phù sinh.”*

(Điếu La Thành ca giả)

(Một cảnh hoa nồng thắm từ cõi tiên sa xuống,
Sắc xuân đẹp tươi làm rung động cả sáu khu trong thành.
Thiên hạ ai thương người bạc mệnh?
Dưới mồ chắc hẳn cũng tự mình hối hận cho kiếp phù sinh)

(Viếng người đào nương ở La Thành)

Bài thơ được sáng tác trong khoảng thời gian mười năm dọc đường gió bụi. Trong thân phận kẻ tài tử lênh đênh chìm nổi, nhà thơ bày tỏ sự đồng cảm sâu sắc trước “mồ vô chủ” của người ca kỹ từng “vang bóng một thời”. Sự đồng cảm ấy không đơn thuần chỉ là “Đồng thị thiên nhai luân lạc nhân” (Bạch Cư Dị. *Cùng một lúa bên trời*)

lận đận) mà còn thể hiện niềm đau xót trước những trở trêu của cuộc đời khi tài hoa song hành cùng phận bạc. Lúc sống đã “đem thân cho thiên hạ mua cười” (Chu Mạnh Trinh) bị miệng tiếng thế gian khinh rẻ, miệt thị, đến khi mất, tiếng *lao xao* muôn đời vẫn không rửa được:

“Yên chi bất tẩy sinh tiền chướng,

Phong nguyệt không lưu tử hậu danh.”

(Lúc sống đã không rửa được nghiệp chướng phần son,

Sau khi chết chỉ để lại cái tiếng trăng gió)

Dẫu không “khách chung tình say chuyện phong lưu”, thì nhà thơ vẫn xót thương mà cạm cũi “ngành thu sau nhật cái phần hương thừa” (Chu Mạnh Trinh) để ngân lên những giai điệu réo rắt về phận đàn bà cho hậu sinh man mác. Trên trường ngữ nghĩa ấy, trong “*Bác hành tạp lục*” đầy những bộn bề, âu lo, đây những phận đời được *sở kiến* nhưng mạch nguồn đào nương, ca kỹ ấy vẫn “lẻo đẻo đi về” trong tâm hồn nhà thơ. Vì thế, khi trở lại Thăng Long trong một lần đi sứ, bên cạnh những hoài niệm chân trời cũ “Cổ thời minh nguyệt chiếu tân thành/ Do thị Thăng Long cự đế kinh/ Cù hạng tử khai mê cự tích/ Quán huyện nhất biến tạp tân thanh” (*Mảnh trăng sáng ngày xưa chiếu xuống toà thành mới/ Đây vẫn còn là Thăng Long kinh đô cũ/ Đường phố mở khắp bốn bề làm lạc dấu vết cũ/ Tiếng đàn sáo nhất loạt thay đổi chen vào những âm điệu mới. Thăng Long. Bài II*) là niềm khắc khoải xót thương trước cảnh đời cơ cực của người hát cũ trong nhà em trai cùng cha cùng mẹ (Nguyễn Úc - HNH) ngày nào, đặc biệt là trước thảm cảnh của cô “Cầm” tài sắc một thời đất Thăng Long. Cả hai bài thơ là hai cuộc đời, hai khoảng không- thời gian quá khứ- hiện tại của con người cá nhân đan cài vào thời cuộc lịch sử, dâng trào bao cảm xúc. Nếu như trong “Ngộ gia đệ cự ca cơ” cảm xúc ấy chỉ là nốt trầm của số phận con người trong loạn lạc chiến tranh “Phồn hoa nhân vật loạn lai phi/ Huyền hạc qui lai cử cá tri/ Hồng tụ tăng vân ca uyển chuyển/ Bạch đầu tương kiến khóc lưu ly” (*Nhân vật phồn hoa từ khi loạn lạc đã khác trước/ Chim hạc đen về chốn xưa mấy người biết/ Đã từng nghe giọng ca uyển chuyển khi nàng mặc áo hồng/ Đầu bạc gặp nhau, khóc nỗi lưu ly*) thì trong “*Long Thành cầm giả ca*” nó là một giai điệu buồn mang đầy âm hưởng thời đại. Ngay trong lời “*Tiểu dẫn*”, nhà thơ cho biết đã từng gặp cô trong đêm nhà thơ trọ ở quán bên hồ Giám, chứng kiến cô đàn hát cho các quan Tây Sơn và sau này gặp lại trong những bữa tiệc thâu đêm tại nhà anh trai cùng cha (Nguyễn Khả - HNH). Tất cả đều đắm say trước tài nghệ đánh đàn “Những bài nàng đàn đều là những khúc gảy hầu nhà vua, người ngoài không ai được nghe, cho nên nàng được khen là “tuyệt kỹ” của một thời... Người xem đều mê mẩn, nhiều lần thưởng cho nàng những chén rượu lớn, nàng tức thì uống cạn, tiền lụa thưởng nhiều vô số kể, chất đầy mặt đất”:

“Kỳ thời tam thất chính phương niên,

Hồng trang yếm ái đào hoa diện,
Đà nhan hám thái tối nghi nhân.
Lịch loạn ngũ thanh tùy thủ biến.
Hoãn như sơ phong độ tung lâm,
Thanh như song hạc minh tại âm.
Liệt như Tiến phúc bi đầu toái tích lịch
Ai như Trang Tích bệnh trung vi Việt ngâm...
Tính tương tam thập lục cung xuân,
Hoạt tố Trường An vô giá bảo.”
*(Lúc ấy nàng còn trẻ, chùng tuổi hai mốt,
Áo hồng cũng bị mờ nhạt đi trước vẻ mặt hoa đào.
Má hồng men rượu, dáng ngây thơ, rất đáng yêu.
Năm cung réo rắt theo ngón tay đàn mà đôi điệu.
Tiếng khoan như gió thoảng qua rừng thông,
Tiếng trong như đôi chim hạc kêu lúc đêm khuya.
Tiếng mạnh như sét đánh tan bia Tiến Phúc,
Tiếng buồn như Trang Tích ngâm tiếng Việt lúc ốm đau...
Trường đem ba mươi sáu cung xuân,
Tạo thành một vật báu vô giá của kinh đô Trường An)*

Cổ lẽ, cảm xúc về tiếng đàn này lại một lần tái sinh trong tâm hồn nhà thơ khi mô tả Thuý Kiều đánh đàn cho Kim Trọng trong đêm hẹn hò “Trong như tiếng hạc bay qua/ Đục như nước suối mới sa nửa vò/ Tiếng khoan như gió thoảng ngoài/ Tiếng mau sầm sập như trời đổ mưa”. Nhưng *thương hải tang điền*, những biến động ba đào của lịch sử, khiến người trong cuộc lưu lạc kẻ Bắc người Nam, lệnh đênh theo thế sự phù trầm. Hai mươi năm sau, tình cờ gặp lại trong bữa tiệc “tiễn tôi ở dinh Tuyên phủ, nên cho gọi hết nữ nhạc trong thành, con hát trẻ đến mấy chục người, tôi đều không biết mặt biết tên” (*Tiểu dẫn*). Trong trăm hoa đua sắc, ngạc nhiên nghe lại tiếng đàn “Cầm” quen thuộc thuở nào, nhà thơ chợt nhận ra con người tài sắc một thời, giờ “thấy người gầy vơ, thần sắc khô khan, mặt đen, xấu như quỷ, quần áo toàn bằng vải thô, bạc phếch, vá nhiều mảnh trắng, ngồi lặng lẽ ở cuối chiếu, không nói không cười, hình dáng khó coi quá” (*Tiểu dẫn*). Sự đối lập xưa - nay, trẻ - già, giàu có - nghèo khổ... của người đào nương và- cả của nhà thơ trong con lốc vương quyền của các triều đại

phong kiến đã gọi lên cho người đọc bao suy nghĩ miên man về cuộc đời ngắn ngủi, đầy phù hoa, hư ảo:

“Thành quách suy di nhân sự cải,
Kỷ xứ tang điền biến thương hải.
Tây Sơn cơ nghiệp tận tiêu vong,
Ca vũ không di nhất nhân tại.
Thuấn tức bách niên năng kỷ thì,
Thương tâm vãng sự lệ triêm y.
Nam Hà qui lai đầu tận bạch,
Quái để giai nhân nhan sắc suy.”

*(Thành quách đổi dời, việc người đã khác,
Biết bao nơi ruộng dâu đã biến thành biển xanh.
Cơ nghiệp Tây Sơn tiêu tan hết cả rồi,
Chỉ còn sót lại một người ca múa!
Trăm năm như chớp mắt có là bao,
Đau lòng việc cũ lệ thấm áo.
Tôi từ Nam Hà trở về đầu bạc trắng hết,
Chẳng trách nhan sắc người đẹp tàn phai)*

Người tài tử “đầu tận bạch”, khách giai nhân “nhan sắc suy” âu cũng là cái buồn muôn thuở của con người trước tạo hoá vốn vô tình “Mỹ nhân tự cổ như danh tướng/ Bất hứa nhân gian kiến bạch đầu” (*Người đẹp từ xưa như tướng giỏi/ Chẳng hẹn chờ ai thấy bạc đầu*) nhưng ở Nguyễn Du đã thấm đẫm chất bi ai và không kém phần yếm thế khi soi chiếu số phận con người từ lịch sử. Có lẽ vì thế mà so với “Cựu ca cơ”, “Tiểu ca cơ” của Phạm Đình Hồ (1768 - 1839), thì các bài thơ của Nguyễn Du không chỉ đầy ắp giá trị nhân văn mà hơn thế, còn phản ánh được hiện thực thời đại.

Khi hình ảnh người đào nương, ca kỹ đã tạo nên lực hút từ cuộc đời vào trang thơ, thì việc Nguyễn Du tìm đến “*Kim Vân Kiều truyện*” của Thanh Tâm Tài Nhân để hình thành nên “*Truyện Kiều*” theo chúng tôi không có gì đáng ngạc nhiên. Trong mạch nguồn chung ấy, một lần nữa, đời mưa gió của kỹ nữ lại là mẫu chốt để nhà thơ lý giải “*Tấn trò đời*” và hướng người đọc đến một miền suy tưởng mới đầy những tiếng kêu than đứt ruột.

Trong tác phẩm, Đạm Tiên, Thuý Kiều là ca nhi, kỹ nữ. Người trước kẻ sau đều đem tài sắc ra mua vui cho thiên hạ. Con đường đi của Đạm Tiên rồi đến lượt Thuý Kiều là con đường định mệnh của biết bao kẻ tài sắc đã đi qua. Vì thế, trước ngôi mộ vô chủ Đạm Tiên, Thuý Kiều nửa phần khóc cho người bạc mệnh “Nửa chừng xuân thoát gẫy cành thiên hương” nửa phần khóc cho tương lai vô định của mình “Nỗi niềm tương đến mà đau/ Thấy người nằm đó biết sau thế nào?”. Có lẽ giây phút gọi người nằm dưới đáy mộ dậy kết nghĩa làm chị em đã khép lại quãng đời “Êm đềm trướng rủ màn che” của Thuý Kiều để mở ra những chân trời giông bão đầy gió giục mây vần, lênh đênh chìm nổi cho một kiếp tài tình để trời đất ghen. Và cũng từ giây phút kết nghĩa *cùng hội cùng thuyền* ấy, Thuý Kiều đã trở nên “Mờ mờ nhân ảnh như người đi đêm” (Nguyễn Gia Thiều. *Cung oán ngâm khúc*) dưới sự dẫn dắt, *điều khiển* vô hình của Đạm Tiên. Không phải ngẫu nhiên mà bóng ma ấy đã cảnh báo, nhắc nhở khi Thuý Kiều phản kháng, mong muốn thoát khỏi cuộc đời ô nhục “Số còn nặng nghiệp má đào/ Người dù muốn thoát trời nào đã cho?”. Bóng ma ấy buộc Thuý Kiều phải sống, phải tiếp tục hành trình “sống đoạ thác đày” để làm gương cho khách hồng quần. Có thể, Đạm Tiên là ẩn dụ của nhà thơ về thế lực phong kiến chuyên quyền nhưng hơn hết Đạm Tiên là nạn nhân, là lời nguyện truyền kiếp của một nền văn hoá *trọng nam khinh nữ* tự bao đời và luôn biến hoá đa dạng theo thời đại. Để cho “hết kiếp liễu bồ” theo lời Đạm Tiên, mười lăm năm lưu lạc quê người “Hết nạn nọ đến nạn kia” đây bi ai, tủi nhục “Thanh lâu hai lượt, thanh y hai lần”, Thuý Kiều chỉ biết chấp nhận trong sự xót xa, bẽ bàng “Biết thân tránh chẳng khỏi trời/ Cũng liều mặt phấn cho rồi ngày xanh”. Và đêm cuối cùng của hành trình bi kịch ấy, Thuý Kiều đã rà soát nội tâm, đã làm sống lại quãng đời đã qua bằng bao câu hỏi không lời đáp. Câu hỏi này gợi chồng lên câu hỏi kia trong tiếng sóng Tiền Đường ì oạp vỗ mạn thuyền:

“Đành thân cát lấp sóng vùi,
Cướp công cha mẹ thiệt đời thông minh.
Chân trời góc bể lênh đênh,
Nắm xương biết gởi tử sinh chốn nào.
Duyên đâu ai dứt tơ đào,
Nợ đâu ai đã dặt vào tận tay.
Thân sao thân đến thế này,
Còn ngày nào cũng dư ngày ấy thôi.
Đã không biết sống là vui,
Tắm thân nào biết thiệt thòi là thương.
Một mình cay đắng trăm đường,
Thôi thì nát ngọc tan vàng thì thôi”

Đạm Tiên trả nghiệp chướng bằng sự hào tâm của khách viễn phương “Sắm xanh nếp tử xe châu/ Vui nông một nắm mặc đầu cỏ hoa”, Thúy Kiều kết thúc đoạn trường “quả kiếp nhân duyên” bằng lòng từ bi “thả một bè lau” cứu người của sư Giác Duyên. Tuy phúc phận, mệnh bạc khác nhau nhưng cùng giống nhau ở nghiệp má đào không thể nào gột rửa. Và đây là nỗi niềm cảm thông, là sự bẽ tắc của nhà thơ- nhà nho tài tử trước *thương hải tang điền* của lịch sử “Thúy Kiều khóc Đạm Tiên, Tố Như tử làm Truyện Thúy Kiều, việc tuy khác nhau mà lòng thì là một, người đời sau thương người đời nay, người đời nay thương người đời xưa, hai chữ tài tình thật là một cái thông lụy của bọn tài tử khắp trong gầm trời và suốt cả xưa nay vậy” (Tiên Phong Mộng Liên Đường chủ nhân. *Bài tựa*) [24, tr.18].

Tóm lại, hình ảnh ca nhi, kỹ nữ trong sáng tác của Nguyễn Du tuy không nhiều nhưng đã làm nên sự khác biệt so với các nhà thơ đương thời luôn lấy họ làm đối tượng để thị tài, hành lạc. Nhờ có sự thương yêu, trân trọng đối với những phận người “Kiếp sinh ra thế biết là tại đâu” (*Văn chiêu hồn*) của nhà thơ mà văn học trung đại Việt Nam giai đoạn nửa cuối thế kỷ XVIII - nửa đầu thế kỷ XIX có thêm những hình ảnh mới, những tiếng nói mới, góp phần đấu tranh chống lại lễ giáo phong kiến hà khắc và đòi hỏi giải phóng người phụ nữ.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1]. Nguyễn Du (2006), *Truyện Kiều* (Đào Duy Anh khảo chứng, hiệu đính, chú giải), NXB Văn học, Hà Nội.
- [2]. Phạm Đình Hồ (1989), *Vũ trung tùy bút* (Đông Châu Nguyễn Hữu Tiến dịch, Nguyễn Quảng Tuân khảo đính và chú thích), NXB Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
- [3]. Mai Quốc Liên (Phiên âm, dịch nghĩa, chú thích) (1996), *Nguyễn Du toàn tập* (tập 1), NXB Văn học, Trung tâm nghiên cứu Quốc học, Thành phố Hồ Chí Minh. Những trích dẫn về thơ Nguyễn Du, chúng tôi đều lấy từ tác phẩm này.
- [4]. Nguyễn Lộc (1999), *Văn học Việt Nam nửa cuối thế kỷ XVIII - hết thế kỷ XIX*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [5]. Nguyễn Đức Mậu (Giới thiệu và biên soạn) (2003), *Ca trù nhìn từ nhiều phía*, NXB Văn hoá - Thông tin, Hà Nội.
- [6]. Nguyễn Đức Mậu (Sưu tầm, biên soạn, giới thiệu) (2018), *Tuyển tập hát nói*, NXB Đại học Vinh. Những trích dẫn về hát nói, chúng tôi đều lấy từ tác phẩm này.
- [7]. Ngô Gia Văn Phái (2010), *Hoàng Lê nhất thống chí* (Nguyễn Đức Vân, Kiều Thu Hoạch dịch, chú thích, Trần Nghĩa giới thiệu), NXB Văn học, Hà Nội.
- [8]. Hoài Phương (Tuyển chọn và biên soạn) (2005), *Truyện Kiều những lời bình*, NXB Văn hoá - Thông tin, Hà Nội.
- [9]. Trần Nho Thìn (2009), *Văn học trung đại Việt Nam dưới góc nhìn văn hoá*, NXB Giáo dục Việt Nam, Quảng Nam.

THE FATE OF WOMEN IN NGUYEN DU 'S COMPOSITIONS

Ha Ngoc Hoa

Faculty of Literature and Linguistics, University of Sciences, Hue University

Email: hangochoa@gmail.com

ABSTRACT

The fate of women in Nguyen Du's compositions is that of singers and prostitutes - typical images of Vietnamese literature from the late 18th century to the end of the 19th century. Unlike contemporary poets, who had always considered singers and prostitutes as objects of entertainment to show off their talents and pleasures, Nguyen Du expressed his sympathy and pity for these unfortunate lives. Through the images of singers and prostitutes, the poet aimed to criticize harsh feudal rites and fight for women's liberation.

Keywords: Hát nói singing, Nguyễn Du, poems, prostitutes, singers.



Hà Ngọc Hòa sinh ngày 02/09/1963 tại Thành phố Huế. Ông nhận bằng cử nhân năm 1990 tại Trường Đại học Tổng hợp Huế (nay là Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế) và bằng Thạc sĩ năm 1998 tại Trường Đại học Sư Phạm, Đại học Huế. Năm 2008, ông nhận bằng Tiến sĩ tại Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh. Hiện ông đang công tác tại Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế.

Lĩnh vực nghiên cứu: Văn học trung cận đại Việt Nam.

