

ĐẠI HỌC THÁI NGUYÊN
TRƯỜNG ĐẠI HỌC Y DƯỢC

LÊ THỊ NHUNG

SẮC THÁI NỮ QUYỀN
TRONG NHÂN VẬT NỮ LỆCH CỦA CHÈO CỒ

LUẬN VĂN THẠC SĨ NGÔN NGỮ VÀ VĂN HÓA VIỆT NAM

Thái Nguyên - 2016

ĐẠI HỌC THÁI NGUYÊN
TRƯỜNG ĐẠI HỌC Y DƯỢC

LÊ THỊ NHUNG

SẮC THÁI NỮ QUYỀN
TRONG NHÂN VẬT NỮ LỆCH CỦA CHÈO CỎ

Chuyên ngành: VĂN HỌC VIỆT NAM

Mã số: 60 22 01 21

LUẬN VĂN THẠC SĨ NGÔN NGỮ VÀ VĂN HÓA VIỆT NAM

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC: TS. BÙI THỊ THIÊN THAI

Thái Nguyên – 2016

LỜI CAM ĐOAN

Trong quá trình được học Cao học và thực hiện Luận văn Thạc sĩ khoa học tại Khoa Ngữ văn - Trường Đại học Khoa học Thái Nguyên, tôi đã được sự quan tâm giúp tận tình của Nhà trường, của khoa, của các thầy, cô giáo trực tiếp giảng dạy và của Tiến sĩ Bùi Thị Thiên Thai – người hướng dẫn khoa học.

Tôi xin cam đoan đề tài nghiên cứu của tôi là một đề tài mới và chưa từng được công bố!

Lê Thị Nhung

Học viên Cao học Ngữ văn Khóa 8

LỜI CẢM ƠN

Trong quá trình học tập và nghiên cứu hoàn thành luận văn tốt nghiệp, tôi đã nhận được sự động viên, giúp đỡ quý báu của nhiều đơn vị và cá nhân. Đầu tiên, tôi xin chân thành bày tỏ lòng biết ơn đến quý thầy cô tham gia giảng dạy lớp Cao học Văn Hưng Yên khóa 8; quý thầy cô công tác tại phòng sau Đại học; quý thầy cô công tác tại Khoa Văn – Xã hội Trường Đại học Khoa học Thái Nguyên. Đặc biệt xin bày tỏ lòng tri ân sâu sắc đến Tiến sĩ Bùi Thị Thiên Thai – người đã hết lòng giúp đỡ và hướng dẫn tận tình tôi trong suốt quá trình chuẩn bị, nghiên cứu và hoàn thành luận văn tốt nghiệp.

Xin trân trọng cảm ơn!

Thái Nguyên, tháng 6 năm 2016

Tác giả

Lê Thị Nhung

MỤC LỤC

PHẦN MỞ ĐẦU	1
1. Lý do chọn đề tài	1
2. Lịch sử vấn đề	3
3. Đối tượng và mục tiêu nghiên cứu	7
3.1. Đối tượng nghiên cứu.....	7
3.2. Mục tiêu nghiên cứu.....	7
4. Nhiệm vụ và phương pháp nghiên cứu	7
4.1. Nhiệm vụ nghiên cứu	7
4.2. Phương pháp nghiên cứu.....	8
5. Phạm vi nghiên cứu.....	8
6. Cấu trúc của luận văn	9
7. Đóng góp của luận văn.....	9
PHẦN NỘI DUNG	10
Chương 1: GIỚI THIỆU CHUNG VỀ CHÈO, NHÂN VẬT NỮ LỆCH TRONG KỊCH BẢN CHÈO, KHÁI QUÁT VỀ VẤN ĐỀ NỮ QUYỀN.....	11
1.1. Giới thiệu chung về chèo	11
1.1.1. Chèo – nguồn gốc, tên gọi, đặc trưng.....	11
1.1.2. Nội dung tư tưởng của chèo truyền thống	15
1.2. Nhân vật nữ lệch trong kịch bản chèo cổ.....	17
1.2.1. Nhân vật văn học.....	17
1.2.2. Nhân vật trong chèo cổ.....	19
1.2.3. Nhân vật nữ lệch trong chèo cổ.....	22

1.3. Khái quát về vấn đề nữ quyền	24
1.3.1. <i>Quan điểm văn hóa giới và phái tính</i>	25
1.3.2. <i>Khái niệm nữ quyền, sắc thái nữ quyền, quyền của người phụ nữ trong pháp luật phong kiến Việt Nam</i>	27
1.3.3. <i>Sự ảnh hưởng của Nho giáo tới nữ quyền trong văn học truyền thống</i>	29
Chương 2: NHÂN VẬT NỮ LỆCH TRONG CHÈO CỔ	33
2.1. Nhân vật Thị Mầu trong chèo Quan Âm Thị Kính.....	33
2.2. Nhân vật Xúy Vân trong vở chèo Kim Nham	44
2.3. Nhân vật Đào Huế, Thiệt Thê trong vở chèo Chu Mãi Thần	57
2.3.1. <i>Nhân vật Đào Huế</i>	57
2.3.2. <i>Nhân vật Thiệt Thê</i>	63
Chương 3: BIỂU HIỆN NỮ QUYỀN QUA NHÂN VẬT NỮ LỆCH TRONG CHÈO CỔ.....	70
3.1. Vẻ đẹp ngoại hình và sự ý thức về thân phận	70
3.1.1. <i>Vẻ đẹp ngoại hình</i>	70
3.1.2. <i>Ý thức về thân phận</i>	72
3.2. Khao khát bản năng của người phụ nữ	74
3.2.1. <i>Khao khát yêu và được yêu – trỗi dậy những đam mê</i>	75
3.2.2. <i>Khao khát hạnh phúc gần kề - giản dị mà bất khả</i>	79
3.3. Nỗi đau của thân phận chồng chung – phổ biến và trở trêu	85
KẾT LUẬN	92
TÀI LIỆU THAM KHẢO	
PHỤ LỤC	

PHẦN MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

Mức độ phát triển của một xã hội được đánh giá qua mức độ giải phóng phụ nữ. Vấn đề phụ nữ đặc biệt bức thiết đối với phương Đông, vì ở đó người phụ nữ gánh chịu nhiều thiệt thòi, bất công. Việt Nam vốn chịu ảnh hưởng sâu sắc của Nho giáo - một học thuyết mang tính chất đặc trưng như một “căn cước phương Đông” - đặc biệt khe khắt với người phụ nữ. Không thể kể ra hết những quan niệm, ràng buộc, tục lệ oái ăm trói buộc cuộc đời người phụ nữ. Hàng ngàn năm trong chế độ phong kiến, bao nhiêu thế hệ phụ nữ chẳng mấy khi rời khỏi lũy tre làng, cứ lặng thầm, tần tảo với cuộc sống lo toan cho gia đình, cho chồng, cho con. Và cũng có biết bao người phụ nữ lặng im nhận sự thiệt thòi về thân phận. Thái độ “trọng nam khinh nữ” qua hàng ngàn năm lịch sử đã bám rễ rất sâu vào xã hội bị cai trị bởi tư tưởng nam quyền, thậm chí ngay cả nhiều người phụ nữ cũng mặc nhận vai trò thống trị của nam giới.

Cuộc đấu tranh để giành lại địa vị đã mất của nữ giới vốn âm ỉ từ lâu trong lịch sử đã dần phát triển mạnh mẽ với tên gọi là Nữ quyền luận - Chủ nghĩa nữ quyền (Feminism). Và cho đến nay, bình đẳng giới và nữ quyền vẫn thuộc những vấn đề quan trọng nhất của thời đại. Đặc biệt ở phương Đông khi nữ giới thường phải chịu nhiều bất công nhất trong xã hội. Do đó, tranh đấu về bình đẳng giới thường đồng nghĩa với đấu tranh cho nữ quyền. Cuộc đấu tranh vì bình đẳng giới đã đồng loạt diễn ra trên mọi phương diện của đời sống xã hội, trong đó có văn học nghệ thuật. Khi nhắc đến văn học nữ quyền/âm hưởng nữ quyền/tinh thần nữ quyền/sắc thái nữ quyền trong văn chương, chúng ta hoàn toàn không nên phân định một cách rạch ròi, đó là tác phẩm của tác giả nam hay nữ. Bằng nhiều phương thức khác nhau, các tác giả bất kể giới tính nào cũng đã đưa vào tác phẩm của mình hình ảnh người phụ nữ và cuộc sống của chính họ trong muôn nẻo đường đời, tình đời, tình người với tất cả thấu hiểu, thông cảm, sẻ chia và yêu thương với ngụ ý cất cao tiếng nói nghệ thuật để đứng về nữ giới, bảo vệ nữ giới và thể hiện những đặc tính riêng, những khát khao hạnh phúc của “phái yếu”. Ví dụ, từ xa xưa, để phản ứng lại

tư tưởng trọng nam khinh nữ, dân gian đã có những câu: *Ba đồng một mở đàn ông/ Dem thả vào lồng cho kiến nó tha/ Ba trăm một mụ đàn bà/ Mua về mà trái chiếu hoa cho ngồi*. Như vậy, âm hưởng nữ quyền đã ngân vang qua tiếng nói đồng dục khẳng định vị trí, giá trị của người phụ nữ trong ca dao - một thể loại của văn học dân gian. Tuy nhiên, trong văn học dân gian cũng như trong văn học trung đại, những tiếng nói mạnh bạo rõ ràng đặt vấn đề nữ quyền còn khá thưa vắng. Có lẽ bởi người phụ nữ Việt Nam vốn “lấy chữ nhẫn làm đầu” do bản năng, tình cảm, truyền thống và các quy tắc xã hội. Trong khi đó, Chèo - một loại hình chủ đạo của nghệ thuật sân khấu dân gian Việt Nam - lại là một *sân khấu của nữ giới, sân khấu đầy nữ tính*. Sự lép vế của nhân vật nữ ở các thể loại khác (chẳng hạn Tuồng) - và sự hiện diện của nó với tỉ lệ cao, phong phú, đa dạng về mặt loại hình ở chèo đã là một hiện tượng đáng chú ý. Có thể thấy, hệ thống nhân vật trong chèo truyền thống khá đa dạng, nhưng mỗi vở đều tập trung khắc họa một hình tượng nhân vật trung tâm, chủ yếu là hình tượng nhân vật nữ, trong đó có nhân vật nữ lệch - loại nhân vật quy tụ khá toàn diện những nét độc đáo của nghệ thuật chèo cả về nội dung và hình thức thể hiện. Có thể thấy, một cách ý thức hoặc tự phát những quan niệm, những ước mơ, khát vọng và cả tinh thần phản kháng chế độ phong kiến nhiều bất công của người dân xưa đã được khúc xạ rõ nét qua loại hình nhân vật độc đáo này. Và việc coi *giới* là một mã văn hóa, hay nói chính xác hơn, việc chúng tôi đặt nhân vật nữ vào vị trí trung tâm để nghiên cứu, cũng sẽ hứa hẹn những diễn giải mới cho một lĩnh vực nghiên cứu truyền thống đã có khá nhiều thành tựu. Chúng tôi ý thức được rằng, việc cố gắng kéo nữ quyền luận vào một lĩnh vực truyền thống như chèo sẽ dễ khiến gây tranh luận. Song chúng tôi tin rằng, các văn bản chèo sẽ là một nguồn tri thức quan trọng về giới, về tính dục trong một xã hội phương Đông cổ truyền chịu sự thống trị của nam giới.

Nhận thức rõ những giá trị của chèo và vai trò quan trọng của nhân vật nữ lệch trong chèo cổ, người viết đã lựa chọn đề tài nghiên cứu: “*Sắc thái nữ quyền trong nhân vật nữ lệch của chèo cổ*”. Đề tài của chúng tôi một mặt soi chiếu nhân vật nữ lệch của chèo cổ từ một góc độ mới, chưa được giới nghiên cứu quan tâm đúng mức đó là sắc thái nữ quyền, từ đó nhằm khám phá loại hình nhân vật này trên

những lớp nghĩa mới. Mặt khác, trên cơ sở những kết quả nghiên cứu đạt được, đề tài của chúng tôi cũng góp phần khẳng định giá trị, ý nghĩa của chèo cổ, từ đó bồi đắp thêm ý thức gìn giữ loại hình nghệ thuật dân gian đặc sắc này.

2. Lịch sử vấn đề

Chèo ra đời cách đây khoảng 10 thế kỷ, song các công trình nghiên cứu về chèo thì đến thế kỷ XX mới xuất hiện. Trước thời điểm này, chèo cổ chỉ được nhắc tới trong một vài cuốn sách chép sử với lời giới thiệu sơ lược.

Nguyễn Thúc Khiêm (? - 1944) với hai bài khảo cứu mang tên *Các bài hát chèo cổ* [40], *Khảo về hát chèo và hát tuồng* [40] được đăng trên tạp chí *Nam Phong* vào những năm đầu thế kỉ XX là một trong những ý kiến đầu tiên mang tính chất nghiên cứu về loại hình nghệ thuật này. Trong hai bài khảo cứu này, tác giả đã ghi lại một số bài hát phổ biến của chèo cổ và trình bày những đặc điểm cơ bản của hát chèo trong tương quan so sánh với hát tuồng. Hai bài khảo cứu dù chưa thật sâu sắc, đầy đủ, dù mới dừng lại ở phương diện lời hát nhưng đã thể hiện tấm lòng trân trọng thiết tha của nghệ sĩ với văn hóa dân tộc.

Sau Nguyễn Thúc Khiêm, lịch sử nghiên cứu chèo gắn với những tên tuổi như Hoàng Ngọc Phách, Huỳnh Lý, Lộng Chương, Hà Văn Cầu, Trần Việt Ngữ, Trần Bảng, Tất Thắng, Trần Đình Ngôn... Khi nghiên cứu, các tác giả quan tâm đến nhiều khía cạnh, trong đó vấn đề về nguồn gốc, thời điểm ra đời, đặc trưng diễn xướng chèo trên sân khấu được đề cập đến nhiều hơn cả. Cũng có tác giả nghiên cứu chèo dưới góc độ một kịch bản văn học và tìm ra những đặc trưng văn học của nó. Trong các công trình nghiên cứu này đều ít nhiều đề cập đến nhân vật trong chèo.

Trong cuốn *Chèo và Tuồng* [35], Hoàng Ngọc Phách và Huỳnh Lý đã thuyết minh ngắn gọn thế nào là chèo, thế nào là tuồng và khẳng định vị trí của nó trong nền văn học Việt Nam. Theo đó, quá trình hình thành phát triển cũng như đặc trưng về nội dung tư tưởng, nghệ thuật của từng loại hình sân khấu trên được giới thiệu vắn tắt. Hai tác giả đã cung cấp cho người đọc những hiểu biết cơ bản về chèo, tuồng, đồng thời làm nổi bật sự khác nhau giữa hai bộ môn nghệ thuật này. Phần

còn lại của cuốn sách, giới thiệu những vở và những trích đoạn tiêu biểu của cả chèo và tuồng.

Năm 1974 Vũ Khắc Khoan cho ra đời công trình nghiên cứu mang tên *Tìm hiểu sân khấu chèo* [37]. Đi từ định nghĩa về kịch nghệ nói chung, tác giả khẳng định địa vị sân khấu chèo trong môi trường đó. Ở đó có đặt ra vấn đề nguồn gốc và danh xưng dựa trên cứ liệu là tác phẩm *Chèo đưa linh* (tác phẩm cổ xưa nhất theo tác giả) và *Vũ Trung tùy bút* [18] của Phạm Đình Hổ (cuốn sách chép sử theo tác giả đề cập tới danh xưng chèo sớm nhất). Lịch sử sân khấu chèo được Vũ Khắc Khoan khảo sát qua ba giai đoạn: phôi thai, chuyển tiếp và hình thành kèm theo những đặc tính sân khấu của nó.

Tuy nhiên, nói đến lịch sử nghiên cứu chèo, không thể không kể tới một tác giả đã dành trọn cuộc đời mình cho lĩnh vực nghiên cứu này - giáo sư Hà Văn Cầu. Ông được biết đến với nhiều công trình nổi tiếng như: *Tìm hiểu phương pháp viết chèo*, *Tuyển tập chèo cổ*, *Cách viết một vở chèo*, *Mấy vấn đề trong kịch bản chèo* ... Trong *Tìm hiểu phương pháp viết chèo* [7] tác giả đã dành một phần nói về nhân vật chèo. Tác giả đã căn cứ trên vai trò, vị trí của nhân vật trong kịch bản để tập trung giải quyết việc phân loại thành nhân vật chính truyện và phi chính truyện. Bằng lý lẽ chặt chẽ, nhà nghiên cứu đã làm nổi bật đặc điểm chèo xây dựng nhân vật với sự định hình về tính cách.

Trong *Tuyển tập chèo cổ* [8] nhà nghiên cứu Hà Văn Cầu đã sưu tầm và chú thích lại bảy vở chèo cổ tiêu biểu nhất. Những kịch bản này được ghi lại dựa trên vai diễn của các nghệ nhân nổi tiếng, có sự đối chiếu với văn bản Nôm hoặc văn bản chép tay do chính các nghệ nhân cung cấp. Tác giả cho rằng tính dị bản của chèo cổ xuất phát từ việc lựa chọn những lời trò. Công trình này cũng ít nhiều đề cập đến vấn đề nhân vật trong chèo. Đây là những văn bản chèo cổ được đánh giá là cơ bản nhất và được nhiều người sử dụng làm tư liệu khi nghiên cứu, tìm hiểu về chèo truyền thống, trong đó có việc nghiên cứu về vấn đề nhân vật. Năm 2003, tác giả Hà Văn Cầu còn chủ biên công trình *Tổng tập văn học dân gian người Việt – tập 17 – Kịch bản Chèo* [10] có giá trị.

Ngoài Hà Văn Cầu, Trần Việt Ngữ cũng là một tên tuổi quen thuộc trong lĩnh vực nghiên cứu về chèo. Những công trình có giá trị của ông trong lĩnh vực này phải kể đến: *Cách viết một vở chèo, Về nghệ thuật chèo, Bước đầu tìm hiểu sân khấu chèo...*

Trong cuốn *Cách viết một vở chèo* [24] Trần Việt Ngữ đã chỉ ra đặc điểm nghệ thuật cơ bản nhất của chèo truyền thống và tác giả cũng không bỏ qua vấn đề nhân vật trong chèo. Ông giành một chương để giới thiệu cách thức xây dựng nhân vật. Tác giả khẳng định: “*chèo không làm công việc thể hiện quá trình diễn biến bên ngoài của cuộc đấu tranh giữa các nhân vật mà lấy sự biến làm cơ để nhân vật phô bày tâm trạng, tính cách; Nhân vật trong chèo cổ vốn mang sẵn lý tưởng đạo đức, chờ có dịp (sự biến) là bùng nổ xung đột theo kiểu chèo* [24, tr.83]. Đây là công trình có ý nghĩa lớn đối với những người làm công việc sáng tác chèo.

Trong cuốn *Về nghệ thuật chèo* [25], nhà nghiên cứu Trần Việt Ngữ cũng quan tâm đến nhân vật trong chèo, trong đó khẳng định mỗi loại nhân vật đều có những nét bộc lộ sắc thái riêng, mang tính khái quát về một loại người. Tác giả cũng chú ý đến biểu hiện của nhân vật nữ chín và nữ lệch ở trang phục, các điệu múa, những câu ra trò.

Trần Việt Ngữ cũng chỉ ra sáu đặc tính cơ bản của nghệ thuật chèo cổ: Chèo thuộc loại hình sân khấu khuyến giáo đạo đức; chèo thuộc loại hình sân khấu kể chuyện; chèo thuộc loại hình sân khấu ước lệ và cách điệu; tính tổng hợp của nghệ thuật chèo; sự kết hợp giữa cái bi và cái hài trong chèo; đặc điểm đa dùng và chuyên dùng trong chèo. Từ đó, tác giả soi chiếu vào từng yếu tố của vở diễn như kịch bản – tích hát, xung đột, sự biến, bố cục, nhân vật, văn chương trong chèo qua đó hồn cốt chèo cổ được hiện ra.

Tất Thắng cũng là một nhà nghiên cứu tâm huyết với nghệ thuật chèo. Ông có nhiều công trình nghiên cứu về loại hình nghệ thuật này như: *Sân khấu truyền thống từ chức năng giáo huấn đạo đức, Di sản sân khấu và đạo đức truyền thống; Đi tìm bản sắc dân tộc trong chèo cổ; Nghệ thuật chèo – nhận thức từ một phía...*

Trong công trình *Sân khấu truyền thống từ chức năng giáo huấn đạo đức* [45] ở chương VI nhà nghiên cứu đã nói về biểu hiện đạo đức thông qua nhân vật. Chương IX của công trình nghiên cứu này đi sâu phân tích mô hình nhân vật nữ trong thi pháp chèo cổ. Tác giả đi từ nguyên nhân chèo xây dựng nhân vật nữ là nhằm thực hiện chức năng giáo huấn, đến nghệ thuật xây dựng hình tượng đồng thời cũng khẳng định ở từng thể loại, tính giáo huấn có những đặc điểm riêng. Chính tính giáo huấn góp phần tạo ra các mô hình. Tất Thắng chỉ ra sự phá vỡ của mô hình truyền thống, đặc biệt là ở những vai nữ lệch, đào thương, qua đó cho thấy sự rạn nứt tất yếu của cái gọi là đạo đức quan truyền thống trong đời sống của nhân dân, nhất là khi lịch sử đã phát triển ở một giai đoạn mới, khi ý thức dân chủ, khát vọng tự do (trong đó có tự do hôn nhân) thôi thúc con người.

Khẳng định giá trị của chèo còn phải kể đến nhà nghiên cứu Trần Đình Ngôn với nhiều công trình giá trị như: *Nghệ thuật viết chèo* [31]; *Nguyên tắc cơ bản trong nghệ thuật chèo* [30]; *Kịch bản chèo từ dân gian đến bác học* [29]; *Những nguyên tắc cơ bản trong nghệ thuật chèo* [30]... Trong cuốn *Nghệ thuật viết chèo*, tác giả dành một chương để nói về việc xây dựng nhân vật trong kịch bản chèo truyền thống và đã khái quát đặc điểm và cách trình bày cũng như các dạng mô hình nhân vật trong kịch bản chèo.

Như vậy, thực tế cho thấy đã có không ít các công trình nghiên cứu về chèo truyền thống. Các công trình này đã tìm hiểu chèo ở nhiều phương diện khác nhau. Tuy nhiên, hầu hết trong số đó nghiên cứu chèo với tư cách một loại hình nghệ thuật sân khấu có tính nguyên hợp cao. Việc tìm hiểu chèo truyền thống dựa trên sự nhìn nhận kịch bản chèo như một văn bản văn học chưa được quan tâm nhiều. Nhân vật trong chèo cũng đã được chú ý tới, nhưng khi đề cập đến thế giới nhân vật, các tác giả chỉ dừng lại ở mức độ nghiên cứu khái quát về nhân vật nói chung. Nếu có đi vào nhân vật cụ thể thì loại nhân vật hề được quan tâm nhiều hơn. Và ở nhân vật nữ thì nhân vật nữ chín dành được sự ưu ái nhiều hơn từ phía người nghiên cứu, tìm hiểu. Còn nhân vật nữ lệch khi được đề cập đến chỉ dừng lại ở những nhận xét nhỏ lẻ, chưa thực sự trở thành một hệ thống, càng chưa có ý thức soi chiếu nó từ góc độ nữ quyền.

Những kết quả của các nhà nghiên cứu đi trước để lại rất đáng trân trọng và có ý nghĩa định hướng, tạo điều kiện cho người viết thực hiện đề tài “*Sắc thái nữ quyền trong nhân vật nữ lệch của chèo cổ*”. Trên cơ sở kế thừa những thành tựu đi trước, đề tài đi sâu vào vấn đề nữ quyền thông qua nhân vật nữ lệch, từ đó khẳng định thêm những giá trị bền vững và mãi mãi thanh xuân của chèo cổ.

3. Đối tượng và mục tiêu nghiên cứu

3.1. Đối tượng nghiên cứu

Hình tượng được tập trung khắc họa trong chèo cổ là các nhân vật nữ. Các nhân vật này chia làm hai tuyến là nữ chín và nữ lệch. Đó là những nhân vật giữ vai trò quan trọng trong kịch bản chèo và có dấu ấn đậm nét. Ở đó, kết tinh nhiều sáng tạo của trí tuệ dân gian. Tìm hiểu về chèo cổ, luận văn tập trung đi sâu vào sự biểu hiện của sắc thái nữ quyền trong một số nhân vật nữ lệch tiêu biểu.

3.2. Mục tiêu nghiên cứu

Luận văn trước hết tìm hiểu những vấn đề chung nhất về chèo truyền thống, về nữ quyền nói chung. Trên nền tảng tri thức đó, luận văn tiếp tục đi vào phân tích các nhân vật nữ lệch tiêu biểu nhất của một số kịch bản chèo cổ để từ đó, có được cái nhìn tổng thể về nữ quyền thể hiện qua loại nhân vật nữ lệch trong chèo cổ và nhận thức những sắc thái nữ quyền nổi bật trong chèo cổ.

Việc tìm hiểu về sắc thái nữ quyền trong nhân vật nữ lệch không chỉ có ý nghĩa đối với chuyên ngành văn học dân gian mà còn nhằm mục đích quan trọng và mang ý nghĩa xã hội. Đó là gìn giữ một hình thức nghệ thuật sân khấu đặc sắc và khẳng định vấn đề nữ quyền trong văn học đã mạnh mẽ từ lâu chứ không phải chỉ khi có sự đấu tranh đòi bình đẳng giới mới bắt đầu xuất hiện.

4. Nhiệm vụ và phương pháp nghiên cứu

4.1. Nhiệm vụ nghiên cứu

Luận văn của chúng tôi đặt ra những nhiệm vụ nghiên cứu sau:

Tổng hợp tư liệu để khái quát về tình hình nghiên cứu chèo và về vấn đề nữ quyền.

Lựa chọn kịch bản chèo cổ, phân tích nhân vật nữ lệch trong các tác phẩm. Từ đó chỉ ra sắc thái nữ quyền trong chèo cổ thông qua nhân vật nữ lệch.

Khái quát, đánh giá ý nghĩa của vấn đề đã nghiên cứu, tìm hiểu.

4.2. Phương pháp nghiên cứu

Vận dụng phương pháp lịch sử để thấy được nguồn gốc và đặc trưng của chèo; thấy được một vài vấn đề tiêu biểu của nữ quyền trong tiến trình văn học nghệ thuật.

Vận dụng phương pháp hệ thống trong việc hệ thống hóa quan điểm về nữ quyền.

Vận dụng phương pháp phân tích - tổng hợp: dựa trên việc phân tích và tìm hiểu về các nhân vật nữ lệch trong các vở chèo cổ, chỉ ra biểu hiện cụ thể của nữ quyền trong đó. Từ đó, khái quát được đặc điểm chung về ý nghĩa của việc xây dựng hình tượng nhân vật.

Vận dụng phương pháp so sánh, đối chiếu: đặt các nhân vật nữ lệch trong mối tương quan so sánh với nhân vật khác để thấy nét đặc sắc của hình tượng nhân vật.

Tuy nhiên, chèo là hình thức sân khấu dân gian nên việc nghiên cứu chèo tách rời sân khấu biểu diễn gặp không ít khó khăn. Vì vậy, trong chừng mực có thể, người viết có sử dụng cả phương pháp liên ngành, kết hợp kiến thức của các ngành văn học, sân khấu, âm nhạc... trong quá trình nghiên cứu, tìm hiểu.

5. Phạm vi nghiên cứu

Luận văn của chúng tôi lựa chọn *Tuyển tập chèo cổ* [8] và *Tổng tập văn học dân gian người Việt – Tập 17 – Kịch bản Chèo* [10] làm văn bản chính thức để triển khai nghiên cứu.

Những kịch bản được lựa chọn trong luận văn là những kết tinh hoàn mỹ nhất của chèo cổ đặc biệt sẽ tập trung vào ba kịch bản: *Quan Âm Thị Kính*, *Kim*

Nham và Chu Mãi Thân. Đồng thời có tham khảo so sánh với một số văn bản khác của ba kịch bản trên.

Thị Mầu, Xúy Vân, Đào Huế, Thiệt Thê là những điển hình tiêu biểu nhất của nhân vật nữ lệch trong chèo cổ cũng như thể hiện tập trung nhất những sắc thái của nữ quyền.

6. Cấu trúc của luận văn

Ngoài phần mở đầu, kết luận, danh mục tài liệu tham khảo và phụ lục, nội dung luận văn gồm:

Chương 1: Giới thiệu chung về chèo, nhân vật nữ lệch trong kịch bản chèo cổ, khái quát về vấn đề nữ quyền.

Chương 2: Nhân vật nữ lệch trong chèo cổ.

Chương 3: Biểu hiện nữ quyền qua nhân vật nữ lệch trong chèo cổ.

7. Đóng góp của luận văn

Về lý luận, luận văn mang đến cái nhìn tổng hợp, khái quát về chèo, về nữ quyền. Đi sâu vào biểu hiện nữ quyền qua nhân vật nữ lệch trong chèo cổ góp phần khẳng định ý nghĩa của hình tượng nhân vật và giá trị của tác phẩm.

Về thực tiễn, luận văn phần nào giúp cho nghệ thuật chèo trở nên gần gũi với mọi người hơn, từ đó xây dựng ý thức giữ gìn và tôn vinh chèo truyền thống.

Hiện nay, một số đoạn trích trong chèo đã được đưa vào giảng dạy ở chương trình Ngữ văn Trung học cơ sở và Trung học phổ thông. Việc gắn chèo cổ với một vấn đề nóng hổi mang tính thời đại như nữ quyền sẽ phần nào tạo điều kiện cho việc dạy và học văn trong nhà trường thêm gần gũi, thiết thực và sinh động.

PHẦN NỘI DUNG

Chương 1

GIỚI THIỆU CHUNG VỀ CHÈO, NHÂN VẬT NỮ LỆCH TRONG KỊCH BẢN CHÈO, KHÁI QUÁT VỀ VẤN ĐỀ NỮ QUYỀN

1.1. Giới thiệu chung về chèo

1.1.1. Chèo – nguồn gốc, tên gọi, đặc trưng

Danh xưng *chèo cổ* tức là để phân biệt với *chèo mới*. Chèo cổ trong ý nghĩa đích thực của nó gắn liền với môi trường sinh hoạt văn hóa dân gian, từ sáng tác đến biểu diễn hầu như đều do người bình dân đảm nhiệm. Sau này trong một giai đoạn phát triển mới, chèo mới có sự góp mặt của những ông đồ, ông khóa sinh ra từ nhân dân tham gia soạn tích. Khi đem lên sân khấu trình diễn, tích chèo lại được các nghệ sĩ dân gian sáng tạo một cách linh hoạt. Chèo cổ chưa hề biết đến phong màn bài trí, mà nó hết sức mộc mạc, dân dã, thô sơ. Trong khi đó, chèo mới gần như đoạn tuyệt với tự do ứng diễn. Sân khấu bốn mặt xưa được thay bằng sân khấu ba mặt, rồi một mặt và có sự hỗ trợ của đạo cụ, hóa trang, âm thanh, ánh sáng... Do lưu hành trong diễn xướng dân gian nên tác phẩm chèo cổ tồn tại rất nhiều kịch bản. Còn kịch bản chèo mới được cố định ngay từ lúc ban đầu. Tác giả kịch bản chịu trách nhiệm về kịch bản văn học của mình, đạo diễn dàn dựng và diễn viên tuân thủ một cách nghiêm ngặt, ít khi có hiện tượng tùy cơ ứng biến. Vì thế, dù có lưu diễn ở nhiều nơi thì kịch bản chèo mới cơ bản không thay đổi.

Nhiều nhà nghiên cứu về chèo đã dụng công tìm hiểu nguồn gốc của chèo. Điều thu hút sự quan tâm đầu tiên là về tên gọi. Đã có nhiều giả thiết được đặt ra, đáng chú ý là quan điểm của Nguyễn Thúc Khiêm, quan điểm của Đặng Văn Lung và Nguyễn Hữu Thu. Trên báo *Nam Phong* năm 1929, Nguyễn Thúc Khiêm cho rằng *chèo* là bởi chữ *trào* nói chệch ra, mà *trào* có nghĩa là *cười*. Gọi là hát chèo nghĩa là diễn các sự tích làm bật lên tiếng cười làm vui để mà xem cho thỏa thích, để dạy người ta răn chừa. Với giả thiết này, tính hài hước và tiếng cười trong chèo được nhấn mạnh, được cho là yếu tố nổi bật nhất và được ghi dấu lại trong tên gọi.

Song thực tế, nhiều câu chuyện mà chèo cổ biểu diễn đem đến cho người xem nhiều cảm xúc, trong đó cảm xúc xót xa nhiều hơn là bật cười. Tiếng cười trong chèo chỉ là một phần, mang tính ứng diễn cao, chuyển tải thông điệp lạc quan cho người lao động. Vậy nên, quan điểm này của Nguyễn Thúc Khiêm chưa tìm được sự đồng tình từ nhiều người quan tâm đến chèo.

Đặng Văn Lung và Nguyễn Hữu Thu trong bài *Thêm một giả thiết về nguồn gốc của chèo* [33] lại cho rằng Chèo đề chỉ một hình thức sân khấu cổ truyền, xuất phát từ chữ *chèo* gắn với động tác lao động chèo thuyền trên sông nước, ở vùng đất sớm phát triển nghề trồng lúa nước, sớm sản sinh ra công cụ quan trọng: con thuyền. Chữ *chèo* là một động từ chỉ động tác gạt nước bằng mái làm cho thuyền di chuyển. Đó là hoạt động gắn với sinh hoạt và tín ngưỡng phong tục lâu đời của người Việt. Đồng thời, theo quan niệm cổ, thế giới của người sống và người chết ngăn cách nhau bởi một con sông. Khi tiễn người chết về thế giới bên kia, người xưa thường làm động tác chèo thuyền có kèm theo lời hát để đưa người chết qua sông. Những điệu hát đó người ta cũng gọi chung là chèo. Đây là cơ sở để chèo có tên gọi như ngày nay.

Đến nay hai quan niệm trên vẫn tồn tại song song và cả hai giả thuyết trên đều chưa có những căn cứ xác đáng để khẳng định sự đúng đắn của mình. Vì thế, tên gọi của chèo vẫn là một vấn đề mở ngỏ.

Nói về nguồn gốc của chèo, cũng có nhiều nhóm ý kiến khác nhau. Nhóm thứ nhất cho rằng, chèo là loại hình nghệ thuật có nguồn gốc ngoại lai. Cụ thể là, khẳng định chèo hình thành trên cơ sở của những điệu múa, điệu hát của người Lào. Có ý kiến lại cho rằng chèo bắt nguồn từ khúc *Chiêm thành âm*. Nhà nghiên cứu Vũ Ngọc Phan thì nhấn mạnh hát chèo từ hát tuồng mà ra, còn hát tuồng thì du nhập từ Trung Quốc. Ông khẳng định khi thấy các vở tuồng dùng hoàn toàn sự tích Trung Quốc và nhiều chữ Hán thì những nho sĩ ở nông thôn sáng tác những vở mà lời hát lấy ngay một phần ở tục ngữ, ca dao, còn nội dung thì dùng toàn sự tích Việt Nam. Nhóm thứ hai thì cho rằng chèo có nguồn gốc từ tế lễ, tôn giáo. Nó có thể ra đời từ thời nhà Trần với hình thức hát đưa ma, gắn với động tác chèo thuyền giả để đưa

người chèo qua sông về thế giới bên kia. Cũng có thể chèo ra đời từ hình thức hát phục vụ cho các buổi tế lễ ở làng xã. Nhóm thứ ba lại có quan điểm chèo có nguồn gốc từ lao động, hình thành từ quá trình lao động lâu dài của người dân nông nghiệp lúa nước.

Thực tế có những quan niệm về tên gọi và nguồn gốc của chèo không đồng nhất, nhưng hầu hết các nhà nghiên cứu đều cho rằng chèo là loại hình sân khấu nảy sinh từ nền ca, vũ nhạc dân tộc và những sinh hoạt văn hóa dân gian.

Gánh hát chèo thời xưa thường có khoảng mười người, diễn viên chèo là những người lao động bình thường. Đối với họ diễn chèo không phải là công việc chính. Bằng tài năng và niềm say mê nghệ thuật, vào những ngày nông nhàn, họ lại tham gia gánh chèo, đi các làng để biểu diễn. Đặc điểm diễn xuất của chèo cổ có những điểm đáng lưu ý như sau:

Thứ nhất, là tính cộng cảm: giữa người diễn và người xem có mối quan hệ chặt chẽ về mặt giao lưu tình cảm trong quá trình diễn xuất. Nghĩa là họ hiểu nhau, thông cảm với nhau, trao đổi ý kiến, đối đáp bình luận về tính cách nhân vật. Tiêu biểu cho đặc điểm này là dàn để tranh luận trò chuyện với nhân vật.

Thứ hai, là tính thời sự mang ý nghĩa ẩn dụ. Những câu chuyện và nhân vật mang tính thời sự thường có tên cụ thể như *Xúy Vân giả dại*, *Thị Mầu gheo tiều*... Buổi đầu, đó là những lớp trò ngắn gọn. Sau đó, con người ở thời sau, hoặc ở địa phương thêm bớt các chi tiết, tình huống và con người rút từ các trò trình nghề vào làm cho lớp trò đầy lên và dần dần trở thành tích.

Thứ ba, là sáng tạo theo chu trình mở. Người đầu tiên làm nên một lớp trò, người sau thêm bớt, sửa đổi tạo nên những chồng lớp mới đem lại cho các vở chèo tính hoàn chỉnh. Nhưng ở những kịch bản chèo cổ dù được chỉnh lý hoặc cải biên thì không thể bỏ qua được những trích đoạn như: *Thị Mầu gheo tiều* (trong *Quan Âm Thị Kính*), *Xúy Vân giả dại* (trong *Kim Nham*), *Đào Hué đánh ghen* (trong *Chu Mãi Thân*).

Thứ tư, là không thể xếp từng vở vào một thể tài (bi, hài, chính kịch) được. Bởi vở nào cũng đủ bảy mùi tình cảm: vui, giận, yêu, ghét, buồn, lo, sợ (hỉ, nộ, ái, ố, ưu, tư, khùng).

Hình thức tổ chức biểu diễn của chèo có những đặc điểm nổi bật: địa điểm biểu diễn không cố định. Chỉ cần đó là nơi thuận lợi cho người xem là có thể dựng một sân khấu chèo. Sân khấu chèo không cầu kỳ trong cách bài trí. Trung tâm là chiếc chiếu, ở giữa có một chiếc hòm làm đạo cụ, hai bên là chỗ ngồi của các nhạc công và những diễn viên chò ra vai, xung quanh là khán giả. Khán giả và diễn viên chèo rất gần gũi và thân thuộc. Trong vở diễn khán giả có thể tham gia trực tiếp bằng hình thức tiếng đế.

Chèo là loại hình nghệ thuật gắn liền với đời sống và sinh hoạt của người lao động. Vì thế, chèo có sự kết tinh những tinh hoa văn hóa của nhiều loại hình văn nghệ dân gian. Chèo vốn mang tính tổng hợp một cách tự nhiên. Với sân khấu chèo có sự kết hợp của văn học, âm nhạc, hội họa, múa... Trước hết để có được một vở chèo hoàn chỉnh phải có kịch bản chèo. Hầu như các kịch bản chèo cổ đều lấy từ tích truyện từ truyện Nôm hoặc những câu chuyện dân gian. Từ cốt truyện ấy những ông đồ, ông khóa đã hình thành nên phần lời thơ cơ bản cho vở chèo. Trong đó, những câu ca dao, dân ca quen thuộc với người dân được vận dụng sáng tạo. Khi đưa lên sân khấu, phần lời thơ được trình bày một cách biến hóa. Tùy nội dung và mục đích của từng đoạn trò, diễn viên có thể dùng cách nói lời hay điệu hát. Thêm vào lời hát có sự hỗ trợ của âm nhạc tạo nên làn điệu đặc trưng của chèo. Kèm theo nhạc người biểu diễn chèo còn thực hiện những động tác múa uyển chuyển, và có cả sự hỗ trợ của đạo cụ như chiếc quạt.

Kịch bản chèo thường sử dụng những tích truyện trong dân gian để làm cốt truyện. Trong tích truyện này có nhiều tình tiết có cả sự thay đổi về không gian. Trong khi đó chèo lại thường được biểu diễn ở sân đình, cửa chùa với sân khấu hẹp và đơn giản, đạo cụ không nhiều. Để giúp người xem được hiểu đầy đủ nội dung câu chuyện, chèo sử dụng nghệ thuật ước lệ. Tính ước lệ thể hiện rõ trong bối cảnh, đạo cụ, động tác của diễn viên, nhất là ở yếu tố không gian và thời gian. Vẫn một

chiếu chèo mà tùy theo từng vở diễn, từng cảnh diễn có thể trở thành không gian sân đình, không gian cửa chùa, trong dinh quan... Một chiếc hòm đựng đồ của gánh chèo được đặt giữa sân khấu có thể trở thành chiếc bàn, chiếc giường, chiếc ghế nghỉ chân... Một chiếc quạt trong tay người diễn viên có thể xòe ra thành quyển sách, chiếc gương soi, khép lại thành cái bút, ngon roi... Trong tích truyện thời gian có thể dịch chuyển, thậm chí câu chuyện về cuộc đời nhân vật có thể kéo dài đến mười mấy năm chỉ thông qua một câu nói của nhân vật. Một động tác múa cùng lời hát thích hợp là người xem có thể hiểu nhân vật đang chèo thuyền, cưỡi ngựa, khâu vá... dù không hề có một phong cảnh hay đạo cụ nào thực sự liên quan đến những hành động ấy.

Trong khi diễn chèo, những tình tiết trong cốt truyện thường được lựa chọn kỹ càng và chỉ những tình tiết nào quan trọng mới được đưa lên thể hiện được tư tưởng, chủ đề của vở diễn mới được lựa chọn đưa lên sân khấu. Tính ước lệ đảm bảo cho người xem vẫn có thể hiểu được đầy đủ những gì mà nội dung vở chèo biểu diễn, dù đã có sự lược bỏ khá nhiều các tình tiết. Với tính ước lệ này, người xem có thể phát huy trí tưởng tượng của mình. Điều này khiến chèo càng trở nên thu hút quần chúng nhân dân. Có thể khẳng định tính ước lệ trở thành một đặc trưng quen thuộc của chèo. Nhờ có đặc trưng quan trọng này, sân khấu chèo được phổ biến rộng rãi trong suốt thời kỳ lịch sử lâu dài ở vùng đồng bằng Bắc Bộ.

Chèo ra đời từ rất lâu, lại là loại hình nghệ thuật gắn liền với quần chúng, nên phương thức lưu truyền chủ yếu của các kịch bản chèo là phương thức truyền miệng. Sự tồn tại của chèo chính là trong trí nhớ của những người nghệ nhân, của những người dân lao động. Điều này khiến cho những kịch bản chèo không hoàn toàn trùng khít trong trí nhớ của những người khác nhau, trong cách diễn của những gánh chèo khác nhau. Dù vậy, các vở chèo vẫn thống nhất ở phần tích truyện. Đó là phần nội dung cốt lõi, được hình thành từ những truyện Nôm, những câu chuyện cổ dân gian đã quen với mọi người. Phần tích truyện chính là nội dung chính của vở diễn. Một gánh chèo dù thể hiện dấu ấn riêng của mình đến đâu thì vẫn phải tuân theo tích truyện này. Từ phần tích diễn, khi biểu diễn trên sân khấu, diễn viên có thể thay đổi, thêm bớt những lời hát một cách linh hoạt. Có khi thêm hẳn cả một

tích trò và cả nhân vật mới cho vở diễn tăng phần hấp dẫn. Hầu hết nhân vật hề trong chèo nằm trong phần tích trò phụ, có tính ứng diễn. Nhưng đó lại là kiểu nhân vật đặc sắc và thành công trên sân khấu chèo. Trong phần tích truyện của kịch bản chèo thường không có nhân vật hề. Nhân vật này được đặt trong một tích trò riêng. Cũng có khi cùng một màn ra vai của nhân vật hề còn được đem ghim ghép vào những vở chèo khác nhau mà vẫn không gây ảnh hưởng vở, đến nội dung của câu chuyện trong phần thân trò. Tiếng đế là một hình thức đặc biệt trong chèo. Đó là sự tham gia của chính những người xem vào vở diễn. Người diễn viên đứng trên sân khấu không chỉ đơn thuần là thuộc vở mà phải có cách ứng xử nhanh nhạy và thông minh. Có thế mới làm nên thành công của vở diễn.

Tính ứng diễn một phần để đáp ứng nhu cầu về thời gian biểu diễn ở những làng khác nhau, trong những đêm diễn không giống nhau. Mục đích lớn nhất của sự thêm bớt, thay đổi này là làm cho những vở chèo vốn quen thuộc trở nên hấp dẫn. Dù không còn ai xa lạ với tích trò, với câu chuyện được thể hiện trên sân khấu nhưng người dân vẫn háo hức với những đêm diễn. Đồng thời tính ứng diễn là cơ sở quan trọng để đánh giá sự thành công và nét đặc sắc trong một gánh chèo.

1.1.2. Nội dung tư tưởng của chèo truyền thống

Chèo cổ ra đời và phát triển dưới chế độ xã hội phong kiến. Giống như nhiều thể loại văn học dân gian Việt Nam, chèo phản ánh hiện thực xã hội phong kiến đương thời. Đó là thân phận của những người dân “thấp cổ bé họng”, đặc biệt là số phận của những người phụ nữ. Chèo cũng tái hiện mâu thuẫn xã hội giữa tầng lớp thống trị và nhân dân lao động. Trong thế giới nhân vật chèo truyền thống có xuất hiện hai phe, một là những kẻ giàu có, quyền thế và bên kia là những người bị áp bức. Người dân thường phải chịu cảnh bất hạnh, cuộc sống lao động vất vả; tầng lớp thống trị có cuộc sống an nhàn, đủ đầy. Sự phân biệt trên đã phần nào tạo nên mâu thuẫn. Dù người bình dân xưa chưa có nhận thức rõ ràng về sự phân chia giai cấp, nhưng ý thức về một cuộc sống công bằng giữa con người với con người đã hình thành trong tư tưởng của những người dân một cách tự nhiên, bắt nguồn từ chính những thứ họ nhìn thấy trong hiện thực. Ý thức ấy được thể hiện trong chèo

và qua những gì được phản ánh trong chèo truyền thống, chúng ta nhận thấy mâu thuẫn xã hội, mầm mống đầu tiên của ý thức về sự phân chia giai cấp.

Nhiều vở chèo truyền thống còn là tiếng nói phản kháng của nhân dân. Dù rằng tinh thần đấu tranh chưa thể trở thành nội dung chủ đạo, nhưng nó đã xuất hiện trong chèo cổ. Hiện thực về mâu thuẫn xã hội và tinh thần đấu tranh của nhân dân thường được gửi gắm thông qua những nhân vật hề. Hề chèo không chỉ mang đến tiếng cười mua vui sáng khoái cho người xem mà còn đem đến những ý nghĩa sâu xa. Nhân vật hề có lúc trực tiếp vạch trần bộ mặt xấu xa của tầng lớp thống trị, có lúc lại lên tiếng tố cáo một cách kín đáo thông qua những tiếng cười hài hước.

Hiện thực trong xã hội phong kiến không chỉ là vấn đề giai cấp mà trong chèo truyền thống đó còn là hiện thực về xã hội thu nhỏ với cảnh chiến tranh ly tán, hủ tục lạc hậu, thói hư tật xấu của con người... Tất cả được phản ánh trên quan điểm của nhân dân, phù hợp với đạo đức xã hội.

Giá trị nhân đạo là một trong hai nội dung tư tưởng quan trọng của chèo truyền thống. Khi phản ánh hiện thực xã hội, chèo quan tâm đến mâu thuẫn giữa tầng lớp thống trị và bị trị, với hai hoàn cảnh sống khác nhau. Đồng thời chèo cũng thể hiện quan điểm khi đứng về phía những người dân lao động, những người bị áp bức, bóc lột. Nhân vật thuộc tầng lớp thống trị thường trở thành đối tượng cười giễu còn nhân vật đại diện cho người lao động nhận được sự cảm thông sâu sắc.

Chèo quan tâm đến số phận con người, quan tâm đến tầng lớp bản cùng trong xã hội, quan tâm và đề cao vẻ đẹp người phụ nữ. Đặt trong hoàn cảnh xã hội đương thời, quan điểm này của chèo vừa chứa đựng tinh thần nhân đạo vừa là tư tưởng tiến bộ. Những nhân vật chính trong chèo thường là người dân lao động nghèo và bình dị, nhưng phẩm chất vô cùng cao đẹp. Khi thể hiện nhân vật này, chèo tập trung nhiều đến khía cạnh đạo đức với thái độ ngợi ca và trân trọng. Một mặt, chèo ngợi ca những con người là hiện thân cho đạo đức xã hội như Thị Kính, Thị Phương... Nhưng mặt khác, với những nhân vật như Thị Mầu, Xúy Vân... chèo không chỉ thể hiện sự phê phán mà còn có sự cảm thông. Đối với chèo, đó là những nhân vật được hình thành do hoàn cảnh xã hội, do khát vọng hạnh phúc của con

người trời dấy. Vì vậy, nhiều khi họ đáng thương hơn là đáng giận. Tư tưởng nhân đạo của chèo truyền thống thực chất là tấm lòng bao dung, độ lượng của nhân dân. Bằng quan niệm đạo đức khát khe, chèo có cách đánh giá với từng nhân vật, từng con người, với những hoàn cảnh riêng trong xã hội, để tìm ra cái tốt đáng được ca ngợi và cái xấu đáng bị lên án. Song cái nhìn của chèo cũng có phần rộng mở. Chèo nhận thấy trong những con người bị lên án vẫn có nét đẹp, vẫn có những khát vọng hạnh phúc đáng trân trọng để nâng niu. Đó là tinh thần nhân văn – yếu tố cốt lõi trong hệ tư tưởng của chèo.

1.2. Nhân vật nữ lệch trong kịch bản chèo cổ

1.2.1. Nhân vật văn học

Nói đến nhân vật văn học là nói đến con người được miêu tả và thể hiện trong tác phẩm bằng phương tiện văn học. Đó là những nhân vật có tên hoặc nhân vật không tên. Đó là những con vật trong truyện cổ tích đồng thoại, thần thoại, bao gồm cả quái vật lẫn thần linh, ma quỷ, những con vật mang nội dung và ý nghĩa con người. Nhân vật có thể được thể hiện bằng những hình thức khác nhau. Đó có thể là những con người được miêu tả đầy đặn cả về ngoại hình lẫn nội tâm, có tính cách như thường thấy trong tác phẩm tự sự, trong kịch. Đó có thể là nhân vật thiếu những đặc điểm trên nhưng có tiếng nói, giọng điệu, cái nhìn như nhân vật người trần thuật trong tác phẩm tự sự, hoặc chỉ có cảm xúc, nỗi niềm, ý nghĩ, cảm nhận như nhân vật trữ tình trong thơ trữ tình. Khái niệm nhân vật có thể được sử dụng một cách ẩn dụ, không chỉ một con người cụ thể nào mà chỉ một hiện tượng nổi bật trong tác phẩm. Nhưng nhân vật vẫn chủ yếu là để chỉ hình tượng con người trong tác phẩm.

Nhân vật văn học có chức năng “*khái quát những quy luật của cuộc sống con người...Nói cách khác, nhân vật là phương tiện khái quát các tính cách, số phận con người và các quan niệm về chúng*” [34,tr.279]. Tùy từng bộ phận văn học mà cấu trúc tính cách nhân vật có những đặc trưng riêng. Nhân vật trong văn học dân gian “*do đặc điểm truyền miệng, tính cách thường cô đọng, giản đơn mặc dù có giá trị khái quát cao và bền vững*” [34,tr.280].

Tóm lại, nhân vật là đối tượng được miêu tả trong văn học bằng các phương tiện nghệ thuật để khái quát cuộc sống con người. Tác phẩm văn học không thể thiếu nhân vật, nhân vật là linh hồn của tác phẩm. Trên bình diện nội dung, nhân vật dùng để khái quát hiện thực; ở góc độ hình thức, nhân vật để xâu chuỗi các tình tiết, các sự kiện, là nơi để thể hiện các hành động, xung đột. Xét cho cùng thì kết cấu của tác phẩm cũng căn cứ vào hoạt động của các nhân vật. Do vậy, nhân vật trở thành đầu mối như thanh nam châm thu hút mọi yếu tố bao quanh.

Có nhiều tiêu chí để phân loại nhân vật văn học. Về phương diện kết cấu, nhân vật được chia thành nhân vật chính, nhân vật phụ, nhân vật trung tâm. Các nhân vật được xếp vào loại hình nào là dựa trên vai trò của nó đối với cốt truyện của tác phẩm. Nhân vật chính là nhân vật xuất hiện nhiều, liên quan đến các sự kiện quan trọng. Trong số những nhân vật chính ấy còn có những nhân vật xuất hiện xuyên suốt từ đầu đến cuối và có mối liên hệ với tất cả các sự kiện. Đó chính là nhân vật trung tâm. Nhân vật này thể hiện những vấn đề chính yếu của tác phẩm. Nhân vật phụ xuất hiện ít hơn, thậm chí có thể chỉ được nhắc đến, hoặc thoáng sau các tình tiết, sự kiện. Song đây vẫn là loại nhân vật không thể thiếu.

Về phương diện ý thức hệ tư tưởng, các nhân vật có thể được chia nhân vật chính diện và nhân vật phản diện. Sự phân biệt này dựa trên cơ sở đối lập giai cấp và hệ tư tưởng, quan điểm. Nhân vật chính diện mang lý tưởng, quan điểm tư tưởng, đạo đức tốt đẹp của tác giả và thời đại còn nhân vật phản diện lại mang những phẩm chất xấu xa trái với đạo lý và lý tưởng, đáng lên án và phủ định.

Về phương diện cấu trúc, nhân vật được chia thành nhân vật chức năng, nhân vật loại hình, nhân vật tính cách và nhân vật tư tưởng. Nhân vật chức năng là kiểu nhân vật mà sự xuất hiện của nó chỉ thực hiện một số chức năng nhất định. Các phẩm chất của nhân vật cố định và từ đầu đến cuối không có sự thay đổi. Nhân vật loại hình mang các phẩm chất và đặc điểm của một loại người nào đó trong xã hội. Nhân vật tính cách là loại nhân vật mang một cá tính nổi bật, đặc biệt so với các nhân vật khác. Còn nhân vật tư tưởng là nhân vật chủ yếu được xây dựng bằng những suy nghĩ, ý thức và tư tưởng nào đó.

Hầu hết các nhân vật đều có thể được phân loại theo những cách phân loại trên. Trong thực tế nghiên cứu văn học, người ta cũng nhận thấy sự tồn tại của một vài loại hình nhân vật khác. Và có những trường hợp cùng một nhân vật có thể đồng thời mang những đặc điểm của cả hai hoặc nhiều loại hình khác nhau. Vì vậy, sự phân loại trên cũng chỉ mang ý nghĩa tương đối.

Những quan niệm về nhân vật văn học như trên đã thể hiện một cái nhìn toàn diện và đầy đủ. Tất cả đều thống nhất ở vai trò và vị trí quan trọng của nhân vật trong tác phẩm văn học. Chèo cổ là loại hình nghệ thuật sân khấu dân gian. Tuy nhiên, khi xem xét ở phương diện kịch bản, chèo tồn tại như một tác phẩm văn học, với các nhân vật của mình. Những vấn đề về lý luận văn học có thể coi là cơ sở, tiền đề để tìm hiểu nhân vật trong chèo.

1.2.2 Nhân vật trong chèo cổ

Kịch bản chèo được viết ra là để biểu diễn trên sân khấu, vì thế mà hệ thống nhân vật với số lượng vừa phải, phù hợp. Nếu tính tất cả các nhân vật xuất hiện và có lời thoại trong vở diễn, mỗi vở chèo chỉ thường dưới mười nhân vật. Khảo sát trong số bảy vở chèo cổ tiêu biểu, hai vở có số lượng nhân vật nhiều nhất là *Quan Âm Thị Kính* và *Trương Viên* cũng chỉ lên đến mười bốn nhân vật. Hai vở xây dựng số lượng nhân vật ít nhất là *Chu Mãi Thần* và *Từ Thức* chỉ xuất hiện có tám nhân vật. Cụ thể qua khảo sát ta thấy số lượng và tên nhân vật cụ thể như sau:

BẢNG THỐNG KÊ NHÂN VẬT TRONG KỊCH BẢN CHÈO CỔ

Thứ tự và tên tác phẩm	Tên nhân vật	Tổng số nhân vật
1. Quan Âm Thị Kính	Sùng Ông, Thiện Sĩ, Mãng Ông, Thị Kính, Sùng Bà, Sur Cự, Thị Màu, Nô, Phú Ông, Xã Trưởng, Mẹ Đốp, Đồ Điếc, con của Thị Màu, Thiện Nam	14
2. Trương Viên	Trương Viên, mẹ Trương Viên, lính hầu nhà Thừa tướng, Thừa tướng, Quýt, Thị Phương, Xá, quý, quý cái, thần linh, tiên mẫu, tiên nữ, lính hầu Trương Viên	14

3. Lưu Bình – Dương Lễ	Lưu Bình, Dương Lễ, thầy Đồ, Xá, hệ hầu Lưu Bình đi thi, côn đồ, hầu phòng nhà Dương Lễ, bà cả, bà hai, Châu Long, lính hầu Lưu Bình	11
4. Kim Nham	Kim Nham, lão Say, cu lớn, Xúy Vân, Trần Phương, hệ hầu Trần Phương, mụ Quán, cô đồng, thầy bèo	10
5. Chu Mãi Thần	Chu Mãi Thần, hệ hầu Chu Mãi Thần, Thiệt Thê, hệ Chanh, hệ Chóp, Tuần Ty, Đào Huế, Thiên Lôi	8
6. Tôn Mạnh – Tôn Trọng	Tôn Dân, Tôn Mạnh, Trinh Ông, Trinh Nguyên, Tôn Trọng, ông đồ, xá, vua, thầy bói	9
7. Từ Thức	Hề I, Hề II, Từ Thức, khán thủ, tiểu I, tiểu II, Giáng Hương, ông tơ	8

Trong chèo cổ, chỉ những nhân vật chính yếu mới được chèo quan tâm và xây dựng một số phận tương đối hoàn chỉnh, các nhân vật còn lại đa số đều không có số phận cụ thể. Có những nhân vật có đầy đủ tên tuổi, hoàn cảnh xuất thân, những biến cố trong cuộc đời. Cũng có những nhân vật không có tên cụ thể, chỉ được gọi tên bằng nghề nghiệp hoặc đặc điểm nào đó, như lão say, hệ, tiểu, hầu... Những nhân vật này xuất hiện trên sân khấu thực hiện vai trò của mình khi được kịch bản chèo giao phó, sau đó không được nhắc đến nữa. Trong hệ thống nhân vật chèo, nhiều nhân vật có số lần ra vai không nhiều. Những nhân vật này giữ vai trò thúc đẩy cho cốt truyện phát triển, có khi chỉ là dẫn dắt, giới thiệu để người xem hiểu được sự việc đang diễn ra. Thậm chí, có nhân vật chỉ xuất hiện trong một cảnh, chỉ có một, hai lời thoại...

Cũng giống như một tác phẩm văn học nói chung, kịch bản chèo cổ xây dựng hệ thống nhân vật có sự lặp lại nhất định, hình thành nên những loại (kiểu) nhân vật. Nhân vật chèo cổ chủ yếu là nhân vật định hình. Tính tự sự và tính ước lệ trong nghệ thuật chèo cổ đã chi phối cách xây dựng nhân vật. Các nhân vật trong chèo được định hình về tính cách, nghĩa là tính cách của nhân vật từ đầu đến cuối vở

chèo gần như không có sự thay đổi. Hầu như các nhân vật ban đầu xuất hiện với tính cách thế nào thì đến tận cuối vở diễn kết thúc, nhân vật vẫn giữ nguyên tính cách ấy. Giáo sư Hà Văn Cầu cho rằng, ở chèo cổ “*mỗi nhân vật chủ đề mang một khát vọng hoặc một niềm tin mãnh liệt và luôn luôn tích cực thể hiện khát vọng và niềm tin ấy của mình. Cho dù búa rìu sấm sét họ cũng không thay đổi mục đích phấn đấu của họ*”[9,tr.167].

Chèo cũng không cần bộc lộ tính cách nhân vật từ từ mà trực tiếp giới thiệu cho người xem nhân vật là người như thế nào ngay từ lần đầu tiên nhân vật đó xuất hiện trên sân khấu. Việc giới thiệu có thể thông qua lời xưng danh của nhân vật. Hầu hết các nhân vật chèo giữ vai trò chính yếu, thứ yếu hoặc có vị trí đáng kể trong một lớp, đều thấy xưng danh báo tin, nói lên quê quán, gia cảnh, chí nguyện, tính nết.

Sự ổn định tính cách là đặc điểm chung của nghệ thuật sân khấu dân gian. Những khán giả của chèo cổ chủ yếu là người nông dân lao động với tính cách đơn giản, nhưng luôn có sự phân biệt rạch ròi tốt – xấu, với thái độ yêu ghét rõ ràng. Vì thế, khi xem chèo, ngay từ khi nhân vật xuất hiện họ đã muốn biết nhân vật là ai, là người như thế nào...

Trên thực tế không phải tất cả các nhân vật trong chèo đều tuân theo quy luật định hình về tính cách. Nếu khi định hình về nhân vật chèo cổ nhằm thực hiện mục đích giáo huấn, thì đến khi gia tăng tính hiện thực, chèo lại xây dựng các nhân vật có tính cách phức tạp và đa chiều hơn. Xúy Vân trong vở *Kim Nham* là nhân vật điển hình cho sự nhìn nhận này. Hình ảnh Xúy Vân có sự thay đổi về tính cách ở giai đoạn đầu và cuối tác phẩm. Từ cô gái ngoan ngoãn vâng lời cha mẹ, Xúy Vân say đắm Trần Phương mà dứt tình với Kim Nham...

Khi phân loại nhân vật văn học các nhà nghiên cứu dựa vào ba tiêu chí cơ bản là kết cấu, hệ tư tưởng và cấu trúc. Đối với chèo cổ, hệ thống nhân vật vừa tuân theo những quy luật chung của văn học, đồng thời cũng có nét riêng, phù hợp với đặc trưng thể loại. Có nhiều cách phân loại khác nhau. Dựa vào thành phần giai cấp và địa vị của nhân vật trong xã hội, có nhà nghiên cứu chia nhân vật thành những nhóm cụ thể như vua, quan,

học trò, thầy đồ, thầy bói, thần linh, ma, quỷ, sư, hầu... trong đó, nhiều nhân vật không có tên cụ thể mà được gọi bằng chính thành phần xã hội và địa vị của nhân vật ấy. Cách phân loại này còn chung chung, chưa cụ thể.

Một cách phân loại khác là dựa vào lứa tuổi và nguyên tắc nghệ thuật thể hiện nhân vật. Theo căn cứ này, nhân vật được chia thành các loại đào, kép, lão, mục, hề. Cách phân loại này có tác dụng trong việc lựa chọn diễn viên diễn xuất góp phần làm nên thành công của vở diễn. Nghệ thuật chèo có nhiều vai diễn khác nhau trong đó có các vai nữ. Có bốn loại vai nữ đặc trưng và tiêu biểu, thứ nhất là vai Nữ Chín (gọi là Đào Thương); thứ nhì là vai Nữ Lệch (gọi là vai Đào Lệch); thứ ba là vai Nữ Pha (gọi là Đào Pha). Sở dĩ gọi là Đào Pha là vì vai này có hai tâm trạng, tính cách cùng tồn tại trong một nhân vật, lúc thì chín chắn của vai Nữ Chín, lúc thì mang tính chất phá phách của vai Đào Lệch nên gọi là Đào Pha và vai thứ tư là vai Mục. Đó là bốn loại vai nữ tiêu biểu trong nghệ thuật chèo.

Tuy nhiên, hầu hết các nhà nghiên cứu đều thống nhất với cách phân loại dựa trên vai trò và vị trí của nhân vật với cốt truyện trong kịch bản. Theo đó, nhân vật chính truyện là nhân vật cố định và nằm trong mạch truyện. Trong đa số các kịch bản chèo, nhân vật chính truyện chiếm ưu thế. Thiếu những nhân vật này, cốt truyện sẽ không thể phát triển. Ngược lại nhân vật phi chính truyện là những nhân vật không nằm trong mạch truyện, những nhân vật này được thêm bớt vào tùy theo ý đồ của nghệ nhân, nhằm phù hợp với từng buổi diễn. Sự thêm bớt này không ảnh hưởng đến nội dung cốt truyện. Thông thường đó là các vai hề, nhân vật cô đồng, thầy bèo, tiều.

Các nhân vật chính truyện và phi chính truyện này lại được xếp vào các dạng nhân vật. Trong đó nổi bật là những dạng chính như nữ chín, thư sinh, nữ lệch, nam ngang

1.2.3. Nhân vật nữ lệch trong chèo cổ

Nhân vật nữ trở thành nhân vật trung tâm chứa đựng nội dung và tư tưởng của các kịch bản chèo cổ. Điều này đã khẳng định vai trò, vị trí của nhân vật nữ trong kịch bản chèo. Các vai nữ được phân ra làm hai kiểu, nữ chín và nữ lệch.

BẢNG THỐNG KÊ VAI NỮ CHÍNH VÀ NỮ LỆCH TRONG CHÈO CỔ

Thứ tự, tên tác phẩm	Số lượng nhân vật nữ chính	Tên nhân vật nữ chính	Số lượng nhân vật nữ lệch	Tên nhân vật nữ lệch
1. Quan Âm - Thị Kính	1	Thị Kính	2	Thị Mầu; Sùng Bà
2. Trương Viên	1	Thị Phương	0	
3. Lưu Bình - Dương Lễ	1	Thị Phương	0	
4. Kim Nham	1	Xúy Vân (giai đoạn đầu)	1	Xúy Vân (giai đoạn sau)
5. Chu Mãi Thần	0		2	Thiệt Thê, Đào Huế
6. Tôn Mạnh - Tôn Trọng	1	Trình Nguyên	0	
7. Từ Thức	0		0	

Sự phân chia nữ chính và nữ lệch được đặt trong thế đối chiếu với nhau. Tác giả Trần Việt Ngữ và Hoàng Kiều trong *Bước đầu tìm hiểu sân khấu chèo*[23] đã viết: “*Vai chính biểu hiện cụ thể đạo đức của người nông dân... Vai lệch mô tả những thói hư tật xấu của xã hội đương thời...*”. Đây là một biểu hiện sinh động của việc chèo chịu ảnh hưởng của thi pháp nhân vật truyện cổ tích – thể loại văn học dân gian mà chèo quan tâm khai thác đề tài.

Nhóm nữ thuận – nữ chính là những người phụ nữ tuân theo quy định của lễ giáo phong kiến: tứ đức, tam tòng, đảm đang, nét na, chung thủy... Họ là tấm gương sáng cho mọi người noi theo, học tập. Nhóm nữ lệch – nữ nghịch bao gồm những người phụ nữ có tư duy, tình cảm, hành động trái với lễ giáo phong kiến, không tuân theo phép tắc của Thánh hiền. Thông qua nhóm nữ nghịch trong chèo cổ, một mặt ta thấy một hiện thực xã hội phong kiến không còn đạo lý cương thường “*tứ đức tam tòng*” nữa. Mặt khác thông qua hành động, nhân cách của nhóm nữ nghịch này, ta thấy khán giả không ghét bỏ, căm giận họ mà còn ủng hộ, hòa theo, đồng tình và yêu thích. Người xem thích sự lãng lơ của Thị Mầu, đồng tình với trận ghen nẩy lửa của Đào Huế và sẻ chia, thương cảm cùng cơn điên tình hoang dại của Xúy Vân...

Không giống như vai nữ chín chuyễn tải bức thông điệp về quan niệm đạo đức trong xã hội phong kiến, các vai nữ lệch đem đến cho chúng ta nhiều suy ngẫm về tiếng nói đề cao khát vọng chính đáng trong cuộc đời. Sở dĩ loại nhân vật nữ lệch này tìm được sự đồng tình của khán giả là bởi qua tiếng nói của họ, người đọc, người xem phần nào thấy được nhu cầu sống, khát vọng sống rất thực, rất chính đáng của người phụ nữ sau lũy tre làng. Với nét tính cách quyết liệt, có thể nói nhóm nữ nghịch có tinh thần nổi loạn, phủ định để tự giải thoát mình, đi theo “lẽ giáo” của riêng mình.

Chèo là một sân khấu giáo huấn đạo đức. Bản thân tên gọi Đào Lệch đã xuất phát từ quan điểm truyền thống: một khái niệm mang tính chất đánh giá về mặt đạo đức đối với những người đàn bà gian ngoan, trác nết. Tuy nhiên cách xác định và phân loại nhân vật chèo cũng chỉ có tính chất tương đối (ở một số nhân vật, giới nghiên cứu cũng không thể đi đến thống nhất xếp vào loại hình Đào Lệch hay Đào Pha). Còn theo tiêu chí của chúng tôi, cái *lệch* ở đây là lệch khuôn, lệch chuẩn và bảng thống kê nhân vật nữ lệch của chúng tôi trên đây cũng chỉ mang tính chất tham khảo.

Tóm lại, ngoài việc đề cao đạo đức truyền thống (nhân, lễ nghĩa, trí, tín, tam cương ngũ thường), nhân vật chèo nói chung, nhân vật nữ lệch nói riêng chính là nơi ký thác nỗi niềm, khát vọng về một cuộc sống yên ả, công bình. Ở đó, con người được lắng nghe nhịp đập của trái tim, được sống trong những rung động của tình yêu, hạnh phúc. Họ dám công khai đấu tranh với thành trì đạo đức phong kiến, họ cất lên tiếng nói đòi quyền hạnh phúc cá nhân...

1.3. Khái quát về vấn đề nữ quyền

Từ khi có xã hội loài người, vấn đề bình đẳng giới đã tự nhiên đặt ra. Đến nay, câu chuyện về nó vẫn là tâm điểm của nhiều cuộc luận bàn, việc đảm bảo và phát triển nữ quyền vẫn là mục đích mà nhân loại luôn theo đuổi. Nữ quyền và bình đẳng giới đã, đang và vẫn là vấn đề toàn cầu. Vấn đề nam nữ bình quyền trở thành mục tiêu trọng tâm, tiêu chí đánh giá mức độ phát triển của xã hội ở nhiều quốc gia.

Simone de Beauvoir – nữ văn sĩ nổi tiếng của nước Pháp với cuốn “*Giới tính thứ hai*” từng khẳng định: “*Người ta sinh ra không phải là phụ nữ, người ta trở*

thành phụ nữ” (on ne nait pas femmi, on le deviant) [54, tr.262]. Câu nói nổi tiếng này hàm nghĩa khẳng định sự bình đẳng giữa người với người, dù nam hay nữ, con người nói chung đều là sản phẩm của tạo hóa, đều bình đẳng trước tạo hóa và có quyền như nhau trước tạo hóa. Nhưng trong tiến trình lịch sử, người phụ nữ đã tự mình hoặc do hoàn cảnh, họ xếp mình vào vị thế thứ hai trong tự nhiên, khi đó “*người ta trở thành phụ nữ*”. Như vậy việc “*người ta trở thành phụ nữ*” vừa mang tính tự nguyện, vừa mang tính bắt buộc.

1.3.1. Quan điểm văn hóa giới và phái tính

Giới (Gender) là một thuật ngữ để chỉ vai trò xã hội, hành vi ứng xử xã hội và những đòi hỏi, yêu cầu đối với nam và nữ. Nó là sản phẩm của xã hội – văn hóa. Nghĩa là khi sinh ra người ta chỉ là nam, nữ theo nghĩa bản năng, còn người phụ nữ không có bẩm sinh, không có một nữ tính muôn thuở mà là sản phẩm của văn hóa xã hội, của giáo dục gia đình, nhà trường, xã hội. Sống trong xã hội theo chế độ Nho giáo, nam quyền, người phụ nữ Việt Nam chung thủy, chính chuyên. Nhưng sang phương Tây, sống trong môi trường văn hóa nữ quyền, họ có thể có những ứng xử vượt ngoài quy phạm ấy. Như vậy, môi trường văn hóa tạo nên cách ứng xử, suy nghĩ của con người. Do vậy, để phân tích người phụ nữ trong văn học cần lý giải hoàn cảnh xã hội, truyền thống văn hóa ảnh hưởng.

Cần phân biệt thuật ngữ *giới* với *giới tính* (sex) vì đây là hai phạm trù tương hỗ nhưng không đồng nhất. Giới tính chỉ nhấn mạnh đến tính nam/nữ, giới nhấn mạnh đến sự phân biệt nam nữ trên cả phương diện xã hội. Khái niệm giới được hiểu ở đây không chỉ là phương diện giới tính, giải thích người đàn ông và phụ nữ ở khía cạnh sinh lý, mà còn quan tâm đến cả phương diện văn hóa, xã hội của họ như trong mối quan hệ gia đình, quan hệ nam nữ.

Đến nay khoa học về giới đã được ứng dụng rộng rãi trong nhiều lĩnh vực: sinh học, tâm lý học, xã hội học, văn hóa học... Trong nghiên cứu văn học, người ta có thể vận dụng phương pháp nghiên cứu giới của nhân vật trong tác phẩm để tìm hiểu các kiểu hình tượng. Ví dụ, nghiên cứu nhân vật Thúy Kiều trong tác phẩm *Truyện Kiều* từ quan điểm giới, từ đó thấy quan niệm trinh tiết nghiêm ngặt của Nho

giáo đã trói buộc Kiều, khiến nàng mang mặc cảm tội lỗi vì mình không còn trong trắng và từ chối sống tình vợ chồng với Kim Trọng sau mười lăm năm ly biệt, qua đó hiểu được một cách toàn diện những nguyên nhân dẫn đến bất hạnh của Kiều, từ nguyên nhân xã hội đến nguyên nhân thuộc về quan niệm giới.

Như vậy, vấn đề giới giúp chúng ta nhận thức nhân vật toàn diện hơn. Nếu như ta từng thấy, nhân vật nam/nữ được nhìn theo quan điểm giai cấp, áp bức hay bị áp bức; quan điểm đạo đức, đáng khen hay đáng chê thì với điểm nhìn giới ta có thêm phương diện khác để nhìn về nhân vật.

Theo Kinh thánh, “Đàn bà được sinh ra từ chiếc xương sườn của đàn ông...” và đại triết gia Aristote cho rằng đàn bà tự bản chất đã thấp kém hơn đàn ông, đàn bà chỉ là vật chất, phát triển một cách bừa bãi, hỗn loạn nếu không có đàn ông, nhờ có những hạt giống của họ, mang đến cho các vật chất này hình thái, mặt mũi. Sau Aristote, có rất nhiều triết gia, thần học gia, trí thức, văn sĩ,... cũng đồng tình với ý kiến của đại triết gia này. Và sự phân biệt “phái mạnh” và “phái yếu” đã tồn tại. Một nửa thế giới tự xưng là “phái mạnh” đã xây dựng một mô hình xã hội theo sở thích, nhu cầu và quyền lợi của riêng mình. Trong cái trật tự và khuôn khổ của một xã hội theo “hình ảnh người đàn ông” này thì không có chuyện bình quyền về phái tính. Phụ nữ luôn là người chịu nhiều thiệt thòi, bị chèn ép, khinh miệt và bị bóc lột. Ở phương Tây, tín đồ Do Thái không bao giờ khởi đầu một nghi lễ phụng tự khi xung quanh chưa hội đủ bảy người đàn ông mặc dù có sự hiện diện của cả trăm ngàn người phụ nữ tại đó; còn ở Pháp, chỉ cách đây vài thế kỷ, người phụ nữ thượng lưu vẫn còn bị cột chặt trong cái “vòng đai trinh tiết”; và thậm chí ở một nước dân chủ tiên phong như Hoa Kỳ thì quyền bầu cử của phụ nữ cũng chỉ được áp dụng từ đầu thế kỷ XX.

Ở phương Đông, Khổng Tử và hàng ngàn lớp Nho gia kế tiếp vẫn khẳng định “*nữ nhân nan hóa*”. Họ cho rằng “*đàn bà thật khó dạy*” bởi quan niệm người phụ nữ không có khả năng tiếp thu cái hay, cái mới và mặt khác rất khó bỏ tính nết xấu. Đạo Khổng khoác lên người phụ nữ một cái áo cổ hủ của bản chất ngu dốt, thiếu năng lực và ý chí cầu tiến. “*Nhất nam viết hữu, thập nữ viết vô*” cũng xuất

hiện từ đó. Có lẽ vì vậy, trong hệ thống Nho giáo, người phụ nữ suốt đời bị lệ thuộc và phải phục tùng. Nho giáo kìm chân người phụ nữ bên chiếc cối xay, bên xó bếp, sau những lũy tre làng bởi tam tòng tứ đức. Quan niệm trọng nam khinh nữ theo thời gian, dần ăn sâu vào tâm thức người dân phương Đông. Thực tế, Nho giáo không chỉ biến phụ nữ thành món đồ sở hữu của phái nam, trở thành những “con ỏ” không công mà còn hạ thấp phẩm giá, năng lực của người phụ nữ bằng những quy định hà khắc: không cho phép phụ nữ đi học, không tham gia khoa cử và đặc biệt là không thể làm quan.

Những quan niệm mang tính truyền thống về phái tính ở cả phương Đông và phương Tây đã khiến cho người phụ nữ trở thành kẻ lệ thuộc. Tư tưởng phụ nữ là “phái yếu”, là “kẻ phụ thuộc”, là những kẻ dốt nát, ngu muội và “khó dạy” không phải chỉ là “vòng kim cô” mà chế độ nam quyền đội lên đầu những người phụ nữ, mà đôi khi do chính người phụ nữ công nhận, tự trói buộc mình.

Bước sang cuộc sống hiện đại, khi đa số phụ nữ đi làm, giá trị của người phụ nữ dần dần tỉ lệ thuận với những đóng góp của họ về kinh tế, văn hóa đối với gia đình và xã hội. Họ bắt đầu ý thức về bản thân mình, nhìn nhận lại mình và đi tìm lại bản sắc.

1.3.2. Khái niệm nữ quyền, sắc thái nữ quyền, quyền của người phụ nữ trong pháp luật phong kiến Việt Nam

Cách hiểu thông dụng nhất cho khái niệm nữ quyền là “*Quyền bình đẳng của phụ nữ trên mọi lĩnh vực kinh tế, xã hội và giáo dục. Khái niệm nữ quyền nếu hiểu ở cấp độ rộng là quyền lợi của người phụ nữ đặt trong thế tương quan với quyền lợi của nam giới để đạt đến cái gọi là nam nữ bình quyền. Ở cấp độ hẹp thì nữ quyền có mối liên quan với các khái niệm như giới tính, phái tính trong văn học. Nếu giới tính, phái tính là những công cụ để khu biệt đặc tính giữa hai phái (nam/nữ) thì khái niệm nữ quyền không chỉ dừng lại ở đó mà mục đích của nó hướng tới sự bình quyền nam/nữ đồng thời tạo ra hệ quy chuẩn riêng của nữ giới*” [54,tr.317].

Cần phân biệt giữa “*văn học nữ quyền*” và “*chủ nghĩa nữ quyền*”. Nữ quyền là quyền của nữ giới [54,tr.16]. Theo quan điểm của Lưu Tuệ Anh, không phải tất

cả sáng tác của các tác giả nữ đều thuộc về dòng văn học nữ quyền và sáng tác của một tác giả nam lại có khi có thể được coi là văn học nữ quyền. Tiêu chí “văn học nữ quyền” ở đây không phải là giới tính của tác giả hay giới tính của nhân vật văn học mà là nội dung sáng tác có liên quan đến việc bảo vệ, bênh vực quyền sống của phụ nữ, giải phóng phụ nữ. “Phê bình và nghiên cứu văn học nữ tính phải trực tiếp đối diện với sáng tác văn học do các nam nữ tác gia sáng tác, suy nghĩ về quan hệ của sáng tác của các tác giả nam nữ đối với sự sinh tồn và giải phóng phụ nữ”. Theo quan điểm này, văn học Việt Nam thế kỷ XVIII và XIX có một dòng văn học nữ quyền ở chừng mực đáng kể.

Còn *chủ nghĩa nữ quyền* là học thuyết chủ trương nữ quyền dựa trên nền tảng của bình đẳng giới; có thể hiểu theo nghĩa khác là phong trào có tổ chức đấu tranh cho nữ quyền. Có thể chia phong trào nữ quyền trên thế giới thành ba giai đoạn: Giai đoạn thứ nhất được đánh dấu bằng sự kiện xảy ra vào tháng 10 năm 1789 khi một nhóm phụ nữ xông vào trụ sở Quốc dân đại hội ở Paris, đòi quyền bình đẳng nam nữ ngay sau khi Đại cách mạng Tư sản Pháp bùng nổ. Từ đó, nhiều phong trào đòi quyền bình đẳng nam nữ diễn ra liên tiếp ở nhiều nơi trên thế giới cho đến tận đầu thế kỷ XX. Giai đoạn thứ hai là giai đoạn từ đầu thế kỷ XX đến khoảng đầu thập kỷ 60 khi các lý thuyết nữ quyền xuất hiện, phát triển sôi động và kết quả của nó là đại đa số các nước trên thế giới đều xác định nam nữ bình quyền trong Hiến pháp. Giai đoạn thứ ba là giai đoạn từ khoảng cuối thập niên 60, đầu thập niên 70 đến nay với sự phát triển mạnh mẽ của lý thuyết phê bình nữ quyền, đòi bình đẳng nam nữ trên nhiều phương diện của đời sống xã hội từ chính trị, kinh tế đến văn học, nghệ thuật.

Khái niệm sắc thái nữ quyền mang hàm ý chỉ âm hưởng, chỉ mức độ biểu hiện của nữ quyền trong tác phẩm văn học. Nhà nghiên cứu Nguyễn Đăng Điệp cho rằng văn học đương đại Việt Nam có âm hưởng nữ quyền và nó thể hiện trên bốn phương diện: ngôn ngữ quyết liệt không kém gì nam giới; công khai xét lại lịch sử và các điển phạm nghệ thuật bằng cái nhìn riêng của cá nhân và giới nữ; công khai bày tỏ thái độ chống lại sự lệ thuộc vào thế giới đàn ông và dám xông vào các đề tài tình dục; tuy quyết liệt nhưng hơi ấm nữ tính vẫn “được bảo lưu một cách vô thức”.

Dưới thời Lý Trần, trong Bộ luật *Hình Thư* và *Quốc triều hình luật*, người phụ nữ bị ràng buộc nhiều vào nghĩa vụ như nghĩa vụ tông phụ, nghĩa vụ chung thủy mà không được khẳng định địa vị của họ trong xã hội. Đến triều Lê, Nguyễn, quyền của người phụ nữ đã được cụ thể hóa trong *Bộ luật Hồng Đức* và *Gia Long*. Trong *Bộ luật Hồng Đức*, quyền lợi của người phụ nữ được đảm bảo, đặc biệt là hôn nhân và thừa kế tài sản. Bộ luật này đã có những quy định tương đối tiến bộ, công nhận cho người phụ nữ trong xã hội phong kiến một số quyền lợi và phần nào bảo vệ họ đối với thái độ "trọng nam khinh nữ"... Có lẽ vì thế mà chúng ta mới thấy xuất hiện trong lịch sử những nữ sĩ Đoàn Thị Điểm, Hồ Xuân Hương, Bà huyện Thanh Quan... mạnh mẽ, mãnh liệt, khát khao bày tỏ tình cảm. Họ lên tiếng cho người phụ nữ. Họ đấu tranh cho người phụ nữ...

Nhà nước thời Lê đã bắt đầu nhận thấy vai trò lớn lao của người phụ nữ trong sản xuất và trong cuộc sống. Đó là điều tiến bộ trong các triều đại phong kiến Việt Nam. Trong bộ luật *Gia Long*, quyền lợi của người phụ nữ được bảo vệ, đề cao trong đó, có đề cao sự hiếu nghĩa của người phụ nữ. Tuy nhiên, trong hai bộ luật trên vẫn còn tồn tại những tư tưởng phong kiến lạc hậu đã ăn sâu hàng nghìn năm đè nặng trách nhiệm, nghĩa vụ lên vai người phụ nữ. Đó là nghĩa vụ tông phụ và nghĩa vụ chung thủy của người vợ.

1.3.3. Sự ảnh hưởng của Nho giáo tới nữ quyền trong văn học truyền thống

Là một trong những đất nước vốn có một nền văn hóa có xuất phát điểm Mẫu hệ, nhưng cũng giống như một số nước thuộc “vòng văn hóa Hán” khác, Việt Nam chịu ảnh hưởng sâu sắc của văn hóa Khổng Nho - nền văn hóa đã cột chặt cuộc đời người phụ nữ bằng sợi dây cương tỏa không lồ của tam tòng, tứ đức. Xã hội phong kiến đầy rẫy những hủ tục đã khiến những người phụ nữ Việt Nam truyền thống trở thành những kẻ nô lệ, phụ thuộc vào đàn ông và đôi khi chính họ cũng chấp nhận điều đó. Không tự “giải cứu” cho mình được trong cuộc sống thực, một số người phụ nữ đã lấy văn đàn làm “cứu cánh”. Chúng ta có thể nhận thấy rõ điều này trong văn học dân gian và một số trường hợp đặc biệt trong văn học Việt Nam thời Trung đại. Tuy nhiên, những biểu hiện phản kháng với những bất công

trong xã hội đối với người phụ nữ trong văn học Việt Nam truyền thống dường như chỉ là một sự “quấy đạp” vô vọng bởi một khi ý thức cá nhân còn bị tôn giáo chi phối và nhận thức văn hóa của con người chưa phát triển đến một trình độ nhất định thì ý thức phái tính chưa thể trở thành ý thức tự giác. Tuy vậy, dù muốn hay không, ý thức phái tính và nữ quyền vẫn được thể hiện trong văn học dân gian và văn học Trung đại Việt Nam bằng âm sắc riêng của những người phụ nữ đa tình, đa cảm và luôn khát khao hạnh phúc.

Việt Nam từng tồn tại chế độ mẫu hệ phổ biến và dai dẳng, có nhiều nữ thần đến mức người ta cho rằng thế giới thần linh Việt toàn là nữ. Tuy nhiên, theo dòng lịch sử của nhân loại, xã hội Việt Nam dần chuyển sang chế độ phụ quyền. Người phụ nữ Việt Nam bắt đầu chịu sự chi phối của tư tưởng Khổng Tử và chế độ phụ quyền Nho giáo. Những quy định của Nho giáo dành riêng cho người phụ nữ về “tam tòng”, “tứ đức” đã đề ra tiêu chí để đánh giá những “chuẩn mực” về phẩm chất đạo đức đối với người phụ nữ. Đảm đang, chung thủy, yêu chồng, thương con và luôn tự an phận, hy sinh bản thân mình cho gia đình được coi là phẩm chất của người phụ nữ Việt Nam truyền thống. Nho giáo không những đề cao đức hy sinh, lòng chung thủy của người vợ mà còn đề cao mẫu người phụ nữ thủ tiết theo quan niệm “*chết đói sự nhỏ, thất tiết sự đại*”[49].

Sống trong sự áp chế của Nho giáo, người phụ nữ vẫn luôn được khuyến khích cam chịu, an phận thủ thường. Có lẽ, vì thế, bóng dáng người phụ nữ trong ca dao vẫn như những thân cò trắng lặn lội trong đêm, chỉ lặng lẽ làm tròn bổn phận của mình, hoặc giả khi chợt mơ hồ nhận ra “thân em” là “phận gái”, “phận nữ nhi”, “phận đàn bà” thì cất tiếng than thân trách phận và gửi gắm nỗi niềm riêng vào những câu ca, lời hát thấm đẫm dự cảm về sự mỏng manh của kiếp phận.

Từ thế kỷ XVIII đến cuối thế kỷ XIX, khi Nho giáo thực sự vẫn giữ vai trò thống trị, khi những luân lý Nho học đã ăn sâu vào tâm thức toàn xã hội Việt Nam, khi người phụ nữ nhất nhất phải tuân thủ những lễ giáo phong kiến hà khắc của Đạo Nho thì dường như những khúc ca ai oán của người cung nữ, những lời tâm sự hao gầy, héo mòn của người chinh phụ, những lời phản kháng, lên án xã hội bất công, đòi bình đẳng nam nữ của những người phụ nữ bị xã hội phong kiến dồn đến tận đáy cùng lúc được cất lên. Dù rằng những người phụ nữ trong xã hội phong kiến

vẫn không tự giải thoát được chính mình khỏi những quan niệm “Thiên định”, rằng số phận mình đã được định đoạt, rằng mình không phải tự nhiên được sinh ra là “phận má hồng” và chấp nhận “nỗi truân chuyên” tiền định.

Trong xã hội phong kiến trọng đạo Nho thì những người phụ nữ thông minh sắc sảo nhất cũng không được thừa nhận; thân phận người phụ nữ bọt bèo không tự chủ được số phận của mình. Là người tạo ra của cải vật chất nhưng người phụ nữ trong xã hội xưa lại không được thừa hưởng thành quả lao động của mình. Là người kiến tạo đời sống tinh thần, là chỗ dựa cho gia đình và con cái sau này, nhưng hủ tục “cha mẹ đặt đâu con ngồi đấy” khiến người con gái xưa khi bước vào hôn nhân lại không có quyền lựa chọn hôn phu, không được phép tự định đoạt hạnh phúc. Dường như, trong cái xã hội nam quyền, đầy tính gia trưởng ấy, người phụ nữ chỉ biết thực hiện nghĩa vụ và chấp nhận số phận đắng cay, nhọc nhằn. Hơn thế, với tư tưởng phụ quyền, đa thê nên người đàn ông có quyền công nhiên “năm thê, bảy thiếp”. Nước mắt người vợ cả bị phụ tình lại chất chứa qua những lời than đắng cay còn người vợ lẽ cũng ở vào cảnh trớ trêu không kém: “*Lấy chồng làm lẽ khổ thay/ Đi cấy, đi cày chị chẳng kể công/ Tối tối chị giữ mắt chồng/ Chị cho manh chiếu, nằm không chuồng bò/ Mong chồng, chồng chẳng xuống cho/ Đến khi chồng xuống, gà o o gáy dồn*”[36].

Bên cạnh cảm quan thân phận mang đặc thù của tính nữ đó, người phụ nữ xưa đã mơ hồ nhận ra sự bất bình đẳng nam nữ trước sự tồn tại, sự sống. Ca dao đã cất lên tiếng nói phản kháng lại quan niệm đạo đức đã trói chặt người phụ nữ trong luân lý, tam tòng: “*Không chồng mà chữa mới ngoan/ Có chồng mà chữa thế gian sự thường. Chữ “trinh” đáng giá ngàn vàng/ Từ anh chồng cũ đến chàng là năm. Vắng sao Hôm có sao mai/ Vắng chàng thiếp đã có trai trong nhà. Chơi cho thùng trống long bông/ Rồi ra ta sẽ lấy chồng lập nghiêm*”[36]. Mặc dù lời ca được cất lên có chút chua ngoa, bông đùa, nhưng dường như ý thức giải phóng tính dục đã dậy sóng trong tâm thức người phụ nữ.

Tiểu kết

Trong chương này, chúng tôi đã đi vào tìm hiểu về chèo – một thể loại của văn học dân gian và nhận thấy: Có nhiều quan niệm về tên gọi và nguồn gốc của chèo, nhưng các nhà nghiên cứu đều thống nhất cho rằng: chèo là loại hình sân khấu nảy sinh từ nền ca, vũ nhạc dân tộc và những sinh hoạt văn hóa dân gian. Chèo có các đặc trưng nổi bật, đó là loại hình sân khấu có tính tổng hợp cao; loại hình sân khấu tả ý, có tính ước lệ; có sự kết hợp giữa tích diễn và ứng diễn. Trong tác phẩm văn học nói chung, nhân vật giữ vai trò then chốt. Kịch bản chèo cũng vậy, thông qua loại nhân vật khác nhau mà nội dung và hình thức đặc sắc của chèo sống trong lòng người thưởng thức từ xưa cho đến nay. Bên cạnh đó, cũng trong chương này, chúng tôi dành một phần dung lượng để giới thiệu khái quát về vấn đề nữ quyền thông qua những vấn đề cơ bản: giới, phái tính, khái niệm nữ quyền, sắc thái nữ quyền, quyền của người phụ nữ trong pháp luật phong kiến Việt Nam và sự ảnh hưởng của Nho giáo tới nữ quyền trong văn học truyền thống. Đây cũng chính là nền tảng để chúng tôi đi vào khảo sát hệ thống nhân vật nữ lệch trong chèo cổ ở những phần tiếp theo.

Chương 2

NHÂN VẬT NỮ LỆCH TRONG CHÈO CỔ

2.1. Nhân vật Thị Mầu trong chèo *Quan Âm Thị Kính*

Quan Âm Thị Kính là vở chèo cổ có sức sống lâu bền trong dân gian. Vở chèo *Quan Âm Thị Kính* trụ vững với thời gian là bởi tác giả dân gian đã xây dựng thành công hai chân dung người phụ nữ Việt Nam với hai tính cách trái ngược nhau.

Trong tư tưởng của nhân dân từ bao đời nay, Thị Kính là hình tượng người phụ nữ điển hình, tượng trưng cho vẻ đẹp đức hạnh, cho sự nhẫn nhịn và lòng từ bi. Phải trải qua nỗi oan giết chồng, chịu đựng lời sỉ nhục, miệt thị từ Sùng Ông, Sùng Bà; bỏ nhà nương nhờ nơi cửa Phật, phải chịu oan từ cái hoang thai của Thị Mầu. Đường như bao bất hạnh, thiệt thòi luôn đổ trút lên số phận của Thị Kính.

Cũng trong kịch bản chèo này và trong nghệ thuật sân khấu chèo nói chung, Thị Mầu là nhân vật “nổi đình đám” vào loại đặc sắc nhất. Thị Mầu là một cô gái trẻ đẹp được thể hiện bằng một thứ ngôn ngữ Chèo rất đặc trưng, đa dạng, phong phú. Thị Mầu là biểu tượng của khát vọng tình yêu, là sự phản kháng mạnh mẽ, quyết liệt của tình yêu đối với những trói buộc khắt khe, vô nhân đạo của lễ giáo phong kiến.

Khác với số đông nhân vật nữ chín khi ra trò đều mang những nét chung của tính cách được giáo dục trong nếp lễ giáo gia đình phong kiến với nền luân lý Nho gia:

“Công cha mẹ cần khôn cao hậu

Chữ nan thù phú tái chi ân

Sinh con ra dưỡng dục thành thân

Phải lo trả cù lao chi đức” ...

Và:

*“Trông lên thấy đạo cha đức mẹ,
Con xem bằng non Thái, đỉnh Sơn
Sách có chữ rằng phú tái thâm ân
Nhớ bốn chữ cù lao chi đức”*

Ở những vai *nữ lịch*, người đọc có ấn tượng trực tiếp với tính cách, hoàn cảnh của nhân vật ngay từ màn giao đũa. Trong vở chèo *Quan Âm Thị Kính* nhân vật Thị Mầu xuất hiện đã thu hút người nghe, người xem qua lời giới thiệu độc đáo:

*Mồng một, mồng hai: mai là rằm
Mười bốn, mười năm : rằm là mai
Ai hay ăn oản thì năng lên chùa.
Chị em lên chùa mười mấy ?*

Tiếng đé :

*Mười tư !
Thế mà Mầu tôi mang tiếng lẳng lơ
Đò đưa cám giá lên chùa từ mười ba !*

Giống như một số nhân vật đào lịch, đào lẳng, đào pha, Thị Mầu đã tự giới thiệu, tự nhận xét, khái quát về tính cách, phẩm chất, việc làm của mình cho khán giả tỏ tường. Thị Mầu đã thanh minh, tự kể cho khán giả biết điều bí mật *mang tiếng lẳng lơ*. Tính lẳng lơ – điều không hay - lẽ ra Mầu phải giấu kín, nhưng Thị Mầu không ngần ngại, cứ hồn nhiên thổ lộ như một lẽ thường tình. Điều này khiến vở chèo ngay từ khi Thị Mầu xuất hiện đã hứa hẹn một tính cách độc đáo. Và cả điệu hát cám giá đầy tính chất rạo rức, lẳng lơ, đong đánh :

*Mười ba
Tôi lên chùa thấy tiểu mười ba
Thấy sư mười bốn vãi già mười lăm
Tôi muốn cho một tháng đôi rằm*

Trước vào lễ Phật sau thăm vãi già

Tôi bước vào lễ Phật Thích Ca...

Nhưng oái oăm thay, đối tượng si tình của Thị Mầu lại là Thị Kính – một người bạn gái xuất gia. Thị Kính là con gái Mãng Ông đến tuổi lấy chồng. Thiện Sĩ, một thư sinh con nhà khá giả, đến xin làm rể. Ông Mãng bằng lòng cho họ nên vợ nên chồng. Cuộc sống đang êm đềm trong cảnh chồng đọc sách vợ vá may. Sự biến xảy ra khi một đêm khuya, Thiện Sĩ mệt, ngả lưng say giấc, nhìn cầm chồng, Thị Kính thấy chiếc râu mọc ngược. Sẵn dao bén, nàng định xén đi. Bất ngờ Thiện Sĩ giật mình tỉnh giấc, gạt tay vợ, kêu lên thất thần. Mẹ Thiện Sĩ là Sùng Bà chạy vào, nghe con trai kể, tưởng là con dâu giết chồng. Sẵn định kiến với nàng dâu, Sùng Bà mắng Thị Kính thậm tệ rồi đuổi nàng về nhà cha mẹ đẻ. Thị Kính thương thân, xót phận, tủi nhục, uất ức, đành thay dạng nam nhi, xin vào chùa đi tu, được Sư cụ nhận và cho hiệu là Kính Tâm.

Trông thấy Thầy tiểu *Sao mà đẹp thế !...Sao mà dễ thương thế !* Trông thấy :

Người đâu có dáng thanh tao

Bóng hoa dưới nước vẽ sao trên trời

và

Người đâu đến ở chùa này

Cổ kiêu ba ngấn lông mày xén ngang

Thị Mầu đã mê mẩn, ngơ ngẩn trước vẻ đẹp được khoác bởi cốt cách thanh tao, nho nhã của một bậc tao nhân mặc khách:

“Nào nùng chim cũng phải sa

Người tiên cũng ở đâu ta trên trời”

Một cô gái xuân thì phơi phới như Thị Mầu gặp người “con trai” như thế làm sao không xao xuyến, không xiêu lòng dù Thị Mầu hiểu giới luật của nhà Phật không cho phép những người tu hành tư tưởng đến tình duyên trần tục. Nhưng tình yêu là một thứ tình cảm khó lí giải. Đôi lúc lí trí không đủ mạnh để bắt con tim phải

nghe theo mình. Hơn nữa, tình ái là thứ đam mê, thứ lưới tình hầu như ít ai vượt qua được. Vậy một người trần tục như Thị Mầu sao có thể định hạn cho mình cái giới hạn để vượt qua những rào cản ấy! Trong cái logic tình cảm ấy, chúng ta không ngạc nhiên khi Thị Mầu đã bị “*tiếng sét ái tình*” ngay từ lúc gặp tiểu Kính Tâm.

Thị Mầu với tuổi xuân thì, xuất hiện nơi cửa Phật với cuộc “*cưa*” gheo, “*tấn công*” ào ào như vũ bão, với tất cả sự khao khát tình ái bốc lên ngùn ngụt như lửa cháy...” [45, tr.218] đã minh chứng cho một sự “*nổi loạn*” vốn không phổ biến ở những người phụ nữ trong xã hội cũ.

Câu gọi của Thị Mầu: “*Áy máy thầy tiểu ơi*” như một điệp khúc mời gọi trở đi trở lại nhiều lần nghe sao mà tha thiết, yêu thương, mà lay động tâm tình.

Lời than thở giải bày tâm can của Thị Mầu đã cho thấy nàng có tình cảm đặc biệt với Tiểu Kính chứ chẳng phải là gheo bông đùa thôi đâu:

(Này thầy tiểu ơi)

Để tôi đứng trước cửa chùa

Tôi vào tôi gọi, thầy tiểu chẳng thừa tôi buồn

Mầu đã bộc lộ một suy nghĩ không giống với nhiều người phụ nữ trong xã hội phong kiến:

Một cành tre, năm bảy cành tre

Phải duyên thời lấy, chớ nghe họ hàng

Áy máy thầy tiểu ơi!...

Mẫu đơn giồng cạnh nhà thờ

Đôi ta chỉ quyết đợi chờ lấy nhau

Lời hát sao mà chứa chan mong ước về tự do yêu đương, tự do lựa chọn hôn nhân. Thị Mầu không chấp nhận khuôn mình vào lễ giáo khắt khe cổ hủ “*cha mẹ đặt đâu con ngồi đấy*”. Trong dòng nghĩ suy qua lời hát gheo của Thị Mầu đã ẩn chứa khát khao chung tình – khao khát chính đáng trong tình yêu.

Thị Mầu không giấu diếm ước mong:

Muốn cho có thiệp có chàng

Ba sáu mươi tám, cơm hàng có canh.

Khát vọng cháy bỏng trong Mầu mạnh mẽ, táo bạo vô cùng:

Chẳng trăm năm cũng một ngày

Gương kia còn đó, tấm áo này còn hơi

Táo bạo hơn nữa, lời nói chưa đủ làm Tiểu Kính rung động, Thị Mầu tiến tới hành động: đợi cơ hội Tiểu Kính ra và nắm tay Tiểu Kính, đòi quét chùa thay Tiểu Kính:

Mong cho chú tiểu quét sân

Xịch lại cho gần, cầm chổi quét thay

lại còn mời mọc:

Lá tình không gió mà bay

Nào, ăn với em miếng giầu đã nào!

Đoạn trích miêu tả cảnh ghẹo Tiểu Kính thật đặc sắc. Bằng lối diễn tả tăng cấp, ta thấy sự táo bạo, mãnh liệt, quyết tâm; không e thẹn, do dự, ngại ngùng. Mầu dám bộc lộ lòng yêu trong trái tim sôi nổi của mình. Cái phần lẳng lơ trong Thị xuất phát từ khao khát yêu và được yêu – một khát vọng đáng được đồng cảm và trân trọng trong cuộc đời, cũng xuất phát từ một thân thể khỏe mạnh, phồn thực, căng tràn sự sống. Mầu đã khước từ quan niệm nam nữ thụ thụ bất thân để dám bộc lộ mình, dám là mình. Trong cái nhìn rộng mở và vị tha của con người hiện đại, rõ ràng Mầu không đáng trách khi bộc lộ tình yêu với Tiểu Kính.

Tình yêu sét đánh trong Thị Mầu cũng bởi vẻ đẹp hút hồn của Tiểu Kính Tâm. Phải là Tiểu Kính Tâm đẹp trai ngời ngời mà lòng dạ thẳng băng, tro tro như gỏi đá, mới có dịp để Mầu hăm hở trở hết tài năng quyến rũ. Kính Tâm càng tĩnh tọa, đều đều, liên hồi gõ mõ, niệm *Nam mô A di đà Phật*, vẻ mặt càng cố tỏ ra bất động, lạnh lùng bao nhiêu thì con sóng tình của Thị Mầu càng ào ạt, bùng lên dữ

đội bấy nhiêu. Mâu càng biến hoá chiêu thức tấn công, quyết lòng chinh phục thầy Tiểu đẹp trai, xuân sắc... Yêu và mong muốn được ở bên người mình yêu nhưng:

Sắp thừa chưa kịp ngỏ lời,

Thì đồng mặt chút đã dời chân đi

Phải lòng Tiểu Kính Tâm nhưng không được đáp đền, Thị Mâu rơi vào tình trạng bẽ bạng và tủi hổ:

Tri âm chưa tỏ tri âm

Để tôi mong vụng mong thâm sâu riêng

Nhưng Thị Mâu không giống với tâm lý thông thường của các cô gái khác khi bị từ chối: buồn đau và tuyệt vọng. Cô gái quê Thị Mâu đang “*căng nòng về cơ thể*” [42,tr.8]. Bản năng xui khiến, Mâu đã dan díu với Nô – người ở của gia đình mình.

Điều gì đã đưa đẩy Mâu đến với Nô? Phải chăng Mâu cũng mang nét tâm lý như bao người bình dân xưa: “*Ta về ta tắm ao ta/ Dù trong dù đục ao nhà vẫn hơn*” – một nét tâm lý “*quen thuộc của đời sống nó phản ánh sự hạn chế trong giao tiếp cũng như trong suy nghĩ của người nông dân Việt Nam, vốn hàng ngàn đời giam mình trong những phương tiện sinh hoạt quen thuộc. Mặt khác nó cũng nói lên nét tâm lý nằm ở nơi giáp ranh giữa tự ty và tự mãn của những con người thất bại trong ý đồ mở mang cuộc sống của mình ra những vùng mới, nhưng hoàn cảnh và khả năng chưa cho phép. Một mặt khác nữa, nó nói lên đầy đủ tính chất thực dụng của những con người đầy đầu óc và hành động thực tế*” [42, tr.8-9]. Lý do nữa là từ trước đến nay chưa bao giờ Thị Mâu để ý đến Nô vì cô đang mải chạy theo Tiểu Kính, cô dùng mọi cách để thầy Tiểu rung động mà đáp tình nhưng không ăn thua gì và đến lúc này, Nô trở thành vật thế thân để Thị Mâu trút vào đó bao dồn nén của mình. Có thể thấy, nỗi buồn tồn tại trong Thị Mâu không lâu, nó nhanh chóng chuyển sang bức và ức. Và từ bức tức nhanh chóng chuyển sang phá phách, nổi loạn. Sự nổi loạn về tình yêu đã đẩy đến cao trào là tình dục, để thỏa mãn mình, vừa để trả thù đời. Nhưng cả sự quyết liệt yêu đương đến sự giận hờn và trả thù của

Mầu đều không đúng đối tượng nên nó trở thành bi hài kịch. Chỉ có Nô – tên đây tở thật thà chất phác nhưng cũng láu cá lưu manh là béo bở. Hay đọc lại đoạn đối đáp giữa Thị Mầu và Nô:

Nô: (vừa) *Vì chung bác mẹ tôi nghèo*

Cho nên tôi phải bẵm bèo thái khoai

(nói) – *Cô Mầu ơi, ông bảo cô về mà đi ăn cưới.*

Mầu: *Cưới ai? Mà bảo cô lấy chú tiểu, cô cho quan tiền.*

Nô: *Sao cô được ra chùa hát đúm với Tiểu?*

Mầu: *Mày về nhà hát đúm với tao thôi nào.*

Nô đã nhanh trí bắt ngay tín hiệu từ Thị Mầu:

Nô: *Nào tôi hát nhá.*

(hát) *Ai về xẻ tám ván cho đây*

Bắc cầu qua con sông cái cho thầy mẹ sang

Con đao vàng lại liếc đá vàng

Mắt anh anh liếc, mắt nàng nàng đưa

Cô Thị Mầu như quả mướp non

Nằm bờ, nằm bụi, sớm con, muộn chồng

Gió xuân đánh tóc cái dải yếm đào

Anh trông thấy oản, anh vào thắp hương.

Mầu: *Công việc nhà này tao cắt cho mày đã làm xong chưa?*

Nô: *Tôi làm cả rồi. Cô ở nhà tôi cũng làm, cô đi vắng tôi cũng làm, cô thức tôi cũng làm, cô ngủ tôi cũng làm, cô thức dậy tôi làm xong rồi.*

Mầu: *Xay thóc, giã gạo mày làm việc nào?*

Nô: *Cô lấy việc nào?*

Mầu: *Tao giã gạo.*

Nô: *Cô già gạo tôi xem*

(hát sấp) Cô về già gạo ba giăng

Để anh kín nước Cao Bằng về ngâm.

Mầu đã dùng ngôn ngữ gợi ý một cách sát sắn sạt:

Mầu: *Cô già gạo rồi cô đi ngủ đây.*

Nô: *Cô ngủ ở đâu?*

Mầu: *Cô ngủ trong buồng.*

Nô: *Cô ngủ trong buồng, tôi cũng nhắc cối vào trong buồng tôi xay để coi chuột cho cô. Thế cô không sợ chuột à?*

Ở đoạn trò trên, đâu chỉ nhắc đến những công việc lao động bình thường, những sinh hoạt hàng ngày mà còn hiển lộ rất rõ hành động bên trong cùng với mục đích của lời nói. Giờ thì Mầu không những lảng mà còn liêu. Nhưng xét cho cùng ngoài sự thôi thúc của bản năng thì Mầu cũng đâu có được hạnh phúc bởi không gì chua chát hơn là phải nằm với người mình không yêu. Một trong những sai lầm của Thị Mầu là không vượt qua được “con thất tình” để phải “lỡ làng” với anh Nô - tên đầy tớ thanh niên trong nhà mình. Đây là điều đáng trách ở Thị Mầu. Không vượt qua được nỗi thất vọng vì bị cự tuyệt tình yêu, cô đã để bản năng lấn át lý trí, hay nói cách khác là đã để cho phần “con” chiến thắng phần “người”. Đó cũng chính là sự mù quáng mà con người thường mắc phải khi yêu mà không được đáp lại.

Nhưng hẳn chúng ta sẽ cảm thông cho Thị Mầu bởi sự non dạ, thiếu khôn ngoan để chế ngự tình cảm, vượt qua bản thân. Có lẽ, Thị Mầu sẽ chẳng thể lường trước được hậu quả của một cuộc mây mưa trong một phút yếu lòng:

Nào ngờ gió thổi mây bay

Hạt kia gieo đầy đủ ngày thì sinh

Cái án “cạo đầu bôi vôi, thả trôi sông” đã hiện ra trước mắt Mầu đầy đe dọa. Với Mầu, tình yêu dành cho tiểu Kính Tâm lúc này không còn là ước ao “một trận phong vân” nữa mà người cô yêu trở thành chỗ dựa tinh thần, là cứu cánh cuối cùng

của Thị Mầu. Việc Thị Mầu vu oan cho tiêu Kính Tâm cũng xuất phát từ khát khao có được người mình yêu, mong muốn Kính Tâm sẽ hoàn tục và cho Thị Mầu một cơ hội.

Phải ra hầu làng, bị những lời nói đạo đức giả của các vị tai to mặt lớn trong làng xúc phạm. Thị Mầu đã giáng trả vào Đồ điếc, Hương cầm, Thầy mù, Xã trưởng. Và hẳn là dân gian được phen hả dạ. Thói hư tật xấu của giai cấp thống trị trong bộ máy làng xã bị cô Mầu vạch ra giữa bàn dân thiên hạ. Ý nghĩa phê phán chế độ cai trị làng xã được thể hiện rõ qua mảng trò này.

Mảnh trò “*Việc làng*” trong vở chèo là một trong số đoạn trích đặc sắc. Bao thói tật đáng lên án được phơi bày trong mảnh trò này. Và từ đó, mà thấy tính cách ấn tượng của Thị Mầu để có cái nhìn rộng lượng trước sự đã rồi khiến nàng bị hoang thai.

Sau khi dứt tiếng rao của Mẹ Đốp, xã trưởng và dân làng òn ào ra họp:

Đồ điếc: *Làng có việc gì đấy, ông Xã?*

Xã trưởng: *Làng ta nay lệnh nghiêm phép cấm, bây giờ con gái Phú ông giữ thói dâm phong, để mời cụ ra mà ăn khoán.*

Đồ Điếc: *Dâm phong là nó làm sao?*

Xã trưởng: *Là nó chữa ra.*

Đồ Điếc: *Nó chữa ra thì tôi hãy về cái đã...*

Xã trưởng: *Nó chữa ra là nó hoang thai kia mà...là trong bụng nó có con lúc nhúc như hang cá trê ấy.*

Đồ Điếc: *Thế thì cho mẹ mỗ đi lấy mấy cái dọc mùng về nấu.*

Xã trưởng: *Nấu cái gì ?*

Đồ Điếc: *Sao bảo là cá trê?... Tôi tính thầy Lý đã cho mời dân ra đây thì đập mỗ gõ thớt, hãy cho con mẹ mỗ cầm tiền đi mua vài chai rượu về uống suông đã rồi hãy bàn.*

Như vậy, cái thói tham lam và cả sự ngu dốt cứ thế mà lộ ra qua chân tướng của Đồ điếc. Còn Xã trưởng cũng chẳng khá hơn, thấy mẹ Đốp dễ ợt, cứ xoay quanh chị ta mà buông lời nhả nhớt. Cái sự lộn xộn còn được kể ra khi các vị chức sắc ngồi lên vai nhau.

Màu ra hầu làng. Xã trưởng cao giọng :

- O này Màu! Làng ta xưa nay lệnh nghiêm phép cấm, có sao còn giữ thói dâm hoang, chuyện sự thể ra làm sao thì mà phải khai thực với làng, mà đã trót ăn nằm với ai mà phải nói cho thực.

Thị Màu đã giáng một đòn đích đáng vào các bộ mặt đại diện cho làng xã. Sự đánh đá pha chút nổi loạn của Thị Màu đã khiến chức dịch của làng xã tự lấy gậy ông đập lưng ông, Thị Màu đã vạch trần bộ mặt giả đạo đức ấy. Không cần giấu diếm cái bụng to của mình, Thị Màu ưỡn nó ra trước mặt các cụ như thách thức. Và như để lên án cái sự thật bất công trong xã hội cũ: trai gái tự nguyện ăn nằm với nhau lại bị phơi bày ra giữa chốn đình làng trong hình thức phạt vạ, ăn khoán, người phụ nữ thì bị tra hỏi, hành hạ ; Thị Màu đổ vạ cho tất cả các vị cái tội mà họ đang xét hỏi Thị Màu.

Màu (đổ cho cả làng) : *Tôi nằm với ông này, ông này...*

Đồ điếc, Thầy mù, Hương cầm, Xã trưởng không ai thoát khỏi sự giáng trả của Màu. Hương cầm đứng dậy chỉ trời vạch đất thề.

Tình thế đảo ngược, các vị đang ở vị thế hỏi tội Thị Màu, thì nay bị Màu đổ tội. Dù các vị trên không phải là cha đẻ của cái bào thai nằm trong bụng Thị Màu nhưng người xem chèo há hê lăm bởi những vị chức sắc vốn phần đông không lành lặn kia chính là đại diện cho cái nhìn định kiến, cho những hủ tục tồn tại bao đời trong xã hội Việt Nam.

Nhưng rồi Thị Màu cũng phải khai nhận “thủ phạm ” của cái thai trong bụng :

Màu :

Tiết tháng tư tôi đội gạo lên chùa

Tiểu Kính Tâm con mắt liếc ngang

Lòng cả nể hóa lên nông nổi.

Tình của Mầu là chân thật đến đáy nhưng lời Mầu thốt ra trước bàn dân thiên hạ lại là một sự vu oan tày trời. Chỉ có điều, tính chất của sự vu oan đã khác với việc Mầu đổ vấy đổ vạ cho làng. Lần này Thị Mầu vu oan có sự tính toán. Mầu vẫn yêu thầy Tiểu Kính và tưởng rằng việc mình đổ vấy cho Tiểu Kính sẽ dẫn đến kết quả sum họp:

Mầu : *Thầy Tiểu ơi.*

Sự sau bia dễ chối được nào

Mới ăn giàu bữa nọ, lâu đâu mà chối.

Thôi, đã trót vấy thì cứ nhận đi rồi làng cho đoàn tụ, vợ chồng mình lại được ăn ở với nhau, đừng chối nữa.

Thị Mầu đã không thấy được hậu quả khôn lường do sự liều lĩnh, đấm đuôi và mù quáng của mình mà gây họa cho Tiểu Kính. Vẫn biết tình yêu phải xuất phát từ hai phía, nhưng cũng phải thương cảm và thông cảm cho Mầu vì khát khao cháy bỏng, vì muốn yêu đương hạnh phúc thực sự mà Mầu mới tìm mọi cách như thế. Mặt khác, định kiến hà khắc của xã hội phong kiến Mầu làm sao sống được với tai tiếng chữa hoang, làm sao Thị Mầu có thể một thân một mình nuôi đứa con không cha. Người đời trách Mầu dứt ruột bỏ rơi đứa con đã mang nặng đẻ đau, nhưng sống trong xã hội ấy Mầu không còn lựa chọn nào khác là đành bám víu vào lòng từ bi của Kính Tâm. Bỏ đứa con trước cổng chùa, Mầu chắc hẳn đã nghĩ đến một điều là con mình sẽ được tình thương nơi của Phật.

Tóm lại, nhân vật Thị Mầu đã để lại cho chúng ta nhiều ấn tượng đậm nét. Thông qua nhân vật này ta bắt gặp cách nói, tình cảm của nhân dân. Ví như, khi “người ta” bảo Thị Mầu là lẳng lơ, cô đã đáp lại theo cách nói của nhân dân trong văn học dân gian :

Lẳng lơ thì cũng chẳng mòn

Chính chuyên cũng chẳng sơn sơn để thờ

Khi Tiểu Kính tuột khỏi tay Thị Mầu, “người ta” đã cảm thông với cô :

Để em đứng trước cổng chùa

Em gọi Thầy Tiểu chẳng thừa em buồn

Khi ra hầu làng, bị những lời nói đạo đức giả của các vị tai to mặt lớn trong làng xúc phạm “người ta” lại mượn lời Thị Mầu “trâu lằm vầy càn” để khiến cho Đồ điếc, Hương cầm, Thầy mù, Xã trưởng không ai thoát khỏi đòn giáng trả. Quả đúng Thị Mầu là một tính cách đặc biệt trong thế giới nhân vật nữ lịch. Ở nhân vật này có biết bao sự đột phá, qua đó gửi gắm thái độ của dân gian đối với tình yêu, hạnh phúc của người phụ nữ trong xã hội.

2.2. Nhân vật Xúy Vân trong vở chèo *Kim Nham*

Vở chèo kể tích Kim Nham – một học trò nghèo từ Nam Định lên Tràng An (Hà Nội) trọ học, được huyện Tế gả con gái là Xúy Vân – một cô gái nết na, thủy mị. Trong khi chờ đợi chồng “*dùi mài kinh sử*” xa nhà, Xúy Vân bị Trần Phương – một gã nhà giàu nổi tiếng phong tình ở Đông Ngàn (Bắc Ninh) tán tỉnh và xui nàng giả dại để thoát khỏi Kim Nham. Xúy Vân giả điên, Kim Nham tận tình chạy chữa không được đành phải trả tự do cho nàng. Trần Phương bội hứa, Xúy Vân đau khổ và điên thật. Kim Nham thành đạt, được bổ làm quan. Nhận ra vợ cũ điên dại phải đi ăn xin, Kim Nham bỏ nén bạc vào nắm com sai người đem cho, Xúy Vân nhận ra và xấu hổ nhảy xuống sông tự vẫn.

Không giống như nhiều người con gái trong thế giới nhân vật của chèo cổ, Xúy Vân vốn xuất thân trong gia đình có cha là “*Huyện tế, Nhà cự phú quốc gia vô địch*”. Cái nguồn gốc xuất thân ấy dễ khiến ta liên tưởng đến sự giàu sang, bề thế, đến phép nhà nền nếp gia phong.

Nếu Thị Phương (*Trương Viên*) là hiện thân của chữ *Hiếu*, Thị Kính (*Quan Âm Thị Kính*) là hiện thân của chữ *Nhẫn* thì Xúy Vân, một *đào pha* trứ danh, một nhân vật “*nổi loạn*”, trước hết lại là hiện thân của chữ *Tòng* trong đạo đức quan Nho giáo *tam tòng*. Vân cũng giống như bao người phụ nữ trong xã hội phong kiến “*tại gia*” đã “*tòng phụ*”. Để diễn tả điều này, tác giả dân gian đã chọn một mô típ quen thuộc: bố gọi ra để hỏi ý kiến khi có một thư sinh đến ngõ ý xin về làm vợ. Và câu

cửa miệng của các cô là *phận gái giữ đạo tam tông*, nghĩa là phải xử sự theo phận làm con nghe lời cha mà bằng lòng lấy người cha đã chọn.

Nếu nàng Thị Kính trong chèo *Quan Âm Thị Kính* lễ phép thưa:

Vâng lời cha dạy bảo ân cần

Cẩn thận giáo cho đẹp lòng cha mẹ

Nàng Thị Phương trong chèo *Trương Viên* cũng kính cha mà đáp:

Trình lạy cha

Sinh con là gái

Như hạt mưa sa

Hạt đài ngọc, hạt sa xuống giếng

Thân thiếu nữ như hoa chín chiêng

Như nụ tâm xuân mọc ở giữa rừng

Con biết đâu thắm đậu, phai chùng

Cha đặt đâu con xin ngồi đấy

thì nàng Xúy Vân cũng một giọng kính lễ mà rằng:

Trông lên thấy đạo cha đức mẹ

Con xem bằng non Thái thêm xuân

Cha vun trồng, mẹ đắp nền nhân

Con cháu được ấm thân vinh hiển

Và khi cha có ý “*định duyên kim cải*” với chàng Kim Nham - đáng nho phong, Xúy Vân ý thức rõ phận nữ nhi trong xã hội phong kiến nên ngoan ngoãn đáp lời :

Trình lạy cha,

Sinh con là gái như hạt mưa sa

Hạt bãi cát, hạt sa xuống giếng

Thân thiếu nữ như hoa chín chói

Hoa thêm châu, hoa nở trên rìng

Con biết đâu thắm đậu phai chùng

Cha đặt đâu, con xin ngồi đấy

Xây dựng hình ảnh người phụ nữ như trên, vở chèo *Kim Nham* nói riêng và nhiều vở chèo cổ khác đã thực hiện chức năng giáo huấn đạo đức theo quan niệm Nho gia. Để từ đó khẳng định và đề cao vẻ đẹp của người phụ nữ phù hợp với số đông suy nghĩ của người xưa. Và ở giai đoạn này, Xúy Vân chưa phải là một nữ lệch vì nàng cũng thuận theo lễ giáo phong kiến như các nhân vật nữ chín thường gặp. Xúy Vân - một cô thôn nữ xinh đẹp, nét na, đoan trang, kết duyên với chàng Kim Nham theo sự sắp đặt của cha mẹ. Nàng là cô gái sống theo khuôn phép "*Tại gia tòng phụ*". Cô có đủ mọi tố chất để được hưởng cái hạnh phúc trần gian giản dị.

Theo Kim Nham về làm vợ với của hồi môn anh chia là cái cối đá thủng chứ không phải ba sào ruộng, hay con trâu, con mèo, đôi gà con, Xúy Vân đã từng tàn tảo, khuyên chồng gắng đèn sách :

Thiếp xin về tàn tảo sớm khuya

Trực phòng không là phận nữ nhi

Khuyên chàng sẽ gắng công đèn sách

Nàng ý thức phận làm vợ phải nâng khăn sửa áo cho chồng giống như bao người phụ nữ trong xã hội phong kiến. Và nếu cứ chấp nhận cuộc sống như thế thì cuộc đời Xúy Vân cũng chẳng khác gì các cô gái khi đã lấy chồng gánh trên vai nhiều trách nhiệm và phải biết hy sinh để làm tròn bổn phận. Nhưng cuộc sống vợ chồng đâu chỉ cần có vậy, Xúy Vân đã dự cảm nỗi đau khổ về tinh thần khi vợ chồng phải xa cách, dù mục đích xa nhau rất chính đáng: dùi mài đèn sách để "*một mai anh chiếm bảng khôi khoa*". Nàng đã mong ước:

Chàng học gần đâu đây cho tiện nẻo đi về

Nàng lo lắng vì sự xa cách này mà “*chữ chung tình đường nọ, nãi kia*”, nàng dự cảm sự cách trở sẽ khiến lòng khắc khoải “*rày thương mai nhớ*”. Không chấp nhận sự chia ly, nàng đã cất lên tiếng lòng khẩn thiết để những mong Kim Nham ở lại:

Trăm lạy chàng thiếp xin than thở

Đức tôn nhân người đã di ngôn

Thiếp xin chàng ở lại gia môn

Chàng đừng thấy bề sâu mà ngại

Trăm lạy chàng, xin chàng ở lại

Dù đôi no, ấm lạnh có nhau

Trăm việc lo âu

Chàng đi vắng lấy ai tin tức.

Từ “*xin chàng*”, “*chàng đừng*” ẩn trong lời giải bày là khao khát vợ chồng bên nhau đồng cam cộng khổ. Lời nói của nàng nghe mà khẩn thiết, mà chân tình. Nàng đã mong ước một cuộc sống mà vợ chồng “*có nhau*” và lo lắng khi cuộc sống bộn bề “*trăm việc lo âu*” nếu chàng vắng nhà thì “*lấy ai tin tức*”.

Không phải nàng là người phụ nữ yếu đuối, dựa dẫm vào chồng nên xa chồng sẽ không đảm đương được việc nhà. Thực chất trong lời khẩn thiết trên xuất phát từ khát vọng hôn nhân là được cùng nhau đồng chia ngọt sẻ bùi. Lời khẩn thiết của nàng xuất phát từ khao khát gần kề người mình yêu. Đó là khát vọng rất chính đáng của người vợ khi đã có chồng. Bên cạnh đó, cũng có cả sự e ngại “xa mặt cách lòng” “thay lòng đổi dạ” của người đàn ông khi từ quê nhà đến chốn đô thị phồn hoa rục rờ với đủ mọi cám dỗ ngọt ngào. Đó là một thực tế mà mãi đến giai đoạn mặt kỳ của chế độ khoa cử qua các tác phẩm của Khái Hưng và Ngô Tất Tố, ta vẫn thấy những “hồng hồng tuyết tuyết” tồn tại phổ biến như một phần không thể thiếu trong đời sống xa nhà của những anh khóa ra chốn thị thành theo đuổi mộng công danh.

Xúy Vân ước mơ một hạnh phúc giản dị "*chồng cày vợ cấy*", còn chồng nàng - chàng Kim Nham lại mơ ước hạnh phúc là con đường học vấn công danh. Họ không gặp nhau trong mơ ước. Khi Kim Nham từ già quê hương lên Tràng An dùi mài kinh sử, Xúy Vân đã động viên chồng bằng những lời lẽ rất thiết tha. Nàng hứa rằng ở quê nàng sẽ chờ đợi ngày chàng trở về làm rạng rỡ tổ tiên. Xúy Vân là người phụ nữ đang thời xuân sắc, khát vọng yêu đương trong nàng vô cùng tha thiết. Xa Kim Nham, lạc lõng với cuộc sống ở nhà chồng, Xúy Vân nhiều khi thở dài não nuột. Tiếng thở dài của sự trống vắng, cô đơn và những khát khao không thể nói thành lời của cái cảnh phòng không gói chiếc "*nửa chăn, nửa chiếu, nửa giường để đó đợi ai*".

Trước khi lấy chồng, Xúy Vân đã tòng phụ và cả tòng huynh. Khi về nhà chồng người phụ nữ phải tòng phu - theo quan niệm đạo đức truyền, mà đạo tòng phu phải lấy chữ *trinh* làm đầu. Nhưng đáng phu của nàng là Kim Nham đã cùng các sĩ tử lên Tràng An dùi mài kinh sử để chờ khoa thi, theo đuổi đường công danh. Nếu Xúy Vân tiếp tục là hiện thân chữ *Tòng*, chữ *Trinh* thì nàng cứ ở vậy mà chịu đựng những ngày cô đơn, những đêm vô vớ nơi nhà chồng. Nhưng không, Xúy Vân bây giờ đã không còn là người con gái của chữ *Tòng* hay chữ *Trinh* ấy nữa.

Sự xô đẩy của số phận và sự xuất hiện của những nhân vật mới như Mụ Quán, Trần Phương, đặc biệt là Trần Phương - đã không cho nàng tuân theo những phạm trù đạo đức đó nữa. Hay nói khác đi, Xúy Vân đã bị bật ra khỏi cái quỹ đạo của đạo đức quan phong kiến, lễ giáo phong kiến. Từ đây, cuộc đời của Xúy Vân đã ngoặt sang một bên bờ mới, *phụ Kim Nham mà say đắm Trần Phương*.

Thật đáng thương cho thân phận những người đàn bà phải chịu cảnh phòng không gói chiếu trong những tháng năm má thắm môi hồng. Trần Phương xuất hiện, không bỏ qua cơ hội, buông lời ngon ngọt dụ dỗ người đàn bà đang trong cảnh vắng chồng mà lại phơi phới sức xuân. Tiếc thay, Xúy Vân đã không thể không xôn xang trước hắn. Vân mê mết trong sự gian dối với Trần Phương. Nàng một hai muốn đi theo hắn vì nàng và Kim Nham không gặp nhau trong mơ ước về hạnh phúc. Xúy Vân đã giả dại với hi vọng Kim Nham sẽ trả lại tự do cho nàng, và khi đó nàng sẽ

theo Trần Phương. Nàng giả dại để đi theo tiếng gọi của tình yêu, giả dại để được giải thoát ra khỏi cuộc hôn nhân của một cô gái khôn phép. Nàng muốn được sống thực với khát vọng, với bản năng của mình.

Đang ở độ xuân thì, đang khao khát cuộc sống gần kề bên chồng để hôm sớm cùng nhau chia ngọt sẻ bùi nhưng Kim Nham – chồng nàng vẫn quyết ra đi nên lòng nàng “*cũng bực vì duyên*”. Cái nổi niềm và tâm trạng ấy cần được cảm thông vì đó là tiếng lòng rất thực trong trái tim người phụ nữ vốn sống trọng tình cảm, tình vợ chồng. Còn lỗi lầm của Xúy Vân lại ở sự nhẹ dạ cả tin. Khi Mụ Quán đến ướm hỏi:

*Ngoài Trường An có người ngãi cũ
Con nhà giàu kén vợ đã lâu
Trông thấy em muốn kết chỉ giao cầu
Cậy chị vào nói trước sau cho phải
Con người ấy một mai nên ngãi
Nhà vừa giàu mà lại vừa sang
Một mai nên ngãi đá vàng
Võng anh đi trước võng nàng theo sau.*

Xúy Vân đã tin ngay vào lời dẫn mối của mụ Quán:

*Thực như lời chị nói
Em xin theo chân, cất bước sang chơi*

(hát sấp, theo mụ Quán ra đi)

*Ta yêu nhau quá giá vô chừng
Trèo non quên mệt, ngậm gừng quên cay.*

Câu hát của Xúy Vân như giục lòng nàng đi theo tiếng gọi của trái tim. Khát vọng được yêu và sức mạnh của nó đã khiến người ta vượt qua cả nổi nhọc mệt trong cuộc sống này. Phải chăng, mối duyên sắp đặt với Kim Nham, và biết đâu

đây, cả sự thờ ơ vô cảm của chàng thư sinh nặng công danh mà nhạt nghĩa phu thê đã khiến Xúy Vân âm thầm thất vọng? Lại thêm sự xa cách muôn trùng mà ngày về phú quý vinh hoa không thể nào hẹn trước lại càng làm Xúy Vân mỗi một? Và bao giờ cũng là lúc yếu lòng nhất, nhân vật thứ ba xuất hiện. Một nhân vật ắt hẳn không kém phần “chải chuốt dịu dàng”, quan trọng hơn, một nhân vật đầy hứa hẹn, bởi như mẹ Quán nói anh ta *yêu* Xúy Vân chứ không phải chỉ *lấy* nàng theo sự sắp đặt của mẹ cha, không phải “điền” nàng vào chỗ trống trong gia đình anh ta rồi bỏ nàng lại đằng sau với đủ mọi ràng buộc và trách nhiệm mà không chút may mắn được bù đắp tình nghĩa vợ chồng. Trần Phương xuất hiện, Xúy Vân lóe lên một tia hy vọng. Nàng hướng đến Trần Phương không phải bằng thứ tình “giăng gió”, chút nghĩa qua đường, mà gửi gắm ước vọng được làm vợ, được “kết chỉ giao cầu” như lời mẹ mới.

Hãy lắng nghe tiếng lòng Xúy Vân than cảnh cô đơn với Trần Phương, ta sẽ cảm thông cho nỗi khổ của nàng:

Vì thung huyên dan díu cùng nhau

Ép uông thiếp trăm trêu, ngàn gở

Tôi đã lấy Kim Nham làm chồng, làm vợ

...

Một mình thiếp chẵn đơn gối lẻ

Sự nguyệt hoa, không than thở cùng ai

Thiếp bây giờ như hươu đã mắc chà

Vào thời dễ, ra thời thậm khó.

Xúy Vân đã chân thành mà giải bày về tình cảnh xa chồng “*chẵn đơn gối lẻ*”, về nỗi lẻ bóng để *sự nguyệt hoa* – chuyện ái ân chẳng than thở cùng ai. Và rồi nàng đã phá tung cái bức tường lễ giáo gia đình phong kiến, nó ràng buộc, nó làm héo hon tuổi xanh, nó dim nàng trong đau khổ, tuyệt vọng và gần như điên loạn... Xúy Vân đã đi trên con đường phá bỏ những ràng buộc của đạo đức quan, của dư

luận xã hội. Xúy Vân cũng như những người phụ nữ bình dị khác chỉ đòi hỏi quyền yêu và được yêu.

Ta vừa cảm thông cho Xúy Vân, vừa lo lắng cho nàng vì ta biết rõ điều gì sẽ chờ nàng ở phía trước. Kim Nham đã trả lại tự do cho Xúy Vân. Xúy Vân mừng rỡ chạy theo người tình. Lúc đó nàng mới nhìn ra bộ mặt thật của Trần Phương. Đau đốn đến rụng rời vì lỡ làng, dang dở.

Tác giả dân gian đã phê phán Xúy Vân “phụ Kim Nham, say đắm Trần Phương”. Nhưng với cái nhìn cảm thông thì sẽ thấy Xúy Vân đến với Trần Phương là một hành động mạnh mẽ, dám vì tình yêu. Chính cái ước mơ chính đáng và tình cảnh bế tắc, cô đơn giữa gia đình nhà chồng đã đẩy Xúy Vân đến sự lựa chọn tự do nhưng đầy bi kịch. Đó là con đường đi tìm hạnh phúc trong tình yêu và gia đình, cái hạnh phúc không có chỗ trong xã hội mà nàng sống. Bi kịch của nàng cũng từ đây mà ra. Nguyện vọng giải phóng để theo đuổi khát vọng tình yêu hạnh phúc gần kề lại phải trả giá bằng hành động giả điên đã gọi lên trong lòng ta bao nỗi chua xót.

Xúy Vân không còn là người phụ nữ nhẫn nhịn, thuần túy mà cô phá phách để quyết tâm “*phá cũ sổ lòng*”. Xúy Vân gặp Trần Phương, hẳn đã đánh trúng tâm lý của người phụ nữ đang buồn nản, Xúy Vân đã quyết đi theo tiếng gọi của trái tim mình:

Đôi ta đã quyết thì liều

Cầm bằng con trẻ chơi điều đút dây

Trong lời *hát sấp* trên, ta thấy một Xúy Vân táo bạo, liều lĩnh, bút phá để thoát khỏi sự ràng buộc của lễ giáo phong kiến. Nghe lời khuyên của kẻ gian dối – Trần Phương, Xúy Vân đã “*giả dại làm điên*” những mong “*một mai Nham nhạ nhân duyên/ Rồi ta sẽ kết nguyên phu phụ*”.

Trở lại với cảnh “*Xúy Vân giả dại*” trong chèo *Kim Nham*, ta thấy tâm trạng bi kịch của Xúy Vân. Trên sân khấu Xúy Vân bước ra với những câu hát nửa điên dại, ngô nghê, nửa chân thực tảo về thân phận dang dở, bẽ bàng. Nàng vốn là một người phụ nữ đảm đang, khéo léo (có thể thấy qua hình ảnh Xúy Vân múa điệu

quay tơ, dệt cửi,...) có ước mong, khát vọng hạnh phúc thật giản dị: gia đình đầm ấm với những việc cày cấy của nhà nông (*Chờ cho bông lúa chín vàng – Để anh đi gặt, để nàng mang cơm*), nhưng lại sống trong một gia đình với người chồng đặt tất cả vào sự nghiệp đèn sách, thi cử. Đó là nguyên nhân dẫn đến bi kịch của Xúy Vân. Ở khía cạnh này, nàng là người rất đáng thương.

Xúy Vân giả dại là hiện thân của số phận bi kịch bị giằng xé giữa khát vọng tình yêu và hạnh phúc đối với hoàn cảnh sống khắc nghiệt của người phụ nữ trong chế độ xưa. Hình ảnh Xúy Vân đầu tóc rối bời, đôi mắt ngây dại khiến chúng ta chạnh lòng. Ở đây cũng có nét tương đồng với ca dao hài hước châm biếm. Phê phán nhưng cũng nói nên khát vọng được yêu thương, được hạnh phúc là chính đáng, đó là ước muốn muôn thuở của con người, không lửa nóng tro tàn nào hủy diệt nổi.

Trong đoạn trò là lời Xúy Vân khi giả dại, nhưng không phải tất cả đều là những lời điên dại mà ngược lại, phần lớn các câu nói và lời hát ở đây lại là những câu nói tinh táo. Nàng Xúy Vân đã tự giới thiệu với “chị em” cảnh ngộ và tính nết của mình:

*Thiên hạ đồn tôi hát hay đã lạ
Ai cũng gọi tôi là cô ả Xúy Vân
Phụ Kim Nham say đắm Trần Phương
Nên đến nỗi điên cuồng rô dại*

Lời tinh táo xen lẫn những lời điên dại, khi trực diện, khi bóng gió góp phần bộc lộ nổi bật trạng thái nội tâm nhân vật Xúy Vân. Nàng đã tự giải bày khát vọng, tình cảm, mong muốn trào dâng xô đuổi trong lòng:

*Than ôi !
Tôi thương nhân ngãi, tôi nhớ nhân tình,
Đêm năm canh tôi thức cả vừa năm.
Than rằng nhân ngãi, cự tình tôi đâu.*

Những từ như “*thương*”, “*nhớ*”, “*thức cả vừa năm*” đã cụ thể trạng thái tâm lý của người phụ nữ khi yêu, với cả nỗi trần trọc thao thức vì thân phận cô đơn, lẻ bóng.

Tác giả dân gian đã tái hiện cảnh Xúy Vân giả điên mong thoát khỏi Kim Nham, nhưng ẩn chứa bên trong đó là nỗi niềm, tâm sự đầy nước mắt của người phụ nữ thiếu vắng tình yêu. Đằng sau những lời mê sảng của Xúy Vân là những hình ảnh, hay đúng hơn là những ám ảnh, những ước muốn tích tụ rất nhiều lần vào vô thức trở thành ẩn ức. Bị những quy tắc đạo đức ngăn cản, những dồn nén vô thức ấy chỉ có thể phát lộ ra thành những ngôn từ tưởng như vô nghĩa nhưng lại chất chứa những ước mong thầm kín nhất. Tất cả hiện hình như một giấc mơ với những hồi tưởng đứt nối, những hình ảnh rời rạc, xen vào giữa là những tiếng hét thất thanh, những tiếng cười ghê rợn:

Đau thiết thiết van

Than cùng bà Nguyệt

Đánh cho lê liệt

Chết một con đồng

Đầu tiên là lời than vãn với bà Nguyệt về sự bất thành, thất bại trong tình yêu. Cuộc sống hôn nhân không hạnh phúc, không như mình muốn, Xúy Vân trách ông tơ bà Nguyệt đã se duyên nhầm lỏi. Lúc này nàng hoàn toàn tỉnh táo nhưng lại chìm trong nỗi tuyệt vọng. Tất cả nỗi niềm, tâm trạng day dứt ấy hun đúc lại thành ước vọng vượt thoát khỏi cảnh đời hiện tại qua hình tượng “*quá giang*” mà tác giả dân gian đã khắc họa một cách tài tình qua tiếng gọi đò thẳng thốt để sang sông:

Bắt đò sang sông

Bớ đò, bớ đò...!

Tôi la đò, đò nó có thưa

Tôi càng chờ càng đợi, càng trua chuyển đò

Đó là tâm trạng của người tự thấy mình đã lỡ làng, dở dang, bẽ bàng. Xúy Vân cô đơn hiu quạnh như người muốn sang sông mà không thấy đò. Tất cả như rơi vào cõi im lặng. Trong diễn xuất, đến đoạn này xuất hiện một trường đoạn múa mang tính kịch với bộ gõ trung tính đệm theo. Cái ước vọng thầm kín được mô tả

qua sự miệt mài quay sợi, dệt vải, se chỉ, vá may. Công việc nào cũng thẳng thót lo âu: khi đứt sợi, lúc mất kim, tìm kim, thỉnh thoảng lại hốt hoảng thốt lên “*Bớ đò! Bớ đò...!*” một cách vô vọng. Tiếng kêu đò của Xúy Vân khiến ta liên tưởng đến hình ảnh con đò, từng xuất hiện trong ca dao như một ẩn dụ:

*“Trăm năm đành lỗi hẹn hò
Cây đa bến cũ con đò khác đưa”*

Ở đây cũng vậy, là hình ảnh ẩn dụ cho Kim Nham, chàng đã để lỡ duyên, để nàng phải chờ đợi. “Đò” ở đây phải chăng cũng là sự đồng cảm của xã hội, cộng đồng mà Xúy Vân muốn kêu cứu với tất cả sự chân thành thống thiết.

Câu hát xuôi của Xúy Vân xé tan không gian tĩnh lặng. Hình ảnh so sánh tăng tiến “*càng.....càng*” là nỗi niềm của Xúy Vân khi cảm thấy tuổi thanh xuân của mình như đang bị bóp nghẹt gò bó bởi hôn nhân không tình yêu:

*Cách con sông nên tôi phải lụy đò
Bởi chung giờ tới, phải lụy cô bán hàng
Chẳng nên gia thất thì về
Ở làm chi mãi cho chúng chê, bạn cười”*

Điệp từ “*lụy*” tạo ra xúc cảm trầm buồn, bi ai. Xúy Vân ước vọng sang sông để kiếm tìm hạnh phúc. Vừa khát khao vượt thoát nhưng lại thẳng thót lo âu, dằn vặt. Đó là những biểu hiện của nhân cách, lương tâm, luôn luôn lo sợ điều tiếng thị phi, thói đời ghẻ lạnh:

*Tôi chấp tay tôi lạy bạn đừng cười!
Lòng tôi không giăng gió nhưng gặp người gió giăng*

Hình ảnh Xúy Vân chấp tay lạy như một lời kêu gọi lòng đồng cảm với mong muốn mọi người hiểu cho mình. Lời trần tình thống thiết đó như một bản thông điệp cho cuộc đời, cầu mong sự đồng cảm với những ước vọng nhân bản và nhỏ nhoi, giản dị mà nàng mong mỏi. Nàng khẳng định phẩm chất của mình “*lòng không giăng gió*”, chỉ do Kim Nham quá lạnh nhạt, mãi mê theo đuổi công danh sự nghiệp để nàng cô đơn chón phòng không nên cô mới phải đi tìm hạnh phúc mới.

Xúy Vân tìm tình yêu nơi Trần Phương, mặc dù tình yêu ấy có phần bông bột, hành động theo bản năng, nhưng đây là ước mơ khát vọng được yêu thương mãnh liệt và cũng chính đáng của nàng.

Nỗi lòng Xúy Vân trong đoạn trích “Xúy Vân giả dại” còn được bộc lộ qua tâm trạng tự thấy mình lạc lõng, cô đơn, vô nghĩa trong gia đình chồng:

Con gà rừng ăn lẫn với công

Đắng cay chẳng có chịu được

Mà để lảng giềng ai hay?

Lời lẽ trong làn điệu tưởng chừng như không ăn nhập với hoàn cảnh mà nhân vật đang trải nghiệm nhưng ở bề sâu lại hàm chứa những điều tâm huyết được bộc lộ từ đáy lòng để trần tình nỗi đắng cay của thân phận. Giữa hình ảnh con gà và con công ta sẽ thấy sự khác biệt về giống loài, tính chất. Vậy mà con gà rừng vẫn phải gắn liền với con công. Đó là một nghịch lí xã hội, sự bất công mà Xúy Vân phải chịu đựng.

Và cả nỗi thất vọng trước mâu thuẫn giữa ước mơ hạnh phúc gia đình đầm ấm (*Để anh đi gặt, để nàng mang cơm*) với thực tế bị chồng xao nhãng, bỏ bê vì mãi mê đèn sách. Duyên phận dặt dứ, ràng buộc họ với nhau, nhưng khát vọng của họ không gặp nhau. Lời hát “*Bông bông dất, bông bông dứ – Xa xa lấc, xa xa lú*” điệp lại là nhằm tô đậm, lột tả trạng thái tâm lí đó. Câu ca cho ta cảm nhận về một sự ràng buộc, mâu thuẫn, không thể dung hòa giữa đạo đức con người và tình yêu đích thực. Câu hát: “*Lảng giềng ai hay, ước bởi xuân huyền*” vừa cô đơn, vừa tủi phận vô cùng. “*Ước bởi xuân huyền*” là lời trách giận với chính bố mẹ đã đẩy nàng vào tình cảnh dở khóc dở cười này. Câu hỏi thê lương không lời đáp: “*Lảng giềng ai hay?*” càng khiến thân phận Xúy Vân đáng thương hơn nhiều.

Những giai điệu trong sáng hồn nhiên kết hợp với lời thơ mang tính ẩn dụ cao đã tạo nên cái cảm giác vượt thoát thực tại để cháy sáng những ước mơ bình dị với khát vọng hạnh phúc đời thường:

*Chờ cho bông lúa chín vàng
Để anh đi gặt để nàng mang com*

Câu ca:

*Rủ nhau lên núi Thiên Thai
Thấy hai con quạ đang ăn xoài trên cây*

cũng chứa đựng mong ước chung tình, chung đôi. Hình ảnh con quạ đang ăn xoài trên cây là hình ảnh rất đẹp, có gì đó gần gũi khăng khít, không thể tách rời. Việc rủ nhau lên núi Thiên Thai là ước nguyện của Xúy Vân được cùng Trần Phương có một cuộc sống xa lánh phàm tục để sống với tình yêu đẹp. Ước mong ấy có phần lãng mạn, bay bổng nhưng thực tế cuộc sống thì nghiệt ngã vô cùng. Nên làm sao nàng có thể thoát được tình cảnh:

*Con cá rô nằm vũng chân trâu
Để cho năm bảy cái cần câu châu vào*

Đây là nỗi niềm, tâm trạng của người phụ nữ khi bị tình yêu tuột khỏi tầm tay. Trần trở bao đêm vì thiếu vắng hạnh phúc, nàng tự ví mình như con cá rô nhỏ bé nằm vũng chân trâu, để cho năm bảy cái cần câu châu vào. Một phép so sánh phóng đại, mở ra một không gian nhỏ bé gò bó, bị chèn ép. Ở đây có sự gặp gỡ với ca dao than thân, khi con người thường ví mình như những con vật nhỏ bé đáng thương để than trách cho số phận. Hình ảnh này vừa gợi tả tình cảnh bế tắc, tù đọng đầy bất trắc, vừa phản ánh sức nặng của áp lực từ nhiều phía, thậm chí là từ chính khát vọng hạnh phúc của mình đang đè nặng tâm trạng Xúy Vân. Nàng như con cá rô bơ vơ vô định không biết đi đâu về đâu để bị chằm bẫy của cuộc đời trói buộc, rồi lại phải chịu bao điều oan trái. Đó là trạng thái âm ức, cô đơn, quẫn bách.

Những câu hát ngược của Xúy Vân minh chứng cho trạng thái tâm lí khác của nhân vật được bộc lộ. Những câu nói ngược, đầy những phi lí, nghịch dị khơi gợi về một thực trạng nội tâm xáo trộn, bất ổn, đầy trớ trêu. Nhân vật dường như rơi vào trạng thái hỗn loạn, điên dại, rồi bời.

Bi kịch tiếp theo trong cuộc đời của Xúy Vân là bị Trần Phương phụ bạc, Xúy Vân đã điên thật. Điên vì sự đời đảo điên. Điên vì thân phận của nàng giống

như: " *Con cá rô nằm giữa vũng chân trâu/ Để cho năm bảy cái cần câu châu vào*". Những người đàn bà như Xúy Vân trong xã hội xưa chỉ có một không gian sống chật hẹp và đầy bất trắc như thế, làm sao tránh khỏi đau khổ? Những lời hát ngược mà Xúy Vân hát trong khi điên loạn đã thể hiện những trớ trêu, sai đúng mà nàng đã gặp trong đời, thể hiện sự bế tắc mất phương hướng của Xúy Vân. Xúy Vân đáng thương biết bao, từ chỗ là người đàn bà có phẩm hạnh, có gia đình, giờ đây nàng đã mất tất cả và trở thành người ăn mày đi lang thang. Nàng còn biết về đâu nữa khi chẳng có ai cảm thông và chia sẻ nỗi với nàng. Xã hội phong kiến và cả sự nhẹ dạ của nàng đã đẩy nàng đến bước đường này. Khi Xúy Vân đến Tràng An, tình cờ gặp lại Kim Nham, nhận nắm cơm do lòng thương hại mà người chồng cũ đã bố thí cho, Xúy Vân đau đớn quá. Nàng đã tìm đến cái chết. Những thứ nghịch lý ngang trái đó thể hiện cuộc đời Xúy Vân chỉ toàn những bất hạnh khổ đau. Nỗi cô đơn và hoàn cảnh đẩy đưa đã dẫn đến kết cục đau đớn. Ví như chàng Kim Nham thấu hiểu nguồn cơn và nỗi lòng người vợ, ví như Xúy Vân không có những tháng ngày biệt xa chồng...thì nàng đã chẳng "gặp người giã gạo". Do đó cái chết của Xúy Vân dậy lên trong lòng người nỗi xót xa, thương cảm.

Tóm lại, chèo *Kim Nham* là một tác phẩm có ý nghĩa vượt thời gian. Sự lựa chọn tự do của Xúy Vân và ở mức độ nào đó là cả Thiệt Thê, Thị Mầu nữa, đã cho thấy, chừng nào người phụ nữ còn muốn vượt ra ngoài khuôn khổ, tự do lựa chọn tình yêu, thì chừng đó còn phải chấp nhận những trái đắng của số phận, và có thể phải nhận lấy cả cái chết. Những thông điệp như thế còn quá nhiều ý nghĩa đối với những phụ nữ hiện đại trong cuộc sống hôm nay.

2.3. Nhân vật Đào Huế, Thiệt Thê trong vở chèo *Chu Mãi Thần*

2.3.1. Nhân vật Đào Huế

Đào Huế xuất hiện trong lớp trò đánh ghen của vở chèo *Chu Mãi Thần*. Nội dung của lớp trò này là: Có một anh quan Tuần Ty quê miền Trung được bổ nhiệm trên đất Bắc, tặng tị với người vợ cũ của Chu Mãi Thần, định lấy làm "vợ hai". Người vợ của Tuần Ty từ miền trong ra thăm chồng bắt gặp hai người đang đàn dúm. Và một trận "cuồng phong" dữ dội của con ghen tuông đã nổi lên trong lòng cô Đào xứ Huế.

Lớp trò là sự diễn tiến đầy kịch tính tâm lý giữa sự chì chiết đả đê, đay nghiến cay đắng của Đào Huế và sự chống đỡ, giấu diếm, bao che uyển chuyển và hài hước của Tuần Ty. Còn Thiệt Thê - Đào Nấp chỉ là cái bóng luôn luôn lẩn trốn để tránh đòn. Về mặt nghệ thuật sân khấu, cả lớp trò được triển khai qua những làn điệu Chèo mang âm hưởng nhạc Huế đã tạo ấn tượng mới lạ và sự hấp dẫn đặc biệt.

Đào Huế bước ra từ kịch bản chèo cũng như trên sân khấu với chất Huế dễ thương, dễ mến trong câu hát vìa làm nao lòng người:

Thương ai cho ví bằng thương con

Nhớ ai bằng nỗi gái còn son tôi nhớ chồng

Thương con, nhớ chồng là nỗi lòng của bao người phụ nữ làm nên vẻ đẹp trong phẩm chất đáng được người đời trân trọng. Ấn tượng ban đầu về Đào Huế là nét đẹp trong tâm hồn người phụ nữ xứ Huế này. Nỗi nhớ vì xa cách hay cả môi nghi ngờ vì chồng “có mới nới cũ” đã thôi thúc cô Đào này lặn lội từ miền Trung ra Bắc Kỳ để những mong gặp được chồng. Câu hát vìa:

Trăm năm ví bằng một ngày

Hương kia còn đượm, tấm áo này còn hơi

là lời thổ lộ khao khát hạnh phúc gần kề, thứ khát khao chính đáng của bất cứ người phụ nào trong tình yêu, tình vợ chồng.

Lặn lội từ miền Trung ra Bắc Kỳ tìm chồng, Đào Huế đã không sợ “*chúng chê bạn cười*”. Dẫu đoạn đường xa xôi nhọc nhằn, người phụ nữ này đâu có quản “*Mưa từ trong Quảng mưa ra*”. Có lẽ cũng cần nhắc thêm rằng: quãng đường từ Huế - Hà Nội “tốc hành” hôm nay chỉ cách đây khoảng hai trăm năm đã là nỗi kinh hoàng của bao đấng mày râu. Thân gái đi lại cách trở nhưng nàng đã thổ lộ quyết tâm “*Thân tôi là gái phải qua tầm chồng*”. Thế nên tình cảnh của nàng khiến ta không thể không động lòng trắc ẩn:

Đôi hàng nước mắt dòng dòng

Bên vai còn nặng mang khăn gói

Mặt trời đã tối

Kêu bển đò ngang, hấn nỏ chèo

Hòn đá cheo leo

Thiếp tôi chèo màn rặng cho đặng

Nỗi tủi thân, nỗi buồn thân phận lại đẩy lên trong lòng:

Con gái xứ Huế lấy chồng người Đồng Nai

Gieo mình vào cái chốn sập vàng

Cả ăn, cả mặc lại càng cả lo...

Những tưởng “*Gieo mình vào cái chốn sập vàng*” là may mắn sung sướng. Nhưng tâm sự “*lại càng cả lo*” là tiếng lòng của Đào Huệ, là tình cảnh của bao người phụ nữ, nhất là người phụ nữ trong xã hội phong kiến.

Gặp chồng, biết chồng đang dan díu với người đàn bà khác, bao nhiêu nỗi uất nghẹn dồn nén vỡ òa ra. Nàng trách cứ:

Những khi tôi bên chồng, lúc lại bên con

Những cơn có nớ...chàng còn nhớ chi

Đó là những tuồng ăn xối, ở thì

Những loài ong bướm, chàng quyến chi về nhà

Nói thiệt: chàng mà tính toán chẳng ra

Đù mẹ con bọm...thời qua cũng liêu

Người phụ nữ ấy đã từng dành hết sự quan tâm để chăm lo cho chồng, cho con. Vậy mà chồng nàng đã đang tâm phụ bạc. Sự uất ức này được gửi trong lời lên án gay gắt *những tuồng ăn xối, ở thì; loài ong bướm* đã phụ tình thân. Không dừng lại ở sự than thân tủi phận, nàng cất lên tiếng chửi “*Đù mẹ con bọm...thời qua cũng liêu*”. Không cam chịu nhẫn nhục để chồng mình thỏa thú bướm ong, sự mãnh mẽ quyết liệt trong tính cách của Đào Huệ đã bật ra thành tiếng chửi chua ngoa gay gắt, thành hành động đánh ghen cho thỏa nỗi uất giận vì bị phụ bạc.

Đào Huệ hướng về Thiệt Thê mà nguyên rủa:

Mày lấy được chồng bà

Đát lơ trời lẳng, đát lẳng trời lơ

Ông tơ chết tiệt

Bà nguyệt chết đâm

Nàng chì chiết thói lẳng lơ của Thiệt Thê. Từ *lẳng lơ* được tách ra càng tạo âm hưởng đay nghiến. Nàng hướng đến cả thể lực tâm linh: ông Tơ, bà Nguyệt mà lên án. Từ “*chết tiệt*”, “*chết đâm*” là tiếng nguyện rửa nghe mà căm uất, mà oán giận sự đời. Đó là tiếng chửi cái thói xấu của người đời trong xã hội cũ. Tiếng chửi ấy cũng giống như lời ông Tú Xương thác vào bà Tú mà cất lên:

Cha mẹ thói đời ăn ở bạc

Có chồng hờ hững cũng như không

(Thương vợ)

Không thể kìm nén được nữa, Đào Huế hướng đến Thiệt Thê với tiếng chửi ghê gớm:

Chém cha con bọm lầu xanh

Rủ rê chồng chị, dõ dành chồng tao

Tiếng ca của Đào Huế là nỗi uất ức của phận đàn bà trong xã hội bất công với chế độ hôn nhân đa thê, là tiếng lòng của bao người phụ nữ ý thức được nỗi khổ của đời mình:

Khi xưa tôi ở trong phòng

Bây giờ lại phải bò trong hang thuyền

Ngày ngày bung hộp trâu lên

Bái lạy hàng thuyền, sau lại quan cai

Chồng tôi tham sắc tham tài

Một chĩnh đôi gáo, tôi ngồi sao yên

Tôi xin chiếc đũa, đồng tiền, anh bỏ tôi ra

Từ ngày tôi ở với mẹ, với cha

Mẹ cha yêu dấu như hoa trên cành

Từ ngày tôi lấy phải anh

Anh đánh, anh đập, anh tình phụ tôi

Mượn lời ca dao trào phúng, Đào Huế đã vạch tội Tuần Ty: tham sắc tham tài, đối xử tệ bạc. Nỗi đau của nàng là tâm trạng của bao người phụ nữ dưới xã hội xưa. Nàng ý thức hoàn cảnh bi kịch của đời mình. Ở đây có sự đối lập giữa ngày còn ở với mẹ cha “*mẹ cha yêu dấu như hoa trên cành*” với từ khi lấy chồng “*Anh đánh, anh đập, anh tình phụ tôi*”. Nỗi đau trước tình cảnh bất công, bất bình đẳng đã bật lên thành tiếng nói phản kháng:

Đắt xấu nặn chẳng nên nời

Anh về lấy vợ để tôi lấy chồng.

Ngoài màn đánh ghen độc đáo, nhân vật Đào Huế trong vở chèo *Chu Mãi Thần* còn đem đến ấn tượng cho người thưởng thức chèo chính là sự xuất hiện của nàng gắn liền với nhiều làn điệu đậm âm hưởng Huế. Từ điệu *Sấp sông dâu* nhả nha, thanh bình khi Đào Huế trên đường ra Bắc:

Thung dung ba bốn chiếc thuyền kê

Chiếc về Hà Nội, chiếc về Vạn Vân

cho đến nỗi niềm xao xuyến, cô liêu, than thân tiếc phận khi biết chồng mình còn “*tham vóc lĩnh trầu hoa, một bên đòn ống, một bên đòn gánh cho mê mẩn đời*” đề rồi chỉ còn biết “*dậm chân vái đất kêu trời*” mà thôi. Tiếp theo là sự nỉ non, kể lể thống thiết cùng lời khuyên thấm thía sâu xa:

Chim khôn đậu nóc nhà quan

Trai khôn tâm vợ, gái ngoan tâm chồng

Ở đỉnh điểm của sự cay đắng, oán giận, các âm thanh như được kết tụ lại thành một mũi tên sắc nhọn hướng về người con gái quyến rũ chồng mình qua điệu *Sấp đuôi* đầy kịch tính:

Chém cha con bọm lâu xanh

Rủ rê chồng chị, dỗ dành chồng tao!

Những làn điệu biểu hiện nội tâm nhân vật từ thấp đến cao, từ kìm nén tới bùng phát, từ cao trào trở về bình lặng là những sáng tạo tài tình qua phương thức Chèo hoá âm nhạc miền Trung, đóng góp cho kho tàng làn điệu Chèo những phương tiện ngôn ngữ sâu sắc.

Âm hưởng nhạc Huế thâm nhập vào Chèo được bắt nguồn từ việc dùng thổ ngữ miền Trung để đối thoại giữa hai nhân vật Tuần Ty và Đào Huế. Đây là một ý tưởng sáng tạo sâu sắc và độc đáo vận dụng vào lời nói Chèo đẩy lên thành hình thức hát nói mang màu sắc mới. Đặc biệt nổi lên nét *Via Huế* đầy ấn tượng. Chỉ với mấy âm cao chói sắc vượt xuống mà có sức diễn đạt tinh tế kỳ lạ. Khi thì mang tính giải bày tha thiết:

Ơi... yêng (anh) ơi!

Mưa từ trong Quảng mưa ra

Thân tôi là gái phải qua tầm chồng.

Khi lại mang tính trách móc, nỉ non, cảm thương, hờn dỗi:

Ơi ời... yêng ơi!

Kể từ khi thiệp tới cửa chàng

Lạng bạc, phân vàng bẻ đôi nõ (không) có!

Nay anh có phòng này, anh khuấy phòng nọ

Anh bỏ mẹ con tôi bơ vơ góc bể chân trời!

Cho đến lúc cao trào, làn *Via Huế* được phát ra với một sự hờn oán cao độ được kìm nén qua tiếng rít giữa hai hàm răng nghiến chặt:

Ơi ời... con tê (kia) ơi!

*Mày lấy được chồng bà, đất lơ trời lửng, đất lửng trời lơ, ông
tơ chết tiệt, bà nguyệt chết đâm*

Có thể nói làn *Via Huế* nổi bật lên như một “nhãn tự” luôn luôn đổi màu. Nó được nhắc lại nhiều lần mà mỗi lần lại thể hiện một sắc thái, một cấp độ tình cảm khác nhau tạo nên sức rung cảm, cuốn hút đến kỳ lạ.

Chỉ với các lời hát nói, cùng với các khúc điệu mang tính cách của nhân vật qua các trạng thái tình cảm, tình huống khác nhau, ta thấy tính cách Đào Huế trở nên đậm nét. Đào Huế - người đàn bà không cam chịu cảnh chồng chung. Lễ thường người ta khen người phụ nữ bao dung, nhẫn nhịn, thậm chí chủ động nạp thiếp cho chồng, Đào Huế thì không thế. Nàng là người phụ nữ mạnh mẽ, quyết liệt: dặm đường xa xôi mà bất chấp chúng chê bạn cười ra Bắc tìm chồng; nàng không nhún nhường, âm thầm chịu đựng mà sẵn sàng vạch mặt anh ả. Đào Huế ghen dữ dội nhưng không ai chê Đào Huế, có chăng chỉ là cười chê Tuần Ty – chồng nàng vừa tham, vừa hèn.

2.3.2. Nhân vật Thiệt Thê

Khác với nhiều nhân vật nữ trong chèo cổ, Thiệt Thê bước ra gây ấn tượng với câu nói lệch:

Gái ngoan lấy được chồng hiền

Người ta hay dở chỉ vì tiền mà thôi

Lời nói trên là mong ước bao đời về hạnh phúc hôn nhân khi “*trai anh hùng, gái thuyền duyên*”, khi “*đôi lứa xứng đôi*”. Song cụm từ “*lấy được*” lại hàm chỉ sự may mắn của người phụ nữ. Có một nỗi hân hoan, vui sướng đằng sau từ “*lấy được*” và ngẫm kỹ có cả nỗi ngậm ngùi xót xa nếu “*Bây giờ chồng thấp vợ cao/ Như đôi đũa lệch so sao cho vừa*”. Trong câu nói của Thiệt Thê đã khái quát một hiện thực phũ phàng: *hay – dở chẳng qua vì tiền*. Về lệch của Thiệt Thê bộc lộ ngay từ khi xuất hiện. Nhưng ngẫm kỹ lời nói của nàng, ta lại thấy cái nhìn sâu sắc về sự ảnh hưởng của đồng tiền đến nhiều người chứ chẳng phải chỉ riêng Thiệt Thê. Từ “*người ta*” ở đây đâu chỉ có mỗi Thiệt Thê, mà là chỉ đối tượng rộng mở hơn, chỉ người đời trong xã hội nói chung. Vậy thì có khát khe quá không khi ai đó cứ nhắm vào nàng mà lên án thói tham tiền bỏ ngãi?

Nhiều người cho rằng cái dở của Thiệt Thê là bỏ ngãi tham vàng, lấy đồng tiền làm tuyên ngôn. Song Thiệt Thê không hẳn là người “giàu trọng khó vong”, mà chỉ vì nếu cứ ở mãi với Chu Mãi Thần thì “Đói rách lắm cũng có ngày chết cả”. Không chấp nhận đói rách, không thể kiên nhẫn với tình cảnh người chồng “dài lưng tốn vải ăn no lại nằm” để dùi mài kinh sử với hy vọng không để gì thành hiện thực – đỗ đạt để vinh hiển với đời, nàng đã chủ động thoát khỏi hoàn cảnh để chạy theo mong ước của riêng mình. Suy nghĩ của Thiệt Thê xuất phát từ hiện thực con đường khoa cử thời ấy gian nan vất vả mà chẳng phải ai cũng được xướng danh trên tấm bảng đỗ đạt làm quan. Sự thật là Chu Mãi Thần đã bao năm đèn sách mà con đường thi cử vẫn lặn đặng. Cho nên quyết tâm thoát khỏi hoàn cảnh thực tại đối với nàng Thiệt Thê không phải là một quyết định bột phát, bùng bột. Giống như nhiều người phụ nữ trong xã hội phong kiến nàng cũng ý thức rõ thân phận thiệt thòi mình. Lắng nghe câu hát của Thiệt Thê ta càng thấy xót xa cho bao người phụ nữ:

Thân em như tấm lụa đào

Phát phơ giữa chợ biết vào tay ai

Mượn câu ca dao than thân quen thuộc, Thiệt Thê đã cất lên tiếng nói thân phận của người phụ nữ trong xã hội nam quyền. So sánh “Thân em” với “tấm lụa đào” đẹp, quý giá tức là người phụ nữ ý thức rõ phẩm chất, giá trị của mình. Nhưng ai là người sở hữu nó? Tâm trạng thấp thỏm lo âu cho số phận bấp bênh, tương lai mờ mịt này không sao dấu nổi qua câu hỏi tu từ: *Phát phơ giữa chợ biết vào tay ai?* Ngay trong câu ca dao này đã ẩn chứa những mâu thuẫn giữa khả năng với hiện thực, giữa tài sắc với số phận, giữa chủ quan với khách quan, giữa hiện tại với tương lai... Những mâu thuẫn trên tồn tại bởi có lý do xã hội của nó. Chừng nào chế độ phong kiến bất công, coi thường phụ nữ còn tồn tại, chừng đó mâu thuẫn trên còn giằng xé, dằn vặt nổi lòng người phụ nữ - những người luôn tự ý thức được giá trị của mình, luôn khao khát hạnh phúc, quyền bình đẳng. Trong ca dao không thiếu những câu ca dao than thân như thế. Và đó không chỉ là tiếng khóc xót xa cho thân phận mà còn là lời lên án xã hội, lời tranh đấu cho quyền sống tự do, bình đẳng, hạnh phúc, quyền có địa vị xã hội xứng đáng của người phụ nữ.

Nàng Thiệt Thê trong vở chèo cũng hơn ai hết ý thức về giá trị của mình:

Tôi không đến nỗi đui què mẽ sứt

Tôi không phải người thua chi kém em

Lẽ thường người phụ nữ “không đến nỗi đui què mẽ sứt”, “không phải người thua chi kém em” phải được sống hạnh phúc, dù hạnh phúc ấy rất đổi bình dị. Nhưng lời than của Thiệt Thê:

Chị em ơi ngẫm lại mà xem

Thân tôi thế này mà lấy phải anh chồng thế nọ.

đã cho thấy nàng đâu có hạnh phúc khi mình là người “thế này” mà phải lấy chồng “thế nọ”. Câu nói của Thiệt Thê đã hàm chứa bi kịch trong cuộc đời nàng. Mà căn cứ sâu xa của bi kịch ấy chính là cha mẹ đặt đâu con ngồi đấy. Thiệt Thê là vợ cả của Chu Mãi Thân đã “*Từ tám bé kết duyên cầm sắt*”. Nàng mong muốn chung sống với một người chồng cùng “*chồng cày vợ cấy con trâu đi bừa*”. Nàng than khi phải lấy chồng:

Từ sáng đến tối anh cứ ngồi trơ như gỗ

Anh không biết đường buôn bán cày bừa

...Nhà đã đói khát

Mà chẳng biết lo

Nàng nhắn nhủ chị em:

Ai ơi chớ lấy học trò

Dài lưng tốn vải, ăn no lại nằm.

Lời nhắn nhủ này là tiếng nói của nhiều người phụ nữ từng rơi vào bi kịch khi lấy phải người chồng *dài lưng tốn vải*. Mâu thuẫn trong cuộc sống thực chất bắt nguồn từ không chung lý tưởng. Chàng thì theo đuổi đèn sách, mà sự nghiệp thi cử để làm quan đâu phải dễ dàng. Nó càng trở lên gian nan trong xã hội chạy đua cùng đồng tiền. Xưa kia ông Tú Xương tài giỏi vậy mà bao lần thi là bấy lần trượt. Nên hoàn cảnh ấy càng khiến những người vợ có chồng từng dùi mài kinh sử ngán cái sự

đời. Câu ca là tiếng thở dài đúc kết từ hoàn cảnh sống thực tế chàng theo đuổi mộng công danh còn nàng mong ước cùng vợ cùng chồng làm ăn sớm tối. Bi kịch hôn nhân cũng từ sự trái ngược về tư tưởng mà ra.

Trong xã hội nam quyền, người đàn ông mãi mê theo đuổi công danh sự nghiệp mà không quan tâm gì đến những mong muốn của vợ thì tất yếu sẽ xảy ra mâu thuẫn, đối lập tư tưởng, bi kịch...Bi kịch cuộc đời cũng xuất phát từ không cùng mong ước và còn nguyên nhân sâu xa đã đề cập ở trên, đó là người phụ nữ trong xã hội cũ đâu có được tự do lựa chọn hôn nhân.

Không chấp nhận, không cam chịu như nhiều người phụ nữ khác, Thiệt Thê phê phán chồng:

Cũng học đòi nói lý

Cũng học đòi trí tuệ thông minh

Cũng học đòi đô đốc quận công

Sách có chữ rằng: nhất sĩ nhì nông

Hết gạo chạy rong, nhất nông nhì sĩ

Cụm từ “*Cũng học đòi*” lặp lại ba lần trong lời của Thiệt Thê, là lời chì chiết chua ngoa. Nó tạo nên đỉnh điểm của mâu thuẫn tư tưởng. Dồn nén trong câu nói là nỗi uất ức như bùng phát, như không thể chịu đựng thêm được nữa. Lời nàng nói gay gắt, dữ dội, quyết liệt lán lướt người chồng hiền lành chẳng biết lo toan kinh tế gia đình. Trong xã hội xưa, người đàn ông là trụ cột gia đình vậy mà mọi gánh vác lo toan đổ dồn nên người phụ nữ, người vợ. Đó là nguyên nhân nữa để người phụ nữ cất lên tiếng nói phê phán.

Là một người phụ nữ đáo đê và mạnh mẽ, Thiệt Thê đâu cam chịu mãi tình cảnh sống với người chồng không cùng tư tưởng. Nàng đã chủ động , dứt khoát tỏ bày quan điểm :

Nếu anh không biết đường sinh kế

Thì phen này chị ngược anh xuôi.

Cặp quan hệ từ “*Nếu - Thì*” là một giả thiết, nhưng sự lựa chọn thực chất đã xuất hiện rồi. Thực tế là Chu Mãi Thần đã mãi mê đèn sách mà *không biết đường sinh kế* để bao bọc nhàn gánh nặng áo cơm đổ lên vai người vợ Thiệt Thê. Nên nàng đã quyết *chị ngược anh xuôi* cũng là để tự giải thoát cho mình.

Trong xã hội cũ, tư tưởng lạc hậu còn đè nặng lên người phụ nữ thì sự dứt khoát của Thiệt Thê tất dẫn đến nhiều phản ứng trái chiều trong người thương thức vở chèo này. Những người trung thành với quan niệm về mẫu người phụ nữ truyền thống thì phê phán nàng Thiệt Thê là kẻ phụ bạc. Người khác không bị ràng buộc với những suy nghĩ bảo thủ khắt khe thì chia sẻ, thậm chí đồng tình với thái độ quyết liệt, mạnh mẽ dám dứt bỏ để đi tìm hạnh phúc mới. Tuy nhiên, giống như Xúy Vân, nàng đâu có được hưởng thứ hạnh phúc vốn rất xa xỉ trong xã hội phong kiến. Vậy nên, kết cục của nàng Thiệt Thê trong vở Chu Mãi Thần, một mặt phản ánh quy luật nhân quả theo quan niệm đạo đức dân gian, mặt khác gợi nỗi xót xa trong lòng người. Tiếng than của nàng Thiệt Thê:

Quan trên sao chẳng thương tình

Để tôi vất vả một mình sao đang?

(Sử rầu) Trời ơi tác hại tôi chi

Đang cơn trúa nổi trận phong lôi

Bây giờ biết đâu yên mà tôi lánh?

(Hát rầu) Khỏi cửa loan phòng

Trách thân trách phận long đong nhờ nàng

cho thấy nàng đã cảm nhận được nỗi cô đơn, trống trải của bản thân; nàng hoang mang, tuyệt vọng trước trận phong lôi đang vây hãm.

Những “thân phận” như Xúy Vân, Thiệt Thê... vốn là sản phẩm của xã hội thiếu công bằng, nhưng lại kiên cố, đầy quyền lực; nên nạn nhân của nó chỉ có thể có những phản ứng cá nhân yếu ớt, tiêu cực, mang tính trả thù đời...

Tóm lại, chèo là một sân khấu đạo đức. Lẽ ra, giống như truyện Nôm, tình yêu và hôn nhân sẽ được giải quyết khéo léo và trọn vẹn để thuyết phục người đọc về tính thần thánh của những nguyên lý đạo đức. Dù cho nhân vật có tình cảm phong phú như thế nào, các mối quan hệ phức tạp đến đâu, tác phẩm cũng không thể đi chệch ra ngoài nguyên lý giáo huấn đạo đức. Nhưng chèo không đơn thuần chỉ là một tác phẩm văn học, nó là một loại hình sân khấu, là đối thoại với cuộc sống nên không thể né tránh những xung đột của đời sống. Chèo đã cố gắng giải quyết xung đột, kéo nó về cái quy luật muôn thưở “ở hiền gặp lành”, “nhân nào quả ấy” nhưng không đủ thuyết phục, không khỏi có phần khiên cưỡng. Người xem vẫn bị hấp dẫn bởi trích đoạn độc đáo của nghệ thuật chèo, đầy ắp không khí chèo mà những nhân vật nữ lệch làm mưa làm gió ở đó (như: “Thị Mầu lên chùa”, “Thị Mầu dụ Nô”, “Việc làng”, “Xúy Vân giả dại”, “Tuần Ty – Đào Huế”...). Có thể thấy, rất nhiều bút lực, tâm huyết, nghệ thuật diễn xuất đã được tập trung thể hiện trong những nhân vật nữ lệch, tạo nên những điển hình chói sáng trên sân khấu chèo và không khỏi có phần làm lu mờ nhân vật chính.

Tiểu kết

Trong chương này, chúng tôi đã lần lượt phân tích những nhân vật nữ lệch (Thị Mầu, Xúy Vân, Đào Huế, Thiệt Thê) của chèo cổ và nhận thấy, nhân vật nữ lệch trong chèo cổ để lại nhiều ấn tượng cho người thưởng thức chèo. Nếu ở các vai đào chín, quan điểm của đạo đức dân gian và bác học tương đối thống nhất, thì ở các vai đào lệch, đào pha đã có sự rạn nứt giữa hai hệ tư tưởng. Nhân vật Thị Mầu dưới cái nhìn của nhà Nho là người đàn bà lẳng lơ, trăng tráo. Dân gian lại quan niệm trong cô tâm hồn cô đào lẳng này có cái táo bạo, mãnh mẽ, nồng nhiệt của trái tim rạo rức yêu đương. Con mắt nhà nho nghiêm khắc lên án Xúy Vân “*Phụ Kim Nham say đắm Trần Phương*” thì cái nhìn dân gian có phần cảm thương cho nỗi cô đơn của người phụ nữ phòng khuê đơn lạnh. Nhà Nho chê trách Đào Huế dám đánh ghen làm hổ mặt chồng thì dân gian lại cảm thông với tình cảnh éo le của người đàn bà có chồng trắng hoa, phụ bạc.

Nhóm nữ lệch không phải là những nhân vật lý tưởng, những con người toàn thiện, toàn mỹ, những con người “tốt nhất so với những con người trong thực tế” (Arixtốt). Phương pháp xây dựng nhân vật của chèo chịu sự chi phối của một quy luật, một “*nguyên tắc tư duy*” – tư duy phân loại mà trong đó nhân vật được tách rành mạch thành hai tuyến: chính diện – phản diện mâu thuẫn một cách quyết liệt “như ánh sáng với bóng tối, nước với lửa, âm với dương” (Trần Nho Thìn) và trong tư duy phân loại ấy, nhân vật nữ lệch đứng ở bờ bên kia. Tuy nhiên, họ lại không thể được gọi tên bằng *cái Xấu*, càng không thể gọi tên bằng *cái Ác*. Ở họ có một sự dè dặt phân vân trong thao tác xây dựng nhân vật. Rất có thể bối cảnh xã hội sản sinh ra chèo hoặc những lớp bồi đắp sau này của kịch bản chèo đã chịu sự ba động của xã hội, làm tràn bờ, vỡ khung những quy tắc vốn có.

Thái độ cởi mở, nhân ái của dân gian đã kéo nhân vật nữ lệch về gần hơn với đời sống, để qua đó người xưa nhắn gửi những nỗi niềm, những mong ước tốt đẹp trong cuộc sống của người phụ nữ. Nhóm nữ lệch phần đông là những nạn nhân của những định kiến xã hội đối với người phụ nữ. Phê phán họ khác nào phê phán những *người bị hại!* Thông điệp của nhân vật nữ lệch cũng không chỉ còn giới hạn trong khuôn khổ đạo đức, kiểu: “*Nhân nào quả nấy/ Ác giả ác báo/Gieo gió thì phải gặt bão...*” mà là một thông điệp vượt thời gian: sự tự do và cái giá phải trả của sự tự do trong lựa chọn tình yêu và hôn nhân...; hạnh phúc và sự ngộ nhận về hạnh phúc... Nhưng dù sao, những “thân phận” nữ lệch vẫn chỉ là sản phẩm của một xã hội thiếu công bằng, nhưng lại kiên cố, đầy quyền lực; nên nạn nhân của nó chỉ có thể có những phản ứng cá nhân yếu ớt, tiêu cực, mang tính trả thù đời, hoặc tự vẫn... đây bi quan, yếm thế.

Chương 3

BIỂU HIỆN NỮ QUYỀN QUA NHÂN VẬT

NỮ LỆCH TRONG CHÈO CỎ

Các phương diện biểu hiện khác nhau của sắc thái nữ quyền không có mặt trong tất cả các nhân vật nữ lệch của chèo cỏ mà chỉ xuất hiện ở từng tích chèo và đậm nhạt ở từng vai nữ lệch.

3.1. Vẻ đẹp ngoại hình và sự ý thức về thân phận

3.1.1. Vẻ đẹp ngoại hình

Ngoại hình là một trong những đặc điểm quan trọng của con người nói chung và nữ giới nói riêng. Mức độ và thái độ miêu tả vẻ đẹp ngoại hình người phụ nữ là nhân tố thể hiện quan niệm về cái đẹp nữ tính của mỗi người, mỗi thời kỳ. Nếu như ở các tác phẩm văn học hiện đại, vẻ đẹp ngoại hình người phụ nữ được đề cao và trân trọng như cội nguồn tạo nên sự hấp dẫn của nữ tính thì ở các tác phẩm văn học trung đại, văn học dân gian thuộc về quá khứ, vẻ đẹp thân thể bị lấn át bởi những tiêu chuẩn về vẻ đẹp đạo đức. Điều này có nghĩa giá trị của người phụ nữ không phải ở thân thể mà chủ yếu là ở đức hạnh theo chuẩn mực Nho gia. Cũng theo lẽ đó, những người phụ nữ có vẻ đẹp ngoại hình hấp dẫn thường được miêu tả là biểu tượng của sự quyền rũ nhục dục.

Trong số các nhân vật nữ lệch của chèo cỏ thì Thị Mầu là hình tượng khiến người tiếp nhận có ấn tượng đậm nét với vẻ ngoài của nhân vật. Vẻ đẹp ngoại hình của Mầu có sự cộng hưởng của cái yếm thắm trong đó thôn thức bộ ngực con gái thềm khát yêu đương, chiếc áo tứ thân mớ ba mớ bảy, với con mắt sắc như dao cau, với nụ cười tươi nở ra trên đôi môi đỏ mọng, và với cái thân hình uốn éo luôn để lộ những đường cong khêu gợi...Thị Mầu từ kịch bản văn học bước ra sân khấu đã hút hồn người xem bởi chính ánh mắt đong đưa, lúng liếng, lời nói ngọt ngào, sóng sánh như mật, nụ cười môi thắm, răng trắng ngọc ngà mời mọc, năm ngón tay búp măng nõn nà xòe, phẩy quạt, váy áo bay tung, dải thắt lưng xanh phấp phới, quán quỵện ngay trên đầu chú tiểu trẻ đang ngồi gõ mõ, niệm kinh, chịu trận như hóa đá... những bước đi vòng rộng nhún nhẩy, dáng dấp phóng túng bay bướm đầy ắp

sinh khí như muốn phá tung mọi ràng buộc của lễ nghi phong kiến. Rõ ràng vẻ bên ngoài của Thị Mầu đã toát lên tính cách, việc làm, tâm tư của Thị. Nguyên tắc đối lập trong xây dựng nhân vật chèo cổ đã làm nổi bật hai hình tượng. Thị Kính – áo nâu sồng, miệng tụng kinh, tay gõ mõ, ngồi bất động, Thị Mầu áo mớ ba mớ bảy sắc sỡ, tay cầm quạt, thoát gập, thoát xòe...Thị Kính trầm tư bao nhiêu thì Thị Mầu cuồng nhiệt bấy nhiêu. Thị Kính dịu dàng, kín đáo, đoan trang, Thị Mầu lại mạnh mẽ, lẳng lơ, táo bạo. Thị Kính càng né tránh thì Thị Mầu càng lấn xả để thỏa mãn dục tình.

Trong bản chèo văn minh *Oan bà Thị Kính* (Hà Quốc Trụ sưu tầm, Hà Văn Cầu chú thích), Thị Mầu được giới thiệu với nét ngoài đậm thiên tính nữ:

Làn thu sắc sảo mặn mà

Dục lòng anh yếm những la đà trêu xuân

Nét na giữ mùi phân vẹn vẻ

Sắc hương dành mọi vẻ trọn làn

Hình ảnh ước lệ *Làn thu*, những từ ngữ gợi tả *sắc sảo mặn mà*, *Nét na*, *Sắc hương* tạo nên vẻ đẹp hấp dẫn về phương diện giới, đó là sức gợi cảm mà kín đáo của thân thể người nữ.

Như vậy, nhân vật Thị Mầu đã được khắc họa ở đặc điểm ngoại hình. Đó là một yếu tố quan trọng của phương diện giới để lý giải về tính cách nhân vật.

Ở nhân vật khác, Xúy Vân xuất hiện khi “*vắng nghe thấy tiếng cha đòi*” và vẻ ngoài của người con gái này được giới thiệu “ *gương soi, lược giắt trâm cài*” đã tạo ấn tượng về nét đẹp nữ tính. Cái sự “điệu đà” rất con gái ấy cùng với bước đi uyển chuyển đã lấy được thiện cảm của người đọc chèo, xem chèo. Và Xúy Vân trước khi lấy Kim Nham là cô gái nét na ngay ở cái vẻ bên ngoài.

Tóm lại, khi xây dựng nhân vật nữ lệch trong chèo cổ, tác giả đã miêu tả đến vẻ đẹp của ngoại hình. Song vẻ đẹp ngoại hình mang thiên tính nữ, hấp dẫn về phương diện giới còn mờ nhạt. Trên phương diện kịch bản văn học, điều này có nguồn gốc từ quan niệm nghiêm khắc với nữ sắc của Nho gia.

3.1.2. Ý thức về thân phận

Người phụ nữ Việt Nam xưa vốn cam chịu, nhẫn nhịn. Nhẫn để mà được, nhẫn để yêu thương, nhẫn để tìm đường lo toan, nhẫn để vẹn toàn, nhẫn để cho tất cả mọi sự việc, mọi người đều được tốt đẹp, không làm khô, liên lụy đến ai.

Cũng trong xã hội phong kiến, người phụ nữ luôn bị coi nhẹ, rẻ rúng. Họ không được quyền quyết định trong mọi lĩnh vực của cuộc sống. Tư tưởng “*trọng nam khinh nữ*” đã chà đạp lên quyền sống của họ. Đàn ông được coi trọng, được quyền “*nắm thế bầy thiếp*”, được nắm quyền hành trong xã hội, trong khi đó, phụ nữ chỉ là những cái bóng mờ nhạt, không được coi trọng. Họ phải làm lưng, vất vả cung phụng chồng con, một nắng hai sương mà cuộc đời thì tăm tối. Trong văn học dân gian tiếng nói than thân đã trở thành nguồn đề tài lớn. Ta tìm thấy, biết bao nỗi niềm thân phận người phụ nữ qua ca dao, truyện thơ... Họ phải cất lên tiếng nói của lòng mình - tiếng nói đầy mặc cảm, cay đắng. Họ ý thức được thân phận bé nhỏ trong xã hội mà họ bị phụ thuộc vào nhiều thứ luật lệ khắt khe.

Trong chèo cổ, ý thức về thân phận được thể hiện ở một số nhân vật nữ lệch như Xúy Vân, Thiệt Thê, Đào Hué.

Xúy Vân trong vở chèo *Kim Nham* khi được gọi ra để gả chồng, nàng ý thức rõ phận nữ nhi trong xã hội phong kiến nên ngoan ngoãn đáp lời:

*Trình lạy cha,
Sinh con là gái như hạt mưa sa
Hạt bãi cát, hạt sa xuống giếng
Thân thiếu nữ như hoa chín chiếu
Hoa thiềm châu, hoa nở trên rừng
Con biết đâu thắm đậu phai chùng
Cha đặt đâu, con xin ngồi đấy*

Sống trong môi trường văn hóa đạo đức truyền thống, nàng Xúy Vân cũng như bao người phụ nữ trong xã hội phong kiến chấp thuận hôn nhân *cha đặt đâu,*

con ngòai đấy. Quan niệm “nhất nam viết hữu, thập nữ viết vô”, “nhi nữ thường tình”, “tại gia tòng phụ, xuất giá tòng phu, phu tử tòng tử”,... đã ràng buộc suy nghĩ của Xúy Vân. Nàng ý thức rõ về phận gái trong xã hội khiến mình không thể ngang bằng với người đàn ông về vị thế. Nàng cũng ý thức phận làm vợ là phải tần tảo sớm khuya, khuyên chồng cố gắng đèn sách để lập công danh. Hơn ai hết nàng thấm thía nỗi cô đơn khi phòng không gói chiếu...

Đào Huế trong kịch chèo *Chu Mãi Thần* ý thức trách nhiệm của người phụ nữ khi lấy chồng “*cả ăn, cả mặc, lại càng cả lo*”. Nàng đã hi sinh vì con, đã thủy chung với chồng, nhưng cuộc đời vẫn cay đắng, để rồi đôi hàng nước mắt tuôn rơi cho nỗi tủi buồn của phận đàn bà.

Nhân vật Thiệt Thê trong kịch chèo *Chu Mãi Thần* không thuộc mô típ rầu rĩ than thân trách phận nhưng cũng phải chấp nhận lấy chồng theo lựa chọn của cha mẹ. Nếu có khác người phụ nữ truyền thống là phải cam chịu thì nàng đã vùng vẫy để thoát khỏi “đôi đũa lệch” và đi theo khát vọng của riêng mình.

Như vậy, có thể khẳng định tác giả chèo cổ đã chú ý đến vẻ đẹp bên ngoài và cất lên tiếng nói thân phận người phụ nữ. Qua đây, giúp ta nhận ra ý nghĩa toát lên từ hình tượng nhân vật. Tiếng nói than thân trách phận không chỉ là lời than thở vì cuộc đời, cảnh ngộ khổ cực, đắng cay, mà còn là tiếng nói phản kháng, tiếng nói khẳng định giá trị, phẩm chất của người phụ nữ trong xã hội cũ. Họ không có quyền quyết định hạnh phúc cho bản thân, bị rào cản của xã hội, bị cha mẹ sắp đặt nên họ hoàn toàn bị động phải trông chờ vào may rủi của canh bạc cuộc đời. Hơn thế, ngay trong xã hội xưa, người phụ nữ không tìm thấy tiếng nói chung, sự bất bình đẳng giữa nam giới và nữ giới đã gieo bao khổ đau, bất hạnh. Và khi họ vùng vẫy để thoát khỏi sự ràng buộc bất công thì kết thúc cuộc đời lại là những đắng cay đến tủi thẹn, họ không chiến thắng nổi quy luật nhân quả theo quan niệm đạo đức dân gian. Thiệt Thê đã cảm nhận được nỗi cô độc, trở trêu của bản thân, hoang mang, tuyệt vọng trước trận phong lôi đang vây hãm:

(Than) Quan trên sao chẳng thương tình

Để tôi vất vả một mình sao đang?

(Sử rầu) Trời ơi tác hại tôi chi

*Đang cơn trưa nổi trận phong lôi
 Bây giờ biết đâu yên mà tôi lánh?
 (Hát rầu) Khỏi cửa loan phòng
 Trách thân trách phận long đong nhờ nàng*

Xúy Vân cũng cay đắng nhận ra sai trái của mình:

*Chỉ vì tôi mắc hợm Trần Phương
 Đã tình phụ Kim Nham thưở trước
 Bởi vì tôi là người bạc trước,
 Sao mà chẳng có dạ thương sau*

Trong bể bàng, tuyệt vọng, Xúy Vân không còn cách nào khác:

*Ấu là tôi gieo mình xuống chốn vực sâu
 Sống chi để trần gian mai mỉa*

Giá như chàng Kim Nham thấu hiểu nguồn cơn và nỗi lòng người vợ, giá như Xúy Vân không có những tháng ngày biền biệt xa chồng... liệu lòng nàng có “gặp người giảng gió” hay không? Cho nên, cái chết của Xúy Vân gieo vào lòng người nỗi xót xa, thương cảm.

Những tâm sự đáng thương của người phụ nữ trong chèo cổ đã chuyển tải nội dung phản kháng xã hội. Đằng sau những tâm sự là niềm thương cảm cho cuộc đời bất hạnh, đầy oan trái của họ trong xã hội phong kiến; là tiếng nói thể hiện sự phản kháng, đấu tranh cho quyền lợi người phụ nữ.

3.2. Khao khát bản năng của người phụ nữ

Không chỉ bộc lộ cảm thức về thân phận, nhân vật nữ lệch trong chèo còn được thể hiện ở những tính cách bản năng. Họ khao khát được yêu – một tình yêu chân thành, và ở một chừng mực nhất định, chèo đã hé lộ những khát khao tính dục từ phía người phụ nữ - một dục vọng hết sức con người.

3.2.1. Khao khát yêu và được yêu – trời dậy những đam mê

Phụ nữ sinh ra là để yêu và được yêu chứ không phải chỉ để làm “giúp việc gia đình” và “cỗ máy sinh đẻ”. Song, những quy tắc xã hội hà khắc đã chà đạp lên quyền sống, mưu cầu hạnh phúc của người phụ nữ. Nhiều người phụ nữ trong xã hội phong kiến ý thức được cuộc đời không lối thoát, phải sống trong sự bủa vây của truyền thống, tập tục, quan niệm phong kiến bao đời hà khắc, đến hạnh phúc của mình cũng không được quyền quyết định.

Ca dao từng có câu:

Hòn đá đóng rong vì dòng nước chảy

Hòn đá bạc đầu vì bởi sương sa

Em với anh cũng muốn kết nghĩa giao hòa

Sợ mẹ bằng biển, sợ cha bằng trời,

Em với anh cũng muốn kết tóc ở đời,

Sợ rằng mây bạc giữa trời mau tan...

để diễn tả khao khát bị kìm hãm, hạnh phúc lứa đôi bị rào cản phong tục đè nén.

Quyền được sống, được tự do yêu đương là quyền chính đáng của con người, của người phụ nữ. Nhưng xã hội phong kiến đâu cho người phụ nữ có được thứ hạnh phúc chính đáng ấy.

Nghệ sĩ dân gian thấu hiểu nỗi đau này của người phụ nữ và đã diễn tả niềm khao khát tình yêu, khao khát hạnh phúc qua nhiều nhân vật của chèo cổ. Nếu chúng ta từng cảm thương cho cuộc đời Thị Kính- một người phụ nữ xinh đẹp, hiền lành, chất phác, yêu thương chăm sóc chồng hết mực nhưng lại bị oan khiên, mà oan khiên đến hai lần thì cũng nên rộng lượng hơn với Thị Mầu. Bởi vì Thị Mầu cũng chỉ là một trong số người phụ nữ có quyền yêu nhưng không được yêu, có quyền được làm mẹ mà không được làm mẹ.

Nhân vật Thị Mầu trong chèo cổ biểu hiện cho một phẩm chất khác của người phụ nữ Việt Nam đó là khao khát yêu đương. Đây là quyền cơ bản của người

phụ nữ nói riêng và con người nói chung. Khi lớn lên phải được tự do tìm hiểu, yêu đương và phải lấy người mình yêu. Nhưng đối lập với quyền ấy trong xã hội phong kiến là một lớp sơn đạo đức giả tạo của chế độ hà khắc để trói buộc bao người phụ nữ phải tuân theo “tam tòng” , “cha mẹ đặt đâu con ngồi đấy” chứ không được lựa chọn tình yêu và hạnh phúc của riêng mình.

Hãy lắng nghe lời tỏ tình đầy phóng khoáng, rạo rức của Thị Mầu, đủ thấy đó là suy nghĩ tiên bộ hứa hẹn sự bút phá:

Một cành tre dăm bảy cành tre

Phải duyên thì lấy chớ nghe họ hàng

Ý thức tự do trong tình yêu bộc lộ ở lời nhủ mình và khuyên chị em *chớ nghe họ hàng*. Sự thật có biết bao người con gái đau khổ, bất hạnh vì hôn nhân không tình yêu bởi hệ luật ép duyên. Nên lời Thị Mầu thể hiện sự phản kháng với lễ giáo vô lý trong xã hội mà quyền yêu và lấy người mình yêu không được ủng hộ, chấp thuận. Thị Mầu trong chèo cũng là một tấm gương điển hình về sự phá phách, chống lại những trói buộc của chế độ phong kiến hà khắc, khát khao hướng tới hạnh phúc của người phụ nữ thời bấy giờ. Người phụ nữ này dám bộc lộ hết mình, biết sống, biết khao khát tận hưởng với đời, với tình, đúng như cảm nhận của nhà thơ Anh Ngọc:

Người mấy trăm năm làm rung chuyển những sân đình

Làm điên đảo những phong màn khép mở

Người táo bạo

Người không hề biết sợ

Người chưa từng lùi bước trước tình yêu

Người phá tung khuôn khổ những điệu chèo

Để cuộc sống ủa lên đầu cửa miệng

Câu sa lệch cũng hò reo nổi loạn

Nhịp trống gầm lên những khát vọng không lời"

(Thị Mầu)

Ta bắt gặp Thị Mầu táo bạo, con mắt đong đưa, với chiếc quạt khép mở, cùng mùi táo chín, mùi hương, mùi da thịt và cả một Thị Mầu "*Thừa sinh lực nên người luôn tưng thiếu*" để "*Chấp tất cả lời ong ve mai mĩa*" và cuối cùng là "*Được sống đúng với lòng mình thực chất*". Tình yêu của Thị Mầu dành cho tiểu Kính Tâm chứa đựng tư tưởng hiện đại:

Vì không phải kiếp Châu Trần

Thì xin một trận phong vân cũng nhờ

Đó là muốn phá bỏ những quan niệm ràng buộc tự do yêu đương của xã hội phong kiến. Đây chính là sự trỗi dậy của cái *Tôi* cá nhân mà đến thế kỉ XX mới được các nhà thơ trong phong trào Thơ Mới “giải phóng”. Dám yêu, dám lên tiếng vì tình yêu - giữa xã hội phong kiến chỉ duy nhất một Thị Mầu. Thị cất lên tiếng nói nữ quyền để lật đổ thành trì lễ giáo cũ kĩ đã trở thành giáo điều, đập đổ những lệ làng, những đạo đức giả, những quan niệm cổ hủ chà đạp lên thân phận và tước đoạt hạnh phúc con người. Mầu ở đây thật mới. Cô chấp nhận, van lơn thứ tình “ở trọ”, “qua đường” và chính trong cái quyết liệt đó đã mai phục sẵn một tâm thế liều lĩnh: “*mai sau dù có ra sao cũng đành*” sẽ được bùng lên ở những chặng sau trong cuộc đời cô. Sự nổi loạn của Thị Mầu là thách thức xã hội:

Lẳng lơ cũng chẳng hao mòn

Chính chuyên chẳng để son son mà thờ

Thị Mầu đã dám nghĩ, dám yêu, dám bày tỏ và sẵn sàng chấp nhận hậu quả cuối cùng. Đam mê của Thị mang tính bản năng và xuất phát từ trái tim không toan tính vụ lợi, không ràng buộc. Khi bị từ chối, tình yêu càng trở nên mãnh liệt. Không đạt được mong muốn, khát khao của Thị Mầu càng cháy bỏng. Thị Mầu đã đi ngược quan niệm nam nữ thụ thụ bất thân để tiến đến sát sạt tiểu Kính mà gheo, mà quyến rũ bởi Thị Mầu đã say đắm vẻ đẹp của thầy Tiểu và khát khao có được tình yêu của Kính Tâm.

Không vượt qua được nỗi thất vọng vì bị cự tuyệt tình yêu, Thị Mầu đã để bản năng lấn át lý trí, hay nói cách khác là đã để cho phần “con” chiến thắng phần

“người”. Bản năng xui khiến Thị Mầu đã dan díu với Nô - người ở nhà mình. Và hẳn là Thị cũng như tâm lý của bao cô gái khác sẽ chẳng thể lường trước được hậu quả của một cuộc mây mưa trong một phút yếu lòng. Việc Thị Mầu vu oan cho tiểu Kính Tâm cũng xuất phát từ khát khao có được người mình yêu, mong muốn Kính Tâm sẽ hoàn tục và cho Thị một cơ hội. Vì thế, Thị đã bằng mọi cách để giành lấy tình yêu của mình. Có thể nói, diễn biến tâm lý và hành động của Thị Mầu là tâm lý và hành động của người phụ nữ khi yêu mà không được đáp trả. Hành động đó lại của một cô gái trẻ tràn đầy nhựa sống, khát khao hạnh phúc yêu đương, dẫn đến mù quáng.

Yêu và được yêu, được thổ lộ tình yêu, được lựa chọn người bạn đời là ước mơ, khao khát chính đáng của người phụ nữ. Nhưng lễ giáo phong kiến lại tước đi cái quyền ấy của họ. Ngày nay, phụ nữ được giải phóng, họ cũng như nam giới, họ có thể thổ lộ tâm tình với người mình yêu. Vậy nên, chúng ta cần thông cảm cho Thị Mầu bằng cái nhìn vị tha. Dù rằng hành động “vu oan” để mong giành được người mình yêu, đã đem đến bi kịch cho người khác là hành động khó tha thứ nhưng suy cho cùng, tất cả đều xuất phát từ tình mù quáng của một kẻ trần tục, của một cô gái trẻ người non dạ.

Xét ở phương diện yêu thì Thị Mầu đúng là một cô gái hiện đại. Thị đã dám yêu, dám bày tỏ, dám vượt qua lễ giáo của xã hội phong kiến, những mong có được tình yêu của mình. Có bao nhiêu cô gái thời đại ấy đã dám làm thế như Thị Mầu. Đến ngay cả Thúy Kiều, được coi là táo bạo, bị các nhà Nho thời đó cho là “dâm” khi dám “xăm xăm băng lối vườn khuya một mình” đi tìm Kim Trọng thì cũng chỉ mới dừng lại ở ranh giới nhất định. Kiều vẫn không dám phá bỏ lễ giáo phong kiến khi nói “Nên chẳng là cũng tại lòng mẹ cha” để lúc sa chân vào cuộc đời gió bụi cũng chỉ dám thốt lên một câu tiếc nuối “Nhị đào thà bẻ cho người tình chung”. Nói như vậy, không có nghĩa là chúng ta “tán thưởng” Thị Mầu về cách hành xử trong tình yêu, mà chỉ để thấy rõ hơn lý do lỗi lầm của Thị để tha thứ cho một cô gái mang cái “án lẳng lơ” theo suốt chiều dài văn hóa dân tộc. Lỗi lầm của Thị Mầu là ở chỗ yêu say đắm nhưng không hiểu rằng tình yêu cần phải có từ hai phía. Vì thế,

Thị đã biến tình yêu của mình thành sự si mê mù quáng, dẫn đến bị kịch cho mình và người mình yêu.

Thị Mầu là con người của nghệ thuật. Và nghệ thuật dân gian mang hơi thở của cuộc sống. Nên con người của nghệ thuật phải chăng chính là con người của cuộc đời. Và khát vọng của Thị Mầu là của bao cô gái trong xã hội phong kiến.

Thật có lý khi ai đó từng nói: Thị Mầu là thực, Thị Kính là mơ. Thị Mầu là đời, Thị Kính là đạo. Chỉ có Thị Mầu mới đủ bản lĩnh để cởi bỏ những bất công. Thị Mầu trong chèo *Quan Âm Thị Kính* chính là điển hình cho sự lên tiếng của nữ quyền, xứng đáng để yêu và được yêu, xứng đáng giành được hạnh phúc lứa đôi nhưng điều ấy chỉ có thể tồn tại trong một xã hội khác khi mà giá trị của người phụ nữ được thừa nhận.

3.2.2. Khao khát hạnh phúc gần kề - giản dị mà bất khả

Khát vọng hạnh phúc gần kề vốn là thứ khát vọng đẹp đẽ và chính đáng của đôi lứa khi yêu, của tình vợ chồng. Nhưng một sự nghiệp xa vời của người đàn ông dễ khiến hạnh phúc có thật bị bỏ quên. Vậy nên, đã có bao người phụ nữ cất lên tiếng lòng tha thiết làm rung động đến trái tim người đọc. Dân ca quan họ từng diễn tả tình cảnh người phụ nữ khát khao tình yêu trong nỗi cô đơn trống trải: “*Gió lạnh đêm trường, nửa chẵn, nửa chiếu, nửa giường để đó đợi ai?*”. Người chinh phụ phòng khuê bóng lẻ trong tác phẩm *Chinh phụ ngâm* của Đặng Trần Côn (theo sử sách ghi chép lại thì ông sinh ra và mất ở đầu thế kỷ XVIII) cũng đã từng hỏi tiếc: “*Lúc ngoảnh lại ngắm màu dương liễu, thà khuyên chàng đừng chịu tước phong*”. Khi người chồng đi đánh trận xa, nhiều năm không tin tức và cũng không rõ ngày về, người chinh phụ có những giấc mơ gặp chồng; có những cảm nhận cô đơn trên chiếc giường trống vắng và có cả nỗi lo về tuổi xuân đang qua đi uổng phí. Có thể nói, nhân vật chinh phụ chỉ là cái cớ để tác giả Đặng Trần Côn lên tiếng nói giùm cho những người phụ nữ quý tộc với khát khao sâu kín nhưng lại vô cùng sôi nổi về hạnh phúc lứa đôi đầy màu sắc nhục thể. Tác phẩm chứa đựng tư tưởng đòi quyền sống, quyền hưởng hạnh phúc của con người. Người cung nữ trong tác phẩm *Cung oán ngâm khúc* của nhà Nho Nguyễn Gia Thiều (1741 – 1798) từng oán thán muốn

trút bỏ thân phận cao sang: “*Thà rằng cục mịch nhà quê/ Dầu lòng nũng nịu nguyệt kia hoa này...*” Bởi họ có nhan sắc nhưng bất hạnh vì chế độ cung nữ. Họ cảm nhận về tình cảnh thật chua chát, cay đắng: “*Trong cung quế âm thâm chiếc bóng/ Đêm năm canh trông ngóng lần lần/ Khoảnh làm chi bấy mùa xuân!/ Chơi hoa cho rữa nhụy dần lại thôi*”. Dưới chế độ phong kiến, khi hàng trăm hàng ngàn cung nữ xinh đẹp phải phục vụ cho nhu cầu ăn chơi, giải trí của một ông vua, thì tất nhiên, đời sống tình dục của họ vô cùng cơ cực. Tác giả đã tái hiện cảm giác khoái lạc của cung nữ khi được sủng ái và sự đau buồn khi bị thất sủng. *Cung oán ngâm khúc* vì thế mang đặc điểm nữ quyền nổi bật. Tác giả – nhà Nho Nguyễn Du (1765 – 1820) là người đi xa hơn cả trên con đường đấu tranh cho nữ quyền. Nhân vật chính trong *Truyện Kiều* là Thúy Kiều – một người con gái lương thiện, có khát vọng mạnh mẽ về tình yêu tự do, nhưng lại bị xã hội đẩy vào thân phận kỹ nữ, bị đầy đọa cả về thể xác lẫn tinh thần. Đây thực tế không phải chỉ là bi kịch của riêng nàng Kiều mà còn là bi kịch chung của những người phụ nữ trong xã hội phong kiến. Cách ứng xử không theo chuẩn mực Nho giáo trong tình yêu của Thúy Kiều với Kim Trọng chính là điểm mâu chốt mà Nguyễn Du muốn gửi gắm đến độc giả.

Cả ba nhân vật nữ trong những tác phẩm nêu trên đều là những người phụ nữ xinh đẹp và được nhà Nho nhìn nhận từ quan điểm “hồng nhan bạc mệnh”. Quan niệm “hồng nhan bạc mệnh”, “tài mệnh tương đố” vốn dĩ là mệnh đề phổ biến trong tư tưởng Nho gia. Tuy nhiên, vào thời kỳ thoái trào của Nho học, Nho sĩ Việt Nam đã dùng mệnh đề này để tiếp cận chủ nghĩa nữ quyền theo cách riêng của họ. Và điều đáng nói ở đây là họ thực sự có ý thức lên án chế độ xã hội nam quyền đã đày đọa những phận “hồng nhan”.

Tất cả những nhân vật mang sắc thái nữ quyền trên đã cho thấy, tính dục là một phần tất yếu của cuộc sống, mang đến sự no đủ và thăng hoa trong cuộc sống. Cũng thật khó hình dung, kho tàng văn học nghệ thuật của nhân loại sẽ ra sao nếu hoàn toàn vắng bóng tính dục. Vậy mà vì nhiều lý do, trước đây, vấn đề tính dục lại thường bị né tránh nghiên cứu một cách trực diện hoặc nếu có thì lại rơi vào phiến diện. Tính dục như một khía cạnh trong tình yêu. Người phụ nữ Việt Nam – Á Đông từ xưa đến nay vốn luôn chịu nhiều sự bất hạnh đặc biệt là trong tình yêu và

hôn nhân. Có thể nói, đó là sự bất hạnh từ khi mới lọt lòng chẳng may tạo hóa bắt phải làm kiếp đàn bà như đại thi hào Nguyễn Du đã từng khái quát: “*Đau đớn thay phận đàn bà/ lời rằng bạc mệnh cũng là lời chung*”. Vậy mà ở chèo, tính dục đã được thể hiện từ xa đến gần, từ e dè đến táo bạo, bùng nổ. Ta sẽ hỏi: điều gì khiến Thị Mầu say Tiểu Kính đến vậy? Phải chăng là sự lôi cuốn, hấp dẫn của thân thể thầy Tiểu với “*Cổ kiêu ba ngón lông mày xén ngang*” và “*dáng thanh tao*”, “*da ngà, mắt ngọc*”, ... Chẳng có gì lạ khi Thị Mầu đang tuổi xuân thì phơi phới bị xao xuyến trái tim khi gặp một người “con trai” đẹp như Tiểu Kính.

Không dừng lại ở đó, Thị Mầu đã tấn công liên tiếp, quyết liệt để “cưa” cho thầy Tiểu bằng đồ. Những hành động mạnh mẽ, chỉ sự va chạm nam nữ để gợi tình đã được tác giả dân gian diễn tả: bắt tay, cầm tay Tiểu Kính và mong cho chú tiểu quét sân để “*Xịch lại cho gần cầm chổi quét sân*”. Câu hát ví của Thị Mầu:

Chẳng trăm năm cũng một ngày

Gương kia còn bóng, áo này còn hơi

(nói) Tôi ngồi lấy hơi thầy tiểu xem, chị em ơi!

đã phần nào gợi cái khát khao dục tình ở trong đó. Tự Đức – ông vua đa tài và cũng đa tình đã “Khóc Bằng Phi” đầy ai oán: *Đập cổ kính ra tìm lấy bóng, Xếp tàn y lại để dành hơi*, đủ thấy thứ “*huong gậy mùi nhớ*” của người tình đã ám ảnh biết bao tâm hồn nghệ sĩ. Thị Mầu không chỉ “nhớ hơi” mà còn hoàn toàn chủ động: chủ động đến, chủ động tấn công, chủ động gần kề...điều mà ta không thường thấy trong cách ứng xử ở tình yêu với người phụ nữ thuộc xã hội phong kiến. Thế chủ động phải là người đàn ông. Thị Mầu trong *Quan Âm Thị Kính* đã cho ta nhận thấy sự mạnh dạn bày tỏ khát vọng yêu và không hề giấu diếm.

Sức mạnh của dục vọng bùng lên đòi hỏi một tình yêu bốc lửa cả về tinh thần lẫn thể xác. Thất vọng vì không được đáp tình, Thị Mầu tìm ra lối thoát “*ta về ta tắm ao ta*” và Thị Mầu đã nhận thấy Nô – người ở của gia đình mình, một đối tượng mang hình thái giới tính. Từ tâm trạng buồn, bực và ức, Thị Mầu chuyển nhanh sang tâm trạng phá phách, nổi loạn - một dạng tâm trạng thường trực bản

năng của đàn bà. Sự nổi loạn của Thị Mầu ở đây là nổi loạn về tình yêu với xu hướng đầy tới cao trào của nó là tình dục, vừa để thỏa mãn mình, vừa để trả thù đời.

Màu sắc tính dục trong đoạn Mầu dụ Nô trở nên đậm nét. Đầu tiên là cô Mầu nửa đùa nửa thật rủ Nô về “hát đúm”, và Nô đã nhanh chóng bắt được tín hiệu. Và cuộc đối thoại tiếp theo giữa Nô và Thị Mầu đã hàm chứa cuộc truy hoan thỏa nỗi khát tình của Thị Mầu. Ta tìm thấy trong đoạn thoại nhiều ngôn ngữ có khả năng gợi dục dù rằng được nói bóng nói gió: *Mắt anh anh liếc, mắt nàng nàng đưa/ Gió tốc dải yếm đào. Anh trông thấy oản sao chả vào thắp hương/Cô ngủ trong buồng, tôi cũng nhắc cối vào trong buồng tôi xay để coi chuột cho cô...* Đây là chúng ta chưa tính đến những *cải biên* trong kịch bản chèo *Oan bà Thị Kính* những năm đầu thế kỷ, nơi mà những yếu tố thân xác được phóng bút một cách khá buông thả, còn trên sân khấu thì đời thường, sần sỏ và đậm màu sắc tự nhiên chủ nghĩa!

Khát vọng hạnh phúc gần kề chính đáng cũng được thể hiện không kém phần mãnh liệt ở nhân vật Xúy Vân của vở chèo “*Kim Nham*”. Xúy Vân khi ở nhà mẹ cha đã rất tòng phụ. Nhưng khi xuất giá thì nàng đã không tòng phu. Vì sự thể là làm gì có phu ở nhà mà tòng. Chàng Kim Nham mãi cùng các sĩ tử sôi kinh nấu sử ở Tràng An để nàng một mình cô đơn, héo hắt trong nỗi buồn chán và khát khao hạnh phúc. Niềm mong ước đời thường, bình dị, chính đáng vợ chồng đầu ấp má kề, sẻ chia khuya sớm đã được nàng giải bày khi Kim Nham quyết chí rời khỏi nha môn lên đường tìm nghiệp công danh bằng con đường đèn sách. Nhưng không ngăn nổi chí làm trai, đức phu của nàng đã bỏ nàng ở gia môn vò võ trong cảnh chẵn đơn, gỏi chiếc. Điều này khiến Xúy Vân rất sợ, cũng như nhiều người phụ nữ có chồng ngán cảnh cô đơn. Và bi kịch này sinh trong cuộc đời nàng cũng từ đó mà ra. Bi kịch về sự khát khao hạnh phúc lứa đôi với hoàn cảnh xung quanh. Thứ khát khao hạnh phúc lứa đôi cháy bỏng, nhưng cũng rất bình thường, rất bản năng của người phụ nữ, những tưởng không xa vời để nắm lấy và có được nhưng thực tế đã không cho phép hoặc tạm thời chưa cho phép thực hiện được khiến họ rơi vào trạng thái bế tắc và tuyệt vọng. Nàng Xúy Vân cũng bị hoàn cảnh đẩy đưa để rồi kết quả của khát vọng gần kề là bi kịch đau đớn, bị lừa gạt, từ điên giả thành điên thật.

Hoàn cảnh cụ thể để khát khao hạnh phúc gần kề của Xúy Vân không thực hiện được. Ngoài việc Kim Nham bỏ đi học để theo đuổi đường công danh khoa cử, còn là sự xuất hiện của Trần Phương, và sự mối lái của mẹ Quán – một kiểu mối lái bất chính của nền kinh tế tiểu thị dân. Trần Phương là đại diện của một lối sống mới, đã hấp dẫn Xúy Vân ngay từ lần gặp đầu tiên. Xúy Vân ngỡ tưởng mình đã tìm thấy được niềm mong ước mà chồng mình – chàng Kim Nham không có. Sự nhẹ dạ cả tin đã khiến nàng nhanh chóng phụ bạc Kim Nham để say đắm Trần Phương.

Trên sân khấu chèo, người xem và người diễn có thể thông cảm với thân phận con công ở lẫn với con gà rừng của Xúy Vân. Xúy Vân điển hình cho bi kịch thân phận người đàn bà dưới chế độ phong kiến ngột thở: bi kịch về sự nhận làm tình yêu và hạnh phúc. Mở màn cảnh này, sân khấu trống vắng. Xúy Vân ào ra như một con lốc cùng với một cành cây dại trong tay và tiếng cười khanh khách hoang loạn xé lòng. Không gian sân khấu đang rộng không bỗng đầy tràn khát vọng của một người đàn bà muốn đi tìm hạnh phúc khác mới hơn, tốt hơn và quyến rũ hơn cái mà mình đang có. Nhưng xóm giềng vẫn chê cô, cười cô, gọi cô là con gà rừng. Xúy Vân dờ điên, dờ tỉnh trong tiềm thức ngổn ngang, trong tình thế chệnh vênh. Mặc dù cô cứ hát, múa, cười và các động tác múa của cô không ra ngoài những sinh hoạt hằng thường của người vợ trên khắp mọi nhà nơi làng quê Việt truyền thống: quay tơ, dệt vải, gỡ tóc, khâu chỉ, luồn kim... Xúy Vân vừa bạo liệt vừa mềm yếu, vừa đa tình lại vừa chính chuyên, vừa quyết đoán lại vừa cả nể. Cô cũng không thể có hạnh phúc đích thực vì con thuyền hoa hã huyền của tên lừa đảo Trần Phương. Xúy Vân là một nhân vật đảo lộn đáng thương hơn đáng giận.

Dẫu nàng có đáng trách, song ta vẫn có thể cảm thông với nàng, bởi nguyên do là quá khao khát hạnh phúc gần kề mà khiến nàng nông nổi. Xúy Vân cũng như bao người phụ nữ khác đòi hỏi quyền yêu và được yêu.

Ở chèo cổ, có sự xung đột giữa các tư tưởng đạo đức nghịch chiều. Và nó được bộc lộ trong các mô hình tính cách, các nhân vật riêng rẽ, đối lập. Càng về giai đoạn sau, chèo cổ càng thừa nhận xung đột, đối lập trong bản thân cá nhân, cá thể. Trường hợp hình tượng Xúy Vân tiêu biểu cho điều này. Xúy Vân – người phụ nữ

vốn thảo hiền, luôn khao khát tình yêu hạnh phúc nhưng lại phải chịu cảnh trống trải cô đơn. Để thỏa mãn khao khát chân chính của người phụ nữ, Xúy Vân đã phải giả dại giả điên mong thoát khỏi vòng cương tỏa, trở thành kẻ phụ bạc, gió giăng. Sự đối lập trong tính cách Xúy Vân là sự đối lập giữa khát vọng lành mạnh mang tính nhân bản của con người với quan niệm đạo đức chính thống có phần khắt khe.

Ngoài việc đề cao đạo đức truyền thống (nhân, lễ, nghĩa, trí, tín; tam cương ngũ thường), nhân vật chèo nói chung và nhân vật nữ lịch nói riêng còn là nơi kí thác bao nỗi niềm, khát vọng của nghệ nhân, nghệ sĩ về một cuộc sống yên ấm, công bằng. Ở đó con người được tự do lắng nghe nhịp đập trái tim mình, được sống trong những rung động của tình yêu, hạnh phúc. Hình tượng Xúy Vân trong vở chèo cổ *Kim Nham*, Thị Mầu trong *Quan Âm Thị Kính* và cả Đào Huế trong *Chu Mãi Thần*... sở dĩ họ sống động bởi họ dám công nhiên đấu tranh với thành trì đạo đức phong kiến, dám cất tiếng nói đòi quyền hạnh phúc cá nhân. Họ khiến chúng ta thương xót, đồng cảm, ta tìm thấy cảm giác người ở đó chứ không phải là một mẫu hình minh họa.

Trong bối cảnh xã hội nam quyền, nơi người phụ nữ vẫn luôn được răn dạy phải sống theo lễ giáo, phải biết cam chịu thân phận thì tiếng nói đề cập đến quyền yêu của phụ nữ dưới góc độ đời sống bản năng thực sự là một tiếng nói mới, có ý nghĩa bênh vực nữ quyền sâu sắc.

Không phải ngẫu nhiên mà trong văn học hôm nay, tính dục vẫn luôn là một mặt trận tất thắng của văn học nữ quyền. Trong khi chèo, từ sau lũy tre làng phong kiến, lại dám sỗ sàng đến trâng tráo đưa tính dục lên sân khấu như một sự khiêu khích. Càng đáng ngạc nhiên hơn khi ở chèo, tính dục không phải là độc quyền của đàn ông đã đành, đi xa hơn, phụ nữ biến đàn ông thành đối tượng tính dục của mình - tên đầy tớ trai mang tên Nô như một sự “chuyển giao tình cảm”, “sự bù đắp trống vắng” – nay đã trở thành một đại từ nhân xưng ám chỉ một loại nô bộc kiêm “điểm dục”! Sức sống của chèo nói chung, của nữ lịch nói riêng trong trường hợp này quả là khiến cho người ta phải giật mình kinh ngạc!

3.3. Nỗi đau của thân phận chồng chung – phổ biến và trở trêu

Chế độ đa thê rất phổ biến trong xã hội phong kiến là một sự bất công của xã hội phụ quyền. Với tư tưởng phụ quyền, người đàn ông được quyền “năm thê bảy thiếp”. Và đó là nguồn cơn của nước mắt người vợ bị phụ tình chất chứa trong những lời than đắng cay: *“Ngày nào anh búng anh beo/ Tay cắt chén thuốc, tay đèo múi chanh/ Bây giờ anh khỏi anh lành/ Anh mê nhan sắc anh tình phụ tôi”. Và “Gió đưa bụi chuổi sau hè/ Anh mê vợ bé bỏ bè con thơ”*.

Nước mắt người vợ cả bị phụ tình thật đáng cảm thương. Nhưng người vợ lẽ cũng ở vào cảnh trở trêu không kém: *“Lấy chồng làm lẽ khổ thay/ Đi cấy, đi cày chị chẳng kể công/ Tối tối chị giữ mắt chồng/ Chị cho manh chiếu, nằm không chuồng bò/ Mong chồng, chồng chẳng xuống cho/ Đến khi chồng xuống, gà o o gáy dồn”*. Hồ Xuân Hương là nhà thơ nữ có thân phận lẽ mọn cũng đã bộc bạch nỗi chán ngán trước tình yêu bé mọn mà những người đàn ông dành cho người vợ lẽ:

Năm thì mười họa hay chẳng chó,

Một tháng đôi lần có cũng không

Đó là cảm quan thân phận mang đặc thù của tính nữ. Người phụ nữ xưa đã mơ hồ nhận ra sự bất bình đẳng nam nữ trước sự tồn tại, sự sống. Họ đã cất tiếng nói phản kháng lại quan niệm đạo đức đã trói chặt người phụ nữ trong luân lý, tam tòng bằng những lời chua ngoa, bông đùa: *“Không chồng mà chữa mới ngoan/ Có chồng mà chữa thế gian sự thường. Chữ “trinh” đáng giá ngàn vàng/ Từ anh chồng cũ đến chàng là năm. Vẳng sao Hôm có sao mai/ Vẳng chàng thiếp đã có trai trong nhà. Chơi cho thùng trống long bông/ Rồi ra ta sẽ lấy chồng lập nghiêm”*.

Đào Huế trong chèo *Chu Mãi Thần* khi biết chồng mình có vợ bé không âm thầm chấp nhận hay ngậm ngùi thở than. Mà đánh ghen độc đáo vừa thể hiện nét tâm lý có chồng ai dễ cho người cùng chung, vừa quyết liệt phản đối chế độ đa thê đương thời. Nàng đã không quản đường xá xôi, từ miền Trung ra Bắc tìm chồng, bất kể *“chúng chê bạn cườ”*. Khoảng cách từ Huế ra Hà Nội, với sự yếu kém của đường xá và phương tiện giao thông như ngày xưa, đủ thấy Đào Huế không phải là người phụ nữ có tính cách cam chịu, chấp nhận như phần đông người phụ nữ trong

xã hội phong kiến. Trong *Thuợng kinh kí sự*, Hải Thượng Lãn Ông có kể lại chuyến đi của ông từ Hà Tĩnh ra Thăng Long với sự phục dịch của binh lính triều đình mà vẫn mất cả chục ngày. Đàng này Đào Huế - thân gái dạm trường mà dám lặn lội từ Huế ra Thăng Long để tìm chồng, thì ắt hẳn nàng sẽ không dễ dàng gì cam tâm chấp nhận phận chồng chung.

Nỗi nhọc nhằn, tủi buồn đã khiến Đào Huế “*đôi hàng nước mắt dòng dòng*” và khi sự thật bày ra trước mắt, Tuần Ty - chồng nàng có vợ bé, thì máu ghen sôi lên sùng sục. Nỗi uất nghẹn vỡ òa thành tiếng chửi gay gắt, hành động đánh ghen quyết liệt.

Nàng ném vào mặt phường “*ăn xôi ở thì*”, nàng nguyên rửa “*loài ong bướm*”, nàng dứt khoát trong lời nói và hành động:

Nói thiệt: chàng mà tính toán chẳng ra

Đù mẹ con bọm...thời qua cũng liêu

Có thể nói, tiếng nguyên rửa này của Đào Huế đã lên án gắt gao thói “bướm ong” của chồng nàng. Nàng không thể chịu đựng cảnh tượng chồng mình “tham sắc tham tài”, “một chĩnh đôi gáo” mà bỏ bê vợ con nơi góc bể chân trời. Tâm lý ghen của nàng cũng là nét tâm lý chung của người đời. Ca dao từng có câu:

Ớt nào là ớt chẳng cay,

Gái nào là gái chẳng hay ghen chồng.

Vôi nào là vôi chẳng nóng,

Gái nào là gái có chồng chẳng ghen.

Và Hoạn Thư - nhân vật nổi tiếng về lòng ghen từng nói hộ suy nghĩ của bao người phụ nữ: *Chồng chung chưa dễ ai chiều cho ai!*

Thực ra ghen là tính chung của loài người. Đàn ông trong xã hội phong kiến có quyền hơn đàn bà, được tự do năm thê bảy thiếp mà vẫn không hết tính ghen, lại còn đặt ra những lễ giáo để ràng buộc đàn bà. Sách *Nữ huấn*, *Nữ giới* nào cũng cho ghen là tật xấu, cố đeo gót cái thiên tính của đàn bà để có lợi cho đàn ông. Họ cho

đàn bà không hay ghen là đàn bà hiền, có đức; nhưng lời khen tặng ấy lại cũng chỉ từ bụng dạ đàn ông mà ra. Vậy nên mới có giai thoại Trung Hoa kể rằng: Tạ An là một danh nhân đời nhà Tấn có tính phong lưu, ưa chơi đàn hát nhà trò, sau lại muốn cưới hầu, mà vợ là Lưu thị nhất định không cho. Bọn cháu kêu Tạ An bằng chú bằng cậu, biết ý ông ta, bèn đến thăm Lưu phu nhân, nói xa nói gần, nói đến những bài thơ *Quan thơ*, *Chung tư* trong *Kinh Thi* hay lắm, các bài ấy khen bà Hậu phi không có tính đố kỵ. Phu nhân biết chúng nói vậy là có ý châm biếm mình, bèn hỏi rằng : “*Ai làm ra mấy bài thơ ấy ?*”, người cháu đáp rằng : “*Ông Châu Công*”. Phu nhân nói: “*Châu Công là đàn ông, mới làm những bài đó; giá phỏng bà Châu Công soạn Kinh Thi thì đã không nói như vậy rồi*”.

Trở lại với lớp trò đánh ghen của Đào Huệ, ta thấy toát lên ý nghĩa phản đối chế độ đa thê, cũng là mong muốn hạnh phúc hôn nhân phải được trọn vẹn. Đó là một khát vọng chính đáng của người phụ nữ từ bao đời nay.

Dưới thời phong kiến, người phụ nữ có vai trò xã hội rất mờ nhạt. Họ bị đánh giá thấp về vị trí và năng lực. Thành kiến truyền thống nhìn nhận phẩm chất của phụ nữ luôn tồi tệ hơn so với nam giới. Định kiến phong kiến còn cho rằng, phụ nữ mang thân phận tầm gửi. John Stuart Mill (1806 - 1873) - triết gia, nhà chính trị nổi tiếng nước Anh thế kỉ XIX đã nêu tư tưởng bình quyền phụ nữ, ông cho rằng, bình quyền phụ nữ là xóa bỏ khoảng cách giới tính ngay trong phạm vi gia đình. Mill khẳng định “*đã đến lúc người phụ nữ cần sự công bằng trong hôn nhân và hôn nhân cần phải xứng đáng được gọi là kết quả của tình yêu*” [54,tr.69] Quan hệ chồng – vợ cần thiết là mối quan hệ ngang hàng, quan hệ tâm giao. Và hôn nhân phải dựa trên sự chia sẻ trách nhiệm.

Xã hội phong kiến Việt Nam luôn tồn tại những lễ giáo hà khắc, những hủ tục khiến người phụ nữ không làm chủ được số phận của mình. Họ không được quyền tự do trong tình yêu đôi lứa. Hôn nhân bị sắp đặt theo quan niệm cha mẹ đặt đâu con ngồi đấy. Chính những quan niệm này đã đẩy người phụ nữ đến bi kịch lỡ duyên và những bi kịch trong đời sống hôn nhân. Ca dao từng có những câu thể

hiện tinh thần đấu tranh của người phụ nữ trước sự ràng buộc của lễ giáo phong kiến dưới những câu hát than thân:

Tiếc thay nước đục mà đựng chậu thau

Cái mâm chữ triện đựng rau thài lài

Tiếc người da trắng tóc dài

Đương xuân cha mẹ ép nài lấy lão sáu mươi

Hay lời hát hài hước nhưng xót xa về thân phận của những cô gái trẻ phải chịu cảnh tảo hôn:

Chồng lên tám, vợ mười ba

Ngồi rồi nu nóng nu na đỡ buồn

Mười tám vợ đã lớn khôn

Nu na nu nóng chồng còn mười ba

Mẹ ơi con phải gỡ ra

Chồng con nu nóng nu na suốt ngày

Đêm nằm khắc khoải canh chày...

Qua tiếng nói thân phận trên là phần nào thể hiện được ý chí đấu tranh, phản kháng đối với thế lực phong kiến vô hình đã đẩy họ vào đau khổ.

Do những điều kiện tự nhiên và xã hội đặc biệt trong lịch sử, phụ nữ Việt Nam không chỉ có vai trò to lớn trong việc xây dựng và bảo vệ đất nước mà còn có vai trò quan trọng trong gia đình. Nhưng dưới chế độ phong kiến, ảnh hưởng của Nho giáo khiến một mặt người chồng có quyền uy mạnh mẽ trên lý thuyết đối với vợ, mặt khác trong thực tế, địa vị giữa vợ - chồng lại tương đối bình đẳng, thậm chí trong khá nhiều trường hợp, người phụ nữ có ưu thế đặc biệt: *tay hòm chìa khóa, lệnh ông không bằng công bà*. Quyền uy trên lý thuyết của người chồng là kết quả của việc nhà nước chấp nhận và ủng hộ gia đình Nho giáo, còn địa vị bình đẳng trên thực tế của phụ nữ được quyết định bởi vai trò quan trọng và những đóng góp của họ trong kinh tế gia đình và xã hội. Chính vị trí hai mặt này đã làm cho phụ nữ trở

thành một vấn đề xã hội trong lịch sử và ảnh hưởng tới việc nhận thức tư tưởng nữ quyền.

Trong số những kịch bản chèo cổ, ta thấy vở *Kim Nham* và *Chu Mãi Thần* mang ý nghĩa phê phán này. Khi Xúy Vân được cha gọi ra để gả chồng, nàng đã ngoan ngoãn thuận theo lời cha mà rằng “*cha đặt đâu con xin ngồi đấy*”, cả Sút nghe vậy đã mắng Xúy Vân: “*Cha đặt đâu, con xin ngồi đấy! Đặt vào chỗ êm đẹp thì chớ, nhờ ông ấy đặt mày vào đống chông, đống gai, mày cũng ngồi thì liệu có thủng ruột mày ra không*”. Không quyết liệt phê phán nhưng lời cả Sút đã hàm chứa sự đồng tình của dân gian đã đến lúc người phụ nữ không thể cứ ngoan ngoãn nghe theo sự sắp đặt của mẹ cha trong chuyện hôn nhân.

Thiệt Thê cũng than thở vì nỗi khi xưa cha mẹ thuận gả chồng mà nàng không được quyền lựa chọn. Nên giờ đây nàng phải thở than vì nỗi chồng chỉ mãi mê đen sách mà bỏ bê việc gánh vác, lo toan cho gia đình.

Thiệt Thê trong vở chèo *Chu Mãi Thần* đã không tìm thấy ở người chồng của mình sự sẻ chia gánh vác. Và nàng đã tự giải phóng cho mình với mong muốn tìm người “*ý hợp tâm đầu*”. Nhưng cuộc đời không như mong đợi, nàng cũng giống Xúy Vân, bị kịch cho sự nhẹ dạ đã xảy ra và kết thúc cuộc đời là tình cảnh đáng hổ thẹn.

Đạo đức quan phong kiến giáo dục người phụ nữ phải dốc lòng chăm sóc chồng con. Nàng Thiệt Thê không phải xa chồng như Xúy Vân để rồi bị kịch này sinh khi cô đơn lẻ góa, nhưng cuộc đời nàng đâu có sung sướng, là vợ cả của Chu Mãi Thần và “*Tự tấm bé kết duyên cầm sắt*” cũng bởi cha mẹ “*đặt đâu*” thì phải “*ngồi đấy*”. Cứ như lời xưng danh của Chu Mãi Thần thì chàng ta bao năm dùi mài đèn sách mà chẳng được xướng danh. Thực tế là chế độ khoa cử, ẩn chứa bên trong đó bao tệ lậu. Biết bao người đi thi nhưng chỉ một số ít “*vượt vũ môn hóa rồng*” còn lại phải cam tâm làm các loại thầy Nho, y, lý, số hoặc đơn giản nhất là làm thầy đồ gõ đầu trẻ kiếm bữa qua ngày.

Nàng Thiệt Thê, không chấp nhận một đời phải bên người đàn ông “*dài lưng tốn vải ăn no lại nằm*”. Nàng đã tự giải thoát cho cảnh ngộ của chính mình. Liệu có

phải Thiệt Thê là hạng người quá tệ bạc? Cứ theo lời giáo đầu của vợ chèo, thì Thiệt Thê đã từng phụ chồng, rồi khi Mãi Thần chiếm báng văn lại muốn phục hồi duyên cũ, và những lời phê phán chồng học đòi nói lý, học đòi trí tuệ thông minh... đúng là nàng đã không tôn trọng chồng. Nhưng xét từ bản chất sâu xa, ta thấy sự quyết liệt của Thiệt Thê chẳng qua là cái suy nghĩ và hành động của không ít người phụ nữ khi muốn người đàn ông phải có vai trò quan trọng trong thực tế cuộc sống gia đình.

Trong xã hội phong kiến khi định kiến vẫn cho rằng người đàn ông sẽ đảm đương trọng trách lớn lao trong gia đình. Vậy mà Chu Mãi Thần như Thiệt Thê thấy đã làm được gì? Nàng than thở chua chát:

Ôi chao ôi, tôi nghĩ anh làm nghề nghiệp gì, chẳng ngờ anh lại làm nghề kiếm củi...

Gánh củi kia không đáng hai mươi bốn đồng tiền

Nuôi miệng không đủ, còn lấy đâu mà nuôi vợ

Sự dứt khoát “*chị ngược anh xuôi*” của nàng Thiệt Thê là do sự nghèo túng của cuộc sống gia đình. Nhưng nguồn cơn sâu xa bên trong là nàng và chồng không cùng tư tưởng nên khó cảm thông. Mà sự không cùng này lại được bắt nguồn từ chính hôn nhân ép buộc, từ chính người phụ nữ trong xã hội phong kiến không có quyền lựa chọn người ý hợp tâm đầu để dựng xây hạnh phúc vững bền.

Trong xã hội phong kiến phụ nữ Việt Nam vẫn phải chịu một địa vị thấp kém. Họ bị coi là “giống phụ thuộc đàn ông”, đàn bà là nhu phải phụ thuộc vào cương, phải tam tòng. Nhưng ở vợ chèo *Chu Mãi Thần*, nhân vật Thiệt Thê đã làm một cuộc cải cách để đi ngược quan niệm trên. Tức đòi hỏi về sự bình đẳng đã xuất hiện từ đó. Nàng lên án chồng không chịu làm ăn, nàng dám từ bỏ chồng để tìm cuộc sống mà nàng mong ước. Sự thật trong xã hội phong kiến mấy ai dám như Thiệt Thê.

Cái tên Thiệt Thê khiến cho ta nghĩ đến một người vợ thiệt thòi, thiệt thân, thiệt phận, hẩm hiu, nhỡ nhàng. Phải chăng ngay từ đầu, cái tên ấy đã nói lên thân phận thiệt thòi đen bạc của cô. Giá như cô nhu nhược một chút, đủ để cam phận cục

cung tận tụy với một anh chồng chưa thấy được tích sự gì ngoài sách vở thánh hiền! Mà có lẽ Thiệt Thê cũng đã cố chu toàn. Nhưng oái oăm ở chỗ, đến cái ngưỡng cô không cố được nữa, cô buông tay, thì Chu Mãi Thần đổ đạt! Cô mong gửi gắm thân lẽ mọn vào một kẻ xa quê thì lại vớ phải cảnh trái ngang. Người vợ cả chẳng phải như ai kia thuần hậu, bao dung... mà đáo đẽ quyết dẫn mặt *lành làm gáo vỡ làm muôi*. Thật đúng là: “Cổ đấm ăn xôi xôi lại hằm, Cầm bằng làm mướn mướn không xong”. Cuộc đời Thiệt Thê rơi vào hai bi kịch: bi kịch gia đình (lấy phải người chồng mãi mê sách vở bao năm mà chẳng đổ đạt thành tài) và bi kịch làm lẽ (*Miệng hùm nọc rắn ở đâu chón này*). Đó là nỗi đau có thật và khá phổ biến của người phụ nữ trong xã hội phong kiến bất công. Tác giả Trần Quốc Vượng trong một bài báo có viết: “*Sân đình trong khuôn viên là cái nhà công cộng của làng xã, với mô hình Chèo là cái nhìn nghệ thuật sân khấu của người tiểu nông đồng bằng Bắc bộ, bằng con mắt nhìn đời mà họ sống, làm chứng và ước mơ, là một viễn cận dân chủ đòi đổi thay đảng trật phong kiến (quan liêu quân chủ) mà họ phải chịu đựng thời bấy giờ*” (58, tr.40). Quả đúng như vậy, trong chèo cổ, nhân vật nữ lệch không phải là đối tượng thụ động, được khám phá gián tiếp qua cái nhìn nam giới, mà là chủ thể trực tiếp tự bộc lộ chính mình. Nơi đó, người phụ nữ cất lên tiếng nói đòi hạnh phúc đích thực. Họ chống lại lễ giáo phong kiến, khao khát thoát khỏi những ràng buộc của lễ giáo phong kiến, khao khát hạnh phúc, muốn được tự định đoạt cuộc sống của mình.

Tiểu kết

Trong chương này, chúng tôi đã chỉ ra biểu hiện của sắc thái nữ quyền qua việc miêu tả vẻ ngoài mang thiên tính nữ của Thị Mầu, Xúy Vân; qua sự ý thức về thân phận thiệt thòi, đau khổ, lệ thuộc của Xúy Vân, Thiệt Thê, Đào Huế. Tiếng nói nữ quyền trở nên mạnh bạo khi người phụ nữ như Thị Mầu, Xúy Vân dám bộc lộ khao khát yêu – quyền yêu và được yêu; khao khát hạnh phúc gần kề với màu sắc tính dục. Một mặt người phụ nữ hóa thân trong một số vai nữ lệch như Thị Mầu, Xúy Vân vùng vẫy để được sống với khát khao bản năng mang tính nhân bản, ở nhân vật nữ lệch khác như Thiệt Thê, Đào Huế lại thấm thía nỗi đau của thân phận chồng chung trong xã hội phong kiến nhiều bất công với người phụ nữ.

KẾT LUẬN

Chèo cổ là một thể loại kịch hát dân gian, thuộc bộ phận văn học dân gian. Nó có đầy đủ các yếu tố cấu thành như đề tài, chủ đề, cốt truyện, nhân vật, kết cấu... Khởi thủy từ các nghi lễ mang tính chất tôn giáo, nhưng chèo dần xa rời tính “thiêng” của nghi thức tôn giáo để hòa vào tính “tục” của cuộc sống đời thường. Trên đường hình thành, chèo dung nạp vào trong cơ thể của nó những lời ca, điệu hát của mọi miền quê để hình thành một loại hình sân khấu đậm chất dân gian, dân tộc. Ra đời trong dân gian, được nuôi dưỡng, bảo tồn trong dân gian, chèo cổ là tiếng nói của người bình dân trên hành trình đi tìm hạnh phúc và công lý.

Kịch chèo được sáng tác là để biểu diễn trên sân khấu, nên có đặc trưng riêng. Nó là sự tổng hợp của nhiều nhân tố (kịch bản văn học, âm nhạc, hóa trang, đạo cụ, biểu diễn...) nhưng kịch bản là điểm khởi đầu. Trong kịch bản văn học, nhân vật đóng vai trò trung tâm, là phương tiện biểu hiện nội dung và là phương diện hình thức của tác phẩm chèo cổ. Do sự hạn chế về không gian sân khấu và thời gian biểu diễn, hệ thống nhân vật mà kịch bản chèo xây dựng không nhiều về số lượng nhưng trong số đó, có *“một vũ trụ phụ nữ ngự trị trong chèo cổ và tạo nên ở đây cái chất nữ”* (44, tr.88). Bên cạnh nhân vật nữ chín được xây dựng để phục vụ cho mục đích giáo huấn là các nhân vật nữ lệch được khắc họa để thể hiện thái độ của dân gian với lễ giáo trong xã hội phong kiến.

Trong xã hội phong kiến, hệ tư tưởng Nho giáo được giai cấp thống trị thừa nhận và bảo vệ. Những tư tưởng Nho giáo đề ra đã đặt con người vào trong những quy định khắt khe, đặc biệt đối với người phụ nữ. Quan niệm về đạo “tam tòng, tứ đức” khiến cho cuộc sống của người phụ nữ vô cùng ngọt ngào. Nhưng sự suy vong của lễ giáo phong kiến Việt Nam thời đại Lê Mạt – Tây Sơn – Nguyễn khiến nội dung cơ bản của Chèo cổ ở thời kì này mang tinh thần phê phán rất cao và người phụ nữ đã trở thành phương tiện phản phong vô cùng sắc bén. Và trên thực tế, đã có những người phụ nữ dám bước qua rào cản của luật lệ để sống với khát khao rất đáng được đồng tình từ phía quần chúng nhân dân. Tiêu biểu là những nhân vật nữ lệch Thị Mầu, Xúy Vân, Thiệt Thê, Đào Huế trong chèo cổ. Nhóm nữ nghịch này

mang tinh thần nổi loạn, phủ định để tự giải thoát theo “lẽ giáo” của mình. Thông qua đó, ta thấy một hiện thực xã hội phong kiến không còn đạo lí cương thường “tứ đức, tam tòng” nữa.. Mặt khác, cũng qua hành động, nhân cách của nhóm nữ nghịch, chúng ta còn thấy khán giả không hề ghét bỏ, căm giận họ mà ngược lại, có phần hào hứng, ủng hộ, đồng tình hoặc cảm thông chia sẻ.

Sắc thái nữ quyền toát lên thông qua các nhân vật nữ lệch của chèo cổ, đó là người sáng tác đã chú ý miêu tả vẻ ngoài của một số nhân vật; sự ý thức về thân phận người phụ nữ trong xã hội cha mẹ đặt đâu con ngồi đấy của Xúy Vân; ý thức về hôn nhân không có tình yêu, cuộc sống vợ chồng không đồng tư tưởng của Thiệt Thê; ý thức về nỗi khổ của người vợ trong xã hội đa thê ở Đào Huế. Sắc thái nữ quyền đậm nét hơn ở khao khát tự do yêu đương, bản năng tính dục trong Thị Mâu; khao khát hạnh phúc gần kề ở Xúy Vân; sự phản kháng với chế độ đa thê ở Đào Huế và khát vọng được chia sẻ, gánh vác trong cuộc sống gia đình. Từ tiếng nói trên một mặt chèo cổ mang giá trị hiện thực, chứa đựng tư tưởng nhân đạo và hơn nữa còn toát lên ý nghĩa nhân văn sâu sắc.

Chèo là loại hình nghệ thuật sân khấu ra đời từ rất lâu trong lịch sử dân tộc. Cho đến nay, trải qua bao thăng trầm, chèo vẫn tồn tại và khẳng định ý nghĩa của mình đối với đời sống tinh thần người Việt. Tuy nhiên, đứng trước sự thay đổi của xã hội, nhiều loại hình văn hóa, sân khấu, âm nhạc hoạt động giao thoa mạnh mẽ đang chiếm lĩnh khán giả khiến chèo dần mai một. Vậy làm thế nào để mọi người không quay lưng lại với chèo nói chung, nhất là chèo cổ? Trong nhà trường, đã từ lâu sân khấu dân gian, trong đó có chèo truyền thống được đưa vào chương trình giảng dạy từ bậc phổ thông cơ sở đến bậc sau Đại học. Việc tìm hiểu, nghiên cứu về chèo vẫn đang thu hút được những người say mê, yêu quý loại hình sân khấu dân gian này. Vấn đề giữ gìn và phát huy loại hình nghệ thuật chèo mang đậm bản sắc văn hóa dân tộc đã và đang tiếp tục được đặt ra với toàn xã hội. Những vở chèo cổ nổi tiếng như *Quan Âm Thị Kính*, *Kim Nham*, *Chu Mãi Thân*... đối với nhiều thế hệ cần phải được tiếp tục nghiên cứu, bảo tồn và quảng bá.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Lại Nguyên Ân (2004), *150 thuật ngữ văn học*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
2. Trần Bảng (1966), “Đã đến lúc đặt vấn đề về chèo”, *Tuần báo văn nghệ*, 192(12)
3. Trần Bảng (1994), *Chèo – một hiện tượng sân khấu dân tộc*, NXB Sân khấu, Hà Nội.
4. Trần Bảng (1996), *Chèo – một hình thức sân khấu dân gian Việt Nam*, Nhà hát chèo Việt Nam.
5. Trần Bảng (1999), *Khái luận về chèo*, Viện Sân khấu và Đại học sân khấu điện ảnh, H.
6. Nguyễn Thị Bình (2011), “Ý thức phái tính trong văn xuôi nữ đương đại”, *Tạp chí nghiên cứu văn học* (9).
7. Hà Văn Cầu (1964), *Tìm hiểu phương pháp viết chèo*, NXB Văn hóa – nghệ thuật, Hà Nội.
8. Hà Văn Cầu (1976), *Tuyển tập chèo cổ*, NXB Văn hóa, Hà Nội.
9. Hà Văn Cầu (1977), *Mấy vấn đề trong kịch bản chèo*, NXB Văn hóa, Hà Nội.
10. Hà Văn Cầu – chủ biên (2003), *Tổng tập văn học dân gian người Việt* (Tập 17, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội).
11. Hà Văn Cầu (2005), *Lịch sử nghệ thuật chèo đến giữa thế kỷ XIX*, NXB Sân khấu, Hà Nội.
12. Lộng Chương (1958), Nhận xét một số đặc điểm của nghệ thuật chèo cổ qua vở “Quan Âm Thị Kính”, *Tạp chí văn nghệ* (19)
13. Lộng Chương (1966), “Bàn về phương pháp tự sự trong sáng tác chèo”, *Tuần báo văn nghệ* (24).
14. Nguyễn Hoàng Đức (2009), “Nữ giới, nữ văn sĩ và văn giới”, *Tạp chí Sông Hương* (2).

15. Nguyễn Đăng Điệp (2006), *Vấn đề phái tính và âm hưởng nữ quyền trong văn học Việt Nam đương đại*, <http://vienvanhoc.org.vn>
16. Cao Kim Điền(1957), “Tìm hiểu về chèo”, *Tạp chí văn nghệ* (15).
17. Trần Hoàng (2009), *Giáo trình văn học Việt Nam*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội.
18. Phạm Đình Hồ (1972), *Vũ Trung tùy bút (thế kỷ XIX)*. Bản dịch, NXB Văn học.
19. Đào Mạnh Hùng – chủ biên (2003), *Sân khấu truyền thống, bản sắc dân tộc và sự phát triển*, NXB Sân khấu, Hà Nội.
20. Mạc Thị Nhàn (2010), *Luận văn thạc sĩ: Nhân vật nữ chính trong kịch bản chèo truyền thống*, Đại học sư phạm Hà Nội.
21. Nguyễn Thị Nhung (1969), “Một số đặc điểm của kịch bản chèo cổ”, *Tạp chí văn học* (1).
22. Nguyễn Thị Nhung (1969), “Trần thuật – một đặc tính của kịch bản chèo cổ”, *Tạp chí văn học*, (11).
23. Trần Việt Ngữ, Hoàng Kiều (1964), *Bước đầu tìm hiểu sân khấu chèo*, NXB Văn hóa – nghệ thuật, Hà Nội.
24. Trần Việt Ngữ (1984), *Cách viết một vở chèo*, NXB Văn hóa, Hà Nội.
25. Trần Việt Ngữ (1996), *Về nghệ thuật chèo*, Viện âm nhạc Việt Nam, Hà Nội.
26. Trần Việt Ngữ (2006), *Quan Âm Thị Kính, chèo cổ*; NXB Sân khấu, Hà Nội.
27. Trần Việt Ngữ sưu tầm, khảo cứu (2012), *Kim Nham - Chèo cổ*, NXB văn hóa thông tin.
28. Nguyễn Thị Bích Ngọc (2008), *Trò nhời trong chèo truyền thống*, NXB Sân khấu, Hà Nội.
29. Trần Đình Ngôn (1996), *Kịch bản chèo từ dân gian đến bác học*, NXB Sân khấu, Hà Nội.

30. Trần Đình Ngôn(2005), *Nguyên tắc cơ bản trong nghệ thuật chèo*, NXB Sân khấu, Hà Nội.
31. Trần Đình Ngôn (2008), *Nghệ thuật viết chèo*, NXB Sân khấu, Hà Nội.
32. Trần Đình Ngôn (2011), *Những nguyên tắc cơ bản trong nghệ thuật chèo*, NXB Thời đại.
33. Đặng Văn Lung, Nguyễn Hữu Thu (1977), “Thêm một giả thiết về nguồn gốc của chèo”, *Tạp chí nghiên cứu Văn hóa nghệ thuật*, tập 1
34. Phương Lựu, 2004, *Lý luận văn học*, NXB Giáo dục.
35. Hoàng ngọc Phách - Huỳnh Lý (giới thiệu, hiệu đính và chú thích), 1958, *Chèo và Tuồng*, NXB Giáo dục Hà Nội.
36. Vũ Ngọc Phan, *Tục ngữ ca dao dân ca Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội; H.1978.
37. Vũ Khắc Khoan (1974), *Tìm hiểu sân khấu chèo*, NXB Lửa thiêng; Sài Gòn.
38. Trần Minh Phượng (2008), “Vai trò của từng thành tố nghệ thuật trong việc xây dựng hình tượng nhân vật chèo”, *Công trình nghiên cứu khoa học Viện sân khấu, Hà Nội*.
39. Trần Minh Phượng (1997), “Nhân vật trung tâm trong nghệ thuật chèo”, *Công trình nghiên cứu khoa học Viện sân khấu, Hà Nội*.
40. Nguyễn Thúc Khiêm (1992), “Các bài hát chèo cổ”; “Khảo về hát chèo và hát tuồng”, *Tạp chí Nam Phong*.
41. Nguyễn Quang Thắng, Nguyễn Văn Tài, *Lê Triều hình luật*, NXB Văn hóa – Thông tin, tháng 6/1997.
42. Tất Thắng (1994), *Di sản sân khấu và đạo đức truyền thống*, NXB Sân khấu, Hà Nội.
43. Tất Thắng (1999), *Những mảng trò hay*, NXB Sân khấu.
44. Tất Thắng (2001), *Đi tìm bản sắc dân tộc trong chèo cổ*, NXB Sân khấu, Hà Nội.

45. Tất Thắng (2002), *Sân khấu truyền thống từ chức năng giáo huấn đạo đức*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
46. Tất Thắng (2007), *Nghệ thuật chèo – nhận thức từ một phía*, NXB Văn học.
47. Nguyễn Minh Tuấn (2004), “Những giá trị tích cực của Nho giáo trong bộ luật Hồng Đức”, *Tạp chí khoa học*, Đại học Quốc gia Hà Nội, Chuyên san kinh tế - Luật, số 4.
48. Trần Nho Thìn (2010), “Từ góc độ văn hóa của người nghiên cứu văn học, thử đề xuất phương hướng nghiên cứu văn hóa Việt Nam”, *Tạp chí văn học dân gian* (6)
49. Trần Nho Thìn (2010), “Nho giáo và nữ quyền”, *Tham luận trình bày tại Hội thảo khoa học quốc tế Nho giáo Việt Nam và văn hóa Đông Nam Á*.
50. Phan Khôi (1929), “Cái tánh ghen cùng đặt sự thi văn bởi nó mà ra”, *Phụ nữ tân văn*, Sài Gòn (4)
51. Trần Huyền Trân (sưu tầm, cải biên), 1957, *Quan Âm Thị Kính*, NXB Phổ thông, Cục xuất bản – Bộ văn hóa.
52. Đoàn Thanh Trâm (1990), *Đặc điểm cấu trúc văn bản chèo qua việc mô tả các ý nghĩa tổng hợp*, Đại học sư phạm Hà Nội.
53. Hoàng Văn Trụ (1992), “Mẫu Liễu Hạnh và Quan Âm Thị Kính qua cảm quan sáng tạo dân gian”, *Tạp chí văn học* (5).
54. Kỷ yếu Hội thảo khoa học Quốc gia (2015), *Nữ quyền và những vấn đề lý luận và thực tiễn*, NXB Đại học sư phạm.
55. Đình Quang (2004), *Về đặc trưng và hướng phát triển của tuồng, chèo truyền thống*, NXB Sân khấu, Hà Nội.
56. Vũ Tiên Quỳnh (1997), *Văn học cổ Việt Nam: thần thoại, sử thi, truyện thơ, chèo: tuyển tập và trích dẫn những bài phê bình, bình luận văn học của các nhà văn, nhà nghiên cứu*, NXB Văn nghệ, thành phố Hồ Chí Minh.

57. Trần Quốc Vượng – Đinh Xuân Lâm (1996), “Về nguồn gốc và lịch sử Tuồng Chèo Việt Nam”, *Tạp chí văn học*, (4).
58. Trần Quốc Vượng (1996) “Sân khấu Việt Nam – Hôm qua – Hôm nay”, *Tạp chí văn học* (11).
59. Nguyễn Quang Vinh (1973), “Về hình tượng Quan Âm Thị Kính trong đời sống văn hóa dân gian Việt Nam”, *Tạp chí văn học* (6).
60. Phụ lục, nguồn từ <https://www.google.com.vn>.

PHỤ LỤC

MỘT SỐ HÌNH ẢNH NHÂN VẬT NỮ LỆCH TRÊN SÂN KHẤU



Một số hình ảnh về nhân vật Thị Mầu

(Chèo: *Quan Âm Thị Kính*)



Một số hình ảnh về nhân vật Xúy Vân

(Chèo: *Kim Nham*)



Hình ảnh trong cảnh Đào Huế đánh ghen
(Chèo: *Chu Mãi Thần*)