HỘI VĂN NGHỆ DÂN GIAN VIỆT NAM
TÔ NGỌC THANH

Ghi chép về VĂN HÓA và ÂM NHẠC

NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI

GHI CHÉP VỀ
VĂN HOÁ VÀ ÂM NHẠC

Đọc duyệt

GS. TS. NGUYỄN XUÂN KÍNH

Tổ chức xuất bản

ThS. TRỊNH ĐÌNH NIÊN

HỘI VĂN NGHỆ DÂN GIAN VIỆT NAM

TÔ NGỌC THANH

GHI CHÉP VỀ
VĂN HOÁ VÀ ÂM NHẠC

NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI
HÀ NỘI - 2007

9297

LỜI NÓI ĐẦU

TÔI *tốt nghiệp lớp Sáng tác khóa I trường Âm nhạc Việt Nam (1956-1959) và được cử về công tác tại Ban Nghiên cứu Nhạc, Vụ Nghệ thuật, Bộ Văn hóa. Tôi được phân công sưu tầm nghiên cứu âm nhạc dân tộc các dân tộc Khu Tự trị Tây Bắc (tức Khu Tự trị Thái Mèo trước đó), khi ấy gồm ba tỉnh Sơn La, Lai Châu, Nghĩa Lộ. Nhiệm vụ của chúng tôi khá rõ ràng: Sưu tầm dân ca đem về ghi ra bản phổ năm dòng, phỏng dịch hoặc đặt lời mới có nội dung cách mạng ra tiếng Việt rồi đưa sang Nhà xuất bản Âm nhạc in trong các tập dân ca phổ biến hay dân ca chuyên đề từng dân tộc. Trong các năm 1960-1964 chúng tôi đã in được 12 tập dân ca phổ biến và khoảng 30 tập dân ca chuyên đề từng dân tộc hay từng thể loại. Mục đích của việc sưu tầm này rất khiêm tốn. Lúc đầu, nó chỉ nhằm thu thập dân ca như những chất liệu đem về cung cấp cho các nhạc sỹ sáng tác để họ sáng tác những tác phẩm mới cho nó có màu sắc dân tộc. Việc giới thiệu dân ca một tộc người nào đó cũng được khuyến khích, nhưng lại lấy hình thức ca khúc làm mẫu mực nên những bài dân ca có thể ghi lại thành phách nhịp và có hình thức phù hợp với khúc thức một đoạn, hai đoạn vv... thì được coi là hoàn chỉnh, được ưu tiên giới thiệu. Những bài thuộc loại ngâm vịnh, tiết phách tự do thì bị coi là chưa phát triển, còn tùy tiện, tản mạn và ở một số bài sưu tầm được thuộc loại này, người sưu tầm có quyền "chỉnh lý, nâng cao". Chúng tôi không cần quan tâm đến bài dân ca mà chúng tôi sưu tầm được có những mối quan hệ gì đến cộng đồng người sinh ra, nuôi dưỡng và lưu truyền nó. Một nhạc sỹ, đồng thời là một quan*

*chức cao cấp của ngành lúc đó luôn nhắc nhở chúng tôi rằng. "**Cái gì ngoài đồ, rê, mi thì không cần quan tâm vì không phải là âm nhạc**". Tôi không có chút kiến thức nào về công tác sưu tầm nghiên cứu âm nhạc dân gian là thứ âm nhạc chủ yếu của các dân tộc Tây Bắc. Sau này tôi mới biết đó là cả một ngành khoa học với hệ thống lý luận, với phương pháp luận và phương pháp thao tác riêng, có tên gọi là **"Âm nhạc dân tộc học - Ethnomusicology"**. Ở trong trường Âm nhạc Việt Nam tôi chỉ được học về lý thuyết âm nhạc chuyên nghiệp phương Tây thời cổ điển và mỗi tuần một giờ học hát dân ca của người Kinh. Khoa nhạc cụ dân tộc thì dạy chơi theo son-phe và chơi các bài sáng tác mới được sáng tác theo các chuẩn phương Tây.*

*Vào giữa năm 1960, một người bạn Nga gửi cho một cuốn sách mỏng dính, đăng bài báo của nhà nghiên cứu nổi tiếng Hung ga ri là Bêla Bác Tốc có nhan đề **"Vì sao và làm thế nào sưu tầm dân ca?"** (Bản dịch tiếng Nga: **Pachimu i kak xabiratch narodnuwi pexnhi?** Cuốn sách này đã bị thiêu hủy vì bom Mỹ nên rất tiếc là tôi không dẫn ra đây được Nhà xuất bản và năm xuất bản). Cuốn sách không dạy về nghề nhưng vô cùng quý giá đối với tôi vì tác giả cho tôi một định nghĩa về âm nhạc dân gian: **"Âm nhạc dân gian là âm nhạc của cuộc sống hàng ngày do người lao động sáng tạo ra"**. Để hiểu được thứ âm nhạc đó thì người sưu tầm phải hiểu con người sáng tạo ra nó và hiểu cuộc sống nơi nó được sinh ra, tồn tại và phát triển. Do vậy, **người sưu tầm âm nhạc phải có kiến thức đa ngành**, ít nhất là các ngành khoa học xã hội như sử học, khảo cổ học, ngôn ngữ học, dân tộc học, văn học, nghệ thuật múa, nghệ thuật tạo hình, các kiến thức về môi trường và về sản xuất. Ngoài ra, còn cần biết vật lý âm thanh học, các nguyên tắc phát âm của nhạc cụ, tín hiệu học, tôn giáo học, thậm chí còn phải biết về cấu trúc luận, chức năng luận vv. . Đặc biệt, tác giả nhấn mạnh rằng người sưu tầm dân ca phải **đến với đối tượng nghiên cứu với tư cách "Người trong cuộc"** và phải biết rung cảm với những cảm xúc mà nhân dân gửi gắm vào dân ca. Có như vậy, người sưu tầm*

nghiên cứu mới hiểu, mới phát hiện được những phẩm chất riêng của dân ca.

Đọc cuốn sách nhỏ, cộng thêm với những trải nghiệm trong nửa năm đầu tiên với âm nhạc Tây Bắc, tôi hiểu rằng tác giả Bêla Bác Tốc đã cho tôi những định hướng quý báu, mang tính chất "cẩm nang nghề nghiệp". Nhưng ở nước ta vào những năm 60-70 của thế kỷ XX, việc tìm sách, tìm thầy của một anh cán bộ văn hóa quần chúng ở một vùng đất heo hút như tôi để có những kiến thức như Bêla Bác Tốc yêu cầu thì thật là vô cùng khó khăn.

Và thế là đã diễn ra một cuộc chạy "ma ra tông" của tôi đi tìm thầy và học thầy, tìm sách và học sách, tìm bạn và học bạn, tìm dân và học dân, ghi chép mọi thứ mà mình thấy cần hiểu, cần nhớ, rồi đem áp dụng, đem trải nghiệm qua thực tiễn công tác. Quá trình này kéo dài hơn bốn chục năm qua. Nó giúp tôi hiểu rõ hơn về nghề nghiệp, có đôi chút suy nghĩ về âm nhạc dân gian các dân tộc Việt Nam; về văn hóa cổ truyền, cái nôi của dòng âm nhạc đó và về những con người vừa là tác giả, vừa là công chúng, nhưng chắc chắn là còn xa lắm mới tới được những chuẩn mà Bêla Bác Tốc nêu ra.

Trình bày dài dòng như trên, thứ nhất, tôi muốn bạn đọc hiểu cho rằng cuốn sách nhỏ này chỉ bao gồm một số những ghi chép, chọn lựa từ những ghi chép trong quá trình vừa làm vừa học. Vì thế, có những ghi chép dài mấy chục trang, nhưng cũng có ghi chép chỉ một vài trang. Lại có những điều mà ở hai thời điểm ghi chép khác nhau tôi lại có những suy nghĩ, những ý kiến không như nhau. Tuy nhiên, tôi vẫn để nguyên, không sửa đổi, nhằm giữ lại những bước đường trong quá trình nhận thức của bản thân. Bên cạnh những bài viết theo tư duy lý luận cũng có những bài mô tả sự vật, thậm chí có cả một vài trang nhật ký sưu tầm. Những bài có nội dung gần nhau thì xếp thành nhóm chứ không theo thứ tự thời gian được viết ra. Có một vài vấn đề được trình bày nhiều lần ở những bài viết khác nhau nhưng không bị cắt bỏ nhằm đảm bảo tính lôgích và tính hệ thống của mỗi bài. Mong Quý bạn đọc thông cảm.

Thứ hai, tôi cũng muốn trả lời câu hỏi rằng tại sao tôi xuất thân từ một anh nghiên cứu âm nhạc mà lại có những suy nghĩ, ghi chép về nhiều khía cạnh của văn hóa dân gian nói riêng và văn hóa dân tộc nói chung. Bởi vì, như đã nói ở trên, văn hóa là một thực thể xã hội, trong đó văn hóa và âm nhạc dân gian là những thành tố hữu cơ. Muốn nghiên cứu âm nhạc dân gian phải hiểu văn hóa dân gian. Muốn nghiên cứu tìm hiểu hai lĩnh vực đó lại phải hiểu văn hóa dân tộc. Bởi vì, chúng là những hệ thống trong những hệ thống, mặc dầu những bài ghi chép trong cuốn sách này mới chỉ là những nét chấm phá của những hệ thống đó.

Với bối cảnh như vậy, ngoài ***Lời nói đầu****, cuốn sách chia làm hai phần chính, phần thứ nhất* ***Về văn hóa****; phần thứ hai* ***Về âm nhạc****. Ở cả hai phần đều có những ghi chép về đối tượng trong hình thái dân gian, dân tộc và thực trạng của chúng trong điều kiện xã hội hôm nay. Tiếp theo lần lượt là* ***Tài liệu tham khảo, Đôi nét ngắn gọn về tác giả*** *và* ***Mục lục*** *(tiếng Việt và tiếng Anh).*

Cuối cùng, xin cho phép tôi bày tỏ lòng biết ơn chân thành về những góp ý, phê bình của quý vị bạn đọc gần xa.

TÁC GIẢ

PHẦN THỨ NHẤT

VỀ VĂN HOÁ

MẤY Ý KIẾN VỀ ĐẶC TRƯNG NGUYÊN HỢP TRONG NGHIÊN CỨU PHÔN-CƠ-LO

Khi nghiên cứu các vấn đề về nghệ thuật phôn-cơ-lo, nhà chuyên môn thường nhận thấy những tác động mạnh mẽ của đặc trưng tổng thể nguyên hợp (syncretism) thể hiện trên các quy luật phát sinh, phát triển của các thành viên nghệ thuật trong phôn-cơ-lo. Âm nhạc dân gian là một nghệ thuật thành viên của phôn-cơ-lo, do đó nó cũng chịu sự tác động của đặc trưng này. Trong bài này, chúng tôi muốn góp thêm một số ý kiến xung quanh việc nhận thức đặc trưng đó trong công tác nghiên cứu.

Không còn ai nghi ngờ gì về bản chất xã hội của phôn-cơ-lo. Có thể xem đó là cơ sở nảy sinh đặc trưng tổng thể nguyên hợp. Nếu chúng ta xét mối quan hệ giữa thực tại với cái phản ánh nó là phôn-cơ-lo, thì nguyên hợp là đặc trưng của hình thái phản ánh. Còn hình thức phản ánh thực tại có mang đặc trưng đó là các diễn xướng phôn-cơ-lo. Trong mối quan hệ đó, cần xem xét đặc trưng tổng thể nguyên hợp như một phạm trù có ý nghĩa nội dung và cần thấy sự có mặt của nó trên tất cả các bình diện chủ yếu của phôn-cơ-lo.

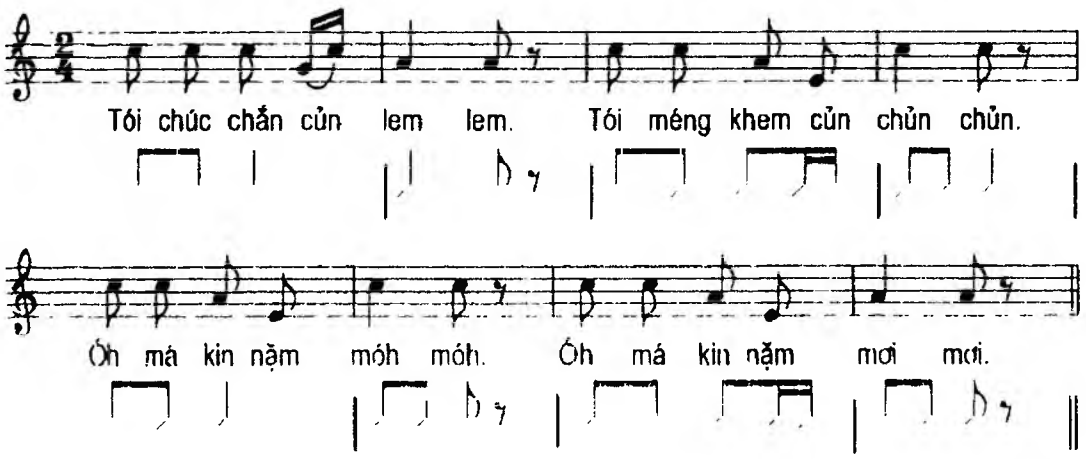
Trước hết, đặc trưng tổng thể nguyên hợp nói lên cái hướng phản ánh thực tại của chủ thể phản ánh. Con người nhận thức cuộc sống nhiều màu vẻ và phản ánh nó bằng một hình thức mà trong đó họ huy động nhiều loại phương tiện diễn tả nghệ thuật họ có trong tay. Chính cái nhận thức về thiên nhiên và xã hội tuy phức tạp nhưng hài hoà đã dẫn đến sự thể hiện nó trong

một hình thức phản ánh đa hợp nhiều yếu tố. Đặc trưng tổng thể nguyên hợp của phôn-cơ-lo chỉ là hệ quả của tính nguyên hợp trong nhận thức của con người. Mối thông quan của con người với thiên nhiên mà càng lùi sâu vào dĩ vãng thì càng có nồng độ đậm hơn tính chất tập thể trong đời sống của họ: tất cả những điều đó làm cho con người thấy rõ rằng họ là một thành phần không tách rời của thiên nhiên và xã hội, tức là thực tại. Thực tại đó ùa vào tất cả các giác quan của họ và tạo nên một hình tượng hài hoà đa yếu tố, cho họ một nhận thức về một cái đẹp tổng thể.

Về mặt hình thái, tính chất đa thành phần của các diễn xướng phôn-cơ-lo thể hiện đặc trưng tổng thể nguyên hợp trong nhận thức về thực tại của con người. Thơ ca, âm nhạc, động tác, màu sắc là các yếu tố thường thấy được sử dụng. Tuy nhiên, chúng vẫn chưa thể được xem là toàn bộ các phương tiện diễn tả. Cần phải thêm vào đó ***yếu tố môi trường*** nữa. Một không gian và một thời gian thích hợp, tức là một địa điểm và một thời điểm, là dạng môi trường thiên nhiên. Một không khí quần thể người trong một tổ chức nhất định là dạng môi trường xã hội. Không có yếu tố môi trường này, diễn xướng phôn-cơ-lo sẽ mất đi cái giá trị nghệ thuật mà đặc trưng tổng thể nguyên hợp yêu cầu và sẽ không phản ánh đúng với nhận thức của con người về thực tại. Yếu tố môi trường ở đây trở thành một loại "phương tiện diễn tả" quan trọng. Nếu ví các diễn xướng phôn-cơ-lo như cá thì môi trường sẽ là nước. Cá ra khỏi nước, cá chết. Kinh nghiệm cho thấy khi bị tách khỏi môi trường, các diễn xướng phôn-cơ-lo thường mất vẻ sinh động, và tính truyền cảm bị giảm sút. Môi trường xã hội chứa đựng sự sáng tạo của các cá nhân tham gia diễn xướng. Môi trường thiên nhiên cũng không phải là một yếu tố thụ động, chỉ đóng vai trò bối cảnh. Trong các diễn xướng phôn-cơ-lo, thời điểm và địa điểm đều có những ý nghĩa riêng; chúng được biểu tượng hoá và được con người đặt

vio đó những yêu cầu hoặc niềm tin cụ thể. Chúng tôi dẫn ra đây một ví dụ:

Trẻ em Thái Tây Bắc có trò đồng dao ***Gõ ve sầu (Tói chúc cuắn)***[1]. Vào mùa hè, không gian Tây Bắc khô và nóng. Đêm xuống, không khí tuy có dịu mát hơn, nhưng tính chất khô nóng cũng không giảm bớt đi bao nhiêu. Các em chờ một đêm trăng sáng, nỗi em chặt một cành cây tươi có lá dày và bóng mặt, đem về buộc vào các cọc sàn phơi. Mỗi em lấy một bát nước lớn, "niệm thần chú" ***(Nước ngọt ở mỏ, nước ngon ở nguồn, nước trong như sương, nước mịn như móc)*** lên trên bát nước đó. Các em ngụm từng ngụm nước phun cho ướt mặt lá và làm ẩm khối không khí xung quanh cành lá. Mỗi em ngồi dưới cành lá của mình, vừa hát bài đồng dao, vừa gõ vào cọc sàn bằng một thanh te nhỏ theo nhịp điệu dẫn ở dưới đây:

Ví dụ 1.

Ve sầu bị hấp dẫn bởi sự náo động của tiếng gõ, bởi khối không khí ẩm, bởi mặt lá ướt phản chiếu ánh trăng lấp lánh sẽ bay đến, đậu vào cành lá. Các em chỉ chờ có thế, nhổm lên chộp

1 Mô tả theo tư liệu điền dã của chúng tôi tại bản Hé, xã Mường Chiên, huyện Quỳnh Nhai, tỉnh Sơn La, tháng 6 năm 1963

lấy ve. Các em bỏ con ve vào một cái giỏ và nói: "***Ta bắt trâu về chuồng. Ta vỗ trâu cho béo. Dạy trâu biết kéo cày. Dạy trâu biết kéo bừa***". Theo quan niệm của các em, ve sầu bay đến là do bị ám ảnh bởi sức mạnh ma thuật của tất cả các biện pháp nói trên. Ở đây ta bắt gặp lại niềm tin nguyên thuỷ của con người khi họ cho rằng họ có thể chi phối thiên nhiên bằng các biện pháp ma thuật. Song cũng chính niềm tin đó đã dẫn đến sự hình thành một tổ chức "trò" nhiều yếu tố. Nó huy động nhiều hoạt động khác nhau, nhằm tạo ra sức mạnh tổng hợp, đáp ứng cho sự chiếm lĩnh một hiện tượng thiên nhiên cũng mang tính chất tổng hợp. Bài đồng dao được các em hát với niềm tin rằng nó là một khâu không tách rời khỏi các hoạt động phù chú khác như việc niệm thần chú vào bát nước, việc tưởng tượng con ve là con trâu, việc phong cho những hạt nước phun lên lá cái chất lượng "thần" ngon lành của nước nguồn. Bài hát không được xem như một bài hát đích thực tức là một kết hợp thể của ca từ và giai điệu. Bài hát và nhịp gõ thúc giục của thanh tre nơi tay các em vừa là biện pháp ma thuật hấp dẫn ve sầu vừa là phương tiện con người dùng để thông quan với thiên nhiên, lại vừa mô tả tâm lý hồi hộp, chờ đợi của các em. Không thể hiểu đúng đắn về bài đồng dao nếu không đặt nó vào toàn bộ mối liên quan với các yếu tố về môi trường.

Tất nhiên, như ta thấy, ngày nay không phải bất cứ một diễn xướng phôn-cơ-lo nào cũng vận dụng toàn bộ các phương tiện diễn tả nghệ thuật. Song không vì thế mà tính chất nguyên hợp của các diễn xướng đó mất đi nếu ta đặt chúng vào các dạng môi trường nói trên. Nhận thức tính chất nguyên hợp của các diễn xướng phôn-cơ-lo như là đặc trưng của hình thức phản ánh thực tại, ta sẽ không căn cứ ở chỗ có bao nhiêu nghệ thuật thành viên tham gia, mà trước hết phải xem xét diễn xướng nhằm mô tả và phản ánh cái gì của thực tại, trong môi trường nào. Đặc trưng nguyên hợp là phẩm chất mỹ học của phôn-cơ-lo tức là của hình thức phản ánh thực tại, chứ không phải là chính hình thức đó.

Bất cứ một diễn xướng phôn-cơ-lo nào cũng là một quá trình diễn biến. Môi trường diễn xướng cũng là một quá trình. Diễn xướng phôn-cơ-lo sẽ diễn biến cùng với diễn biến của môi trường. Trong khoảng thời gian diễn xướng, cả môi trường lẫn các yếu tố thành viên đều có sự tác động qua lại, nhằm thể hiện tư duy con người theo một mục đích cụ thể. Như vậy, trong các "chất liệu" dùng làm phương tiện diễn tả của nghệ thuật phôn-cơ-lo, thời gian là một chất liệu quan trọng. Thời gian, với tư cách là một thời điểm xác định, đã là một yếu tố tạo nên môi trường, tạo nên tình huống do diễn xướng. Song khi sử dụng thời gian như một chất liệu nghệ thuật, con người còn khai thác triệt để hơn mọi đặc trưng của nó. ***Nó trở thành nhân tố tổ chức của các quá trình diễn xướng***. Tổ chức là biện pháp tồn tại của vật chất. Sẽ không có một diễn xướng nào hết nếu không có một tổ chức của thời gian. Thời gian được tổ chức sẽ là cái khung, cái nền để trong đó, trên đó, diễn ra cái điều mà con người muốn phản ánh từ thực tại bởi các yếu tố và chất liệu nghệ thuật khác. Các yếu tố đó vận động đã đặc trưng hoá các đặc trưng của thời gian như tính liên tục, tính tiếp nối, tính chu kỳ, tính diễn biến, tính tốc độ... Ngược lại, các đặc trưng của thời gian lại chi phối các yếu tố nghệ thuật khác theo những quy luật của mình. Ta có thể nói, ***đặc trưng tổng thể nguyên hợp của các diễn xướng phôn-cơ-lo được thực hiện trong tổ chức của thời gian.*** Mà, thời gian được tổ chức không phải cái gì khác ngoài *nhịp điệu*. Đối với toàn bộ một diễn xướng phôn-cơ-lo, ta có nhịp điệu của bố cục, hay còn gọi là nhịp điệu vĩ mô. Ta gặp ở đây sự tiếp nối của các phần, đoạn, mảng khác nhau của cấu trúc. Trong từng đoạn, ta có mối quan hệ nhịp điệu của các cơ cấu cấu trúc, hay còn gọi nhịp điệu vi mô. Đặc trưng tổng thể nguyên hợp đã được thể hiện qua sự phối hợp hài hoà các yếu tố nghệ thuật khác nhau trên cái nền của nhịp điệu vĩ mô và vi mô.

Nhịp điệu của các bộ phận cấu trúc trong một diễn xướng phôn-cơ-lo sẽ thể hiện sự tác động qua lại của các quy luật nhịp

điệu riêng của các nghệ thuật thành viên. Theo cách phân ngắt cú đoạn và phân ngắt ngôn điệu, thơ ca đưa ra một số khuôn mẫu nhịp điệu mà theo đó ngữ nghĩa và sắc thái tình cảm của ca từ được nhận hiểu. Song dù có phong phú đến đâu, nhịp điệu thơ ca cũng chỉ là những tập hợp của các đơn vị thời gian có giá trị bằng nhau. Vì trong dòng ngữ lưu, mỗi âm tiết chiếm một khoảng thời gian được coi như bằng nhau. Lượng thông tin của ca từ nằm chủ yếu ở ngay trong tín hiệu ngôn ngữ, nó cho ta ngữ nghĩa của các nhóm hình vị. Còn nội dung, cái điều của thực tại mà con người muốn mô tả, phản ánh và do ca từ nói lên, thì lại phải nhờ âm nhạc thể hiện bằng phương tiện của nó, vì, trong nhịp điệu âm nhạc cho phép có sự kết hợp vô hạn của các giá trị thời gian khác nhau. Các kết hợp đó có thể cho ta những cảm xúc về sự thôi thúc, dồn ép hay khoan thai, chậm rãi; vui vẻ hay buồn lắng; nhảy nhót hay bằng lặng. Chỉ trong phạm vi mối quan hệ nhịp điệu giữa hai nghệ thuật thành viên của diễn xướng phôn-cơ-lo là thơ ca và âm nhạc, ta đã thấy đặc trưng nguyên hợp dẫn đến sự kết hợp của các loại nhịp điệu khác nhau. Sẽ mất mát đi biết bao nhiêu, nếu không nói là sẽ hiểu sai dân ca, nếu khi nghiên cứu nó, ta chỉ tách riêng phần ca từ mà xem xét. Vì dòng giai điệu không minh hoạ lời ca, mà nó mô tả chính cái lời ca mô tả. Sự thể sẽ phức tạp và mở rộng hơn nhiều, nếu ta xem xét mối quan hệ nhịp điệu giữa ba, bốn nghệ thuật thành viên. Tuy nhiên, kinh nghiệm cho thấy, tuân theo nhận thức nguyên hợp của con người về thực tại, mối quan hệ này, dù cho phức tạp đến đâu đi nữa, thì cũng sẽ được thực hiện theo hướng tác động lẫn nhau để tạo ra cái hài hoà, chứ không theo hướng phủ định lẫn nhau. Nghiên cứu sự kết hợp trên mặt nhịp điệu của các yếu tố thành viên trong các diễn xướng phôn-cơ-lo là điều cần làm, và chính ở đây, chúng ta sẽ tìm thấy những đặc điểm dân tộc, đặc điểm địa phương.

Thời gian nghệ thuật - tức nhịp điệu - là kết quả tác động qua lại của nhiều yếu tố. Không có nhịp điệu thời gian với tính

chất tự thân. Phải nhờ có sự vận động biến đổi và phát triển của các yếu tố khác thì mới có được, mới hiển hiện được tổ chức của thời gian. Có thể nói, thực tại là một chỉnh thể nguyên hợp của sự vận động của vật chất trong thời gian. Nhịp điệu của các nghệ thuật phôn-cơ-lo là sự phản ánh nhịp điệu thực tại. Nó là kết quả tác động qua lại trong chỉnh thể của sự vận động của các yếu tố nghệ thuật và thời gian nghệ thuật. Không thể có sự vận động biến đổi và phát triển của ngôn từ, âm điệu và động tác ngoài thời gian nghệ thuật, ngược lại cũng không thể có nhịp điệu nghệ thuật nếu không có sự vận động của các yếu tố đó. Tính chất nguyên hợp trong nhận thức dẫn đến đặc trưng tổng thể nguyên hợp trong hình thái phản ánh. Điều đó buộc ta phải xem xét đối tượng trong cái thế chỉnh thể nguyên hợp của nó.

Nhịp điệu nghệ thuật được ***"vật chất hoá bởi tổ chức của các giá trị thời gian khác nhau."*** Song tổ chức này lại chỉ có được do các vận động của các yếu tố nghệ thuật khác theo nguyên tắc cơ bản của bản chất nhịp điệu là ***phân ngắt và liên kết. Phân ngắt để liên kết và liên kết trên cơ sở phân ngắt***. Các cú đoạn là các đơn vị phân ngắt cơ sở ca từ. Tổ hợp các cú đoạn cho ta các câu thơ, dòng thơ. Các câu thơ, dòng thơ sẽ cho ta các khuôn thơ tạo nên các đoạn thơ, bài thơ, truyện thơ. Nó một cách sơ lược nhất, các tiết nhạc và các động tác múa là các đơn vị cấu trúc tương ứng với các cú đoạn. Từ các đơn vị phân ngắt cơ sở này, ta sẽ có các đơn vị cấu trúc lớn hơn. Song sự liên kết các đơn vị phân ngắt trong diễn xướng phôn-cơ-lo không phải là một số cộng đơn giản của các đơn vị đó. Để có thể phản ánh một hiện tượng cụ thể nào đó của thực tại, tuân theo tính chất nguyên hợp trong nhận thức, các đơn vị phân ngắt của các yếu tố nghệ thuật sẽ kết hợp theo quy luật tác động lẫn nhau, nhằm tạo ra sự hài hoà của hình thái phản ánh. Ở đây, mối quan hệ giữa các đơn vị phân ngắt sẽ không có một tỷ số số học bình quân 1:1, mà sẽ có vô vàn các tỷ số cụ thể. Mỗi cú đoạn ca từ chẳng hạn, có thể tương ứng với hai hay nhiều hơn tiết nhạc

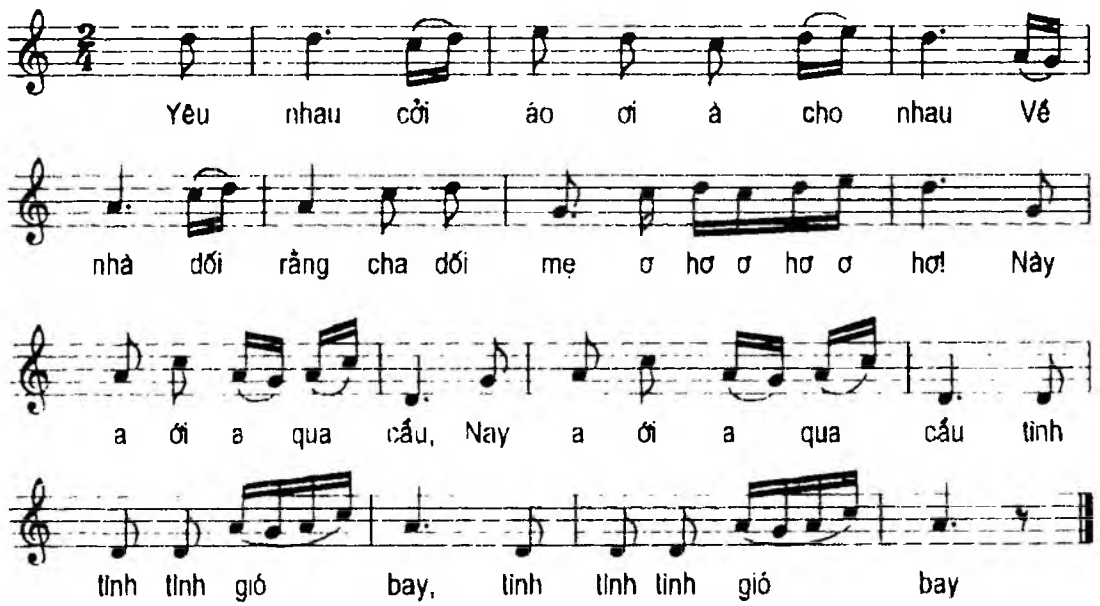
9297

hoặc động tác múa, và ngược lại. Trong các diễn xướng phôn-cơ-lo, sự kết hợp giữa các yếu tố nghệ thuật là vô cùng phong phú trên cả hai cấp độ vi mô và vĩ mô.

Mối quan hệ như thế có thể sẽ phá vỡ tính liên tục trong liên kết của một thành phần nghệ thuật nào đó. Trong dân ca, các cú đoạn ca từ thường đứng cách xa nhau bởi các làn sóng âm điệu âm nhạc, nơi mà người ta thêm các từ phụ, từ hư. Trong nhiều bài nhạc múa, do luật động của múa, các dấu hiệu phân ngắt của các đơn vị cấu trúc âm nhạc có lúc hầu như bị xoá nhoà. Người xem sẽ nhận thức bố cục của dòng giai điệu thông qua việc nhận thức lô gích phát triển của nó, kết hợp với các dấu hiệu phân ngắt của các động tác và đội hình múa. Như thế phải chăng có sự lấn át, áp đặt của yếu tố này đối với yếu tô kia? Phải chăng điều đó làm tổn hại đến sự phản ánh nguyên hợp đối với thực tại? Trên thực tế, điều đó không xảy ra. Trước hết, nhận thức nguyên hợp về thực tại sẽ không phải được thể hiện bằng sự kết hợp bình quân các yếu tố hình thái. Các hiện tượng cụ thể của thực tại cũng là kết quả của sự kết hợp không đồng đều giữa các yếu tố tác động lẫn nhau. Sẽ không có gì là lạ, nếu trong một diễn xướng phôn-cơ-lo, một yếu tố nghệ thuật nào đó đóng vai trò chủ đạo về mặt hình thái học. Song ngay trong trường hợp ấy thì vai trò chủ đạo cũng vẫn là kết quả của sự tác động lẫn nhau của tất cả các yếu tố thành viên. Mặt khác, các yếu tố không chủ đạo không vì thế mà bị lấn át, mất mát. Ngược lại, trong chỉnh thể tác phẩm, chúng vẫn tìm thấy được vai trò hợp lý của mình; và, trên cơ sở tác động lẫn nhau, thậm chí, chúng còn được nổi rõ nữa. Trong dân ca, các cú đoạn ca từ bị ngăn cách bởi các hư từ. Để bù lại, chúng được nhắc lại nhiều lần, và cứ sau mỗi lần đó, chúng lại có một chất lượng nghệ thuật mới. Do đó, tiếp thu một câu ca dao bằng cách đọc và bằng cách hát bài dân ca mà trong đó nó làm ca tư là hai việc hoàn toàn khác nhau. Chất lượng nghệ thuật của câu ca dao khi

nó là ca từ sẽ lớn hơn rất nhiều. Khi đó, hình tượng hay cảm xúc nghệ thuật của nó sẽ đến với người nghe không phải bằng liên tưởng do những ngôn từ nó vẽ nên, mà điều quan trọng hơn là, dòng giai điệu đã đem chính ngay cảm xúc đó đến người nghe một cách trực tiếp. Mối quan hệ tác động qua lại của các yếu tố nghệ thuật thành viên trong diễn xướng phôn-cơ-lo là hết sức biện chứng. Cái chủ đạo và những cái không chủ đạo đều phải được nghiên cứu trong mối quan hệ đó. Cách nhắc lại nhiều lần một cú đoạn ca từ chỉ là một trong những thủ pháp nghệ thuật phong phú mà trong bài này chúng ta không có điều kiện nêu hết được

Xin dẫn ra đây bài dân ca Quan Họ *Qua cầu gió bay* làm ví dụ:

Ví dụ 2.

Bài dân ca dùng một khuôn thơ sáu - tám làm ca từ. Khuôn thơ này cho ta hình tượng một cô gái hóm hỉnh. Cô đã làm một việc táo bạo, tưởng như vô lý: "***Yêu nhau cởi áo cho nhau***", để rồi chống chế "***Về nhà dối mẹ qua cầu gió bay***". Cô lấy một việc vô lý để giải quyết một việc khác cũng vô lý không kém. Với

tính chất thậm xưng của nghệ thuật ngôn từ, ta thấy cô đang yêu say đắm và tin tưởng vào sự đúng đắn của tình yêu đó. Niềm tin đó giúp cô trình bày sự việc với vẻ mạnh dạn có pha chút tinh nghịch. Nếu ta chỉ đọc khuôn thơ sáu - tám này, hình tượng về cô gái sẽ đến với ta bằng con đường liên tưởng. Bài dân ca Quan Họ nói trên sẽ mô tả thế nào hình tượng đó bằng các phương tiện diễn tả nghệ thuật ca từ và âm nhạc của nó.

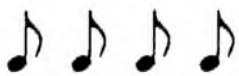
Trước hết, về mặt nhịp điệu, hai câu thơ của khuôn sáu - tám này phân ngắt theo nhịp 2-2-2/2-2-2-2// tức là theo công thức S1/T1 do Bùi Văn Nguyên và Hà Minh Đức đưa ra trong cuốn ***Thơ ca Việt Nam - hình thức và thể loại***[1]. Câu sáu chia làm ba cú đoạn, câu tám chia làm bốn cú đoạn. Mỗi cú đoạn là một tổ hợp hai từ, có ý nghĩa ngữ nghĩa riêng và được thể hiện bằng hình nhịp điệu cơ bản:

Ví dụ 3.

Riêng cú đoạn cuối có hình nhịp điệu hơi khác:

Ví dụ 4.

nhằm nhấn mạnh vai trò kết bài của nó. Cú đoạn 2 (*cởi áo*) được gắn liền với cú đoạn 3 (*cho nhau*) bằng cách chi tiết hoá đơn vị nhịp điệu sau của hình nhịp điệu cơ bản, cho ta một biến thể của hình nhịp điệu cơ bản là:

Ví dụ 5.

1 Nhà xuất bản Khoa hoc xã hội. Hà Nội, 1971.

Cú đoạn 4 và 5 bị ngăn cách bởi một tiết nhạc đệm lót có các từ hư ***(dối rằng cha)***. Âm tiết sau của cú đoạn 5 (***dối mẹ***) được mở rộng bằng cả một nhóm âm luyến láy với các từ hư **(ơ hơ ơ hơ ơ hơ).** Hình nhịp điệu của cú đoạn này đã phá vỡ hình nhịp điệu cơ bản.

Ví dụ 6.

thay cho: *Ví dụ 7.*

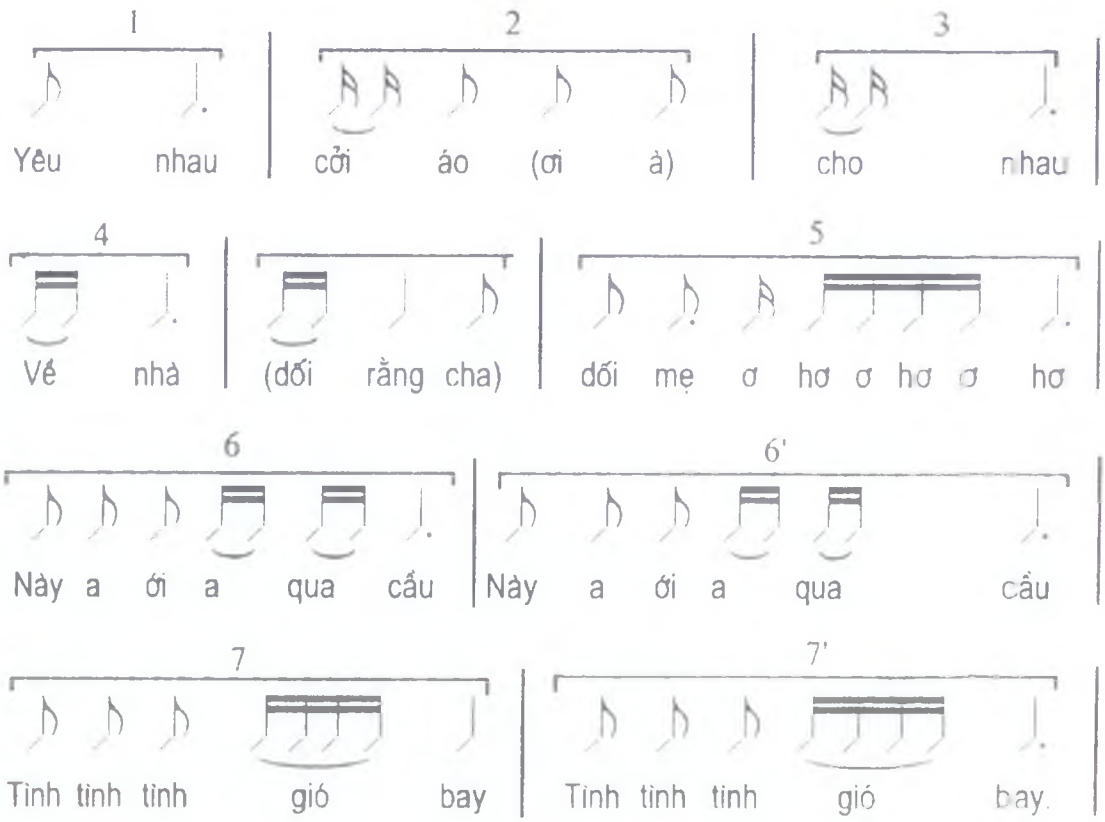
Có thể coi đó là thể kết hợp có biến hóa của hình nhịp điệu của hai cú đoạn 2 và 3 trong câu sáu ***(cởi áo ơi a cho nhau)***

Ví dụ 8.

và đồng thời, nó trở thành hình nhịp điệu cho cú đoạn 6 và 7 ***(này a ơi a qua cầu và tình tình tình gió bay).***

Như vậy, nếu ta đọc, khuôn thơ sáu - tám này sẽ chỉ gồm hai câu và các cú đoạn trong câu nối tiếp không gián đoạn. Trong bài dân ca, bố cục được mở rộng hơn nhiều. Các cú đoạn của câu sáu nối tiếp khá liên tục tạo ra câu hát thứ nhất của bài dân ca. Cú đoạn 4 và 5 tạo thành câu hát thứ hai gồm hai vế: vê đầu gồm cú đoạn 4 và tiết nhạc đệm lót, vế sau gồm cú đoạn 5 với hình nhịp điệu mở rộng của nó. Hình nhịp điệu mới này là cơ cấu cấu trúc cho các cú đoạn 6 và 7. Hai cú đoạn này, mỗi cú đoạn được nhắc lại một lần, làm thành câu hát thứ ba và thứ tư của bài dân ca.

Ta thấy cơ cấu nhịp điệu cho mỗi cú đoạn được mở rộng dần về phía cuối bài.

Ví dụ 9.

Điều đó không phải ngẫu nhiên, mà là nó được quyết định bởi yêu cầu diễn tả tình cảm của bài dân ca. Câu sáu "***Yêu nhau cởi áo cho nhau***" được đưa ra như một câu hỏi. Cô gái sẽ giải thích hành động của mình ra sao? Nếu câu tám được đưa ra trọn vẹn một lèo thì không có gì đáng bàn nữa. Song ở đây, các cú đoạn của câu tám được đưa ra từ từ. Càng về sau, cơ cấu nhịp điệu các cú đoạn càng mở rộng và các nhóm từ hư càng nhiều (cú đoạn 5, 6, 7). Lô gích phát triển nhịp điệu như vậy cho ta thấy được vẻ tinh nghịch, thách đố của cô gái. Cô bắt chúng ta chờ đợi. Vừa mới trả lời "***về nhà dối mẹ***" đã lại ngừng lại cười hóm hỉnh "***ơ hơ ơ hơ ơ hơ***". Cú đoạn "***qua cầu***" với các từ hư của nó được cô nhắc lại tới hai lần, rồi cuối cùng cô mới chịu nói rõ cái cách nói dối ấy là áo bị "gió bay", sau khi cô làm duyên với chúng ta bằng các từ hư "***này a ơi a***" và "***tình tình tình***".

Về mặt âm điệu, câu hát thứ nhất, với lời ca có tính chất gieo câu hỏi, bao gồm cả ba cú đoạn câu thơ sáu từ, giai điệu xây dựng chủ yếu trên âm ***rê-mi***. Câu hát thứ hai xây dựng trên các âm tựa ***la-sol-rê;*** câu hát thứ ba ***la-đô-rê***; câu hát thứ tư ***rê-đô-la***. Cách dùng các âm tựa khác nhau ở các âm vực khác nhau đã phối hợp chặt chẽ với lô gích phát triển nhịp điệu. Tình cảm và tính tình cô gái, nhân vật của bài dân ca, được cả ca từ lẫn các yếu tố âm nhạc tạo nên và ***tác động trực tiếp vào người nghe với tính chất toàn vẹn của nó.***

Sự kết hợp chặt chẽ và lô gích của âm nhạc và ca từ trong bài dân ca nói trên cho ta thấy tác động của đặc trưng nguyên hợp vào sự tạo thành hài hoà của các phương tiện diễn tả nghệ thuật trong một tác phẩm phôn-cơ-lo. Song cần nói ngay rằng, không phải ở bất cứ tác phẩm phôn-cơ-lo nào cũng có sự kết hợp chặt chẽ và hài hoà như vậy. Bài dân ca nói trên là một trong những bài hay của dân ca Quan Họ. Và Quan Họ thì lại là một loại hình âm nhạc dân gian có trình độ phát triển cao. Ở các loại hình dân ca khác, tính nhu động trong việc kết hợp ca từ với làn điệu nhiều hơn thì tính chặt chẽ và hài hoà của các yếu tố hình thái sẽ ***kém chi tiết hơn***. Ở đấy, ta có lô gích của cấu trúc vĩ mô, hơn là lô gích cấu trúc vi mô.

Đặc trưng nguyên hợp của các diễn xướng phôn-cơ-lo phản ánh tính chất nguyên hợp trong nhận thức của con người đối với thực tại. Đó là nguyên tắc có tính chất biện chứng cần nắm vững trong khi nghiên cứu, phân tích các tác phẩm phôn-cơ-lo. Đây là một vấn đề phong phú và phức tạp, không thể giải quyết trong một tiểu luận được. Ở bài này, chúng tôi chỉ nêu lên một số ý kiến về một số mặt chủ yếu của vấn đề, nhằm góp phần nhận thức đặc trưng này trong các tác phẩm phôn-cơ-lo.

Tạp chí *Văn hóa nghệ thuật*,
số 5/1979, trang 19 - 24.

TRÌNH DIỄN DÂN GIAN VIỆT NAM

I

Với 54 tộc người sinh sống trên đất nước, Việt Nam có một nền văn hóa phong phú, đa dạng, đa sắc thái. Tuy nhiên, chỉ riêng trong văn hóa của tộc người Việt (Kinh) là có thành phần văn hóa chuyên nghiệp - bác học. Văn hóa của 53 tộc người còn lại chỉ có thành phần văn hóa dân gian. Ngay trong văn hóa của người Việt thì thành phần văn hóa dân gian cũng chiếm một tỷ trọng rất lớn và đóng vai trò rất quan trọng trong việc giữ gìn và phát triển những giá trị văn hóa dân tộc. Điều này có cơ sở ở chỗ, trước Cách mạng tháng Tám năm 1945, 95% dân số là nông dân làm kinh tế nông nghiệp cũ và sinh sống trong những công xã xóm làng, tự cấp tự túc bằng các hoạt động văn hóa dân gian. Như vậy, có thể nói, rằng trong quá trình lịch sử phát triển của nền văn hóa dân tộc Việt Nam, ***văn hóa dân gian là nhân tố nền tảng***. Ngày nay, nếu muốn tìm hiểu, kế thừa và phát huy các giá trị mang bản sắc dân tộc thì trước hết và chủ yếu phải dựa vào di sản văn hóa dân gian.

Trải qua nhiều ngàn năm sáng tạo và phát triển, nhân dân - mà lực lượng chủ chốt là nông dân - các tộc người Việt Nam đã tạo nên một kho vốn đồ sộ những sản phẩm văn hóa độc đáo, giàu bản sắc riêng. Một bộ phận các sản phẩm đó tồn tại ở dạng vật thể như các đình, chùa, đền, tháp, miếu, am, những hang động, thắng cảnh và các loại tranh, tượng, mỹ nghệ. Một bộ phận lớn hơn nằm trong tâm thức và trí nhớ con người ở dạng

phi vật thể. Những giá trị văn hóa phi vật thể này chỉ được xuất hiện, được vật chất hóa trong những hoạt động văn hóa dân gian. Xưa nay ta hay dùng thuật ngữ "diễn xướng" để chỉ hình thức biểu hiện của các hoạt động đó và vì thế, trong một chừng mực nào đó, đã bó hẹp nội dung thực tế của nó. Thực ra, những hoạt động nhằm vật chất hóa, hiện thực hóa những giá trị văn hóa phi vật thể có một phổ rộng những hình thức khác nhau. Thuật ngữ "diễn xướng" dễ dẫn đến liên tưởng về các hình thức biểu diễn các loại hình nghệ thuật như âm nhạc, múa, sân khấu, trong đó bao gồm các yếu tố diễn xuất và ca xướng, tức là các nghệ thuật biểu diễn (performing arts). Với cách hiểu như vậy thì không thể bao gồm nhiều hình thức hoạt động văn hóa dân gian khác như các hội xuân, hội thu, các nghi lễ, nghi thức. Để có một hàm nghĩa rộng hơn, thuật ngữ "trình diễn" (presentation) tỏ ra thích hợp, theo đó, "diễn xướng" là một dạng của trình diễn. Tuy nhiên, trình diễn không phải là hình thức biểu hiện duy nhất của tư duy văn hóa dân gian. Nhiều lắm thì nó cũng chỉ bao gồm các hoạt động nghi lễ, nghi thức, hội hè, các nghệ thuật biểu diễn như ca, múa, nhạc, sân khấu. Những giá trị văn hóa phi vật thể khác như tri thức y học dân gian, bí quyết nghề thủ công truyền thống, nghệ thuật ăn uống, v.v. . đều có những hình thức biểu hiện riêng.

Đặc điểm nổi bật của các trình diễn dân gian Việt Nam là ở chức năng xã hội của chúng. Mỗi hình thức trình diễn dân gian cụ thể đều bắt nguồn từ một hoạt động nhằm giải đáp hay thỏa mãn một yêu cầu nào đó trong đời sống vật chất và con người chủ nhân chúng. Ngay cả các hình thức diễn xướng của các nghệ thuật biểu diễn cũng không nằm ngoài tính chất này. Một bài hát hay một liên khúc bài hát như *Hò sông Mã* chẳng hạn, gắn bó chặt chẽ với hoạt động đò dọc trên dòng sông Mã. Tên các bài hát như *Hò rời bến, Hò ru ngủ, Hò vượt thác, Hò cập bến*, v.v... với các nhịp mái chèo và sào đẩy chỉ có thể có trong lao động chèo thuyền trên dòng sông Mã chảy xiết và có

thác ghềnh. Đem liên khúc này hát trên con sông Hương chảy chậm thì không thích hợp và không sao thay được những giai điệu mênh mông, lắng đọng của những *Hò mái nhì, Hò mái đẩy*. Như vậy, diễn xướng hò chèo thuyền không chỉ gắn bó với việc sông nước nói chung mà còn liên hệ rất chặt chẽ với tính chất của mỗi dòng sông cụ thể. Còn, ở những tộc người sống trên núi cao, xa những dòng chảy thì trong văn hóa của họ không có hát chèo thuyền. Tính chức năng cho thấy phẩm chất xã hội và công dụng thực tiễn của trình diễn dân gian Việt Nam. ***Đó là những hoạt động văn hóa của chính cuộc sống muôn nẻo và nằm ngay trong lòng cuộc sống bình dị của người nông dân. Chúng được sáng tạo ra vì cuộc sống đó chứ không phải để trình diễn trên sân khấu*** như ngày nay nhiều người lầm tưởng và đòi hỏi.

Chủ thể sáng tạo, trình diễn và tiếp nhận các trình diễn dân gian *là* ***người nông dân trong tư cách thành viên cộng đồng.*** Nói cách khác, "bản quyền" các trình diễn dân gian thuộc về toàn thể cộng đồng. Chúng trở thành tài sản văn hóa của chung cộng đồng với điều kiện nó được họ công nhận, noi theo và thực hiện. Do vậy, dù biết rằng một sản phẩm văn hóa cụ thể có thể ban đầu được một cá thể sáng tạo ra, nhưng nếu nó không được cộng đồng công nhận thì sẽ bị quên lãng rất nhanh. Trái lại, nếu nó trở thành tài sản chung thì nó sẽ được mọi thành viên cộng đồng sở hữu, sử dụng và qua quá trình vận hành đó, họ sáng tạo thêm, bổ sung thêm, nhờ đó làm giàu và đẹp thêm cho nó. Hơn nữa, vì thế mà nó có thể được giữ gìn, lưu truyền và phát triển. Nếu nó không được nhập vào dòng chảy văn hóa của cộng đồng thì nó sẽ không tồn tại như một bộ phận hữu cơ của văn hóa cộng đồng.

Khảo sát các trình diễn dân gian ta thấy chúng ***được ghi nhớ trong trí nhớ của con người và được truyền dạy theo phương pháp trực tiếp dưới dạng "mô hình"***. Những mô

hình này luôn được biến đổi về chi tiết trong mỗi lần trình diễn. Mỗi hội mùa xuân có một mô hình và trình tự chung bao gồm những chặng, những nghi thức bắt buộc. Nhưng những chặng, những nghi thức đó được biểu diễn trong từng năm, từng dịp hội lại không hoàn toàn giống nhau. Điều đó phụ thuộc vào lớp người thực hiện và tham gia của từng năm, từng dịp. Tuy nhiên, cơ sở sâu xa của phương pháp này là ở chỗ nó đáp ứng cho mối quan hệ giữa cộng đồng và các cá thể thành viên trong quá trình sáng tạo văn hóa. Ta biết rằng trong đời sống công xã xóm làng xưa, tư cách cá thể như ta hiểu ngày nay, chưa xuất hiện. Ở đấy mới chỉ có tư cách thành viên công xã được công nhận về nguyên tắc là bình đẳng với nhau về quyền lợi và nghĩa vụ. Các thành viên đều có quyền sở hữu chung vốn trình diễn dân gian của cộng đồng và do đó, có quyền sử dụng chúng theo yêu cầu và điều kiện của mình, miễn là điều đó không trái với những quy định chung của cộng đồng Một mô hình chứa đựng những nội dung và hình thức thể hiện theo yêu cầu chức năng của hoạt động và theo ý nguyện đòi hỏi của cộng đồng. Nó là cái khung, là đường dây chính, là "kịch bản" theo cách gọi ngày nay. Tùy theo trình độ hiểu biết, năng lực thể hiện và đặc biệt, là cảm xúc tại chỗ, những người tham gia trình diễn sẽ thể hiện nó mỗi lần mỗi khác, mỗi người mỗi khác, miễn là họ không "gieo vừng ra ngô". Như vậy, dạng tồn tại mô hình của các trình diễn dân gian Việt Nam không phải là biểu hiện của sự ngu dốt, thất học của chủ nhân chúng. Trái lại, nó cho thấy một trí tuệ thông minh của nhân dân nhằm đáp ứng cùng một lúc mối quan hệ "chung - riêng" giữa cộng đồng và các thành viên và cơ chế sáng tạo văn hóa. Bởi vì, mô hình đảm bảo tính thống nhất trong bản sắc văn hóa của cộng đồng, đồng thời, mở một cánh cửa rộng cho những sang tạo cá thể trong quá trình thể hiện mô hình. Những sáng tạo cá thể đó, nếu đáp ứng được yêu cầu thể hiện bản sắc văn hóa cộng đồng và được cộng đồng công nhận, sẽ được gia nhập và trở thành những yếu tố bền vững của mô hình, làm cho

mô hình được biến đổi theo hướng hoàn thiện hơn. Mô hình là cái "chung" tiềm ẩn trong trí nhớ và tâm thức con người. Nó được thể hiện ra trong các hoạt động trình diễn dân gian như những cái "riêng" cụ thể do những thành viên cụ thể của cộng xã. Những cái "riêng" đó một mặt bảo đảm việc giữ gìn, củng cố, khẳng định những nét đặc sắc của cái "chung"; mặt khác lại làm giàu thêm sắc thái đa dạng của cái "chung" trong cơ thể của những cái "riêng". Đó chính là ***cơ chế cốt lõi của quá trình vận động và phát triển không ngừng của các trình diễn dân gian theo quy luật "thống nhất trong đa dạng"*** của sáng tạo văn hóa. Cơ chế này còn đảm bảo cho vai trò thành tố xã hội của các trình diễn dân gian với ý nghĩa chúng là một trong những chuẩn của nhân cách văn hóa con người trong mỗi cộng đồng cụ thể vào những thời điểm lịch sử nhất định. Thông qua việc tham gia các trình diễn dân gian, mỗi thành viên tiếp nhận mô hình được thế hệ trước thể hiện và truyền lại. Đó là quá trình ***"cá thể hóa"*** truyền thống văn hóa cộng đồng. Đến lượt mình, thành viên của thế hệ tiếp theo lại thể hiện mô hình đó theo cung cách của mình và góp phần hoàn thiện nó. Quá trình ***"cộng đồng hóa"*** các sáng tạo cá thể đã diễn ra ở đây. Trong đời sống mỗi thế hệ người, quá trình ***"cá thể hóa" và "cộng đồng hóa"*** các sáng tạo văn hóa diễn ra thường xuyên, nó bảo đảm cho sự phát triển liên tục của văn hóa. Đáng tiếc là ngày nay một số "nhà" văn hóa "chuyên nghiệp - bác học" lại cho rằng cơ chế biện chứng này thể hiện tính "tùy tiện", "thiếu khoa học", "lạc hậu" của văn hóa dân gian nói chung và trình diễn dân gian nói riêng. Theo họ, để "khoa học hóa", "hiện đại hóa", điều cần thiết là phải cố định chúng thành những hình thức "chuẩn" đến từng chi tiết. Các "nhà" này không hiểu rằng với cách làm đó họ đã "hóa thạch" những thực thể văn hóa sống động, làm đông cứng chúng trong những vỏ bọc do họ nghĩ ra và bắt mọi người trong mọi lần phải trình diễn đúng như nhau. Như vậy, thực chất là họ đã tước bỏ quyền chiếm hữu và sáng tạo dân chủ của mỗi

thành viên cộng đồng chủ nhân văn hóa; đồng thời, cũng cắt đứt cả quá trình vận động và phát triển của văn hóa dân gian. Đó còn chưa kể đến không hiếm trường hợp các "nhà" đáng kính nói trên, với sự tự mãn quá đáng coi mình là "chuyên nghiệp - bác học" có "thiên chức" phải dạy dỗ và "nâng cao" trình độ nhân dân, đã sử dụng những khuôn mẫu, thị hiếu văn hóa ngoại tộc mà họ học được chủ yếu từ phương Tây, để "chỉnh lý", "cải biên", "nâng cao" các sáng tạo văn hóa dân gian. Kết quả là, họ đã đưa ra những sản phẩm lai căng, kệch cỡm, sống sít dưới cái nhãn hiệu "hiện đại hóa", "khoa học hóa", nhưng thực chất là họ đã "gieo vừng ra ngô".

Là những hoạt động mang chức năng thực hành xã hội trong đời sống thường nhật của người nông dân, các trình diễn dân gian Việt Nam thường được thể hiện bằng nhiều phương tiện biểu hiện khác nhau. Những phương tiện biểu hiện này có quan hệ hữu cơ trong một hệ thống hàm nghĩa nhằm thể hiện chủ đề, nội dung, thị hiếu văn hóa mà chủ nhân nó muốn gửi gắm. Để thực hiện một hoạt động đa diện, đa nghĩa như hội xuân chẳng hạn, người nông dân huy động năng lực biểu hiện của màu sắc và hình khối trong trang phục, trang hoàng trang trí địa điểm; của lời nói trong văn tế và lời ca; của âm nhạc trong giọng tế, bài hát và dàn nhạc; của cơ thể trong điệu bộ, trò diễn và múa; của tư duy bố cục trong sắp xếp lớp lang; của tầm nhìn phối cảnh vũ trụ trong bố trí quần thể các vật thể, các kiến trúc và các địa điểm hoạt động, v v.. Đến như một hoạt động mơi trông tưởng là đơn giản như ru con thì cũng cần phải có sự đóng góp của nhiều yêu tố mới thành. Trước hết là phải có bà mẹ (hay người bà, người chị) và đứa trẻ. Đứa trẻ ấy lại phải ở tình trạng cần phải ngủ. Ở nhiều dân tộc, nó lại phải nằm trong nôi, hoặc hai mẹ con lại phải nằm trên giường hoặc trong võng đu đưa. Chưa hết, còn cần một thời điểm thích hợp như buổi trưa hay buổi tối, và một không gian cần thiết với giấc ngủ, trong đó, mọi vật im ắng dường như cũng đang ngái ngủ. Có lẽ vì thế mà

không bao giờ người dân hát ru ngoài cánh đồng và nhiều bài hát ru trình bày ở trên sân khấu không đạt hiệu quả.

Tóm lại, trình diễn dân gian Việt Nam là những hoạt động văn hóa trong đời sống thường nhật của người nông dân lao động, thể hiện tư tưởng, tình cảm, nguyện vọng; phản ánh nhận thức về vũ trụ, về thế giới và nhân sinh của họ. Mỗi trình diễn dân gian Việt Nam đều đáp ứng ít nhất một chức năng, một yêu cầu nào đó trong đời sống con người và được thể hiện bằng những phương tiện biểu hiện khác nhau trong một tổng thể chứa đựng mô hình gồm những giá trị mà cộng đồng chủ nhân đã xác lập cho nó.

II

Quan sát những trình diễn dân gian trong đời sống văn hóa dân gian các cộng đồng tộc người Việt Nam, ta thấy chúng được thể hiện rất đa dạng. Tuy nhiên, nếu căn cứ vào chức năng xã hội mà trên cơ sở đó chúng được người nông dân sáng tạo và thực hiện thì thấy chúng đáp ứng và thể hiện hầu như toàn bộ và các khía cạnh của mối quan hệ vốn có và hằng xuyên trong cuộc sống mỗi con người và mỗi cộng đồng người. Trong hoàn cảnh xã hội nông nghiệp xưa, con người luôn phải ***ứng xử với thiên nhiên*** mà trước hết là với đặc điểm sinh thái nơi họ sản xuất và sinh sống để thích nghi và phát triển. Việt Nam có nhiều vùng sinh thái tự nhiên khác nhau nên các tộc người phải chọn các hình thức nông nghiệp phù hợp. Đó là nông nghiệp lúa rẫy và nông nghiệp lúa nước. Trong đó, lúa rẫy lại chia thành rẫy hưu canh và rẫy lúa thâm canh. Còn lúa nước thì gồm lúa ở ruộng thung lũng, ruộng châu thổ. Việc trồng lúa buộc người nông dân phải nắm được sự chuyển vận của thời tiết, khí hậu vốn có của tự nhiên để biến chúng thành thời vụ tương ứng với một giai đoạn nào đó trong quá trình sinh trưởng của cây lúa. Và thế là,

thiên nhiên đã được phân chia theo hàm nghĩa văn hóa. Để đánh dấu những thời vụ quan trọng, người nông dân làng xã tổ chức những trình diễn dân gian mà hình thức phổ biến nhất là các hội nông nghiệp vào mùa xuân khi mùa gieo trồng bắt đầu và mùa thu khi thu hoạch. Trong các hội, những lực lượng thiên nhiên có liên quan đến cây trồng được nhân hóa, mang hình dạng và tính cách con người nhưng với kích thước khổng lồ và với quyền năng vô hạn. Bằng cách đó, con người kéo thiên nhiên thành bạn mình và đối thoại với nó như giữa những con người.

Mối quan hệ giữa cộng đồng với các thành viên của nó chiếm một mối quan tâm lớn trong tâm thức người nông dân các tộc người Việt Nam. Ta biết, mỗi tộc người có một sắc thái văn hóa riêng. Sắc thái đó lại thể hiện cụ thể trong đời sống của mỗi đơn vị cộng đồng nhỏ của tộc người, ở đây là các công xã xóm làng. Đặc điểm này là chung cho cả tộc đa số là người Việt (Kinh) lẫn các tộc thiểu số ở Việt Nam. Mỗi tộc người đều có nhu cầu hằng xuyên là duy trì và phát triển nền văn hóa tộc người của mình. Như trên đã nói, cần phải chuyển giao và làm giàu thêm những giá trị văn hóa tộc người được sáng tạo ra trong lịch sử cho các thế hệ thành viên trẻ thông qua quá trình ***"cá thể hóa văn hóa cộng đồng"*** và quá trình ***"cộng đồng hóa sáng tạo văn hóa của các cá thể thành viên"*** bằng cách tham gia vào các trình diễn dân gian này, qua đó, mỗi thành viên đồng thời vừa tiếp nhận văn hóa cộng đồng, vừa góp phần sáng tạo của mình. Các trình diễn dân gian loại này, một mặt, thể hiện mối quan tâm của cộng đồng đến mỗi thành viên, mặt khác, tiếp nhận và chọn lọc các sáng tạo của họ.

Lịch sử cộng đồng và niềm tự hào về lịch sử đó là một trong những yêu cầu quan trọng nhằm cố kết các thành viên thành một khối thống nhất. Ở tộc người Việt (Kinh) đa số, lịch sử được cụ thể hóa bằng thần tượng của vị thành hoàng làng. Các vị này

chẳng phải là ai xa lạ, mà là những nhân vật có thật trong lịch sử được nhân dân thờ phụng, tôn vinh. Đó là các vị anh hùng chống ngoại xâm, những vị tổ nghề, những vị tiền khai canh - hậu khai cơ. Tùy theo công nghiệp của mỗi vị mà các nhân vật này được thờ phụng trong một diện rộng hay hẹp các cộng đồng công xã. Có những thành hoàng làng không phải là những nhân vật lịch sử có thật như Tản viên Sơn thánh, hoặc tuy có thể là người có thật nhưng đã trở thành huyền thoại như trường hợp các vua Hùng, Mẫu Liễu Hạnh.

Ở các tộc thiểu số thì hầu như không có khái niệm thành hoàng làng. Tuy nhiên, mỗi công xã vẫn có một thần tượng về nguồn gốc của mình. Phần lớn các thần tượng đó được quy cho tổ tiên của các dòng huyết thống trong công xã. Đôi khi, thần tượng đó được quy cho vị tiền bối khai canh như trường hợp Buôn Ma Thuột với ý nghĩa là cái làng do ông Thuột lập nên (tiếng Ê Đê là Boon Ămă Thuột)[1]. Mặc dầu phần lớn các biểu tượng về nguồn gốc của các tộc thiểu số không có được hình dáng, hành trạng, tiểu sử và con người cụ thể, nhưng chúng vẫn đóng vai trò quan trọng của một hạt nhân tâm linh cố kết và quy tụ cộng đồng như các vị thành hoàng của người Việt.

Các trình diễn dân gian nhằm diễn lại tiểu sử, sự nghiệp, chiến công hay công đức của thành hoàng làng hoặc thần tượng được tổ chức rất trang trọng, thường mang tính chất hoành tráng. Mọi thành viên công xã đều có nghĩa vụ và quyền lợi tham gia các trình diễn này, qua đó, họ khẳng định tư cách thành viên của họ và đóng góp phần sáng tạo cho các hoạt động văn hóa chung của công xã.

---

1. Có ý kiến cho rằng phải gọi là Buôn Mê Thuột mới đúng, bởi vì người Ê Đê theo chế độ mẫu hệ nên người lập làng phải là người mẹ. Như vậy Buôn Mê Thuột là cách đọc Việt hóa tên Ê Đê "Boon ĂMih Thuột", có nghĩa là cái làng do bà mẹ Thuột lập nên.

Như vậy, các trình diễn dân gian đã bao phủ hầu hết các khía cạnh của ba mối quan hệ chính của con người công xã với thiên nhiên, với cộng đồng và với cá thể thành viên. Việc khảo sát ba mối quan hệ và nội dung, chức năng của trình diễn dân gian liên quan đến chúng chỉ có ý nghĩa tương đối và mang tính chất của một thao tác nghiên cứu. Trong thực tế, nhiều hình thức trình diễn dân gian mang tải nội dung và đáp ứng chức năng của nhiều mối quan hệ. Hội mùa xuân có thể là một ví dụ. Tuy không còn tư liệu để khẳng định, nhưng có thể đoán rằng chức năng cơ bản của loại hội này là hội nông nghiệp, mở đầu một vụ mùa sản xuất. Trong lễ thức của hội, người ta mời thần linh đủ loại, từ những tác nhân thời tiết như mưa, gió, sấm chớp, đến thần đất, thần sông, núi; từ tổ tiên các dòng họ đến anh linh vị thành hoàng làng. Tất cả đều cầu mong cho nguyện vọng người yên vật thịnh của người trồng lúa và công xã xóm làng của họ. Một lễ đâm trâu cộng đồng[1] của người Bana An Khê (tỉnh Gia Lai) cũng vậy. Theo các già làng, lễ này chỉ tổ chức vào dịp cộng đồng giành chiến thắng quân sự. Nhưng trong lời khấn, người ta mời đủ các thần và tổ tiên. Trên cây nêu trồng ở trung tâm buổi lễ, người ta lấy lạt đan những dây dài tượng trưng cho cây lúa và họ tin rằng đó là nơi "hồn lúa" sẽ bay về và đậu vào. Sau khi giết trâu, họ bôi máu trâu vào đó để cúng "hồn lúa". Vậy lễ hiến sinh đâm trâu không chỉ cầu mong và tạ ơn thần chiến tranh (tiếng Bana là Bóok Phú Đây), mà còn cầu mong và tạ ơn các thần có liên quan đến nông nghiệp.

Ngoài các trình diễn dân gian có liên quan đến các mối quan hệ nói trên, còn có các phần trình diễn trong các hội, các lễ thức tôn giáo như Phật, Thiên chúa, Tin Lành, Bà la môn, Hồi, Cao Đài, Hòa Hảo. Cố nhiên, các lễ thức, hội hè tôn giáo được quy

---

1 Người Bana có nhiều loại lễ đâm trau với các chức năng va nội dung khác nhau. Lễ đâm trâu cộng đồng là lớn nhất và có sự tham gia của toàn công đồng

định theo luật của từng tôn giáo. Tuy nhiên, khi nhập vào nước ta, chúng đã tích hợp, vay mượn những hình thức trình diễn dân gian. Các màn "chạy đàn", hay tích Phật "Mục Liên" đã sử dụng rất nhiều các làn điệu chèo cổ để thể hiện. Các lễ thức Bà la môn của người Chăm Ninh Thuận và rất nhiều lễ thức Cao Đài, Hòa Hảo thì hầu như được thể hiện toàn bằng các loại hình trình diễn dân gian.

III

Như trên đã nói, trình diễn dân gian có mặt ở hầu hết các hoạt động của con người trong các công xã xóm làng xưa. trong đó, nhiều hoạt động văn hóa được thể hiện dưới dạng trình diễn dân gian. Có thể tạm phân loại các hoạt động trình diễn dân gian thành những hệ thống sau đây:

A. Trình diễn dân gian liên quan đến cuộc đời một thành viên công xã

1. *Lễ ra cữ*

Lễ này xuất phát từ những kiêng kỵ, đề phòng đối với sinh mạng của trẻ sơ sinh. Có những quan niệm và kiêng kỵ khác nhau ở các dân tộc. Tuy nhiên, theo quan niệm của một số tộc người Việt Nam thì trẻ sơ sinh vốn là tặng vật của trời đất. Cần phải có một thời gian chờ đợi xem nó có muốn ở với con người không, nếu nó ốm đau, hoặc chết thì tức là nó trở về với trời đất. Hạn chờ đợi - tức là hạn cữ - khác nhau ở từng tộc người từ ba, sáu, chín, mười hai tháng đến ba năm. Trong thời hạn cữ, đứa trẻ tránh tiếp xúc với người lạ.

Có nhiều hình thức tổ chức trình diễn trong lễ ra cữ. Ở đây chỉ xin mô tả một vài ví dụ. Ở người Thái vùng Tây Bắc, lễ được tổ chức trước bàn thờ tổ tiên. Trên bàn thờ, ngoài những vật

dâng cúng, có cái đĩa đặt chiếc vòng (hoặc kiềng) bạc. Một bà già có nhiều con nhất trong bản sẽ bế đứa bé đến trước bàn thờ. Cha mẹ đứa bé và họ hàng đứng thành hai dãy hai bên. Bà già hát bài hát ru và đeo chiếc vòng (hoặc kiềng) vào tay (hoặc cổ) đứa bé và nói thầm vào tai nó cái tên của nó. Ở một vài nhóm địa phương của tộc người Giơrai cư trú ở vùng An Khê, Chư Păh tỉnh Gia Lai thì lễ ra cữ được gọi là "Lễ thổi tai". Nhân dân cho rằng trẻ sơ sinh vốn từ trời đất về với con người. Do vậy tai chúng còn bị bịt kín, chưa hiểu gì về cuộc sống con người mà nó sẽ phải chung sống suốt đời. Nhiệm vụ của cộng đồng là phải làm "thông tai" của nó. Để làm việc này, vào lúc hết thời hạn kiêng cữ, người ta đem chiếc cồng lớn, được quan niệm là cổ xưa nhất đến bên đứa bé và dóng lên ba hồi. Có nơi, người ta tin rằng cái cồng đó là di vật của các anh hùng trong sử thi dân tộc như Đăm San, Xinh Nhã để lại. Nếu là bé trai, hồi cồng dóng lên theo nhịp thường dùng trong lễ đâm trâu. Nếu là bé gái, hồi chiêng sẽ ngân nga theo nhịp chiêng mùa thu hoạch lúa.

Mặc dầu cách tiến hành lễ còn có sắc thái tâm linh, nhưng rõ ràng những biểu hiện văn hóa đã đóng vai trò quan trọng. Theo cách nghĩ ngày nay, bài hát ru và nhịp chiêng là những tín hiệu văn hóa tộc người, lần đầu tiên in vào tâm hồn trong trắng của trẻ. Có thể trẻ chưa nhận thức được, song đối với cộng đồng, nó vẫn là những nghi thức có ý nghĩa. Ngoài ra, những quy định về việc mời bà già, về chiếc vòng bạc đã được tổ tiên công nhận, về tình huyền thoại của chiếc cồng đều là những biểu tượng có hàm nghĩa văn hóa dân tộc.

2. *Chơi Đồng dao*

Có thể xem Đồng dao là hoạt động trình diễn văn hóa - văn nghệ dân gian dành riêng cho trẻ em lứa tuổi 5-11 tuổi. Một bài Đồng dao thường gồm một bài văn vần, được hát lên bằng một

giai điệu âm nhạc đơn giản. Bài hát ấy được hát trong khi trẻ chơi một số trò chơi phù hợp với chủ đề của bài hát. Đồng dao có mặt trong nền văn hóa tất cả các tộc người Việt Nam. Lời ca của Đồng dao mô tả rất nhiều kiến thức về thiên nhiên, xã hội, con người, cảnh vật, cuộc sống cộng đồng, v.v... Điều đặc biệt là những nội dung đó được mô tả bằng các hình thức nhân hóa, ẩn dụ, khiến cho thiên nhiên, côn trùng, loài vật trở thành bạn gần gũi với trẻ. Làn điệu âm nhạc giúp trẻ làm quen với cơ cấu âm thanh và âm hưởng của âm nhạc dân tộc. Các trò chơi luyện cho trẻ nhanh trí, nhanh tay, nhanh miệng, tinh thần đồng đội; đồng thời, tạo điều kiện cho chúng sáng tạo và tự biểu hiện mình trong khi chơi và hát. Có thể nói Đồng dao là bài học văn hóa dân tộc tổng hợp mà do chính trẻ em thực hiện lần đầu tiên trong đời chúng. Qua Đồng dao, trẻ tiếp thu những kiến thức cơ bản, tập dượt những kỹ năng tối thiểu và hình thành những ứng xử cần thiết để tham gia các trình diễn dân gian với tư cách thành viên công xã.

3. *Lễ Thành niên*

Lễ Thành niên được quan sát thấy trong đời sống văn hóa của những cộng đồng người sống trong chế độ thị tộc. Ở các tộc người Việt Nam lễ này đã không còn được tổ chức thành một nghi thức riêng, ít nhất là căn cứ vào các tư liệu của thế kỷ XIX và XX. Tuy nhiên, vẫn có thể quan sát thấy những trò chơi, những trình diễn mà nội dung chủ yếu mang tính chất thử thách thể lực và tài trí của tuổi trẻ. Những trò này được tích hợp và trở thành những phần hữu cơ ở những hội xuân của công xã. Những tục đánh phết, thổi cơm thi, bắn nỏ, ném lao, tung còn, v.v... và nhất là các nghi thức cho việc "cà răng" ở một số tộc người Tây Nguyên, những thử thách trong lễ Cấp sắc của người Dao, những thi thố tài năng cưỡi ngựa, đánh quay ở người H'Mông, v.v... có thể là những dẫn chứng thuyết phục.

4. *Giao duyên*

Là sinh hoạt văn hóa dành riêng cho nam nữ thanh niên đến tuổi trưởng thành, được thực hiện dưới dạng hát đối đáp nam nữ có ở tất cả các tộc người Việt Nam với cung cách và hình thức khác nhau. Giao duyên trở thành môi trường giao lưu, sáng tạo văn hóa, qua đó, trai và gái thể hiện tài năng sáng tác - ứng tác, tài năng phô diễn - biểu diễn và thực thi những ứng xử văn hóa cao đẹp theo chuẩn đạo đức cộng đồng. Đây là loại trình diễn dân gian có nhiều sản phẩm mang chất lượng văn hóa - nghệ thuật và ứng xử xã hội cao. Có lẽ do chỗ những chủ thể sáng tạo và tham gia là những thanh niên nam nữ đang vào tuổi tràn trề sức xuân. Trong văn hóa dân gian mỗi tộc người, những sản phẩm của giao duyên thường được coi là một trong những biểu tượng mang đậm bản sắc văn hóa dân tộc. Hình thưc trình diễn dân gian ***Giao duyên*** còn được sử dụng trong các hội nông nghiệp, trong các nghi thức tế lễ thần linh và tổ tiên với ý nghĩa biểu tượng cho sự giao hòa Đực và Cái, thể hiện nguyện vọng về một sự sinh sôi nảy nở, thịnh vượng của con người và muôn loài.

5. *Hôn nhân và lễ cưới*

Xưa kia, quá trình hôn nhân ở nhiều tộc người Việt Nam là cả một chuỗi những hình thức trình diễn dân gian khác nhau. Chẳng hạn ngay buổi đầu đi hỏi, ông mối - bà mối thay mặt nhà trai đã phải dùng những câu thơ, bài hát mang nhiều ý ẩn dụ, ước lệ để bày tỏ nguyện vọng. Phía nhà gái cũng phải có những đại diện biết hát, biết thơ ca để đối đáp

Lễ cưới là việc cực kỳ hệ trọng, là việc "trăm năm". Do vậy, các hình thức, nghi lễ được quy định nghiêm ngặt và thiêng liêng. Với quan niệm lễ cưới là sự kết liên hai dòng họ, lễ này không chỉ có ý nghĩa với người đang sống mà còn với cả truyền thống tổ tiên hai họ nữa. Vì thế, ở mọi tộc người, lễ trước bàn

thờ tổ tiên của đôi tân hôn và việc đôi trẻ vái lạy đôi bên bác mẹ là điều bắt buộc. Nghi thức này đặt đôi trẻ đối mặt với anh linh tổ tiên, nhắc nhở họ có trách nhiệm giữ gìn và phát triển truyền thống tốt đẹp của dòng họ. Việc vái lạy cha mẹ là ứng xử thể hiện lòng biết ơn đối với công sinh thành, dưỡng dục.

Ở nhiều tộc người, trong tiệc cưới, hai họ tổ chức hát đối đáp nam nữ. Tộc người Tày có tục hát Quan làng (còn gọi là Cò lẩu). Theo tục này, khi đoàn nhà trai đến đón dâu, nhà gái chăng một cái dây chắn ngang ngõ vào nhà. Phía trong cái dây đó, nhà gái đã chuẩn bị sẵn một đội gồm một bà trùm giỏi hát và các cô gái giỏi phụ họa. Nhà trai đến, phải đứng phía ngoài cái dây và cố nhiên cũng phải chuẩn bị sẵn ông trùm và các trai làng giỏi hát. Hai bên sẽ hát đối đáp cho đến lúc nào bên gái chịu thua thì cái dây mới được gỡ ra và lễ đón dâu mới được tiếp tục. Nếu bên trai chịu thua, họ phải ném một số tiền đồng cho trẻ con xông vào cướp, làm đứt dây. Đó là cái cớ để gỡ thể diện cho nhà trai.

6. *Ma thuật chữa bệnh*

Nếu không tính đến tính chất mê tín của những hoạt động ma thuật thì lại cần phải thấy rằng chính cái nhận thức sai lệch về bệnh tật đã từng là cơ sở xã hội của một số hình thức trình diễn dân gian đặc sắc. Ngày nay, nếu biết tước bỏ đi những yếu tố huyền hoặc, ta sẽ còn giữ được những sáng tạo văn hóa nghệ thuật độc đáo. Ở các tộc người Việt Nam phổ biến một quan niệm là con người có nhiều hồn và vía. Người Việt cho rằng nam giới có ba hồn bảy vía, nữ giới có ba hồn chín vía. Người Thái Đen Sơn La cho rằng mỗi người, không phân biệt nam nữ đều có "ba mươi hồn đằng trước, năm mươi hồn đằng sau" thân thể, cộng là tám mươi hồn. Con người ốm là do các hồn nào đó rời khỏi thân thể "bay" vào các thế giới vô hình của ma của thần, của hồn cây, hồn đá, v.v... Hồn đó có thể bị bắt giữ hoặc lạc đường về. Tìm được hồn trở về cho thân

xác thì sẽ khỏi bệnh. Nhiệm vụ đi tìm hồn được trao cho thày cúng với các tên gọi theo tiếng từng dân tộc như phù thủy, Then, Mo, Chượng, Pơ giâu vv... Ông hoặc bà thầy này sẽ dùng giọng hát, âm nhạc và nhiều khi cả các điệu múa, điều khiển đội quân vô hình - tức âm binh - đi đến những nơi mà theo họ hồn người đang lạc lối. Nếu hồn bị bắt giữ thì đội âm binh phải "chiến đấu" để "giải phóng" hồn.

Do nhận thức như vậy nên thực chất cuộc cúng tế chữa bệnh là cả một hành trình đi đến các thế giới tưởng tượng, được thực hiện bằng liên khúc các bài ca, điệu nhạc, điệu múa, tức là những trình diễn dân gian đậm sắc thái văn học nghệ thuật. Xuất phát từ một niềm tin rằng các thế giới vô hình ấy là có thật nên trong khi sáng tạo những khúc nhạc, bài hát, nhân dân đã gửi gắm vào đó niềm hy vọng và sự thăng hoa trong cảm xúc. Vì thế, có khá nhiều sản phẩm của hình thức trình diễn dân gian này đạt đến trình độ nghệ thuật cao. Các điệu múa Thái tuyệt đẹp như múa Nón, múa Quạt, múa Khăn mà ngày nay ta thấy trên sân khấu văn công chính là trích ra từ hình thức "Then" của người Thái trắng vùng Lai Châu.

7. Tang lễ

Những trình diễn dân gian trong tang lễ không chỉ thể hiện những cung cách tiễn đưa người chết mà sâu sắc hơn nữa, còn thể hiện thế giới quan của mỗi tộc người. Phổ biến trong hầu hết các tộc người Việt Nam một quan niệm rằng người chết không ra đi mãi mãi mà thực ra là họ trở về cõi sống của tổ tiên. Các dân tộc Việt Nam đã trả lời được câu hỏi ngàn đời của nhân loại là: ***"Sau khi chết con người đi về đâu?"*** Có lẽ vì thế nên trong vốn từ vựng của các tộc người này không có từ "vĩnh biệt". Để chỉ sự chết chỉ có các từ "mất", "khuất núi", "về", "đi xa", "quy tiên". Một người chết sau khi đã sống qua cái tuổi mà theo quan niệm tộc người là hưởng thọ thì cái chết được coi là đẹp, người Việt gọi là "tiên cảnh". Để làm tang lễ, ngoài những nghi thức, thủ

tục, bao giờ cũng có âm nhạc. Người Việt có thành ngữ "Sống dầu đèn, chết kèn trống". Nhưng điều khó hiểu với người "hiện đại" là ở chỗ trình diễn âm nhạc dân gian trong tang lễ ***lại mang hai tình cảm hầu như trái ngược với nhau. Đó là nỗi buồn và niềm vui.*** Nỗi buồn, vì phải xa cách người thân, vì sự mất mát nơi trần thế. Để mô tả nỗi buồn, chiếc kèn trong dàn nhạc hiếu riết róng làn điệu thảm thiết của khúc nhạc Lâm khốc. Còn người Bana vùng An Khê - tỉnh Gia Lai thì lại gieo vào không gian một dòng nhạc vừa trầm mặc, vừa lảnh lót của bài chiêng Atau - tức chiêng đám ma. Còn niềm vui? Vui vì người thân được "về" với tổ tiên, với cội nguồn ở cõi vĩnh hằng, nơi con người bất tử. Vì thế, trên đường đưa linh cữu ra huyệt mộ và chôn, người Việt đánh bài nhạc "Lưu thủy", một bài nhạc vui. Đáng chú ý là trong số nhiều bài nhạc vui, người ta chọn bài Lưu Thủy. Phải chăng Lưu thủy là dòng nước chảy, mà nước chảy thành dòng thì chảy mãi không ngừng như sự bất tử, vĩnh hằng của con người? Còn người Bana thì lại tiễn đưa người chết ra huyệt mộ bằng bài chiêng vui Hơ Ri. Theo các già làng, chiêng Hơ Ri còn dùng trong đám cưới hay trong lễ mừng sinh con. Có thể hiểu điệu chiêng Hơ Ri bày tỏ nguyện vọng về một sự sinh sôi nảy nở. Dùng nó trong hành tiến của đám tang phải chăng cũng bày tỏ về một nguyện vọng bất tử của con người? Phải chăng vì thế mà rất nhiều tượng nhà mồ Bana được đẽo tạc theo chủ đề phồn thực, sinh sản?

B. Trình diễn dân gian liên quan đến thiên nhiên cây trồng và cộng đồng

Thực ra mối quan hệ của con người với thiên nhiên và với cộng đồng là những quan hệ đáp ứng những yêu cầu khác nhau của đời sống con người. Tuy nhiên, như đã trình bày ở phần I, những yêu cầu này thường được tích hợp trong nội dung của cùng một hình thức trình diễn dân gian. Do vậy, xin đưa những trình diễn dân gian đa chức năng này vào một loại.

1. *Hội mùa xuân*

Quan sát đời sống của các tộc nông nghiệp có thể thấy một chu kỳ sinh trưởng của cây trồng và vật nuôi. Theo chu kỳ đó, hội mùa xuân thường là hoạt động văn hóa mở đầu một năm sản xuất. Thời điểm mở hội thường được đánh dấu bằng một hiện tượng thiên nhiên có ảnh hưởng đến việc gieo cấy. Ở các nước Đông Nam Á thuộc khu vực khí hậu gió mùa, thời điểm ấy thường ứng với cuối tháng Ba đầu tháng Tư lịch Tây. Đó là thời điểm của Hội Té nước (***Bun Huốt nặm***) của người Lào, Thái Lan; Hội Đón năm mới (***Chol chnăm thơ mây***) của người Khmer, Hội Mừng măng mọc (***Sên lảu nó***) của người Thái, người Khơ Mú, người La Hả vùng Tây Bắc Việt Nam... Có lẽ xưa kia người Việt (Kinh) cũng mở lễ hội vào thời điểm này như Hội ***Đền Hùng, Hội Dóng*** chẳng hạn. Hiện tượng đánh dấu thời điểm này là cơn mưa có tiếng sấm đầu tiên trong năm, sau một mùa khô dài, Trong dân gian có câu:

"Lúa chiêm nép ở đầu bờ
Hễ nghe tiếng sấm phất cờ mà lên"

Đó là cơn mưa ông Đổng về hái cà rồi để lại vết chân trong vườn cà. Mẹ Dóng ướm chân mình vào vết chân đó mà sinh ra Dóng. Người dân vùng Tây Bắc gọi đó là cơn mưa "Đón hoa ban nở" (***Phôn tỏn boh Ban)*** sau đó họ làm Hội Mừng Măng mọc. Người Bana ở Tây Nguyên gọi là "Mưa nước mắt tổ tiên" (***Mi đak măt ătau).*** Vì, theo truyền thuyết, những tháng mùa khô trước đó, người Bana nghỉ ngơi, vui chơi Tổ tiên họ sợ con cháu quên mất mùa sản xuất nên đã khóc mà nước mắt đó biến thành cơn mưa.

Trải qua hàng ngàn năm giao lưu văn hóa, người Việt đã áp dụng lịch mặt trăng Trung Hoa Do đó, họ đã chuyển dịch thời điểm mở hội mùa xuân sớm hơn thực tế thời tiết để thích nghi với lịch như ta thấy ngày nay.

Trừ một số ít hội mang tính chất vùng như Hội Dóng (Hà Nội), Hội Bà Chúa Xứ (Tân Châu) hay mang tính quốc gia như Hội Đền Hùng (Phú Thọ), hầu hết các hội mùa xuân đều là hội của làng, bản, buôn, plây. Mỗi cộng đồng công xã tổ chức hội mùa xuân theo yêu cầu và cách thức riêng của mình. Dân gian có câu:

"Trống làng nào làng ấy đánh
Thánh làng nào làng ấy thờ"

Do vậy, nếu muốn mô tả đầy đủ các hội và các hình thức trình diễn dân gian trong đó thì cần phải một công trình đồ sộ, cỡ đại từ điển bách khoa. Tuy nhiên, vì hội mùa xuân của các tộc người Việt Nam đều có những chức năng cơ bản như nhau nên cũng có thể nêu ra một số nét chung.

Hội người Việt tổ chức ở đình hoặc có thể ở chùa, đền. Các tộc người thiểu số thường tổ chức ở ngoài bãi rộng. Trong hội, người ta mời các thần linh vốn là tác nhân của mưa, thần sông núi, anh hùng, tổ tiên, v.v... về "dự". Bằng lời khấn và các trình diễn dân gian, con người bày tỏ nguyện vọng, cầu xin thánh thần giúp đỡ. Phần nội dung đầu được trình bày bằng những nghi thức trang nghiêm ở trước bàn thờ hoặc chung quanh cây nêu. Sau đó là các trình diễn dân gian thực hiện tại chỗ hoặc trong diễu hành; hoặc cả hai hình thức. Quy mô và dung lượng cũng như tính chất của các trình diễn dân gian rất khác nhau tùy từng tộc người, cộng đồng người. Có những quy mô lớn, huy động hàng trăm người như Hội Dóng, Hội Đền Hùng, Hội Chèo Tầu, Hội Dô. Quy mô thường thấy và khá phổ biến ở các hội người Việt là gồm một đội hành tế thực hiện các nghi thức cần thiết. Còn dân làng thì tham gia vào một số trò diễn hay ca nhạc múa như đánh vật, múa kéo chữ, cờ người, kéo co, v.v... do một đội nòng cốt thường gồm những thanh niên nam nữ. Khá nhiều hội kết thúc bằng cuộc hát đối đáp nam nữ hay múa đông

người quanh cây nêu hoặc ngọn lửa. Một số hội của người Việt ở vùng Thanh Hoá có trình diễn dân gian theo lớp lang hay tích trò như Xuân Phả, Tiên Cuội, Trò Ngô... Các hội có liên quan đến thuật phù thủy chữa bệnh cũng có lớp lang hay tích truyện.

Ngày nay một số nhà nghiên cứu chia hội làm hai phần, trong đó, phần hội được coi như những hoạt động văn nghệ vui vẻ, giải trí bằng các trình diễn dân gian. Cố nhiên, giải trí là một trong những hình thức thỏa mãn nhu cầu giải toả bức xúc và tiến hành giao tiếp xã hội. Tuy nhiên, nếu nhìn sâu hơn vào mối quan hệ với mục đích của hội thì sẽ thấy không hoàn toàn như vậy. Một cuộc hát đối đáp nam nữ trong hội cần được hiểu như một biểu tượng có tính chất ma thuật của sự kết hợp giao hòa đực cái. Có nhiều ý kiến cho rằng việc cướp và đẩy quả cầu sơn đỏ vào một cái hố tròn cũng có ý nghĩa âm dương nào đó. Do vậy, trò diễn này không thể coi là một môn thể thao đơn thuần. Vì vậy, mọi hoạt động ở cả hai phần đều được "thiêng hóa". Trong bản chất của mình, mọi hành động hội đều mang tính biểu tượng và chứa đựng "năng lượng thiêng" ở mức cao nhất mà nhân dân có thể sáng tạo và gửi gắm.

2. *Hội mùa thu*

Với tất cả các tộc người Việt Nam, mùa thu là mùa gặt, mùa thu hoạch kết quả lao động sản xuất. Xưa kia tín ngưỡng về hồn lúa hay tinh lúa rất phổ biến ở Việt Nam. Hồn lúa hay tinh lúa đều là con của nữ thần Lúa, chúng trú ngụ trong thân cây lúa, làm cho lúa chắc hạt, thơm ngon. Với tín ngưỡng đó, vào mùa thu, người Việt tổ chức hội. Món đặc sản của hội là cốm nên xưa kia còn gọi là ***Hội cốm mới với ý nghĩa là "sữa của mẹ Lúa"***. Người Thái - Tày và cả người Lào gọi là Hội ***"Kin khẩu mẩu"*** Người Bâhnar gọi là hội ***"Xa mơk"***. Đối tượng chính của hội là trẻ em và người già. Ngoài cốm, trong hội còn có các trái cây được bày và ăn với ý nghĩa đó là quà của mẹ Đất. ***Dưới ánh***

trăng sáng, trẻ em ăn "sữa mẹ Lúa" và "quà của mẹ Đất" và trình diễn những khúc đồng dao quen thuộc. Ở người Việt (Kinh) do giao lưu văn hóa Trung Hoa nên hội này còn gọi là Tết Trung thu và bên cạnh những món đặc sản bản địa đã có thêm bánh nướng bánh dẻo hình vuông, tròn, tượng trưng trái đất và mặt trăng.

Sau Hội cốm mới là ***Hội Cơm mới*** với ý nghĩa tạ ơn Trời - Đất, Thần linh, Tổ tiên đã phù hộ cho một vụ mùa tốt tươi. Ở người Việt (Kinh) ngày nay gần như không còn hội nữa mà chỉ là một số nghi lễ trang trọng. Nhưng ở các tộc thiểu số thì đây là một hội lớn. Ngoài nghi thức, hội tràn ngập những trình diễn dân gian như múa, hát kể lại quá trình gieo trồng, múa hát bày tỏ niềm vui được mùa. Trong hội này, ăn cơm mới, uống rượu cần là món đặc sản. Ở một số tộc người như Bahnar chẳng hạn, còn có nghi lễ ***"Đóng cửa kho lúa"*** làm vào phần cuối của Hội Cơm mới. Người ta đem lúa đã phơi khô quạt sạch chứa vào chòi lúa và cuối cùng lấy cái giỏ đựng lúa khi suốt lúa úp lên trên với hàm nghĩa là mời hồn lúa về ngủ đông với lúa. Tất cả các hình thức này được tiến hành trong âm thanh của dàn cồng chiêng. Còn việc đóng cánh cửa kho lúa, lấy lạt buộc chặt lại thì được tiến hành trong âm hưởng trầm hùng của dàn Kloong pút.

3. *Hội Sa-man*

Sa-man là tên khoa học để chỉ loại tín ngưỡng có liên quan đến việc chữa bệnh như đã nói ở phần II. Hội Sa-man là ngày hội của giới sa-man. Theo quan niệm của giới saman, quyền phép của thầy sa-man mạnh hay yếu phụ thuộc vào quan hệ của thầy với các lực lượng siêu nhiên. Tín hiệu để xác định cấp bậc của thầy sa-man là số lượng đèn trên bàn thờ và số lượng dải trên mũ của thầy. Thông thường người mới có ba đèn và mũ ba dải là cấp thấp nhất. Sau đó là năm, bảy, chín và cuối cùng là mười một đèn và mũ mười một dải. Hội sa-man chính là hội để người

muốn nâng cấp bày tỏ năng lực của mình và xin được cấp thêm quyền phép. Trên thực tế, toàn bộ hội là một tổ khúc diễn xướng ca, múa, nhạc, điệu bộ, hóa trang, có khi kéo dài ba ngày đêm. Hội thu hút không chỉ dân làng mà còn bà con các làng lân cận. Tham gia hát, múa, chơi nhạc còn có cả những thanh niên nam nữ là những người được coi là "con nuôi" của sa-man (tựa như cách "bán khoán" ở người Việt). Họ là những người đã được sa-man "chữa" cho khỏi bệnh bằng cúng bái. Hội Mừng mệnh Then (***Kin pang Then***) của người Thái trắng Lai Châu, Hội Cấp sắc (***Lảu Then***) của người Tày thuộc loại hội sa-man này.

4. *Chầu văn - Hầu bóng*

Đây là loại trình diễn dân gian của người Việt (Kinh) có tầm vóc khá lớn, xưa kia thường trình diễn nhiều đêm mới đủ tất cả các đoạn. Theo quan niệm dân gian, Trời - Đất chia ra làm bốn thế giới: Trên trời, dưới nước, trên rừng và thế gian người, gọi là Tứ phủ công đồng. Mỗi "phủ", tức mỗi thế giới do một bà mẹ cai quản là các Mẫu Thượng thiên, Mẫu Thượng ngàn, Mẫu Thủy phủ tức Mẫu Thoải, Mẫu Nhân gian tức Mẫu Liễu Hạnh. Các mẫu là chỗ dựa tinh thần của con người, bảo vệ và phù hộ họ có cuộc sống bình an và làm ăn phát đạt. Các Mẫu có "triều đình" và những "quan chức" của mình như các Chầu bà, Quan, các ông Hoàng, các cậu, các cô. Để cầu xin và cũng có thể thông quan và "đối thoại" với các thánh ở các thế giới Mẫu, con người mời họ về, hiện diện bằng cách nhập vào thân xác một người trung gian là ông hay bà đồng. Mỗi vị thánh được mô tả bằng lời ca và điệu nhạc riêng gọi là "văn"; đồng thời có trang phục và điệu bộ hay động tác múa mà người ngồi đồng trình diễn nhằm thể hiện tính cách của vị thánh nhập đồng đó. Có thể nói, Chầu Văn - Hầu bóng là một diễn xướng văn học nghệ thuật gồm nhiều bài hát, điệu múa, điệu nhạc và các màn trình diễn. Rất nhiều bài hát, điệu múa, điệu nhạc đạt trình độ biểu cảm và biểu hiện nghệ thuật cao.

5. *Hát - Kể sử thi*

Ở một số tộc người sống ở Tây Nguyên xưa kia có một loại trình diễn dân gian rất độc đáo. Đó là hát - kể sử thi, tức là dùng làn điệu âm nhạc, có nơi còn có điệu bộ, để hát và kể một sử thi. Sử thi người Ê Đê là ***Khan***, người Giơ rai gọi là ***H'Ri***, người Bana gọi là ***H'Ămon*** và ***Ot N'Rôông*** của người M'Nông. Gần đây có tin là mới phát hiện ra sử thi của người Rak Glây sống ở vùng Khánh Hòa gọi là ***Akhat Jucar***. Nội dung cơ bản của sử thi là nói về chiến công của người anh hùng bộ tộc thời xa xưa trong việc trừ tà ma, các thế lực siêu nhiên ác, các lực lượng xâm lược, cứu bộ tộc và mang lại hạnh phúc cho mọi người.

Mỗi tộc người nói trên có cách hát - kể riêng. Nhưng điều chung nhất là do một người đàn ông (cũng có nơi như ở người RakGlây thì do cả phụ nữ) hát - kể, không có nhạc đệm, cho mọi người nghe và xem. Riêng ở người Bana vùng An Khê, tỉnh Gia Lai thì người hát - kể nằm trong buồng tối trên sàn nhà, nhân dân ngồi thành tốp nhỏ quanh nhà để nghe.

C. Trình diễn dân gian liên quan đến đời sống lao động và sinh hoạt của con người

Ca hát trong lao động là niềm ưa thích và thói quen của người Việt Nam. Những bài hát lao động là một trong những vốn văn hóa phong phú và quý báu của nhân dân. Ở đây chỉ nêu lên một số hình thức tương đối phổ biến.

1. *Hò*

Rất nhiều ý kiến cho rằng hò là loại ca hát có nguồn gốc xuất xứ từ lao động sông nước. Điều đó là có cơ sở vì có nhiều điệu hò gắn với sông nước như Hò Sông Mã, Hò Qua sông hái củi, Hò khoan, Hò Giựt chì, Hò Kéo lưới, Hò Mái nhì, Hò Mái đẩy, Hò Mái ba Gò Công, Hò Đồng Tháp, v.v... Tuy nhiên, có những điệu hò không gắn với sông nước như Hò Giã gạo, Hò Xay lúa, Hò

Kéo gỗ, Hò đạp lúa, v.v... Từ thực tế đó, nên cần xem Hò là một loại ca hát trong loại lao động tương đối nặng nhọc và hầu hết các trường hợp là lao động đông người cho cùng một công việc. Tuy nhiên, không phải bất cứ điệu hò nào cũng mang nhịp lao động. Các điệu hò trên sông Hương, trên kênh rạch Nam Bộ là những giai điệu tự sự, dàn trải, lắng sâu. Vì vậy, không thể xem hò như một phương tiện giữ nhịp điệu cho một tập thể lao động thống nhất động tác. Với tư cách là một dạng nghệ thuật âm nhạc, trước hết và chủ yếu hò diễn tả tâm tư tình cảm của người lao động.

Hò có thể coi như đặc sản văn hóa của miền Trung và miền Nam, mặc dầu một số địa phương ven biển miền Bắc cũng có hò. Một vài tộc thiểu số cũng có loại ca hát tương ứng với hò như các điệu "Xuôi sông Đà" (***Loong Té***) và "Xuôi sông Mã" (***Loong Ma***) của người Thái Tây bắc.

2. *Ví*

Ví là loại ca hát được hát trong lao động khi làm những công việc không nặng nhọc và thường là không đòi hỏi sự cố gắng chung của đông người. Ví thường được dùng hát đối đáp khi nông dân lao động trên đồng ruộng hay trên sân thóc vào mùa thu hoạch. Có một số loại ví gắn với nghề thủ công như Ví Phường vải, Ví Vặn thừng, Ví Dệt chiếu, Ví Se chỉ, v.v...

Ví là đặc sản âm nhạc của Bắc bộ và Bắc Trung bộ. Người Mường Hòa Bình cũng có điệu Vi, có vùng gọi là Bĩ. Nhiều tộc thiểu số có những loại ca hát tương ứng với Ví. Ở Nghệ Tĩnh Ví thường đi đôi với hát Giặm và được hát trong khi làm nhiều việc lao động khác nhau.

3. *Một số hình thức khác*

Ở những tộc người làm nương rẫy hay chăn thả gia súc thường có những hoạt động văn hóa dân gian, phổ biến nhất là chơi các nhạc cụ. Trẻ em chăn trâu thường chơi hát đồng dao.

- Trong các sinh hoạt hàng ngày cũng có thể chứng kiến các hình thức trình diễn dân gian như người nông dân chơi đàn bầu trong ánh hoàng hôn; như trai gái một số tộc Tây Nguyên tổ chức đánh chiêng cồng hoặc nghe hát kể sử thi ở nhà rông; như cuộc hát đối đáp ở trên sàn Hạn Khuống của người Thái đen, như cuộc giã chày vào cối hình thuyền hay nhảy xạp của người Mường, người Thái, v.v... Có thể kể thêm vào đây tiếng khèn, sáo, đàn của các chàng trai tộc thiểu số vang trong đêm trăng và tiếng hát tự tình của các cô gái đang yêu, hoặc những cuộc hát đối Sli, Hà Lều ở các phiên chợ vùng cao phía Bắc Tổ quốc hoặc trình diễn của làng Xẩm ở Bắc và Trung bộ v.v...

Tóm lại, trình diễn dân gian có mặt ở mọi nẻo cuộc sống của mọi tộc người Việt Nam. Đây là một kho vốn văn hóa đa dạng, phong phú, đồ sộ và thấm đẫm bản sắc dân tộc. Mong sao vốn quý này được giữ gìn, truyền dạy cho lớp trẻ và phát triển mãi mãi.

Tạp chí *Văn hóa nghệ thuật*.
Số 12/1999, tr. 44-48.
Số 2/2000, tr. 27-32.

VỀ QUYỀN SỞ HỮU TRÍ TUỆ ĐỐI VỚI VĂN HỌC NGHỆ THUẬT DÂN GIAN

1. Bối cảnh lịch sử

Mọi người đều biết Việt Nam là một quốc gia đa tộc người. Hiện đang có tới 54 tộc người sinh sống trên lãnh thổ. Trong số này tộc người Việt chiếm đa số, khoảng 80% dân số. Tổ tiên người Việt có mặt ngay từ thời sơ sử trên đất nước này và có thể đã chia sẻ cuộc sống với tổ tiên người Tày - Thái trong quốc gia Âu - Lạc cổ đại. Trong quá trình lịch sử của đất nước, người Việt đóng vai trò chủ đạo, đoàn kết, tập hợp các tộc thiểu số, chung tay xây dựng và bảo vệ tổ quốc. Tộc Việt cũng nắm chính quyền các triều đại phong kiến trong lịch sử hơn 1000 năm tự chủ, độc lập của đất nước. Tuy nhiên, văn hóa tộc Việt không lấn át hay đồng hóa văn hóa các tộc người thiểu số. Trái lại, trong trường kỳ lịch sử dân tộc, các nền văn hóa của các tộc người Việt Nam đã giao lưu, tiếp biến và bổ sung cho nhau.

Do hoàn cảnh lịch sử phát triển cụ thể của từng tộc người, chỉ có tộc người Việt có được thành phần văn hóa chuyên nghiệp, thành văn và bác học. Văn hóa của 53 tộc người thiểu số còn lại chủ yếu là văn hóa dân gian. mặc dầu ở một vài tộc người như Tày, Thái, Dao, Mường, Ê Đê, Jrai, Bahnar cũng đã manh nha xuất hiện một vài cá nhân có tài năng như là những mầm mống của thành phần văn hóa chuyên nghiệp. Như vậy, văn hóa dân gian chiếm một tỷ trọng áp đảo trong nền văn hóa cổ truyền các tộc người Việt Nam. Ngay trong văn hóa của

người Việt thì văn hóa dân gian cũng chiếm một tỷ trọng lớn. Rất nhiều tác phẩm văn hóa - văn nghệ chuyên nghiệp sau khi ra đời và được phổ biến thì lập tức được ***"dân gian hóa"*** như Truyện Kim Vân Kiều của cụ Nguyễn Du chẳng hạn. Trong xã hội trước Cách mạng Tháng Tám 1945 Truyện Kiều được đến 2/3 dân ở nông thôn thuộc. Nhiều người thuộc toàn bộ, chẳng những đọc lại từ câu đầu tiên đến câu cuối cùng mà còn đọc ngược từ câu cuối cùng trở về câu thứ nhất, không sai một chút nào hết.

2. Những đặc trưng của văn học nghệ thuật dân gian (VHNTDG)

VHNTDG cổ truyền của các tộc người Việt Nam có những đặc điểm chung mặc dầu văn hóa mỗi tộc người đều có và giữ gìn được những nét riêng biệt. Có thể nêu ra mấy đặc trưng sau đây:

i. Đó là nền văn hóa được sinh ra trên cơ sở một nền kinh tế nông nghiệp cũ (the old agriculture), độc canh lúa, phụ thuộc rất nhiều vào điều kiện môi trường sinh thái thiên nhiên. Tác giả của nó là những người nông dân sống trong những công xã xóm làng cho nên ***khuôn viên chủ yếu của các hoạt động VHNTDG là các làng*** (ở người Việt) ***và các đơn vị xã hội tương đương như bản, pơlây, buôn, phum v.v...*** (ở các tộc thiểu số).

ii. Đây là thứ ***VHNT gắn chặt với các hoạt động thường ngày*** trong sản xuất và sinh hoạt của người nông dân. Mỗi biểu hiện của VHNTDG thường được sáng tạo để phục vụ một hoạt động thường ngày nào đó. Chẳng hạn, để ru trẻ ngủ, người ta sáng tạo bài hát ru và người ta cũng chỉ hát bài hát đó khi cần ru trẻ ngủ. Không bao giờ người nông dân hát bài hát ru khi họ đang lao động trên đồng lúa. Vậy VHNTDG là ***thứ văn hóa nằm ngay trong cuộc sống thường ngày và là một bộ phận không thể tách rời của cuộc sống đó.***

iii. VHNTDG phản ánh cuộc sống, tâm tư, tình cảm của người nông dân bằng những hoạt động được ***thể hiện thông qua những biểu đạt đa yếu tố.*** Một ngày hội xuân chẳng hạn, chúng ta có thể tìm thấy ở đấy những trình diễn sử dụng các động tác múa trong tiếng hát hay tiếng đàn sáo với những bộ trang phục thêu hay dệt đầy những hoa văn nhiều màu, nhiều đường nét v.v... Tất cả những yếu tố đó được sử dụng kết hợp với nhau nhằm tạo ra một tổng thể hoàn chỉnh. Khoa dân gian học gọi đó là ***phương pháp sáng tạo theo tư duy tổng thể nguyên hợp (syncretism).***

iv. VHNTDG ***được lưu giữ bằng trí nhớ của con người.*** Điều này không phải do người nông dân ngu dốt, không biết chữ mà do cơ chế sáng tạo, truyền bá và tiếp nhận của VHNTDG quyết định.

v. Cơ chế vận hành của VHNTDG, nhất là ở các loại hình nghệ thuật trình diễn là: ***các khâu sáng tạo*** (thường là ứng tác), ***thực hành, phổ biến, tiếp nhận*** thường ***diễn ra cùng lúc và tại chỗ*** và sự phân công, phân tách giữa các khâu đó không rạch ròi.

vi. Các hiện tượng, các hình thức VHNTDG ***thường tồn tại dưới hình thức một mô hình***. Trên cơ sở đó, khi thực hành, các thành viên công xã có quyền thêm thắt những sáng tạo chi tiết của cá nhân mình.

vii. VHNTDG là kết quả sáng tạo được kết tinh lại từ nhiều thế hệ thành viên công xã. ***Nó là sở hữu của toàn cộng đồng***. Mỗi thành viên cộng đồng đều có quyền sử dụng bất cứ một hay tất cả vốn VHNTDG của cộng đồng mình. Tuy nhiên không phải mọi thành viên đều nắm được một số lượng các biểu đạt VHNTDG như nhau và cùng có một trình độ thực hành chúng như nhau. Quan sát từ điền dã cho thấy có thể có những nhóm thành viên cộng đồng khác nhau trong vấn đề này. ***Trước hết***

là những người có tài năng nổi bật hơn những thành viên khác. Họ là người nắm được nhiều nhất vốn VHNTDG của cộng đồng, có khả năng thực hành hay trình diễn vốn ấy thành thạo nhất với kỹ năng cao nhất, có khả năng sáng tạo, bổ sung làm giàu thêm cho vốn ấy và cũng là người thày truyền dạy vốn văn hóa đó cho các thế hệ trẻ. Chính nhờ những người này mà di sản VHNTDG của các tộc người Việt Nam được lưu giữ và truyền lại đến hôm nay. Nếu không may một người như thế chết đi thì cũng có nghĩa là toàn bộ kho vốn di sản VHNTDG của cộng đồng mà người ấy nắm được sẽ theo họ xuống mồ và sẽ mất đi mãi mãi. Họ có uy tín cao trong cộng đồng. Cộng đồng tin tưởng ở họ, làm theo những điều họ đề nghị và tự hào về họ. Chúng tôi gọi họ là ***Nghệ nhân dân gian với hàm nghĩa tương đương với danh hiệu "Báu vật nhân văn sống" (Living Human Treasures) cuả UNESCO.***

Nhóm thứ hai thường bao gồm những người trẻ tuổi yêu mến vốn VHNTDG của cộng đồng mình hoặc được cộng đồng phân công. Họ chính là những người được các nghệ nhân truyền dậy và có khả năng thực hành các biểu đạt VHNTDG. ***Những người thực hành*** này đã làm cho vốn VHNTDG của cộng đồng được lưu giữ trong trí nhớ dưới dạng tiềm năng nay ***trở thành hiện thực sống động***. Bằng những sáng tạo mà thường xảy ra dưới hình thức ứng tác, họ góp phần sáng tạo bổ sung, làm phong phú thêm cho kho vốn VHNTDG của cộng đồng. Kinh nghiệm cũng như hiểu biết được tích lũy trong nhiều năm tham gia thực hành sẽ giúp họ trưởng thành dần và đó chính là thế hệ các nghệ nhân tiếp theo. Cũng chính họ là những người duy trì trong thế sống động toàn bộ vốn VHNTDG của cộng đồng. Cùng với các nghệ nhân, họ góp phần vào việc giữ gìn và phát huy vốn đó. Trong tương lai họ sẽ trở thành lớp nghệ nhân "mới", nối tiếp việc giữ gìn, việc thực hành và trao truyền vốn VHNTDG.

Về nguyên tắc, ***chủ sở hữu có tính pháp lý*** thực ra ***là toàn thể cộng đồng***. Các ***Nghệ nhân và người thực hành*** đều là thành viên công xã, nhưng nhờ tài năng, nhờ những hiểu biết vừa rộng lại vừa sâu về một lĩnh vực nào đó của VHNTDG, họ trở thành ***người đại diện cho cả cộng đồng*** và cộng đồng ghi nhận công lao của họ.

Trong xã hội ngày nay còn có một loại người khác nữa, chia sẻ ở một mức độ nhất định quyền sở hữu đối với các biểu đạt VHNTDG. **Đó là các *nhà sưu tầm, nghiên cứu***. Bằng cách nào đó, họ đến cộng đồng và được cộng đồng cung cấp vốn VHNTDG. ***Những người này được coi là sở hữu về những tư liệu mà họ sưu tầm được.***

3. Thực trạng về quyền sở hữu đối với văn hóa dân gian

Vốn di sản VHNTDG của 54 tộc người Việt Nam rất phong phú và đa dạng. Nó được nhà nước tuyên bố bảo vệ, khuyến khích việc giữ gìn, phát huy nó. ***Tuy nhiên, việc công nhận có tính pháp lý quyền sở hữu VHNTDG thuộc về ai thì lại chưa có văn bản luật pháp nào khẳng định.*** Tình trạng này đã khiến cho việc sử dụng các vốn VHNTDG rất tùy tiện.

Điều dễ thấy là ***mọi người không quan tâm đến việc ai là chủ sở hữu của VHNTDG***. Trong nguồn gốc, như đã nói ở trên, chủ sở hữu là các cộng đồng công xã. Vì thế VHNTDG tiếp tục được coi là thuộc sở hữu công cộng, nhưng ***thay vì sở hữu công cộng của cộng đồng xưa kia thì nay trở thành sở hữu toàn dân.*** Mọi công dân Việt Nam đều tự cho mình quyền sử dụng, khai thác. Ngay cả những thành viên cộng đồng cũng không thấy cần phải bảo vệ vốn di sản VHNTDG của mình. Nhất là khi nhân dân được hiểu rằng họ là chủ nhân thực thụ của đất nước.

Những nhà sáng tác văn học nghệ thuật và các nghệ sỹ là những người đầu tiên và "hăng hái" nhất trong việc này. Theo

chính sách của nhà nước, ***họ "có quyền" được sử dụng VHNTDG làm chất liệu để sáng tác những tác phẩm mới của họ.*** Thêm nữa, đã từng phổ biến một quan niệm cho rằng VHNTDG sinh ra trong xã hội cũ, nó có những nhược điểm cố hữu không thể chấp nhận được trong xã hội xã hội chủ nghĩa ngày nay. Hai nhược điểm lớn nhất của nó là: – Sinh ra trong xã hội cũ, nó mang nặng hệ ý thức tư tưởng của giai cấp thống trị khi đó là lũ phong kiến và bọn thực dân. – Là sáng tạo của người dân lao động, mà ở ta là nông dân các dân tộc, cả đa số lẫn thiểu số, lại gắn rất chặt với đời sống thường ngày của người dân, nên nó không đạt được đến trình độ kỹ năng và nghệ thuật cao. Nhân danh những người được học hành, đào tạo đến nơi đến chốn, ***các nhà chuyên nghiệp có nhiệm vụ phải giúp nhân dân "chỉnh lý, cải biên, nâng cao"***. Công việc này được gọi là ***"làm giàu, là cách tân"*** vốn VHNTDG.

Trên cơ sở nhận thức như trên, các nhà chuyên nghiệp đã sử dụng VHNTDG trong những hình thức thường thấy sau đây:

i. ***Sử dụng hình thức vốn có*** của VHNTDG cổ truyền nhưng đặt lời mới mang nội dung mới (đối với âm nhạc, bài hát), hoặc sắp xếp lại đôi chút đội hình và giải thích nội dung khác với quan niệm cổ truyền. Đây là cách làm được gọi là ***"bình cũ-rượu mới"***. Rất nhiều bài hát đã bị bỏ đi lời hát cổ truyền và thay vào đó là các lời ca mới. Một số điệu múa cũng chung số phận. Cách làm này đã được sử dụng khá nhiều trong công tác tuyên truyền chủ trương chính sách của đảng và nhà nước và rất có kết quả. Vì những nội dung cách mạng được chuyển tải đến người dân, nhất là người dân vùng các dân tộc thiểu số, bằng những âm điệu, làn điệu, động tác quen thuộc. Tuy nhiên, cũng đã xảy ra những trường hợp gây phản cảm do các nhà chuyên nghiệp chỉ quan tâm đến hình thức thể hiện mà không tìm hiểu ý nghĩa văn hóa - xã hội vốn có của hình thức VHNTDG đó khi xưa. Chẳng hạn, lấy bài dân ca có âm điệu buồn thương

để đặt lời ca có nội dung đấu tranh chống quân xâm lược. Điệu múa đi vòng quanh một cái mu rùa trong lễ Cấp Sắc của người Dao vốn mang ý nghĩa sùng bái khả năng tiên tri của con rùa và cầu mong thần rùa sẽ giúp đỡ con người bằng cách báo trước cho họ những rủi ro. Nay nó được các nhà chuyên nghiệp gọi là múa ba ba với ý nghĩa là nuôi ba ba để tăng gia sản xuất. Điệu múa này thường được tặng huy chương vàng trong các hội diễn vì Ban Giám khảo cho rằng nó đã ***"đi đúng chủ đề tư tưởng"*** mặc dầu nó đã "***biến***" con rùa thành con ba ba, ***"biến"*** một hành động tâm linh thành niềm vui tăng gia sản xuất! Cách giải thích này bị nhân dân phản đối, nhất là những cộng đồng người Dao.

ii. Cách làm thứ hai được các nhà chuyên nghiệp gọi là ***"nâng cao – cải biên – cải tiến"*** với ý định rất tốt đẹp là ***"làm giàu - trau chuốt - tăng cường giá trị nghệ thuật"*** cho VHNTDG. Mặt khác, người ta cho rằng VHNTDG vốn mang những yếu tố ***"lạc hậu – lỗi thời"***. Nhiệm vụ của chúng ta ngày nay là phải ***"hiện đại hóa"*** nó. Để đạt được mục đích cao cả và tốt đẹp đó, các "nhà" thường mượn các phương pháp tư duy và các thủ pháp nghệ thuật của các nước ***"hiện đại"*** mà thực chất là các nước phương Tây. Việc vay mượn hay giao lưu, tiếp biến văn hóa là quy luật khách quan của sự vận động của mọi nền văn hóa dân tộc. Nhờ việc tiếp thu các yếu tố văn hóa phương Tây, chúng ta có những hình thức, thể loại VHNT khả dĩ có thể hội nhập với thế giới và phần nào giúp chúng ta có những kinh nghiệm trong việc cách tân vốn văn hóa dân gian của mình. Bộ Ba vở Chèo ***"Bài ca giữ nước"*** của Tào Mạt do Đoàn Chèo Tổng cục Hậu cần dựng là một thành công trên hướng này. Vở Chèo vẫn giữ được những đặc trưng thể loại của nghệ thuật Chèo cổ truyền, nhưng đồng thời lại mang những yếu tố sân khấu kịch đương đại. Rất nhiều vở Chèo được gọi là ***"Chèo hiện đại"*** thì không còn giữ được những đặc trưng của nghệ thuật Chèo

cổ. Về thực chất, có thể gọi đó là một thứ ***"kịch nói pha Chèo"***. Diễn biến của nội dung vở được thực hiện chủ yếu qua lời thoại. Thỉnh thoảng người ta tạo tình huống để có thể ca lên một bài, một làn Chèo. Thế mạnh của loại "***kịch nói pha Chèo***" là ở chỗ nó cho phép diễn tả cụ thể, chi tiết, sâu những xung đột giữa các tính cách và số phận nhân vật, giữa các trạng huống kịch. Tuy nhiên, nó cũng làm mất đi một số đặc trưng cơ bản của Chèo. Mặc dầu vậy, loại "***kịch nói pha Chèo***" này là một hiện thực phổ biến và nó có công dụng thực tiễn cho cuộc sống hôm nay. Nó có vị trí của mình trong xã hội Việt Nam đương đại.

Những dạng tương tự trong các nghệ thuật khác cũng như vậy: Ví dụ, Múa với tư duy và hình thức "***dư hứng***" và đôi khi có cả "***bưng bê***". Quan Họ xưa trọng chất lượng giọng hát "***vang-rền-nền-nảy***" và hát đối đáp nên không cần có dàn nhạc đệm. Hơn nữa, đã là giao duyên mà lại cứ có cái anh dàn nhạc kè kè bên cạnh thì thực là vô duyên. Nhưng mà ngày nay người ta phải "***hiện đại hóa***" ***Quan Họ***, phải đưa Quan Họ lên sân khấu thì ***mới "hiện đại", mới "hoành tráng"***. Chỉ tiếc là dàn nhạc đệm cho Quan Họ, tuy dùng toàn nhạc cụ dân tộc, nhưng lại phối âm, phối khí theo tư duy và phương pháp hòa thanh Tây phương. Năm 2001, Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam đã cùng với Sở Văn hóa Thông tin Hà Tây, Phòng Văn hóa huyện Đan Phượng và nhân dân và lãnh đạo xã Tân Hội khôi phục được chương trình Hát Múa Chèo Tầu, trước kia thường được trình diễn trong ngày hội kỷ niệm Đức thánh Văn Dĩ Thành. Chương trình vừa được hoàn chỉnh thì ông Phó Giám đốc Nhà Văn hóa Trung tâm của tỉnh lúc ấy, vốn là người tốt nghiệp biên đạo trường Múa Việt Nam nhảy bổ xuống làng để "***nâng cao – cải biên***" phần múa trong vốn văn hóa dân gian nói trên Ông ta nhét vào phần múa này đủ loại múa của nhiều tộc người khác nhau trên đất nước ta như múa Thái, múa Then Tày, múa quạt Chăm, một chút múa KơTu, một chút Roong chiêng. Tóm

lai, ông ta ***biến phần múa cổ truyền thành một món hổ lốn, món nộm múa*** và phá hỏng toàn bộ tính toàn vẹn của ngày hội. Chúng tôi phải mất đến hàng tháng trời mới gột rửa hết những yếu tố ngoại lai. Nhờ vậy mà vốn văn hóa dân gian này mới giữ được đến hôm nay.

Cũng cùng một cách "***thêm thắt***" là việc "***cải tiến nhạc cụ***" để cho các nhạc cụ dân gian trở nên "***hiện đại hơn, đa năng hơn***" và tiến tới thành lập dàn nhạc dân tộc theo công thức dàn nhạc giao hưởng phương Tây. Theo chủ trương này, để "***cải tiến***", người ta lắp thêm dây cho đàn, khoét thêm lỗ cho sáo kèn, đặt thêm ống cho Kloong Put, Tơ Rưng và đặc biệt, ***chế tạo các cỡ nhạc cụ thành ba loại cao trung trầm để thành các bộ như trong dàn nhạc giao hưởng v.v... và tất cả đều cố làm sao cho các nhạc cụ cải tiến này có hàng âm thanh càng giống hàng âm thanh của nhạc cổ điển châu Âu càng tỏ ra là tiên tiến và "hiện đại" !?*** Cách làm thứ nhất và thứ hai đã dẫn đến không ít những sáng tạo không dùng được, nhiều trường hợp kết quả của việc cải tiến thực ra là ***"cải lùi"***, tạo ra những sản phẩm mà Bác Hồ đã gọi là ***"Gieo cừng ra ngô"*** hoặc ***"Râu ông nọ cắm cằm bà kia"***.

iii. Cách làm thứ ba được gọi là *"phát triển"* với chủ trương là ***"dựa vào chất liệu của VHNTDG để sáng tác các tác phẩm mới"***. Cách làm này tuy có tạo ra được một số tác phẩm hay nhưng cũng không hiếm tác phẩm gần như là sự sao chép sản phẩm của VHNTDG và để cho có vẻ là có sáng tạo, tác giả chỉ sửa sang chút ít mà nhiều trường hợp những cái sửa sang đó lại làm hỏng vẻ đẹp vốn có của nguyên bản. Trên thực tế, những trường hợp như thế **phải được gọi là sự chiếm hữu của cải của nhân dân thành của riêng tác giả** hoặc **là tư hữu hóa tài sản văn hóa của cộng đồng**.

Tất cả những cách sử dụng VHNTDG cổ truyền như trên đều ít nhiều làm biến dạng hình thức và sai lạc về nội dung của

vốn văn hóa này. Có thể thấy ở đây ***một nhận thức không đúng đắn và thái độ đối xử không công bằng đối với VHNTDG nói riêng và di sản văn hóa phi vật thể nói chung***. Thật vậy! Trong lúc các di tích lịch sử, danh lam thắng cảnh thì nhà nước cấm không được làm khác đi với nguyên bản, kể cả khi trùng tu tôn tạo. Còn VHNTDG và các loại hình văn hóa phi vật thể khác thì người ta tự do xâm phạm với một thiện ý rất hồn nhiên rằng họ đang ***"nâng cao, làm giàu"*** đối tượng và đó là ***"thiên chức lịch sử"*** của họ. Người ta thường viện cớ rằng văn hóa là thực thể xã hội, nó không ***"nhất thành bất biến"***, ai đó mong muốn giữ nguyên những gì đã có thì e rằng sa vào tư duy ***"bảo thủ, nệ cổ"***. Ở đây có thể có sự hiểu lầm chăng. Chúng ta ***không ai phản đối việc sáng tạo nên những cái mới,*** kể cả trường hợp tự do làm biến dạng các biểu đạt của VHNTDG vì rất tiếc rằng đó lại là chủ trương của nhà nước tuy rằng về thực chất, đó là một hình thức không công nhận và không tôn trọng quyền sở hữu trí tuệ của nhân dân. Nhưng điều tệ hại hơn là: ***Sau khi sử dụng các giá trị và biểu đạt VHNTDG theo các cách nói ở trên, chúng ta không giữ lại những hình thức nguyên bản của những thứ chúng ta đã sử dụng.*** Tạo ra ***"kịch nói pha Chèo", chúng ta không diễn Chèo cổ nữa***. Ngày nay thật rất khó tìm ra được một vở Chèo cổ đúng nghĩa của tên gọi này. Quy luật khách quan của sự vận động của mọi nền văn hóa phải bao gồm hai nhiệm vụ song hành là ***"bảo tồn và phát huy"*** và ***"thừa kế và phát triển"***. Cần phải ***"bảo tồn"*** nguyên vẹn những gì lịch sử đã tạo nên và truyền lại cho chúng ta và ***"phát huy"*** giá trị của chúng trong đời sống hôm nay. ***Chúng ta không có quyền và không thể "sửa lại lịch sử"***. Nhưng chúng ta có nhiệm vụ tiếp nối lịch sử bằng những sáng tạo của thời đại mình tức là ***"thừa kế và phát triển"***. Bảo tồn nguyên vẹn ***Chèo cổ*** để chứng minh rằng trong lịch sử ngàn năm, ông cha ta đã sáng tạo ra thể loại Chèo.

Với ***"kịch nói pha Chèo"*** chúng ta chứng minh sự tiếp nối của thời đại chúng ta. ***Bảo tồn Chèo cổ không loại trừ việc tạo ra "kịch nói pha Chèo".*** Cả hai loại hình đáng lẽ phải tồn tại song song. Tiếc thay, ***mấy chục năm qua chúng ta đã quên mất Chèo cổ. Chúng ta đã đánh mất một giá trị lịch sử của chính mình phải chăng vì chúng ta cho rằng đó là tài sản công hữu trong đó chúng ta cũng có một phần chủ quyền để tự do hành động theo ý riêng?***

4. Một vài kinh nghiệm và kiến nghị

i. Xác định chủ sở hữu: Theo kinh nghiệm của Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam, chúng tôi công nhận những thực thể và cá thể sau đây tham gia vào sở hữu VHNTDG:

+ ***Cộng đồng công xã:*** Như trên đã nói, khuôn viên sáng tạo, lưu truyền, phổ biến, tiếp nhận VHNTDG cổ truyền là các cộng đồng công xã được gọi là ***làng, bản, buôn, pơlây, phum, sóc v.v...*** (sau đây gọi chung là **làng**). Do đó, chúng tôi xác định ***làng là đơn vị xã hội có chủ quyền sở hữu (ownership) trên vốn VHNTDG của làng mình***. Trường hợp nhiều làng có cùng một loại hình VHNTDG thì chúng tôi công nhận vốn VHNTDG của từng làng. Kinh nghiệm điền dã cho thấy, tuy có cùng loại hình VHNTDG nhưng mỗi làng lại thể hiện không hoàn toàn giống nhau. Cùng là làng Quan Họ, nhưng Quan Họ làng Diềm khác Quan Họ làng Bò Sơn.

+ ***Nghệ nhân dân gian: (bearers)*** Những người được cộng đồng công nhận là người hàng đầu trong việc nắm giữ và thực hành, truyền dạy vốn VHNTDG của cộng đồng.

+ ***Người thực hành: (performers or practitioners)*** là những người trình diễn, biến những giá trị VHNTDG vốn chỉ được lưu giữ trong trí nhớ được "vật chất hóa-hiện thực hóa". Ở một số trường hợp, nghệ nhân đồng thời cũng là người thực hành.

ii. Thực hiện các quyền sở hữu, chiếm hữu: Thể hiện sự tôn trọng các quyền nói trên, Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam, căn cứ vào tư cách pháp nhân được ghi trong Điều lệ và đã được Bộ Nội Vụ thay mặt Chính phủ phê duyệt, thực hiện một số biện pháp sau đây:

+ ***Phong tặng danh hiệu Nghệ nhân dân gian của Hội VNDG VN (Masters of Folk- Culture).***

+ ***Công nhận cộng đồng chủ nhân của vốn VHNTDG là địa chỉ văn hóa dân gian của Hội VNDG VN (Traditional Cultural Address)*** và được Hội bảo trợ để duy trì và truyền dạy.

+ Quy định khung thù lao chi trả cho các loại sở hữu theo tỷ lệ phần trăm như sau: – ***Nghệ nhân*** (thường là ông/bà trùm) 30%- ***Những người thực hành:*** 40% (nhóm những người này thương lượng với nhau để chia số thù lao này). Nếu nghệ nhân đồng thời là người trình diễn thì cộng cả hai chức năng trả 60%. – Trả cho ***cộng đồng làng***, nay đại diện là trưởng thôn, 30% nếu có nhóm trình diễn, và 40% nếu nghệ nhân kiêm người trình diễn. Số tiền thù lao cho cộng đồng chỉ được dùng để tổ chức truyền dạy, hoặc tu bổ địa điểm trình diễn hoặc tập tành, sinh hoạt. Người giữ tiền phải báo cáo công khai trước dân làng việc sử dụng số tiền nói trên.

Quy định này được các làng chấp thuận. Ai đến khai thác (TV, Radio, Du lịch, nhà nghiên cứu, sưu tầm v.v...) đều phải thỏa thuận tổng số tiền thù lao phải trả. Số này sẽ được chia theo công thức nói trên.

+ Hàng năm hoặc theo một định kỳ nhất định, Hội VNDG VN giúp cộng đồng tổ chức các lớp truyền dạy cho lớp trẻ để bổ sung và thay thế những đàn anh, đàn chị đã lớn tuổi và đã lập gia đình.

Trên đây là quan điểm nhìn nhận của Hội VNDG VN và đã được áp dụng trong thực tiễn công tác ở một số đơn vị cơ sở của

Hội và được nhân dân đồng tình. Chúng tôi rất vui mừng khi được biết rằng Quốc hội nước Cộng hòa Xã hội chủ nghĩa Việt Nam đã thông qua Luật Thi đua khen thưởng, trong đó công nhận danh hiệu mang tầm cỡ quốc gia là ***Nghệ nhân nhân dân và Nghệ nhân ưu tú*** (bình đẳng với Thầy thuốc, Nhà giáo và Nghệ sỹ). Ngoài ra hiện nay Quốc hội cũng đang xem xét Dự thảo Luật Sở hữu trí tuệ, trong đó, văn học nghệ thuật dân gian là một trong những đối tượng được điều chỉnh. Hy vọng rằng những chính sách đúng đắn đó sẽ góp phần to lớn và có hiệu quả thiết thực cho việc bảo vệ, tôn vinh tài năng sáng tạo và trí tuệ dồi dào của ông cha nói riêng và của nhân dân nói chung. Đây đồng thời cũng là biểu hiện của một ***"xã hội công bằng-dân chủ và văn minh"***.

Hà Nội – TP. Hồ Chí Minh
Tháng Mười Hai, 2005

Hội thảo về Quyền sở hữu trí tuệ của các tác phẩm văn học nghệ thuật dân gian. Cục bản quyền tác giả Bộ Văn hóa Thông tin tổ chức.

ĐA DẠNG VĂN HOÁ THỂ HIỆN TRONG MỐI QUAN HỆ GIỮA DÂN TỘC ĐA SỐ VÀ CÁC DÂN TỘC THIỂU SỐ Ở VIỆT NAM

1. Trong quá khứ

Mọi người đều biết văn hóa Việt Nam là một nền văn hóa đa dạng. Tính đa dạng đó bắt nguồn từ cơ cấu đa tộc người của cư dân Việt Nam Hiện nay có 54 tộc người sinh sống ở Việt Nam[1]. Ngay từ thuở bình minh của đất nước, Việt Nam đã bao gồm "***khoảng 15 bộ lạc Lạc Việt sinh sống chủ yếu ở miền trung du và đồng bằng châu thổ. Hàng chục bộ lạc Âu Việt sinh sống chủ yếu tại miền Việt Bắc***"[2]. Có khả năng đó là tổ tiên các nhóm tộc người Môn Khơmer/Việt Mường (Lạc Việt) và Thái - Tày (Âu Việt) được truyền thuyết hoá thành biểu tượng của Biển (Rồng Lạc) và của núi rừng (Tiên Âu) để rồi đến thế kỷ III trước Công nguyên ra đời nước Âu Lạc[3]. Sự kết hợp dẫn đến tiếp biến văn hoá giữa hai nhóm tộc người này còn để lại dấu vết đến ngày nay. Chẳng hạn như phương pháp thuỷ lợi trồng lúa nước thung lũng "***Mương, phai, lái, lịn***" của người Tày - Thái được sử dụng trong văn hoá nông nghiệp Việt Mường và giữ nguyên tên gọi "***Mương, phai***" và "***lần nước***". Trong

---

1. Đặng Nghiêm Vạn, Chu Thái Sơn, Lưu Hùng: "Ethnic minorities in Vietnam". The Gioi Publishers, Hanoi, 1993, page 5.
2. *Lịch sử Việt Nam*. Tập 1. Uỷ ban Khoa học xã hội Việt Nam. Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1971, tr 45.
3. *Lịch sử Việt Nam*. Sđd, tr 68

ngôn ngữ Việt Mường còn bảo lưu nhiều địa danh Tày - Thái như "***Nà***" chỉ ruộng, "***Pom***" chỉ đồi, sông "***Nặm Tao***" thành sông Thao v.v... Từ đó đến thế kỷ XIX đã có nhiều đợt thiên di của các tộc người vào lãnh thổ Việt Nam và 54 tộc người hiện nay thuộc về các nhóm ngôn ngữ như sau:

Ngôn ngữ Nam Á (Austroasiatic)

- Nhóm Việt Mường
- Nhóm Môn - Khơmer
- Nhóm Tày - Thái – Kadai
- Nhóm H'Mông - Dao

Ngôn ngữ Nam đảo (Austronesian)

- Nhóm Mã Lai - Đa đảo.

Ngôn ngữ Hán - Tạng (Sino - Tibetan)

- Nhóm Hán
- Nhóm Tạng Miến[1]

Theo các tác giả sách "Ethnic Minorities in Vietnam" nhóm Việt Mường định cư ở đồng bằng sông Hồng và vùng Tây Bắc. Nhóm Môn Khơmer ở Tây Bắc và dải Trường Sơn đến tận Nam Bộ. Nhóm Tày - Thái đã có mặt ở vùng Việt Bắc từ đầu thiên niên kỷ thứ nhất sau Công nguyên. Cũng vào thời kỳ này các nhóm Mã Lai Đa đảo thiên di vào miền Trung. Còn các tộc Tạng Miến thì đến Việt Nam trong khoảng thế kỷ XVII - XIX. Như vậy, dù gia nhập vào đại gia đình Việt Nam sớm hay muộn mỗi tộc người thành viên đã đem văn hoá của mình làm giàu thêm tính đa nguồn, đa dạng cho văn hoá Việt Nam.

Ở Việt Nam, các tộc thiểu số không sống biệt lập thành những vùng lãnh thổ riêng mà thường xen kẽ lẫn nhau và với người Việt đa số. Một khi gia nhập vào đại gia đình Việt Nam,

---

1. Đặng Nghiêm Vạn .. Sđd, tr. 6.

mỗi tộc người đều chia sẻ, chịu đựng số phận lịch sử chung của đất nước, những bước thăng trầm của nền kinh tế, những đổi thay của xã hội. Những điều kiện lịch sử này đã là cơ sở cho việc hình thành những đặc trưng văn hoá chung thống nhất của các tộc người Việt Nam. Mặt khác, những đặc trưng thống nhất đó lại được thể hiện khác nhau ở các tộc người làm cho tính thống nhất đó được tìm thấy trong những sắc thái đa dạng. Cùng một tín ngưỡng về người Mẹ, ở người Chăm là Mẹ Sứ Xở, còn ở người Việt là Mẹ của bốn thế giới Trên Trời, Trên Rừng, Dưới Nước và Thế Gian (Mẫu Thượng Thiên, Mẫu Thượng Ngàn, Mẫu Thuỷ Phủ, Mẫu Thế Gian). Ở nhiều tộc người thiểu số, đó lại là Mẹ Lúa.

Thêm nữa thông qua quá trình cộng cư và chung vai xây dựng và bảo vệ đất nước, mỗi tộc lại tiếp nhận tinh hoa văn hoá của các tộc người khác làm giàu thêm cho văn hoá của mình. Người Việt đa số đã học được và thuần hoá giống lúa ba tháng trồng vào vụ xuân hè của người Chăm, gọi là lúa Chiêm. Tầm nhìn hạn hẹp "cận duyên" của người Việt đã được mở rộng ra đại dương bao la khi họ tiếp xúc với văn hoá biển của người Chăm.

Như vậy, tính đa dạng trong văn hoá Việt Nam có cơ sở từ cơ cấu đa nguồn chủng tộc và ngôn ngữ như một cơ tầng khởi nguyên. Tuy nhiên, tiến trình lịch sử quốc gia lại là điều kiện cho ***một quá trình vận động nội sinh,*** trong đó hình thành những đặc trưng chung của văn hoá Việt Nam; đồng thời, văn hoá mỗi dân tộc cũng trở nên đa dạng hơn.

Điều quan trọng cần nhấn mạnh là quá trình vận động nội sinh đã diễn ra một cách tự nhiên, tự giác không có cưỡng bức. Lịch sử cho thấy một khi gia nhập vào đại gia đình Việt Nam các tộc người đều chung sức xây dựng và bảo vệ đất nước. Chưa từng có chiến tranh giữa các tộc người trong lịch sử nước ta. Cho nên, những gì đã đạt được trong quá trình đó đều là kết quả của chọn lọc, kết tinh, tiếp biến và do đó, trở thành những

giá trị sáng tạo cao, có sức sống bền vững trong văn hoá mỗi tộc người và trong văn hoá Việt Nam.

Có thể khẳng định rằng đó là ***quá trình tiếp xúc, tiếp nhận và tiếp biến bình đẳng giữa những tinh hoa văn hóa*** tộc người, mặc dù trình độ phát triển xã hội rất khác nhau giữa các nhóm tộc người: Người Kinh - Việt đa số đã trải qua chế độ phong kiến. Một số tộc người khác như Tày - Thái, Mường, H'Mông đã đến thời sơ kỳ phong kiến, trong lúc nhiều tộc người thiểu số khác vẫn còn ở các xã hội tiền phong kiến. Mặt khác, tuy là tộc người đa số, nhưng người Việt học được rất nhiều ở các tộc thiểu số. Ở đoạn trên, chúng tôi đã nêu ra việc người Việt học cách làm thuỷ lợi của người Tày - Thái, học và thuần hoá lúa Chiêm, học văn hoá biển của người Chăm. Có thể đưa ra nhiều hiện tượng như vậy mà hiện tượng sau đây là một ví dụ: Phát tích từ vùng trung du và phát triển trên đồng bằng sông Hồng Bắc Bộ người Việt tiếp xúc với biển qua vịnh Hạ Long và dãy đảo ven biển Bắc Bộ. Quá trình khai thác, chinh phục châu thổ sông Hồng dẫn đến một lý tưởng sống "nông vi bản". Nông sản là sản phẩm chính và thường xuyên. Hải sản chỉ là sản phẩm phụ. Có thể thấy rõ ràng đối với người Việt "Tương và Cà" là thức ăn có vai trò quan trọng và thường xuyên hơn là "mắm muối". Cũng là sử dụng phương pháp đạm phân, có lẽ tổ tiên người Việt sử dụng ngũ cốc như gạo, đậu để có tương. Còn mắm làm từ hải sản người Việt học từ các tộc người phía Nam.

Mặc dầu là tộc đa số, nhưng không phải văn hoá Việt có được ảnh hưởng lấn át trong văn hoá các dân tộc thiểu số. Có thể tìm thấy dấu vết văn hoá Việt đậm nét nhất ở người Tày Cao Bằng với vương triều nhà Mạc đóng đô hàng trăm năm. Chữ Nôm Tày cùng nguyên tắc hội nghĩa, hội âm với chữ Nôm Kinh. Các nghi thức thọ mai gia lễ, cách tính lịch, tính thời tiết cũng như một số chuẩn đạo lý theo Khổng giáo được người Việt tiếp thu của văn hoá Trung Hoa cũng có ảnh hưởng vào văn hoá

Tày. Giữa văn hoá Mường và Việt có rất nhiều điểm tương đồng, nhưng khó có thể nói văn hoá nào ảnh hưởng tới văn hoá nào vì theo các nhà ngôn ngữ học họ đã từ một tộc người gọi là Việt - Mường chung mà phân hoá thành hai tộc người vào đầu công nguyên. Theo quan sát của tôi, ảnh hưởng văn hoá Việt khá mờ nhạt trong văn hoá của phần lớn các tộc thiểu số khác. Rất có thể là do chính sách "ki mi" lỏng lẻo của các triều đại phong kiến Việt, do chưa có một nền kinh tế hàng hoá với mạng lưới thương nghiệp phát triển, hoặc đơn giản chỉ do xưa kia giao thông cách trở. Nếu có điều gì đó tương đồng giữa văn hoá Việt với văn hoá các tộc thiểu số thì đấy lại chính là những nét đặc trưng chung cho tất cả các tộc người Việt Nam.

Thực ra, trong xã hội tự cấp tự túc với đời sống bó hẹp chủ yếu trong khuôn khổ công xã xóm làng, sự tiếp xúc văn hóa thường diễn ra thuận tiện nhất và chủ yếu nhất giữa các tộc người sống gần nhau hoặc xen kẽ nhau trong từng khu vực. Như vậy, tính đa dạng văn hoá không chỉ diễn ra trong quá trình vận động nội sinh của nền văn hoá toàn quốc, mà còn giữa các nền văn hoá tộc người trong một địa vực nhất định. Ở các địa vực này thường có một hay hai tộc người có số dân lớn hơn và có trình độ phát triển xã hội cao hơn các tộc khác. Đó là trường hợp tộc Thái ở Tây Bắc, Tày ở Việt Bắc, Bâhnar và Giơ Rai ở Bắc Tây Nguyên, Ê Đê và M'Nông ở Nam Tây Nguyên v.v... Những tộc này đóng vai trò văn hoá chủ thể, có ý nghĩa như đại diện cho khu vực. Tác động của văn hoá chủ thể đến văn hoá các tộc khác trong khu vực nhiều khi rất rõ. Chẳng hạn, ở Tây Bắc, bộ váy áo nữ của người Thái được các tộc Xinh Mul, La Hả, Kháng tiếp thu như trang phục dân tộc của họ. Tiếng Thái được dùng làm ngôn ngữ giao tiếp chung sau tiếng Việt. Nhưng ngược lại, trong văn hoá Thái, nhất là ở những tri thức liên quan đến rừng, đến làm nương lại có nhiều yếu tố từ các tộc Môn - Khơmer. Chẳng hạn như tên gọi hai công cụ chủ yếu để làm đất và làm

cồng chiêng của người Thái vẫn là mượn tiếng Khơ Mú: "***K'Veh - K'hop***". Nhạc cụ của các tộc người nói ngôn ngữ Tày - Thái ở phía Đông Bắc bao gồm chủ yếu nhạc cụ dây như Tính tẩu, Cửa (một loại Nhị) và Pí Lè (Kèn bóp). Riêng người Thái Tây Bắc do tiếp thu được từ những tộc Môn - Khơmer nên đã có cả một dòng các nhạc cụ hơi có lưỡi gà mà hình thái phát triển cao nhất là hiếc khèn bè. Món thịt nấu trong ống nứa với que chọc trong quá trình nấu cũng vẫn gọi là món "***lam nhọh***" vv.

Quá trình đa dạng hoá văn hoá tộc người trong tiến trình lịch sử cũng được thấy ở Tây Nguyên. Có thể chia Tây Nguyên thành hai khu vực có sắc thái văn hoá khác nhau. Bắc Tây Nguyên với yếu tố Môn - Khơmer vượt trội trong lúc Nam Tây Nguyên thì yếu tố Mã Lai Đa đảo rõ nét hơn. Căn cứ tư liệu điền dã của chúng tôi trong những năm 1975 -1985 của thế kỷ XX ở Bắc Tây Nguyên, người Giơ Rai và Bâhnar có nhiều điểm tương đồng về văn hoá. Chẳng hạn như họ có lễ bỏ mả rất quy mô. Họ có cùng một cơ cấu dàn chiêng cồng gồm hai bộ phận chiêng núm trầm và chiêng bằng cao. Bài bản chiêng cấu tạo theo phong cách chủ điệu (homophony). Những đặc trưng này các tộc Mã Lai - Đa đảo khác như Rakglây, Ê Đê không có (cơ cấu và phong cách chiêng) hoặc mờ nhạt đơn giản (Bỏ mả). Phải chăng những đặc trưng nói trên có nguồn gốc từ văn hoá Bâhnar (Môn - Khơmer) được tiếp nhận và tiếp biến trong văn hoá Giơ Rai (Mã Lai - Đa đảo)?

Một trong những nguồn tạo nên sự đa dạng văn hoá Việt Nam là việc tiếp nhận và tiếp biến những yếu tố văn hoá nước ngoài, chủ yếu là từ văn hoá Trung Hoa và văn hoá Ấn Độ. Ở mỗi tộc người độ đậm nhạt của các yếu tố này khác nhau. Chẳng hạn trong tiếng Việt và phần nào trong tiếng Tày Việt Bắc có một phần số từ vựng nguồn gốc Hán thành Hán Việt / Hán - Tày. Người Tày - Thái mượn khá nhiều từ chỉ số đếm của Trung Hoa như Nựng, Xoong, Xam, Xí, Hả, Hốốc, Chết, Pét, Cẩu, Xíp - (Một,

hai, ba, bốn, năm, sáu, bẩy, tám, chín, mười). Những giáo lý của Khổng giáo, Phật giáo, Đạo giáo không chỉ phổ biến, ở người Việt đa số mà còn tìm thấy ở nhiều tộc thiểu số, chủ yếu là các tộc ở giai đoạn phát triển xã hội sơ kỳ phong kiến như Tày - Nùng, Dao, Mường, H'Mông. Cũng có thể tìm thấy ảnh hưởng văn hoá Ấn trong tín ngưỡng, âm nhạc, và một phần nào đó trong kiến trúc. Nhưng phải vào đến miền Trung, đặc biệt là vùng Nam Trung Bộ thì mới thấy rõ các ảnh hưởng này trong kiến trúc, phong tục của người Chăm và từ đó khúc xạ vào văn hoá Việt.

Từ giữa thế kỷ XIX đến giữa thế kỷ XX văn hoá phương Tây thông qua văn hoá Pháp để lại nhiều dấu vết trong văn hoá đô thị của người Việt và được Việt hoá, trở thành của người Việt. Chẳng hạn người Việt thích ăn bánh mì vỏ giòn và rỗng ruột hơn loại bánh mì đặc ruột, vỏ mềm; thích uống cà phê đặc pha bằng fin, nhỏ từng giọt và chê cà phê pha máy là "chua"! Tên gọi các bộ phận trong chiếc xe đạp và ô tô được Việt hoá từ tiếng Pháp là chính. Đó còn chưa kể đến hệ thống các thuật ngữ chuyên ngành được dịch và phiên âm cũng đã trở thành quen thuộc với người Việt Nam. Ví dụ: Ghi - đông (guidon = tay lái), săm (chambre à air = buồng hơi), lốp (envelope = vỏ) các đăng (cardan = khớp chuyền) v.v...

Ở các dân tộc thiểu số thì dấu vết văn hoá phương Tây hoặc rất mờ nhạt hoặc hầu như không có, hoặc nếu có thì cũng không có tác động lên sự chuyển biến nội sinh của văn hoá tộc người. Chẳng hạn, trong việc định hình và chỉnh lý lại cấu trúc của 32 điệu múa Thái trắng có sự đóng góp của một viên quan ba người Pháp. Chữ Ê Đê và Bâhnar sử dụng vần chữ cái La Tinh có từ trước Cách mạng tháng 8/1945.

Tóm lại, tính đa dạng của văn hoá Việt Nam bắt nguồn từ cơ cấu đa tộc người và đa nguồn văn hoá. Những điều kiện lịch sử xã hội trong suốt mấy ngàn năm dựng nước và giữ nước đã là cơ sở cho quá trình vận động nội sinh của văn hoá

các tộc người Việt Nam. Đó là một quá trình tiếp xúc, chọn lọc, tiếp nhận một cách tự giác không có cưỡng bức, trong nội bộ Việt Nam, vừa tạo nên những đặc trưng chung lại vừa đa dạng hoá văn hoá của các vùng văn hoá nói riêng và toàn Việt Nam nói chung; mặt khác trong quá trình lịch sử, người Việt Nam cũng tiếp nhận những tinh hoa văn hoá của Trung Hoa, Ấn Độ và Pháp.

2. Trong thời đại chúng ta

Từ sau Cách mạng tháng Tám/1945, xã hội Việt Nam bước sang một trang mới, với những biến động chưa từng có trong lịch sử. Cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp (1945 - 1954) và cuộc kháng chiến chống đế quốc Mỹ (1954 - 1975), đã huy động sức người, sức của của toàn dân tộc. Nhân dân các tộc người, không phân biệt đa số hay thiểu số, tham gia quân đội, dân công, được chung sống, chia sẻ gian khổ và niềm vui, trở nên hiểu nhau, thương yêu nhau hơn. Do yêu cầu chiến đấu, các cuộc chuyển quân từ xuôi lên ngược, từ Bắc vào Nam, cũng tạo cơ hội để văn hoá các tộc người xích lại gần nhau.

Từ 1954 ở miền Bắc và từ 1975 trên cả nước, nhất là từ khi có cao trào đổi mới, công cuộc kiến thiết đất nước, phát triển kinh tế, giao thông đã xoá đi những rào cản nhiều mặt về văn hoá giữa các vùng, miền, tộc người. Thêm vào đó là sự phát triển phương tiện thông tin đại chúng ngày càng nhanh, rẻ. Và trên tất cả là đường lối văn hoá đúng đắn của Đảng "xây dựng nền văn hoá tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc".

Trên bối cảnh và điều kiện xã hội thuận lợi đó đã diễn ra ***quá trình quốc gia hoá văn hoá tộc người.*** Những giá trị xưa kia chỉ phổ biến trong phạm vi cộng đồng tộc người hoặc vùng, miền thì nay trở thành tài sản chung của cả nước. Sau chiến dịch Điện Biên Phủ, văn hoá Thái được biết đến qua trang phục duyên dáng của người phụ nữ Thái, qua các điệu múa Nón - Khăn

- Quạt - Nhạc, qua các bài hát Inh Lả, Bướm trắng xinh v.v... Sử thi "Đăm San", "Xinh Nhã", "Djong Đư", từ Tây Nguyên, "Đẻ đất đẻ nước" từ dân tộc Mường. Múa Roong Chiêng, Trống Xà Giam, múa Chuông, các nhạc cụ T'rưng, Kloong Put v.v... là những giá trị đem đến niềm tự hào cho mỗi người dân đất Việt. Những phương pháp đánh bắt, nuôi trồng, chế biến thuỷ hải sản lan truyền từ Nam ra Bắc. Đặc biệt là sự phổ biến, giao hoà các hương vị văn hoá ẩm thực của các vùng miền, nên ngày Tết ở Thành phố Hồ Chí Minh người ta uống rượu cần Mường Hoà Bình, mời nhau ăn mè xửng Huế và khắp nơi đều có tiệm phở Hà Nội hay phở Bắc. Rất nhiều món ăn dân dã xưa nay trở thành đặc sản. Và chính vì sự lan truyền văn hoá đó mà chủ nhân của những đặc trưng văn hoá càng có ý thức hơn về những giá trị mà mình đang lưu giữ. Đó là điều thúc đẩy họ hoàn thiện hơn những giá trị họ có. Kết quả là sự đa dạng văn hoá được giữ gìn và phát triển.

Một quá trình thứ hai diễn ra song hành với quá trình quốc gia hoá văn hoá tộc người. Đó là ***quá trình tộc người hoá văn hoá quốc gia hoặc văn hoá tộc người khác.*** Tiếng Việt ngày càng được nhiều người ở các tộc thiểu số sử dụng thành thạo hơn. Ở các vùng, miền, tiếng của dân tộc chủ thể cũng phổ biến hơn. Một số tinh hoa văn hoá của tộc người này được tộc người khác tiếp nhận. Áo chàm khuy tết vải của người Thái trở thành "mốt" diện của thanh niên Hà Nội trong lúc mũ bê rê lại bán rất chạy cho đàn ông Tày Cao Bằng. Xin dẫn một ví dụ khác: Trong chiến dịch Điện Biên Phủ 1954 khi chúng tôi pha mắm tôm đặc để chấm và cho vào canh, các thành viên chủ nhà người Thái lẳng lặng ra khỏi nhà. Rồi dường như không chịu nổi, bà chủ nhà bảo chúng tôi: "***Bộ đội ra ngoài suối nấu cơm và ăn ở đó. Ăn ở nhà cái mùi ấy nó ngấm vào chăn, đệm, màn gối, đêm ta không ngủ được***". Đồng bào rất sợ "***cái mùi ấy***" nên họ không bao giờ làm phân bắc và không có hố xí. Vậy mà chỉ

sau đó 5 - 6 năm, vào những năm 1960 bao nhiêu mắm tôm đem lên đồng bào Thái cũng mua hết, kể cả mắm tôm lỏng. Đồng bào đã quen và thích mắm tôm và điều quan trọng là đồng bào đã không còn thấy nó giống như "***cái mùi ấy***" nữa. Tuy nhiên, đồng bào đã chế biến mắm tôm theo cách của mình: giã giềng thành bột, trộn với mắm tôm, đặt vào đĩa, đem nướng trên than cho khô làm thành một loại thức chấm vừa thơm, vừa đậm đà.

Tóm lại, trong điều kiện của xã hội đương đại tính đa dạng của văn hoá các tộc người Việt Nam có bước phát triển với tốc độ nhanh, với chất lượng có chiều sâu. Một mặt diễn ra sự hoà nhập văn hoá giữa các tộc người, mặt khác qua đó khẳng định các giá trị văn hoá mỗi tộc người. Cố nhiên, cũng trong thời kỳ này, văn hoá Việt Nam tiếp nhận nhiều tinh hoa văn hoá ngoại nhập nhưng nó không phải là chủ đề của bài này, xin để một dịp khác

3. Thách thức

Ngày nay tính đa dạng, một trong những tài sản quý báu của văn hoá các tộc người Việt Nam, đang có nguy cơ suy giảm, thậm chí bị mai một Nguyên nhân thì có nhiều, ở đây chỉ xin nêu ra một vài nguyên nhân chính.

Về mặt khách quan, hầu hết những hoạt động và hiện tượng văn hoá, những giá trị và biểu tượng mà qua đó tính đa dạng được nhận ra, đều gắn bó với cuộc sống của tác giả chúng, những người nông dân của một nền nông nghiệp cơ bắp, sống trong những công xã xóm làng với cơ chế tự cấp tự túc Điều kiện xã hội - kinh tê ngày nay đã khác hẳn. Trước hết là kỹ thuật và phương thức gieo trồng lúa khác trước rất nhiều. Có vùng như Tây Nguyên thì chuyển hẳn từ trồng lúa rẫy sang trồng cây công nghiệp như cà phê, cao su. Các lễ lạt, nghi thức liên quan đến cây lúa rẫy đều mất dần ý nghĩa. Chế độ khoán

ruộng đất đã làm thay đổi hẳn mối quan hệ của người nông dân với cộng đồng làng xóm của họ. Từ vai trò một thành viên tòng thuộc cộng đồng họ trở thành những cá thể năng động, tự làm chủ mọi công việc trong gia đình và tộc họ. Những sinh hoạt văn hoá cộng đồng như việc trai gái chưa kết hôn đi ngủ ở nhà Rông chẳng hạn, không còn cần thiết nữa. Toàn bộ những hoạt động và hiện tượng nói trên không còn cơ sở kinh tế - xã hội mà xưa kia vì nó, do nó và từ nó, các hiện tượng đó được sáng tạo, tồn tại và phát triển. Đó là quá trình "***giải cấu trúc***" của văn hoá cổ truyền khiến nó không còn là một hệ thống trong một thực thể toàn vẹn. Các hoạt động và hiện tượng văn hoá của hệ thống xưa đó nay trở thành những yếu tố riêng rẽ. Một số hiện tượng sẽ mất đi (như tục nhuộm răng đen, hoặc như cái gầu sòng và gầu giai chẳng hạn). Nhưng đa số chúng sẽ được con người ngày nay thừa kế và đưa chúng tham gia vào quá trình "***tái cấu trúc***" nền văn hoá đương đại.

Mặt khác, trong quá trình công nghiệp hoá, hiện đại hoá một xu hướng đô thị hoá cuộc sống đang ngày càng trở thành mẫu hình ở ngay cả nông thôn. Trình độ văn minh, tiện nghi và chất lượng cuộc sống không còn làm cho con người quá phụ thuộc vào rừng núi, thiên nhiên như xưa. Chuẩn văn minh đang dần phổ biến ở các tộc người khiến cho những khác biệt giữa họ ngày càng ít đi.

Tất cả những nhân tố nói trên đang làm cho cuộc sống các tộc người có nhiều cái chung hơn, gần gũi và thậm chí giống nhau hơn. Trong cuộc sống đó, vai trò cái cá thể ngày càng được nổi rõ và làm suy giảm đáng kể vai trò chi phối của cộng đồng. Kết quả là tính đa dạng không còn bao trùm mọi mặt cuộc sống nữa. Theo quan sát của chúng tôi, nó còn tồn tại như những nhân tố được thừa kế chủ yếu ở các mặt phong tục tập quán, tâm linh tín ngưỡng và văn học nghệ thuật. Một khi được huy động để tham gia vào quá trình tái cấu trúc nền văn hoá dân tộc, những nhân

tố này phải trải qua những chuyển biến nhiều mặt: chuyển chức năng xã hội, chuyển vị trí xã hội, chuyển bối cảnh và chuyển hình thức tồn tại.

Về mặt chủ quan, chúng ta đã từng có những việc làm không hợp lý, mặc dầu xuất phát từ thiện ý muốn cho cuộc sống con người ngày càng tốt hơn. Có thể nêu lên một vài ví dụ cụ thể. Có một thời chúng ta coi toàn bộ lễ hội là mê tín dị đoan nên cấm dân không cho làm, khiến cho mất đi một hoạt động tập trung và đậm đặc hàm lượng văn hoá dân tộc. Có lúc chúng ta đồng nghĩa văn minh và văn hoá nên mới tuyên bố "***miền núi tiến kịp miền xuôi***". Về văn minh, đại thể có thể nói như vậy, nhưng về văn hoá thì không! Có nơi chúng ta đem chuẩn văn hoá Việt để xem xét xử lý các hoạt động văn hoá các tộc thiểu số. Chẳng hạn chúng ta không cho phép đồng bào Tây Nguyên tổ chức lễ Đâm trâu với lý do "***Con trâu là đầu cơ nghiệp***" mà không biết rằng ở Tây Nguyên trâu nuôi để hiến tế chứ không làm sức kéo như miền xuôi. Cũng như vậy, có lúc chúng ta "phát động phong trào" "xoá nhà sàn - làm nhà đất". Chúng ta vận động lồng ghép các hoạt động văn hoá hiện nay vào nhà Rông và gọi là nhà Rông văn hoá. Đồng bào nể cán bộ để nhà Rông cho cán bộ văn hoá sử dụng và họ làm nhà Rông khác để làm nơi cúng tế như xưa.

Một trong những nội dung của phong trào "xây dựng đời sống văn hoá ở cơ sở" là lập các đội văn nghệ thôn, bản. Đây là việc làm tốt vì nó huy động được lực lượng văn nghệ tại chỗ. Tuy nhiên, ở một vài tỉnh, để cho các đội văn nghệ này có nội dung hoạt động, cơ quan văn hoá đã sáng tác một chương trình biểu diễn cho họ. Tất cả các đội văn nghệ trong tỉnh đều biểu diễn đúng một chương trình đó, bất kể họ là người tộc nào hoặc nhóm địa phương của tộc nào! Tháng Bảy năm 2002, tham gia đợt Du khảo Tây Bắc, tôi đã được xem trong một ngày năm lần cùng một chương trình văn nghệ làm sẵn do

năm đội văn nghệ của năm bản đồng bào dân tộc biểu diễn. Tôi nghĩ, dù cho xuất phát từ thiện ý thì cách làm văn nghệ "đóng hộp - bán sẵn" này không góp phần gì vào việc giữ gìn và phát huy tính đa dạng văn hoá của các tộc người Việt Nam.

Tóm lại, nếu chúng ta biết chuyển đổi và thích ứng các giá trị văn hoá tộc người, nếu chúng ta khắc phục được các nhận thức và cách làm chủ quan, lệch lạc thì dù cho đời sống kinh tế - xã hội đã đổi thay, chúng ta vẫn có thể giữ gìn và phát huy tính đa dạng văn hoá của các tộc người Việt Nam. Vì đó là một trong những tài sản văn hoá quý báu của chúng ta.

Hà Nội Tháng Ba, 2004

Hội thảo *"Đa dạng văn hoá"*
Ủy ban Quốc gia UNESCO

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. *Lịch sử Việt Nam.* Tập I, Uỷ ban Khoa học Xã hội Việt Nam. Nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hà Nội, 1971.
2. Tô Ngọc Thanh: *Culture and Integration,* Tham luận tại Hội thảo khoa học của Uỷ ban Văn hoá và Thông tin ASEAN (ASEAN - COCI) Malaysia. Tháng 7/ 1998.
3. UNESCO *Universal Declaration on Cultural Diversity.*
4. Đặng Nghiêm Vạn, Chu Thái Sơn, Lưu Hùng: *Ethnic Minorities in Vietnam* The Gioi Publishers. Hanoi. 1993.

VĂN HOÁ PHI VẬT THỂ CÁC DÂN TỘC THIỂU SỐ VIỆT NAM

Vai trò, vị trí, trách nhiệm và giải pháp

1. Trên thế giới có nhiều nước đa thành phần tộc người. Nhưng không phải tất cả những nước ấy đều có một nền văn hoá quốc gia đa tộc người. Một số nước, văn hoá mỗi tộc người là một lĩnh vực tương đối biệt lập. Mặc dầu vẫn có sự trao đổi, giao lưu giữa các nền văn hoá tộc người trong nước, nhưng chưa có hoặc chưa hình thành một nền văn hoá chung, đại diện cho tinh hoa văn hoá các tộc người cấu thành. Ở những nước như thế, khi xảy ra những biến cố lịch sử, các tộc người dễ dàng chia lìa nhau, thậm chí, nhân danh bảo vệ văn hoá và quyền lợi tộc người, nhân danh đức tin tôn giáo, họ có thể thù địch nhau.

Ở một số nước khác, trong đó có Việt Nam, văn hoá tộc người chẳng những không trở thành chỗ dựa của chủ nghĩa "sô- vanh" mà ngược lại, lại chung đúc nên những đặc trưng của *một nền văn hoá quốc gia đa tộc người*. Nền văn hoá chung đó là kết tinh những giá trị văn hoá các tộc người; đồng thời, lại là cơ sở cho quá trình giao lưu giữa các nền văn hoá tộc người trở nên mạnh hơn, rộng hơn, nhanh hơn, khiến cho văn hoá mỗi tộc người giàu có hơn và phát triển nhanh hơn. Có được một sự hoà hợp văn hoá, một sự tôn trọng và hiểu biết lẫn nhau như thế không dễ dàng gì và *đòi hỏi phải có những điều kiện lịch sử nhất định.*

1.1. Trong trường hợp của Việt Nam, chúng ta có thể khẳng định về *sự tồn tại một nền văn hoá quốc gia đa tộc người.* Đó không phải là tổng số của một phép tính cộng các văn hoá các

tộc người Việt Nam. Đó là một nền văn hoá với tư cách một chỉnh thể, mang những đặc trưng riêng. Ngoài ra, trên đất nước chúng ta còn có những vùng văn hoá mang những sắc thái văn hoá của vùng đó. Như vậy, sự giàu có, đa dạng của văn hoá Việt Nam không phải chỉ là do Việt Nam có 54 tộc người, mà quan trọng hơn, là văn hoá 54 tộc người đó, trong quá trình phát triển tự thân, đã giao lưu, góp phần hình thành nên những vùng văn hoá đặc trưng và nền văn hoá quốc gia đa tộc người Việt Nam. Không khó khăn gì để chứng minh chân lý hiển nhiên nói trên, vì đã có nhiều công trình nói đến. Ở đây chỉ xin dẫn ra vài ví dụ về quá trình giao lưu văn hoá giữa các tộc người Việt Nam:

- Theo các công trình ngôn ngữ học, nhất là công trình của GS Phạm Đức Dương, tiếng Việt (Kinh) có cơ tầng (substrat) Môn – Khơ Mer nhưng lại vận hành theo cơ chế ngôn ngữ Thái – Tày. Ngày nay, người ta cũng nhận thấy nhiều từ Việt đã được Thái – Tày hoá.

- Một số nhà nghiên cứu đã tìm thấy sự đóng góp của âm nhạc Chăm trong việc tạo nên phong cách đặc sắc của âm nhạc người Việt (Kinh) vùng Trung bộ và Nam bộ Việt Nam.

- Khi người Thái đen đến chinh phục vùng Tây Bắc Việt Nam cách đây một thiên niên kỷ thì những tộc người Nam Á bản địa rơi vào địa vị phụ thuộc. Vậy mà trong văn hoá Thái đen có rất nhiều yếu tố Nam Á, đến nỗi chúng trở thành những đặc trưng khiến cho văn hoá Thái đen trở nên loại biệt rõ ràng với văn hoá những người đồng tộc của họ ở Việt Nam và ở các nước láng giềng. Và ngược lại, trong văn hoá các tộc Nam Á vùng Tây Bắc ngày nay cũng có không ít những yếu tố Thái đen đã được dân tộc hoá.

1.2. Mối quan hệ về văn hoá tốt đẹp nói trên không phải ngẫu nhiên mà có. *Nó là kết quả của cả một quá trình lịch sử hàng ngàn năm, trong đó các tộc người Việt Nam đều có chung một số phận và một mẫu số chung về nền văn hoá* mà ở đây cũng chỉ có thể nêu ra vài dữ kiện để làm ví dụ, như:

- Các tộc người Việt Nam đều có chung một cơ tầng văn hoá cổ đại, ít nhất cũng là từ thời đồ đồng Đông Sơn trở về trước.

- Thời ấy, tổ tiên các tộc người đã từng sống chung, hoặc rất gần gũi nhau trong một khu vực rừng rậm nhiệt đới gió mùa. Bởi vì đồng bằng châu thổ Bắc Bộ cũng chỉ mới hình thành ổn định từ thời Holosen muộn (QIV3 - cách đây 4000 - 2000 năm).

- Việt Nam hình thành quốc gia từ rất sớm (Theo *Đại Việt sử ký toàn thư,* vị vua đầu tiên của Việt Nam là Kinh Dương Vương lên ngôi năm 2878 năm trước Công nguyên. Đến nay, 1994, lịch sử Việt Nam đã có 4872 năm). Ngay từ khi đó, Việt Nam đã là quốc gia đa tộc người mà người Hán gọi họ là Bách Việt (*Pa zwe*), tức là "Một trăm thứ Việt". Theo tôi, cái cộng đồng "Bách Việt" ấy ít nhất phải gồm tổ tiên các tộc người Nam Á, Việt - Mường, Tày - Thái ngày nay. Cộng đồng ấy phải chung sức nhau khai phá các thung lũng và sau đó, khi biển lùi, lại đắp đê lấn biển để làm nông nghiệp. Ngoài ra, họ phải hợp sức để chống lại những cuộc xâm lăng không mấy khi ngớt trong trường kỳ lịch sử dân tộc và đó là cơ sở lịch sử và xã hội dẫn đến sự hình thành một nền văn hoá quốc gia đa tộc người.

1.3. Tất cả những điều trình bày ngắn gọn trên đây chỉ để nói rằng:

- Văn hoá các tộc người thiểu số Việt Nam, cùng với văn hoá người Việt, *là những thành tố hữu cơ* của một nền văn hoá đa tộc người Việt Nam.

- Các tộc người Việt Nam có một truyền thống lâu đời trong việc hoà hợp, giao lưu, học hỏi văn hoá của nhau. Vì thế, nếu có nói đến vai trò "chủ thể" của một văn hoá nào đó trong một vùng hay trong cả nước, thì phải thấy *chính nền văn hoá được gọi là chủ thể ấy cũng là kết quả* của một quá trình giao lưu, học hỏi với văn hóa các dân tộc khác. Các tộc thiểu số có thể đến cư trú ở Việt Nam sớm muộn khác nhau. Nhưng chính truyền thống

tốt đẹp vừa nói đến đã giúp họ nhanh chóng hoà nhập và đóng góp phần của mình vào văn hoá của cả cộng đồng các tộc người Việt Nam. Qua đó, một mặt, bản sắc văn hoá mỗi tộc người được khẳng định, được phổ biến rộng rãi hơn bởi sự tiếp nhận của các tộc khác, mặt khác, chính nó lại được làm phong phú và phát triển hơn. Do đó, trong nhiều trường hợp ở Việt Nam, chúng tôi không căn cứ vào dân số hay trình độ phát triển xã hội để đánh giá những giá trị văn hoá một tộc người. Một ví dụ: Chúng tôi đánh giá rất cao nghệ thuật âm nhạc chiêng cồng của các tộc người Tây Nguyên, mặc dầu trước đây không lâu, họ còn sống trong một xã hội mang nhiều dấu vết của thời kỳ mẫu hệ hay bộ lạc.

2. Văn hoá nói chung và văn hoá phi vật thể (intangible culture) nói riêng của các tộc thiểu số Việt Nam đang đứng trước nguy cơ bị mai một. Qua công tác điền dã và điều tra xã hội học, chúng tôi hiểu rằng đó là kết quả của một loạt những nguyên nhân khác nhau, trong đó có những nguyên nhân sau đây:

- Cả một thời gian chiến tranh kéo dài mấy chục năm đã không cho phép thực hiện được những sinh hoạt văn hoá truyền thống của các tộc người.

- Mặc dầu, trước sau như một, Chính phủ Việt Nam luôn luôn đề cao và có chính sách nhằm bảo vệ và phát huy (safeguard and promote) văn hoá các tộc người, nhưng nhận thức này chưa sâu và chưa đồng đều trong những quan chức địa phương.

- Điều kiện của một xã hội đang phát triển theo hướng công nghiệp hoá và đô thị hoá không thuận lợi cho việc bảo tồn, phục hưng và thực thi những sinh hoạt văn hoá vốn sinh ra từ một xã hội nông nghiệp lạc hậu và một chế độ công xã xóm làng xưa kia.

- Một xu hướng "sùng ngoại", thể hiện sự lầm lẫn giữa "văn minh" và "văn hoá" đã khiến cho một bộ phận nhân dân, cả người đa số lẫn thiểu số, nhất là lớp trẻ, có thiên hướng coi văn

hoá dân tộc là lạc hậu, lỗi thời. Để trở thành con người "văn minh" và "hiện đại", họ phải sống theo cách sống và văn hoá của người ở đô thị trong nước và theo kiểu cách của các nước phát triển phương Tây.

3. Một vài việc làm và kinh nghiệm

3.1. Nhận thấy nguy cơ mất mát và việc gấp rút phải sưu tầm, giữ gìn vốn văn hoá phi vật thể các tộc người Việt Nam (không chỉ riêng các tộc thiểu số), chúng tôi đã đệ trình dự án về một chương trình cấp quốc gia mang tên "*Tổng kiểm kê di sản văn hoá các tộc người Việt Nam*". Hiện nay Chính phủ Việt Nam đang xem xét để thông qua. Trong khi chờ đợi sự phê duyệt của Chính phủ, ý tưởng này đã được sự hưởng ứng tích cực của một số tỉnh. Chi hội Văn nghệ dân gian ở các tỉnh đó đã được chính quyền tỉnh giao cho cùng với Sở Văn hoá Thông tin tỉnh thực hiện với số kinh phí tương đương 10.000 USD cho mỗi tỉnh. Đó là các tỉnh Sơn La, Yên Bái, Phú Yên, An Giang. Một số tỉnh khác cũng đang xem xét để hưởng ứng chương trình này trong năm 1994 1995.

3.2. Tuy nhiên, việc sưu tầm, bảo vệ các vốn văn hoá phi vật thể bằng các phương tiện nghe nhìn, ghi chép, lưu trữ chỉ là một biện pháp mà chúng tôi tạm gọi là "tiêu cực", "thụ động". Bởi vì, biện pháp này chỉ cho phép giữ lại vốn văn hoá đó dưới dạng các "văn bản", các "hiện vật", giống như tư liệu lưu trữ hay các hiện vật bảo tàng. Chúng tôi mong muốn trả chúng lại cho đời sống văn hoá mỗi tộc người.

Bộ Văn hoa Thông tin với sự cộng tác của Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam và Hội Văn hoá các tộc thiểu số đã tiến hành nhiều việc nhằm làm "sống lại" vốn văn hoá đó Một vài ví dụ: Trong những năm 1991 - 1993, chúng ta đã cùng nhau khuấy động hai phòng trào có tính chất toàn quốc. Đó là *phong trào hát ru* và *phong trào cho trẻ em chơi hát đồng dao* (children songs

and games). Đây là hai hoạt động văn hoá dân tộc cơ bản và đầu tiên đối với mỗi con người. Bằng cách này, chúng ta tác động vào những trẻ em từ 3 - 11 tuổi và hy vọng rằng sau 10 năm, chúng ta sẽ có một thế hệ có những hiểu biết và ấn tượng sâu sắc hơn về dân tộc và văn hoá của mình. Khi chúng lớn hơn, chúng ta sẽ tiếp tục theo chúng và tạo ra những phong trào khác như hát đối đáp trai gái, phong trào tìm hiểu phong tục tập quán và cách sinh hoạt lễ hội dân gian của tộc người mình. Lịch lễ hội mùa xuân và mùa thu ở các thôn làng Việt Nam trong mấy năm gần đây đã được khôi phục và tổ chức định kỳ. Ở một số vùng có những truyền thống đặc biệt, như vùng Quan Họ chẳng hạn, đã có cuộc thi hàng năm cho thanh niên và trẻ em các làng do chính quyền tỉnh đứng ra tổ chức. Những công việc trên chưa phải là nhiều nhưng cho chúng ta một kinh nghiệm, rằng việc khôi phục và trả lại đời sống những vốn văn hoá phi vật thể *rất phù hợp với nguyện vọng của nhân dân*. Vì thế, việc này được sự hưởng ứng nhiệt tình, nhanh chóng trở thành phong trào toàn dân và được chính nhân dân đứng ra thực hiện.

3.3. Chúng ta tổ chức định kỳ các cuộc liên hoan văn hoá - nghệ thuật theo từng vùng, từng nhóm xã hội, từng loại hình v.v... Ví dụ, cứ hai năm một lần, tổ chức liên hoan văn nghệ ba tỉnh vùng Tây Bắc (Lai Châu, Sơn La, Hoà Bình) và năm nay sẽ làm vào đầu tháng 5 tại Điện Biên Phủ. Chúng ta đã tổ chức đến lần thứ Ba cuộc liên hoan cồng chiêng cho các tộc người Tây Nguyên ở bốn tỉnh Lâm Đồng, Gia Lai, Đaklak, Kon Tum với sự tham dự của các tộc thiểu số ở các tỉnh khác trong nước. Còn việc tổ chức liên hoan văn hoá - nghệ thuật ở cấp huyện, nơi có các tộc thiểu số, thì hầu như năm nào cũng có ít nhất một lần.

4. Những khuyến nghị chủ yếu

4.1. Đề nghị Chính phủ Việt Nam sớm thông qua chương trình quốc gia "***Tổng kiểm kê di sản văn hoá các tộc người***

Việt Nam" do Uỷ ban quốc gia Thập kỷ phát triển văn hoá đề nghị. Với sự phê duyệt của Chính phủ, chương trình sẽ trở thành một trong những nhiệm vụ có tính chất nhà nước mà chính quyền các địa phương trong cả nước có nhiệm vụ phải thực hiện. Tuy nhiên, để thực hiện được chương trình và thấy được tầm quan trọng, và cấp bách của nó, đề nghị Chính phủ giao cho Bộ Văn hoá Thông tin, Bộ Giáo dục Đào tạo tổ chức các lớp tập huấn cho những quan chức lãnh đạo các tỉnh, huyện, nhất là các vị phó chủ tịch phụ trách công tác văn hoá - xã hội. Lớp tập huấn có nhiệm vụ nâng cao nhận thức, giúp họ phương pháp lập các dự án, các kế hoạch, tìm kiếm những biện pháp và lực lượng thực hiện chương trình tại địa phương mình.

4.2. Ở tầm quốc gia, việc bảo vệ và phát huy, làm sống lại vốn văn hoá phi vật thể các tộc thiểu số cần được trở thành những đề án cụ thể. Cần đặc biệt chú ý đến các lĩnh vực như sau:

- Lịch sinh hoạt lễ hội dân gian.
- Các loại hình văn học dân gian truyền miệng.
- Các loại hình âm nhạc, múa dân gian.
- Các loại hình của nghệ thuật tạo hình dân gian.
- Các luật tục, hương ước.
- Các bí quyết ngành nghề thủ công mỹ nghệ.

4.3. Trong các ngành cụ thể cần chú ý đến những công việc sau:

- Đưa thêm vào chương trình giáo dục phổ thông những kiến thức về văn hoá dân tộc các tộc người Việt Nam. Khôi phục việc dạy chữ dân tộc trong các trường trước đây do chiến tranh nên bị bỏ dở. Đồng thời nghiên cứu việc tạo bộ chữ cho các tộc người chưa có chữ viết.

- Tiếp tục sưu tầm, lưu trữ và phổ biến các sản phẩm ghi chép bằng các thứ văn tự cổ của các tộc người như chữ Thái, chữ Nôm Tày, Dao, chữ Chăm, chữ KhơMer v.v...

- Tăng thêm thời lượng cho các chương trình giới thiệu vốn văn hoá các tộc thiểu số của Đài Truyền hình và Phát thanh trung ương và địa phương. Tổ chức những buổi phát thanh tiếng dân tộc.

- Khuyến khích các đoàn nghệ thuật trung ương và địa phương giới thiệu các tiết mục văn hoá - nghệ thuật thiểu số trong chương trình biểu diễn của mình.

- Tổ chức rộng rãi các cuộc liên hoan, triển lãm văn hoá - nghệ thuật một cách định kỳ từ cấp huyện trở lên theo chuyên đề, theo lứa tuổi, theo loại hình, theo nhóm xã hội v.v...

4.4. Để thực hiện chương trình "***Tổng kiểm kê di sản văn hoá các tộc người Việt Nam***", về mặt tổ chức và biện pháp cần làm những việc chính sau đây:

- Nghiên cứu việc tổ chức một số trung tâm sưu tầm, lưu trữ và phổ biến văn hoá các tộc thiểu số tại trung ương và một số địa phương.

- Tổ chức việc tập huấn, trang bị và thành lập những nhóm sưu tầm tại các sở văn hoá, các chi hội của Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam và Hội Văn hoá dân tộc.

- Ngoài Bảo tàng Văn hoá các dân tộc thiểu số ở Thái Nguyên dần dần hình thành những bảo tàng khu vực hay địa phương.

- Chọn lọc, sản xuất và nhân bản những băng hình, băng tiếng về vốn văn hoá - nghệ thuật các tộc thiểu số và bán cho nhân dân với sự trợ giá. Đồng thời, đưa những băng này vào trong chương trình hoạt động của 500 đội Thông tin lưu động ở các huyện.

5. Lựa chọn ưu tiên:

- *Về các tộc người:* Ưu tiên các tộc người nhỏ có số dân dưới 2000, các tộc sống ở vùng sâu, vùng xa, vùng nghèo.

- *Về biện pháp:* Ưu tiên việc lưu giữ cấp bách bằng các phương tiện nghe nhìn, ghi - chép. Song song với việc này, tổ chức những

phong trào như nói trên để đưa những vốn văn hoá đó trở lại cuộc sống thường nhật, trong đó ưu tiên đến việc tổ chức lễ hội, việc dạy cho trẻ em những loại hình văn hoá - nghệ thuật dân gian phù hợp với lứa tuổi của chúng.

6. Xác định các cơ quan thực hiện:

6.1. *Phía Việt Nam*: Đề nghị Chính phủ giao cho Bộ Văn hoá Thông tin, Bộ Giáo dục Đào tạo, Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam và Hội Văn hoá các dân tộc thiểu số soạn thảo kế hoạch và chỉ đạo các tổ chức cấp dưới của mình thực hiện.

6.2 *Phía UNESCO và nước bạn*: Do công việc rất to lớn, tiến hành trên địa bàn rộng, địa hình khó khăn, thiếu phương tiện và cán bộ, nên Việt Nam rất cần có sự giúp đỡ quốc tế của UNESCO trong những việc:

Giúp Việt Nam tập huấn nghiệp vụ trong việc sưu tầm, giữ gìn, và phát huy vốn văn hoá phi vật thể với sự cộng tác của các chuyên gia giàu kinh nghiệm của nước ngoài và các chuyên gia Việt Nam.

- Giúp Việt Nam kêu gọi các quốc gia, các tổ chức quốc tế, các cá nhân giúp đỡ, tài trợ cho Việt Nam đỡ khó khăn hơn trong việc thực hiện công việc tốt đẹp nhưng đầy khó khăn này. Sự giúp đỡ, tài trợ có thể thực hiện dưới bất cứ hình thức nào thuận lợi cho cả hai bên.

6.3. Chúng ta cũng mong muốn có sự hợp tác song phương hay đa phương của các nước trong khu vực với Việt Nam. Một số tộc người thiểu số Việt Nam có người đồng tộc của họ tại các nước Lào, Thái Lan, Campuchia, Malayxia, Inđônêxia, Brunây, Philippin và Úc.

Tham luận tại *Hội thảo các chuyên gia Châu Á - Thái Bình Dương về văn hoá phi vật thể các dân tộc thiểu số ở Việt Nam* do UNESCO tổ chức tại Hà Nội, tháng Ba, 1994.

BỐN MƯƠI NĂM ẤY
BIẾT BAO NHIÊU TÌNH

Tôi sinh ra và lớn lên ở Hà Nội. Vào những năm trước Cách mạng Tháng Tám năm 1945, mỗi khi nhìn lên dãy núi Ba Vì mờ xa, tôi lại nghĩ đến một xứ sở ***"rừng xanh núi đỏ"*** đầy vẻ huyền bí và cũng biết bao thơ mộng. Ở nơi ***"khỉ ho cò gáy"*** ấy, có những ***"nữ động chúa Mán"*** vừa xinh đẹp lại vừa quyết liệt như sách của Lan Khai mô tả. Tôi nghĩ về những người anh em ruột thịt của mình như những kẻ xa lạ, những người cách tôi một tầm không gian và thời gian lịch sử của hàng chục thế kỷ. Đầu óc tò mò, ưa phiêu lưu mạo hiểm của chàng thiếu niên tôi khi ấy cứ thả trí tưởng tượng mà xông pha vào cái nơi vừa hấp dẫn lại vừa xa xôi ấy. May mắn thay, thế hệ của tôi lại trưởng thành trong suốt một thời kỳ cách mạng vẻ vang của lịch sử nước ta từ 1945 đến nay.

Cuộc kháng chiến chống Pháp đã đưa thẳng con người đầy mơ mộng, hão huyền và sai lạc ấy đến với các dân tộc ở chiến khu Việt Bắc. Sau đó, do nghề nghiệp mà tôi được phân công là một nhạc sĩ đi sưu tầm nghiên cứu về âm nhạc và văn nghệ các dân tộc thiểu số, nên tôi được sống chung hàng chục năm với đồng bào nhiều dân tộc khác nhau ở miền Bắc. Từ năm 1975, vẫn những điều kiện đó, cho tôi được tiếp xúc với các dân tộc thiểu số ở phía Nam. Bây giờ, sau 40 năm, trước mắt tôi không phải là những vùng đất xa lạ với những con người bí ẩn nữa. Bốn mươi năm ấy cho tôi một tình yêu nồng nàn những thung lũng hẹp vang vọng tiếng mõ trâu khi chiều xuống. Và những

ngọn lửa hồng đêm đêm sưởi ấm lòng tôi trong những ngôi nhà sàn giản dị hay những ngôi nhà tường trình khiêm tốn. Tôi có thêm bao nhiêu người bạn các dân tộc mà khi lên miền núi, tôi được đón tiếp như khi trở về gia đình mình. Và khi các anh ấy về thăm tôi ở Hà Nội thì hình như các anh chỉ đi công tác xa ở đâu đó mới về. Các bạn văn nghệ ấy nhiều không kể được và đó là sự giàu có, là niềm tự hào của tôi: Một Nông Ích Đạt hóm hỉnh, một Hoàng Hạc dí dỏm, một Hoàng Tuấn suy tư, thêm Vương Trung mơ mộng, Lường Tiến ít nói, hay cười tủm, Đinh Chanh cởi mở, Lò Minh Khùm xông xáo, Lò Văn Cậy sâu sắc. Phải thêm cả Vương Anh, Quách Ngọc Thiên, Bùi Thiện, thêm I Brơm, Y Điêng, Amanô, thêm nhiều nữa... Các bạn văn, thơ, nhạc hoạ, múa, kịch... đó, vốn sinh ra từ những bản, làng, buôn, plây nhỏ bé, xa xôi hẻo lánh. Có được hiểu biết về đồng bào, có được bạn bè đông vui trong hàng mấy chục năm trời, tôi thành ra quen đi. Cứ tưởng như cuộc đời vốn nghiễm nhiên là thế và phải như thế. Đến lúc ngồi nghĩ kỹ, đem so sánh với cái nhìn nông nổi xưa kia, mới thấy mình thật là hạnh phúc. Không sung sướng sao được khi tôi được cả một không gian Tổ quốc rộng lớn, một cuộc sống phong phú đa dạng và một đội ngũ bạn bè thông minh, tài năng. Ở chương trước anh Nông Quốc Chấn đã nói chuyện ***"Được gì - chưa được gì"*** của anh em dân tộc thiểu số. Không, không riêng gì các anh, mà tất cả chúng ta, cả người Kinh và người dân tộc thiểu số, đều "được và mất". ***Được anh em ruột thịt và mất kỳ thị lẫn nhau.*** Đây là điều lớn lao, vĩ đại mà cách mạng, mà Đảng cho chung chúng ta như những phần thưởng cao quý của lịch sử. Chẳng nên nghĩ đến sự dài - ngắn của thời đoạn. Bốn mươi năm phỏng có nghĩa gì với bốn ngàn năm? Ấy vậy mà ***"bốn mươi năm ấy biết bao nhiêu tình"***. Bởi, thời gian vốn vô hình và vô tình. Nó chỉ có ý nghĩa, có giá trị khi nào nó là lịch sử. Nghĩ cho cùng, ***"bấy nhiêu tình"*** ấy vốn đã có từ thủa Văn Lang, Âu Lạc. Sau, nó bị đủ loại thống trị phong kiến thực dân xâm lược chia rẽ và cướp đi. Nay Đảng và Cách

mạng đã giành lại cho chúng ta và lại còn nuôi dưỡng cho đâm hoa, kết trái. Sức sống của cuộc hồi sinh bao giờ chẳng mạnh mẽ. Vậy, xin cho phép tôi, một tế bào nhỏ bé trong cuộc hồi sinh ấy, bày tỏ sự cảm nhận của mình về ***"bấy nhiêu tình đời, tình người"*** để mà biết chắt chiu, trân trọng thêm, để mà thương yêu gần gũi nhau hơn; để mà siết cho chặt nữa những bàn tay thân thuộc và cùng nhau tiếp tục vượt qua những thử thách lớn lao đối với tất cả chúng ta trong những năm tháng tới. Phải chăng đấy là hạnh phúc kỳ vĩ mà thế hệ của tôi, thế hệ chúng ta đã được hưởng. Vậy tôi thấy cần phải xin ghi lại để giữ gìn và phát triển cho mãi mai sau cái niềm hạnh phúc lớn lao đó.

I.
NHỮNG NGỌN NGUỒN TRONG MÁT

Có một dạo tôi rất khoái trí, cho rằng mình là một Crixtốp Côlông. Bởi vì, qua sống chung với đồng bào, học tiếng nói, sưu tầm và nghiên cứu văn nghệ của đồng bào, đến một lúc nào đó, tôi bỗng phát hiện ra là các dân tộc thiểu số rất yêu thích, rất tài năng và có một vốn liếng văn nghệ cổ truyền vô cùng phong phú. Ai dè sau này càng sống lâu hơn và nghiên cứu sâu hơn, tôi mới biết rằng cái "điều phát hiện" ấy của tôi đã diễn ra hằng ngày từ hàng ngàn năm nay, theo chiều dầy của lịch sử mỗi dân tộc. Chẳng qua tôi bị ám ảnh phần nào bởi cái ý thức "rừng xanh núi đỏ" nên lúc đầu không nhận ra mà thôi. Vì thế nay cứ mỗi lần nhớ lại cái đận "khoái trí" ấy, tôi lại cảm thấy xấu hổ vô cùng. Vì rằng:

Cuộc sống một xã hội bao giờ cũng có cái lý của nó. Bởi xã hội là một hệ quả của quá trình tạo thành nó, đồng thời lại là sự thể hiện nội dung của chính nó. Xã hội ấy có cơ cấu hoàn chỉnh mà những yếu tố cấu thành nên nó kết bện và vận động một

cách đồng bộ, hoàn chỉnh trong một hệ thống riêng. Ca múa nhạc trong xã hội cổ truyền các dân tộc chính là một trong những yếu tố cấu thành ấy. ***Và như vậy, ca múa nhạc không thể thiếu mặt trong đời sống con người***. Vào đêm trước Cách mạng tháng Tám năm 1945, xã hội các dân tộc thiểu số có trình độ phát triển ở các dạng không đồng đều, nói chung là thấp kém. Tất cả các dân tộc đều làm nông nghiệp, từ nông nghiệp làm rẫy đến nông nghiệp làm ruộng nước. Các xã hội đó có cái chung nhất là xã hội nông nghiệp lạc hậu. Sự khác nhau giữa cái gậy chọc lỗ với cái cày H'Mông có lưỡi thép cực tốt, từ những mảnh nương lọt giữa rừng xanh bạt ngàn đến những cánh đồng bậc thang hay ven bờ suối cát, chỉ là sự khác nhau của những cái đồng dạng, của những cấp độ phát triển trong cùng một loại hình. Các xã hội đó đều có bốn "hằng số": ***Nông nghiệp - Nông dân - Công xã xóm làng - Văn hoá dân gian,*** như công thức giới sử học Việt Nam đã đưa ra. Chúng sẽ chỉ khác nhau ở chỉ số, chỉ tiêu cụ thể về các mặt. Các hằng số lại được thực hiện trong một hoàn cảnh lịch sử gắt gao: nông nghiệp lạc hậu và thường trực bảo vệ Tổ quốc trước hoạ xâm lược. Thế tất con người khi ấy phải vừa gần gũi thiên nhiên, lại vừa phụ thuộc thiên nhiên. Họ cũng một mặt, phải co cụm lại để bảo vệ lấy truyền thống văn hoá dân tộc, mặt khác, kết liên chặt chẽ với các dân tộc anh em trong sự nghiệp đấu tranh chung cho sự toàn vẹn lãnh thổ, cho độc lập của quốc gia. Dựa vào thiên nhiên để sống thì gần nó, nhưng cũng đều phụ thuộc vào nó. Nhưng để sinh tồn thì phải chinh phục và đấu tranh. Do đó phải sáng tạo, vì đấu tranh là động lực của sáng tạo. Ôm giữ truyền thống là cách tự bảo vệ song sẽ dẫn đến bảo thủ. Nhưng để bảo vệ cái riêng trong cái chung Việt Nam thì lại phải giao hoà. Phụ thuộc và đấu tranh trong quan hệ giữa người và thiên nhiên; đóng kín và cởi mở trong quan hệ giữa dân tộc và dân tộc phải chăng là các mặt đối lập trong cuộc sống thống nhất của đồng bào các dân tộc? Phải chăng vì thế mà con người thuần phác

nhưng lẫm liệt, cuộc sống ở đây dị biệt mà đại đồng? Phụ thuộc và đấu tranh, đóng kín và cởi mở còn là quan hệ giữa mỗi thành viên với cộng đồng công xã. Con người phụ thuộc vào cộng đồng vì trong hoàn cảnh sống ấy, cộng đồng là chỗ dựa toàn năng. Nó cố kết con người bằng những biểu tượng thần linh, bằng tư cách đại diện người trần để thông quan với tổ tiên, với thiên nhiên. Bị vây quanh giữa những xanh thẳm vô cùng, bị khúc xạ bởi tư duy và nhận thức huyền thoại, con người cảm thấy mình quá nhỏ bé. Thì đây, đã có cộng đồng. Nên, cộng đồng là tất cả, họ sống cho cộng đồng với quan niệm chính mỗi người là cộng đồng. Sự đấu tranh của mỗi thành viên với sự tòng thuộc toàn vẹn vào cộng đồng không ở mức đối kháng. Đó chỉ là trong khuôn khổ cho phép, mỗi cá nhân tự khẳng định mình bằng những sáng tạo, chúng định vị vai trò của cá thể trong cái chung và vì cái chung. Vì thế, đấu tranh và sáng tạo của cá thể không phá vỡ cái chung mà lại làm cho cái chung ấy vận động, cụ thể hoá và biến đổi theo hướng chọn lọc chất lượng. Tòng thuộc và đấu tranh được đảm bảo bằng cơ chế xã hội "đóng kín và cởi mở". Cái đóng kín là những điều nhất thiết phải tuân theo của cộng đồng và vì cộng đồng. Cái cởi mở dành một cánh cửa rộng cho sáng tạo cá thể.

Trên đây là phác hoạ một số điều kiện xã hội, lịch sử, mong trình bày những cơ sở mà từ đó văn hoá dân tộc cổ truyền, trong đó có ca múa nhạc của các dân tộc thiểu số, sinh ra và tồn tại. Sau đây, tôi sẽ viết riêng về ca múa nhạc.

Trước Cách mạng tháng Tám, ca múa nhạc của hầu hết các dân tộc thiểu số đều ***là ca múa nhạc dân gian***, loại hình nghệ thuật do người lao động sáng tạo và thực hiện. Tính chất dân gian bắt nguồn ngay từ tác giả của nó - tập thể những người lao động, những nông dân - mà điều kiện sinh sống của họ quy định tất cả những đặc điểm của nghệ thuật do họ sáng tạo - nghệ thuật dân gian. Do đó, cũng là nghệ thuật, nhưng ca múa nhạc

dân gian rất khác với ca múa nhạc chuyên nghiệp về tất cả các mặt: về hệ đề tài, về phương thức sáng tác, sinh hoạt, lưu truyền, về những thủ pháp và kỹ năng nghệ thuật.

Ca múa nhạc dân gian đáp ứng nhu cầu cảm thụ và phản ánh theo quan hệ thẩm mỹ của con người với thực tại. Nó là nghệ thuật được sáng tạo tại chỗ và cho nhu cầu tại chỗ nên nó ***là thứ nghệ thuật của giữa cuộc đời,*** chứ không phải nghệ thuật của sân khấu như ngày nay ta thường thấy. Nó gắn chặt với mọi hoạt động sản xuất và sinh hoạt xã hội của con người. Con người có hoạt động gì - và cần phản ánh về hoạt động ấy thì họ sẽ sáng tạo ra thể loại ca múa nhạc tương ứng. Đời sống các dân tộc thiểu số với cái nền chung là nông nghiệp, nên có một số thể loại ở dân tộc nào cũng có, nhưng tất nhiên được thể hiện với những dạng vẻ riêng. Lại có những thể loại chỉ một hay một số dân tộc có mà thôi. Và, một khi sinh ra, tồn tại gắn liền với những hoạt động ấy, các thể loại trở thành biểu tượng sinh hoạt của đời sống, thậm chí của văn hoá cả một dân tộc. Nếu hát Quan Họ là biểu tượng cho văn hoá lâu đời của vùng Kinh Bắc, thì hát Sli - lượn sẽ đưa ta đến vùng Tày - Nùng; nếu múa *Xoè* cho ta chất Thái thì múa *Chăm Rông* sẽ dưa ta về các tháp Chăm cổ kính. Trong mối quan hệ gắn bó với cuộc sống, các thể loại ca múa nhạc như những cái mốc, đánh dấu những chặng đường đi tới của toàn bộ sự vận động của xã hội, mà chung quy có thể gói vào ba dường dây chính:

- ***Con người - cây lúa*** thể hiện quan hệ con người và thiên nhiên ***Con người - thành viên cộng đồng*** thể hiện quan hệ con người với cộng đồng trong tư cách cá thể. - ***Con người - cộng đồng*** thể hiện quan hệ con người với cộng đồng trong tư cách thành viên. Ba mối quan hệ thể hiện trong ba đường dây phản ánh hầu như đầy đủ các mặt của đời sống. Chúng ứng với những chặng lớn của đời một con người, của quá trình sinh trưởng cây trồng và của lịch sử sinh hoạt cộng đồng. Chúng dệt thành

tấm lưới văn nghệ dân gian, trong đó có ca múa nhạc, phủ lên khắp nẻo đời, trở thành cái "lý" của đời. Tấm lưới mà mỗi mắt, mỗi nút thắt là một sinh hoạt văn nghệ dân gian, là một "trường đào tạo" để mỗi con người trong cộng đồng được dạy dỗ cho đến lúc hoàn thiện nhân cách văn nghệ. Bằng cách sinh hoạt, thực hành những thể loại ca múa nhạc thuộc ba hệ thống, con người nhận được toàn bộ văn hoá tinh thần của tộc người mà nó tuỳ thuộc. Nhận được, không chỉ tinh thần, tâm hồn, cảm xúc, mà còn cả cơ chế, hình thái biểu hiện văn hoá dân tộc. Nhận được, không chỉ làm theo mà còn tham gia sáng tạo đổi mới theo cơ chế "đóng kín - cởi mở". Và, cũng với chính tấm lưới ấy, cộng đồng đã truyền lại văn hoá của mình cho mỗi thành viên thuộc các thế hệ tiếp nối nhau, vừa truyền dạy, vừa thu hút các sáng tạo cá thể. Đó cũng là quá trình liên tục của cơ chế cá thể hoá văn hoá xã hội và xã hội hoá văn hoá cá thể. Khi đó làm gì có các trường dạy ca múa nhạc cho trẻ em như bây giờ. Lại càng không có các cơ quan Nhà nước trông nom công việc này. Thế nhưng, xã hội đã tự điều chỉnh mọi việc. Hãy lấy một đường dây làm ví dụ, đường dây về chu kỳ đời người:

Đối với các dân tộc thiểu số, một con người mới ra đời là niềm vui không chỉ của cha mẹ và gia đình đứa trẻ, mà còn là của cả dòng họ, cộng đồng công xã. Sống ở một vùng rừng rậm, đất rộng, người thưa, thêm một người là thêm sức mạnh. Đón trẻ ra đời rất trân trọng, nhưng lại khá dè dặt tiếp nhận nó vào cộng đồng. Bởi trong xã hội cũ, nạn hữu sinh vô dưỡng khá phổ biến ở vùng đồng bào. Lại cũng bởi trong quan niệm, trẻ sơ sinh mới chỉ là tặng vật của trời đất ban cho. Muốn nó trở thành một thành viên của làng bản, cần phải biết chờ đợi xem "nó có ở với mình" không. Chờ đợi bao lâu: một tháng, ba tháng, thậm chí một năm. Khi chắc chắn có thể nuôi được, người ta mới làm một lễ "Ra cữ". Trong lễ này, người lớn trao cho đứa trẻ hai tín hiệu: Một là, *một vật* có ý nghĩa dấu hiệu dân tộc. Ở các dân tộc miền

Bắc, vật này thường là một chiếc vòng bạc (Thái), một cái kiềng cổ bạc (Mông) hay đơn giản là một vòng chỉ buộc cổ tay (Mường). Ở Tây Nguyên, vật này là một cái rìu hay cái rựa. Vòng, chỉ, kiềng hay rìu rựa đều được đặt lên bàn thờ tổ tiên trước khi trao cho trẻ. Hai là, vật làm tin lại chỉ được trao cho trẻ trong tiếng hát ru (Thái, Mông) hay trong tiếng chiêng đánh theo nhịp chiến đấu (Tây Nguyên). Sau lễ "Ra cữ", ***đứa trẻ được công nhận là người của dòng họ trong thành phần của cộng đồng.*** Như vậy, đón nhận con người vào xã hội, âm nhạc - bài hát ru và hồi chiêng chiến đấu - đã trao cho trẻ một tín hiệu văn hoá dân tộc. Âm nhạc biến một tặng vật của trời đất thành con người và phong cho nó cái danh hiệu cao quý ấy. Trong cuộc đời đi sưu tầm, không biết bao nhiêu lần tôi được mời dự lễ "Ra cữ", lần nào tôi cũng xúc động trước vẻ trang nghiêm, thiêng liêng của lễ. Dù giai điệu êm ái của hát ru hay hào hùng sôi nổi của nhịp chiêng, tôi vẫn nghe thấy lời truyền dạy đinh ninh của cha ông về một huyết thống văn hoá:

Mày nghe đây, hỡi hòn máu của trời đất!
Mày đến đây, bên bếp lửa nhà sàn làng ta chụm cho sáng
Nghe lời hát, mày nhớ lấy suốt đời
Suốt đời nhe, sống theo cha, theo mẹ
Suốt đời nhé, sống theo bản theo làng
Kể từ nay, mày là con ma họ...
Nhớ đinh ninh: Nhớ đừng quên!

Là "con ma họ. " và phải sống theo cha mẹ, theo bản làng, cũng tức là trao cho đứa trẻ một văn hoá tộc người cụ thể. Cần phải thông cảm với tính chất phù chú ma thuật của lễ. Cái quan trọng là ở tác động xã hội của những lời căn dặn ấy. Bởi, trẻ sơ sinh làm sao hiểu được lời ca và điệu nhạc. Người tiếp nhận toàn bộ ý nghĩa của lễ lại là tất cả cộng đồng mà hôm ấy có mặt

để chứng kiến. Và như vậy, cứ mỗi lần có một đứa trẻ "Ra cữ" là một dịp để toàn bộ cộng đồng tuyên thệ giữ gìn văn hoá dân tộc. Có thể tôi hơi "quá thiên" về ý nghĩa xã hội của nghệ thuật. Song tôi nghĩ đó là thiên chức của ca múa nhạc dân gian - thứ nghệ thuật của cuộc đời.

Từ đấy cho đến tuổi biết chạy đi chơi, trẻ được bao bọc trong vòng tay nâng niu và trong vị dịu ngọt với giọng hát ru của mẹ. Cùng với "quan hệ xã hội" và tình cảm đầu tiên - tình mẹ con - trẻ nhận được bài học về âm nhạc dân tộc.

Sang đến tuổi chơi - hát đồng dao thì trẻ thực sự bước vào "trường đào tạo" ca múa nhạc dân tộc. Các trò chơi kèm theo bài hát là "giáo trình" toàn năng.

Trẻ học múa, học hát, học cách đặt lời bẻ vần, học nhanh tay nhanh trí, nhanh mắt và tất cả khả năng ấy phải tuân theo nhịp điệu của đồng dao. Trước tuổi này, trẻ chỉ tiếp nhận âm nhạc một cách thụ động. Phải từ đồng dao trở đi, trẻ mới tự mình thực hành nhạc múa, thơ ca, trò diễn. Và đồng dao như một mảnh đất chọn lọc để ươm những mầm tài năng văn nghệ cho các thế hệ trẻ. Vào cuối tuổi thiếu niên, khi các em đã biết chăn trâu hay giúp việc nương đồng, các bài đồng dao thực sự trở thành một hoạt động văn nghệ đồng bộ. Lấy một trò ***"Gọi kiến"*** làm ví dụ: Các em lấy ruồi hay sâu bọ đặt ở miệng tổ kiến và hát:

Kiến vống ơi kiến càng
Gọi con tướng con tá mày lên khiêng nai
Gọi con gái con nàng mày lên chuốc rượu
Gọi cả bản mày về chia thịt con rừng

Rồi các em nắm tay nhau thành vòng tròn, nhảy múa điệu "đi săn" mà người lớn thường làm vào những ngày trai bản săn được thú. Cùng với âm điệu và động tác múa, cùng với khả năng tuân theo "lớp lang" của trò, các em rèn tập một khả năng hoá

thân và nhập vai mà sau này rất cần để tham gia các sinh hoạt văn hoá, văn nghệ dân gian của cộng đồng. Song song với đồng dao ở bậc cao, ta còn thấy các em bắt đầu chơi âm nhạc dành cho giới tính theo sự phân công của phong tục dân tộc. Ở đồng bào Khơ Mú chẳng hạn, các em trai sẽ lấy ba đoạn ống nứa có thể nối lồng vào nhau, ở đầu ống nhỏ nhất, các em tách vỏ ống thành lưỡi gà, làm các loại sáo gọi là *Răblăng*. Còn các em gái thì tiện lấy dăm ống nứa nhỏ và ngắn bằng các ngón tay để làm sáo thầm *Cặm rưng*. Tiếng sáo *Cặm rưng* thì thào như khi ta thổi vào các cái lọ dầu cù là nhỏ. Ở các dân tộc Tây Nguyên thì các em trai sẽ tập làm đàn *Goong* mười dây, các em gái sẽ gọt các ống lồ ô bắt chước các chị chơi *Klong-put*, hay kiếm lấy mười ba ống nứa nhỏ ghép lại thành chiếc nhạc cụ hơi nhiều ống *Hihơ*. Cũng ở tuổi thiếu niên lớn này, nhiều dân tộc còn đòi hỏi các em biết múa các điệu múa sinh hoạt phổ biến như *Xoè vòng* (Thái), *Sạp* (Mường), *Lăm vông* (Lào), *Lăm thôn* và trống *Xa Jam* (Khơ-me Nam Bộ)... Theo tôi nghĩ, tuổi thiếu niên được chuẩn bị như một giai đoạn bản lề để bước vào một nhân cách âm nhạc mới ở lứa tuổi sau: tuổi thanh niên.

Ở dân tộc nào cũng vậy, tuổi thanh niên gần như đảm nhiệm việc tham gia và trình diễn hầu hết các sinh hoạt ca múa nhạc của cộng đồng, chỉ trừ một số ít các loại ca múa nhạc có tính chất lễ nghi là dành cho bậc trung niên và cao tuổi. Thanh niên là độ tuổi con người trưởng thành. Cho nên họ phải được ***hoàn thiện tài năng và nhân cách về ca múa nhạc trong chặng đời này*** Họ không chỉ rèn luyện để biết và chơi các thể loại ca múa nhạc dành riêng cho tuổi thanh xuân, mà để được công nhận là thành viên chính thức, họ còn phải biết và thực hiện các thể loại ca múa nhạc trong các sinh hoạt văn hoá - văn nghệ khác của cộng đồng nữa.

Ca nhạc giao duyên là sinh hoạt rất sôi nổi của thanh niên. Ngày xưa, trai gái tìm hiểu nhau qua các sinh hoạt này. Họ bày

tỏ tình cảm và đến với nhau bằng ca nhạc. Một tiếng đàn môi thoảng hơi gió của chàng trai Thái đánh ở bên ngoài vách buồng cô gái; một hồi dài tiếng sáo *Răblăng* của chàng trai Khơ Mú vang lên từ đầu ngõ; dòng giai điệu sôi nổi của *Tơ rưng* vang từ nương này sang rẫy kia đều là tiếng lòng của những anh chàng đang yêu. Sẽ không ai đáp lại đâu. Các cô gái vốn kín đáo. Song, nhất định những dòng tâm tình ấy sẽ đến được "địa chỉ" mà chúng được gửi đến. Bởi, bằng những dấu hiệu riêng, mỗi cô gái sẽ nhận ra đâu là cái mình cần lắng nghe, cần cảm nhận trong vô số âm thanh cùng vang lên trong đêm vắng hay trong không gian ồn ào sôi động của một ngày hội xuân. Cũng như vậy, mỗi chàng trai rất dễ nhận ra tiếng *Klong-pút* hay *Hihơ* (Tây Nguyên) nào; nhịp chày *đánh đuống* nào (Mường), hơi thở nồng ấm của chiếc đàn môi hay *Căm rưng* nào (Khơ Mú)... là dành cho mình. Còn trong hội tung còn mùa xuân, hội ném *Pa - Pao* (Mông), hội *Trao đúm* (Mường)... thì trai gái công khai bày tỏ quan hệ tình cảm. Để tỏ tình lựa chọn, cô gái chỉ cần đón bắt trái còn, nhận quả *đúm* của chàng trai nọ, mà bỏ rơi trái *còn* của chàng trai kia. Trong các cuộc hát đối đáp nam nữ *Sli lượn* (Tày - Nùng), *Khắp báo xao* (Thái), *Vươn* (Giáy), *Thường Rang* (Mường), *Avơng-AĐoh* (Banar-Giarai)... tuy đôi bạn tình không có điều kiện xác nhận quan hệ của mình trước mọi người, song ai cũng biết rằng đôi bạn ấy thích hát đối nhau, và vào lúc ấy họ hát hay nhất. Hoạt động giao duyên của trai gái phần nhiều sử dụng ca nhạc. Tôi chỉ thấy có một số dân tộc có nhảy múa sinh hoạt chung cho mọi người nhưng nòng cốt và sôi nổi nhất là thanh niên. Đó là *Xoè vòng* (Thái), *Xòe chiêng* (Tày), *Lăm vông* (Lào), *Lăm thôn* (Khơ-me Nam Bộ). Ở phần lớn các dân tộc, mặc dầu vẫn do thanh niên trình diễn, nhưng nhảy múa đã trở thành phương tiện diễn tả, thành những hình thức trong những sinh hoạt nghi lễ. Trong các hoạt động này thấy rõ sự phân công giới tính tùy theo phong tục riêng của từng dân tộc. Ở đồng bào Thái - Tày, các cô gái múa hát trong các loại lễ *Then*. Hát và múa *Mỡi* là

chức phận riêng của các cô gái Mường. Điệu *Chiêng* là việc riêng của nam thanh niên ở phần lớn các dân tộc Tây Nguyên. Nhưng múa trong các lễ đầu năm, lễ gặt lúa và cốm mới, lễ tang và bỏ mả lại là việc của nữ thanh niên - Trong lễ *Cha Kơchah* đầu năm của đồng bào Giẻ - Triêng (Gia Lai - Kon Tum) thì dàn ống tre *Đinh tuk* do các thanh niên hoá trang và bận trang phục nữ giới đảm nhiệm.

Ca múa nhạc, nhất là ca nhạc, trong đám cưới và trong chừng mực nào đấy là cả trong lễ nhà mới, là một biến tướng của ca múa nhạc giao duyên. Bởi hôn nhân và gia đình vốn là hệ quả trực tiếp của tình yêu. Ca múa nhạc trong đám cưới là dấu chấm cho quá trình đào tạo "con người" cộng đồng công xã về mặt này. Bằng cách cho con người tham gia các sinh hoạt ca múa nhạc suốt từ sơ sinh đến tuổi thanh niên, cộng đồng đã hoàn thiện nhân cách văn nghệ cho họ, để đến lúc này mỗi người được trang bị và có đầy đủ khả năng tham gia vào mọi sinh hoạt ca múa nhạc dân tộc và truyền dạy cho các thế hệ sau. Những người có năng khiếu hơn cũng sẽ nổi lên từ lứa tuổi này. Và do sự hưởng ứng của cả cộng đồng, tài năng của các "nghệ nhân" đó càng được trau chuốt và ngày càng thành thục thêm.

Khi một con người nằm xuống để trở về với đất Mẹ, cả cộng đồng sẽ làm lễ tiễn đưa. Không một dân tộc nào lại thiếu âm nhạc trong đám tang cả. "Sống dầu đèn, chết kèn trống" mà! Âm nhạc lễ tang có hai ý nghĩa chính: để biểu lộ đau thương của người còn sống và tiễn đưa, dắt dẫn linh hồn người chết về với tổ tiên. Trong các dân tộc đều phổ biến quan niệm cho rằng, chết là bắt đầu một cuộc sống vĩnh hằng trong thế giới tổ tiên. Tổ tiên là sức mạnh vô hình nhưng vẫn luôn luôn ở cạnh và giúp đỡ con cháu. Một người chết đi, cộng đồng thiệt mất một nhân lực, nhưng sức mạnh của cộng đồng không hề giảm sút vì người đó lại góp thêm bề dầy cho truyền thống. Kéo quá khứ vào ngay trong hiện tại là điểm tích cực trong thế giới quan của

đồng bào, nó sẽ đảm bảo cho tương lai mãi mãi phát triển. Đó cũng là điểm tựa vững chắc để từ truyền thống, con người vươn tới trong những chặng đường đi lên về sau. Âm nhạc tang lễ vì vậy, chỉ có một phần mang tính chất buồn thương. Phần này bao gồm những bài hát khóc của thân nhân, gồm những nhịp trống chậm rãi, những điệu kèn riết róng ở dân tộc Mường, Thái; điệu khèn H'Mông thảm thiết; tiếng chiêng bi ai, lảnh lót của đồng bào Tây Nguyên - Âm nhạc buồn thương chỉ diễn ra vào lúc khâm liệm, nhập quan, phúng viếng. Phần chủ chốt trong tang lễ lại là âm nhạc dẫn dắt linh hồn. Thường thường, phần này gồm những bản trường ca lịch sử dài, hát kể - diễn - múa - nhạc - diễn kể lại cả quá trình hình thành dân tộc từ thuở huyền thoại đến đương đại. Đồng bào cho rằng, phải hát kể lại từ đầu đến cuối như vậy, linh hồn mới biết nơi mà về, biết chốn mà đến, như trong bài Then Thái - Tày thường hát: "***Hoa tàn hoa về cội. Hoa héo hoa về cành***". Đây là phần hấp dẫn nhất trong tang lễ xưa kia. Nó thu hút toàn bộ cộng đồng đến dự, ngồi im như thóc, lắng nghe từng lời. Chắc chắn là "linh hồn" người chết sẽ không thu nhận được gì. Nhưng phần hát - kể - diễn lịch sử dân tộc này có tác dụng cố kết cao, củng cố niềm tự hào về gốc rễ tộc người cho những người còn sống đó. Tôi đã nhiều lần dự đám *Tế hồn* người chết (*Xên khuôn phi tai*) trong ba đêm liền của đồng bào Thái. Tôi cũng sưu tầm âm nhạc, múa và trò diễn trong *Ph'ướng ca* ở đồng bào Tày, lại cũng đã dự lễ chôn cất và lễ bỏ mả ở Tây Nguyên. Bất cứ ở đâu, nghi lễ và văn nghệ tang lễ cũng cho tôi cảm xúc thiêng liêng, trang trọng. Nó khẳng định tính chất trường tồn của con người của cộng đồng. Trước sự sống trường cửu vĩ đại đó, thì kiếp sống mỏng manh, ngắn ngủi của đời một con người phỏng có nghĩa lý gì? Cái vinh dự của mỗi người là khi chết, linh hồn nó được nhập vào dòng chảy vĩnh hằng của lịch sử. Và thế là, từ nỗi đau thương mất mát của trần thế, cái chết được biến thành một cuộc "tái sinh" liên tục cho cả một dân tộc, cho các thế hệ mai sau của dân tộc

đó. Chính vì vậy, âm nhạc - hát - múa - diễn trò của phần này trong tang lễ lại thường mang tính chất hào hùng, hoành tráng. Là một nhạc sĩ được đào tạo chính quy hiện đại, lại được tiếp xúc với nhiều nền âm nhạc, nhiều tác phẩm âm nhạc ở trình độ phát triển cao, nhưng tôi luôn luôn khâm phục tài năng văn nghệ của ông cha ta, thể hiện trong phần tang lễ này. Tôi thường nghĩ, có lẽ khó có một nhóm các nhà thơ - nhạc - múa - kịch hiện nay lại có thể làm ra một tác phẩm kỳ vĩ như vậy! Tôi biết rằng ***"Thơ I-li-át không thể có cùng thời với bản in chữ và máy in được" (Mác),*** nhưng tôi cũng hiểu thêm rằng, ***"Về một vài phương diện nào đó, đó là những mẫu mực không thể bắt chước được" (Mác)***[1].

Ở trang sách này, tôi không có tham vọng kể lại toàn bộ vốn liếng ca múa nhạc cổ truyền của các dân tộc thiểu số. Đó là việc của nhiều công trình nghiên cứu chuyên sâu và dài hơi. Kể lại một cách sơ lược những vốn ca múa nhạc gắn bó với đời một con người để thấy vốn ấy phong phú ra sao, để thấy vốn ấy vừa thiết thực và chất phác như chính bản thân cuộc sống, lại vừa đạt đến trình độ nghệ thuật tốt đẹp và các tác động cảm xúc mạnh mẽ như thế nào. Và cũng để có cơ sở khoa học mà đánh giá, mà nhận định những ưu điểm, khuyết điểm của chúng ta trong việc tiếp thu thừa kế có chọn lọc, phát triển hợp lôgich tư duy và nghệ thuật dân tộc các vốn quý ấy trong giai đoạn cách mạng sau này.

Tuy nhiên, tôi thấy cần phải nói thêm đôi chút về vốn múa cổ truyền của các dân tộc thiểu số. Muốn nghiên cứu về âm nhạc dân gian phải biết, phải coi trọng và để ý tới toàn bộ các loại hình văn nghệ dân gian, nếu không nói rằng còn ***phải biết và coi trọng việc nghiên cứu toàn bộ cuộc sống và lịch sử***

---

1. C. Mác và F. Ăng-ghen: *Về văn học và nghệ thuật*, Nxb Sự thật, Hà Nội, 1958 tr 101

dân tộc. Bởi, như đã nói ở trên, đây là thứ văn nghệ của đời sống và cho đời sống tại chỗ. Tác giả của nó là những cộng đồng nông dân các dân tộc. Họ sử dụng cùng một lúc các phương tiện diễn tả nghệ thuật họ có trong tay để phản ánh nhận thức của mình về thực tại. "Tác phẩm" của họ mang tính chất "tổng hợp và nguyên hợp" cao. Do đó, nếu tiếp cận với văn nghệ dân gian chỉ từ một chuyên ngành thì kết quả sẽ rất phiến diện và phần lớn sẽ là những nhận xét về mặt kỹ năng hơn là về mặt bản chất của sự vật.

Đúng là đồng bào các dân tộc thiểu số yêu thích nhảy múa không kém gì yêu thích âm nhạc và các loại hình văn nghệ. Song không phải là kiểu yêu thích như tầng lớp thị dân một số dân tộc châu Âu, hễ có dịp tụ họp đông người là họ nhảy múa. Sở dĩ phải nói như vậy vì một vài nhà nghiên cứu và sáng tác múa ở ta đã gán cho các dân tộc kiểu ưa thích châu Âu ấy. Căn cứ của những nhận xét ấy là múa *Xoè vòng* Thái, *Lăm vông* Lào và *Lăm thôn* Khơ-me Nam Bộ. Thực ra không phải như vậy. Đồng bào chỉ nhảy múa khi nào thấy có thể dùng múa để phản ánh một mặt nào đó trong tổng thể một hiện tượng của thực tại mà đồng bào muốn phản ánh. Ngay những loại múa có tính chất sinh hoạt như Xoè, Lăm vông, Lăm thôn cũng đều có nguồn gốc từ những hoạt động văn hoá dân gian tổng thể. ***Trong xã hội cổ truyền các dân tộc thiểu số, múa được sử dụng phần lớn trong các nghi lễ, hội hè,*** và trong phần diễn kể lịch sử dân tộc ở tang lễ hay ở các hội đám mùa xuân. Lấy múa khèn Mông làm ví dụ. Trong tang lễ, người Mông thổi khèn để "kể" lại lịch sử dân tộc. Tương truyền là có "ba trăm sáu mươi điệu khèn". Người thổi khèn phải vừa thổi, vừa đi trên một thanh tre bắc qua một vạc dầu nấu sôi. Vạc dầu sôi là biểu tượng biển cả mà linh hồn phải vượt qua để trở về với đất tổ tiên. Tiếng khèn sẽ dẫn dắt linh hồn. Đi trên thanh tre thì người thổi khèn phải lấy trọng tâm bằng một chân. Và đó cũng là nguồn gốc của động

tác khom khom, quay tròn của múa khèn Mông, chứ không phải như một nhà sáng tác múa bảo rằng: "Sở dĩ người Mông múa quay tròn trên một chân là vì họ ở trên núi đá tai mèo, không có đất rộng để múa thoải mái như các dân tộc khác"(!?)[1].

Lại cũng nên tránh quan niệm cho rằng vì múa được sử dụng như một thành tố trong cơ cấu đồng bộ của một nghi lễ hay một đám hội nên nó có nội dung và màu sắc mê tín dị đoan. Thậm chí, có người còn gọi đó là loại "nghệ thuật tôn giáo"! Tôi thấy chúng ta cần có cái nhìn lịch sử trong vấn đề này. Sống trong xã hội nông nghiệp mà trình độ sản xuất và xã hội còn lạc hậu, người nông dân sao tránh khỏi cách lý giải huyền thoại về thực tại? Do đó, cần phân biệt cách phản ánh lệch lạc, thiếu khoa học về thế giới khách quan, với những yếu tố mê tín, buôn thần bán thánh ký sinh vào các hình thức lễ nghi, hội hè của đồng bào. Không nên nhất loạt, gói tất cả vào một bọc dị đoan. Trên thực tế, nội dung và hình thức các nghi lễ hội hè nói chung và múa trong đó nói riêng, chứa đựng những nhận thức rất thiết thực, mang tải những nguyện vọng, ước mơ cao đẹp và chính đáng của con người. Mặt khác, đồng bào không phải là những nhạc sĩ, múa sĩ, sân khấu sĩ... Họ chỉ là những nông dân bình thường, nên họ đã vận dụng tất cả những phương tiện có trong tay, từ những lễ thức, âm thanh, nhịp điệu, động tác; từ những điệu bộ, nét mặt đến những hiểu biết lớp lang, chương hồi để thể hiện nhận thức của mình. Như thế, không có vấn đề "tôn giáo", nghi thức làm cái vỏ cho hoạt động nghệ thuật. Nghi thức cũng chỉ là phương tiện thể hiện như các loại hình nghệ

---

1 Ý kiến phát biểu trong Đại hội thành lập Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam năm 1966 ở Hà Nội. Chúng ta thông cảm với người phát biểu vì anh chưa một lần đến vùng cư trú của đồng bào Mông, chưa hề nghiên cứu tí gì về lịch sử và đời sống của đồng bào cả. Nhưng phải nêu lên ở đây vì đã có một thời ý kiến này được coi như là đúng đắn!

thuật mà thôi. Phải làm rõ điều này vì đã có lúc phổ biến một nhận định cho rằng múa của các dân tộc thiểu số được sinh ra, tồn tại ***"trong cái áo khoác tôn giáo"*** và vì thế, nó chỉ mô tả thế giới huyền hoặc mà thôi. Mặc dầu đây không phải là chỗ nói về hội hè, lễ nghi của đồng bào, song cần làm rõ đôi chút về những hiện tượng văn hoá này trong mối liên quan của chúng với múa. Nói cho cùng, các lễ nghi hội hè ấy thể hiện hai nội dung cơ bản, hai nguyện vọng thường xuyên và cháy bỏng của đồng bào là: mong cho mùa màng tốt tươi, người yên vật thịnh và mong cho con người cùng với cộng đồng tộc người bền vững, sinh sôi nảy nở. Đó cũng là hai nội dung cơ bản của các điệu múa cổ truyền của đồng bào. Xem điệu múa ***Tăng bu - Tăng bẳng*** (dỗ ống) của đồng bào Khơ Mú, nếu chỉ chú ý đến đội hình sôi động, đến những động tác nhanh gọn, chắc khoẻ thì mới chỉ hiểu cái không khí bên ngoài, cái "vỏ", cái "tín hiệu" vật chất. Lại chỉ chú ý đến việc điệu múa mỗi năm diễn một lần trước bàn thờ của ông Mo, mà nhét điệu múa vào cái "rọ mê tín" thì tội nghiệp cho đồng bào quá. Xin, hãy nhìn kỹ hơn, xem bàn thờ có gì? Trung tâm là một cây chuối to cho ta một biểu tượng sinh thực khí. Dưới chân là một khóm củ sả, một khóm khoai sọ, một vài cái măng và một quả bầu già. Như vậy bàn thờ có thờ cái gì xa lạ đâu. Nó thờ cái sự ***"Đực-Cái"*** tự nhiên của trời đất. Con người - bằng những biểu tượng - mong cho lúa trên nương hiểu thấu cái sự ***"Đực-Cái"*** ấy mà sây bông trĩu hạt. Lại mong cho lúa chịu hạn như cây sả, đẻ nhiều con như khoai sọ, lớn nhanh như măng vầu mà lắm hạt như trái bầu kia. Còn những cái ống mà đội múa dùng làm "đạo cụ" chẳng qua là những ống đựng nước và đựng hạt giống. ***Nước và giống*** có phải là hai yếu tố quan trọng bậc nhất cho người làm nông nghiệp không? Điệu múa ấy lại múa trong khi dàn đồng ca vang lên giai điệu sầm sập của bài hát ***"Mưa rơi"*** nữa cơ chứ. Vậy toàn cảnh lễ ***"Mừng mùa măng mọc"***, trong đó điệu múa ***"Tăng bu - Tăng bẳng"*** là một thành tố, biểu

thị rất chân thật, hồn nhiên và đôn hậu cái mong ước thiết tha, chính đáng của con người. Tôi không nghĩ rằng, tất cả mọi di sản nghệ thuật đều hoàn thiện, toàn mỹ. Song tôi cũng tự thấy không nghĩ khác được rằng: hầu như tất cả những điệu múa cổ truyền của các dân tộc thiểu số mà chúng tôi được biết và có tham gia sưu tầm, có một chất lượng nghệ thuật rực rỡ và đẹp đến thế. Thực tế cho thấy nhiều điệu múa của đồng bào chỉ cần được gia giảm đôi chút là đã chiếm giải khôi nguyên trong các cuộc thi trong và ngoài nước.

Với quan niệm như vậy, tôi sung sướng liệt kê vào vốn múa cổ truyền đó tất cả các điệu múa mà đồng bào đã sáng tạo ra trong lịch sử dân tộc. Từ điệu ***múa khèn Hmông*** đến các điệu ***Suông chầu, Khảm hải Tày;*** từ múa ***Kiếm*** trong Mo Đẻ đất đẻ nước đến ***múa Bông*** trong ***Mỡi Mường***; từ múa ***Tăng bu - Tăng bẳng*** trong lễ Mừng mùa măng mọc Khơ Mú đến múa ***Đánh trống lắc mông (Côống tốp au eo)*** trong lễ "chim mài đá" (***Nôộc xi hin***) Xinh mun; từ múa ***Quệt que (Long đe), Múa trống (Tap Sơgơr)*** trong lễ đâm trâu (***Groong Kơpô)*** đến múa ***Dẫn hồn (Groong Atau)*** trong lễ Bỏ mả ***(Groong Pơxát)*** Bana v.v... tất cả đều là vốn múa rất giàu về thể loại, hiện thực về nội dung, bay bổng về hình tượng, tinh xảo về động tác và đội hình, mạnh mẽ và trực tiếp tạo cảm xúc.

Ngoài tình hình chung như nói trên, nghệ thuật múa của một số dân tộc đã có những bước phát triển cao hơn, đã xuất hiện loại múa mang tính chất biểu diễn nhiều hơn và trong chừng mực nào đó, đã tách ra khỏi những hoạt động sản xuất và sinh hoạt hằng ngày, để trở thành một loại hình nghệ thuật chuyên lập. Đó là trường hợp hệ thống các điệu múa biểu diễn Thái, thường được gọi là ***Xoè (Xé)*** và hệ thống múa Khơme Nam Bộ được sử dụng trong hình thức sân khấu ***Ro Băm***. Mặc dầu loại múa này có nguồn gốc cung đình, nhưng trước hết nó là sáng tạo của các thế hệ nghệ nhân xuất thân từ nhân dân lao

động. Sau nữa, qua quá trình thâm nhập lẫn nhau giữa hai dòng múa cung đình và múa dân gian, những điệu múa thuộc loại này đã trở về tay nhân dân và đã được dân gian hoá.

Tóm lại, trước Cách mạng tháng Tám năm 1945, mỗi dân tộc thiểu số anh em đều có ca múa nhạc riêng của mình. Vốn ca múa nhạc ấy là thành tố hữu cơ trong tổng thể nền văn hoá dân tộc, phản ánh và in dấu tình trạng lịch sử, xã hội của dân tộc trong quá khứ và đương đại. Nó diễn tả cuộc sống nhiều mặt của dân tộc một cách hiện thực và bằng một trình độ tư duy, trình độ biểu hiện nghệ thuật tương ứng.

II.
HỢP LƯU TRONG DÒNG CHẢY CỦA THỜI ĐẠI

Đại hội văn công toàn quốc tháng 12 năm 1954 mãi mãi để lại một ấn tượng sâu sắc, không thể phai mờ trong nhiều người dự. Lần đầu tiên trong lịch sử, trên sân khấu thủ đô một quốc gia độc lập, nhiều vốn văn nghệ ca múa nhạc cổ truyền của các dân tộc anh em trong đại gia đình Việt Nam được trình diễn. Sân khấu đó mang một cái tên khiêm tốn mà vĩ đại: ***Nhà hát nhân dân.*** Cả cái tên sân khấu ấy nữa, cũng lần đầu tiên xuất hiện trong lịch sử, nó như một tuyên ngôn nghệ thuật về bản chất của chế độ Dân chủ cộng hoà và là một biểu hiện sáng tỏ của chính sách văn hoá dân tộc của Đảng và Nhà nước ta. Ngày đó, chỉ với một sân khấu sàn gỗ phẳng phiu, với cánh gà màu xanh hoà bình buông rủ, có tấm phông hậu rộng mênh mông, có tấm màn nhung nặng mà kéo ra đóng vào êm ru, có người giới thiệu chỉnh tề trong tấm áo dài Hà Nội và các tiết mục do các diễn viên son phấn, trang phục lộng lẫy là đã đẹp lắm rồi. Tất cả những cái mà ngày nay đã trở thành bình thường, thậm chí

có vẻ còn "lỗi thời", thì ngày ấy đã làm chúng tôi nức lòng, cho chúng tôi những cảm xúc cao đẹp, thiêng liêng. Bởi, những cái ấy là một trong những biểu tượng cụ thể của nền độc lập mà cả dân tộc chúng ta đã đổ máu trong suốt chín năm kháng chiến chống thực dân Pháp mới giành lại được. Các bạn trẻ đọc những dòng này đừng quy cho tôi cái "tội" hay "kể chuyện cổ tích". Xin cho phép tôi nói lại đôi chút "tình đời, tình người" trong tình Đảng, tình dân của "bốn mươi năm ấy". Chúng ta sống, lao động, chiến đấu cho cuộc sống xã hội chủ nghĩa tươi đẹp phía trước. Nhưng chúng ta đi tới với những hành trang nào kia chứ? nếu không phải là những bề dày đáng tự hào của lịch sử đang nâng chúng ta lên?

Cảm xúc của chúng ta dâng lên cao hơn nữa, khi trên sân khấu Nhà hát nhân dân xuất hiện không phải là những ông kỳ, mợ phán, mà là những tấm áo mớ ba mớ bảy với giọng hát êm dịu "Ai xui là xui cây lúa chín". Bài đồng ca mở màn "Về đại hội" của nhạc sĩ Nguyễn Đình Phúc khai thác từ dân ca Dao làm chúng tôi ngây ngất. Chúng tôi hân hoan với múa ***Sạp***, chúng tôi kinh ngạc trước vẻ tinh tế của điệu múa ***Nón*** uyển chuyển của Đoàn văn công tỉnh Sơn La và của đội *Xoè* Lai Châu. Mặc dầu so với bây giờ, sân khấu ấy còn ít tiết mục, còn chất phác, hồn nhiên trong vẻ diễn. Song chỉ với chừng ấy cũng đủ cho chúng tôi một nỗi vui mừng vô hạn, rằng văn nghệ các dân tộc chúng ta đẹp đẽ là thế, trong sáng và tinh tế là thế và chắc chắn là rất giàu có. Nếu là người viết sử, tôi sẽ dành nhiều trang để mô tả tỉ mỉ từng tiết mục trong Đại hội này. ***Bởi, đó là cuộc hợp lưu chính thức đầu tiên của các ngọn nguồn văn nghệ dân tộc.*** Bởi trước đó chưa bao giờ múa Thái, múa Mường, ca hát Dao, H'Mông lại cùng với nhạc bát âm và hát Chèo dắt tay nhau lũ lượt ra sân khấu hiện đại, bình đẳng và hồn nhiên như bày trẻ gồm những anh em ruột thịt nắm tay nhau "dung dăng dung dẻ" dưới ánh trăng rằm vằng vặc của Cách mạng. Bởi lần đầu tiên, vẻ đẹp tâm hồn các dân tộc thiểu số về góp mặt một

cách đàng hoàng, tự tin và chinh phục khán giả Thủ đô, những con người còn biết rất ít về "rừng xanh núi đỏ". Bởi, những người vùng xuôi chợt phát hiện ra, rằng trong vốn liếng của mình còn có cả những viên ngọc tuyệt đẹp bị lãng quên; rằng những người anh em của mình có một tài năng nghệ thuật như thế đấy. Đúng là sân khấu hồi ấy còn hồn nhiên, chất phác nhưng nó giúp chúng ta tự tìm ra chính mình, phát hiện ra giá trị của mình.

Để có được cuộc hợp lưu lịch sử tháng 12 năm 1954 ấy, chúng ta đã trải qua chín năm kháng chiến và nhiều năm trước đó vào thời kỳ tiền khởi nghĩa. Hồi còn ở chiến khu Việt Bắc tôi đã được nghe những bài hát cách mạng bằng tiếng Tày, tiếng Dao, tiếng H'Mông, Thái, Mường. Tôi rất nhớ và thích vẻ chân thật mà hào hùng của những ***Hai rủng quang*** (Trăng sáng trong), ***Pi pay hai pay*** (Anh yên lòng ra đi)... và rất nhiều điệu dân ca được đặt lời ca cách mạng, địch vận, như điệu ***Bỉ đúm*** Mường:

Vai anh mang chiếc súng dài
Anh đi lính dõng bắt ai anh hỡi.

Bằng những điệu ***Phong slư, Sli lượn, Lu tảu, Khắp xư, Khắp bắc...,*** các cán bộ Việt Minh vùng dân tộc thiểu số đã tuyên truyền, vận động cách mạng rất có hiệu quả. Tôi không sống ở Tây Nguyên trong những năm kháng chiến chống thực dân Pháp nhưng tôi tin rằng những điệu dân ca ***Pơ Đưk, Avơng, AĐoh, A lư*** cũng trở thành phương tiện giáo dục cách mạng như ở Việt Bắc. Và nếu chi tiết kể chuyện ***Gươm ông Tú*** trong ***Đất nước đứng lên*** không phải là một hư cấu của tác giả Nguyên Ngọc thì đấy là một ví dụ đẹp về giá trị tinh thần của vốn văn nghệ cổ truyền dân tộc. Trong các loại hình ca - múa - nhạc, thì ca hát là loại hình nghệ thuật có tính chiến đấu cao, dễ ứng dụng để thể hiện kịp thời những biến động tại chỗ của cuộc sống. Điều đó cắt nghĩa vì sao lúc ban đầu, vốn múa và nhạc

dân tộc cổ truyền chưa được sử dụng nhiều. Ở góc độ sự phát triển tự thân của nghệ thuật, "bình cũ rượu mới" chưa phải là phương thức tốt nhất. Song những nội dung mới, mang tải tinh thần tư tưởng mới cũng chừng mực nào đã góp phần làm biến đổi chất lượng và cơ cấu nghệ thuật ca hát cổ truyền. Quan sát các tư liệu sưu tầm được về thời kỳ này, tôi thấy các thể loại ***Hát vè, Hò, Hát ngâm*** được dùng nhiều để mô tả những sôi động trong cuộc sống chiến đấu sản xuất. Những thể loại giao duyên hay trữ tình thì lại nói được rất hay về tâm tư tình cảm của người lính, người vợ, mẹ bộ đội ở hậu phương, về lòng yêu quê hương tổ quốc và là vũ khí địch vận rất có hiệu lực. Bất cứ anh bộ đội vệ quốc quân nào cũng ra đi từ một làng, bản, quê hương, nơi công xã đã đào tạo anh thành con người của dân tộc anh. Những bài ca tiếng hát dân tộc gợi đến cho anh nơi chôn rau cắt rốn, nơi có mái nhà nhỏ bé mà ấm cúng của cha mẹ hay vợ con anh. Đó là những tín hiệu thúc giục anh chiến đấu, củng cố mục đích vệ quốc cao cả của anh. Cũng một tác động như thế sẽ thúc đẩy người lính nguỵ mang súng giặc trở về với bản làng. Đối với những người còn gắn bó với tinh thần công xã cổ truyền thì "bình cũ rượu mới" là một bước đổi mới của ca hát xưa.

Từ những năm đầu thập kỷ 50, các đoàn văn công nhân dân và quân đội lần lượt ra đời. Thấm nhuần chính sách văn hoá dân tộc của Đảng, bước đầu hiểu được cái hay, cái đẹp trong vốn văn nghệ cổ truyền dân tộc và thực hiện đường lối xây dựng văn hoá mới của Đảng, các đoàn, đội văn công đã khai thác những bài ca điệu múa dân tộc làm tiết mục của mình. Những việc làm đầy thiện ý và tâm huyết ấy đã góp phần to lớn cho cuộc hợp lưu hào hùng ở Nhà hát Nhân dân tháng 12 năm 1954.

Cuộc hợp lưu ấy đánh dấu một chặng đường mới cho ca múa nhạc các dân tộc thiểu số. Nó đánh thức lòng tự hào dân tộc trong đồng bào. Nó cho các nhà sáng tác, biên đạo và biểu diễn thấy rõ tiềm năng to lớn mà trên cơ sở đó, họ có thể thực hiện tốt đẹp

chủ trương của Đảng là thừa kế có chọn lọc và phát huy vốn văn hoá cổ truyền để góp phần xây dựng nền văn nghệ mới có nội dung xã hội chủ nghĩa, có tính chất dân tộc đậm đà, có tính đảng, tính nhân dân sâu sắc. Nó mở ra một phương hướng nghệ thuật mà theo đó, các đoàn đội văn công trung ương và địa phương xây dựng chương trình tiết mục của mình. Có thể gọi những năm cuối thập kỷ 50 là thời kỳ phục hưng ca múa nhạc cổ truyền các dân tộc thiểu số. Phục hưng chứ không phải phục hồi. Bởi, phục hưng bao hàm sự chọn lọc những gì tinh tuý nhất trong vốn cũ. Hơn thế nữa, phục hưng cũng là sự trình bày lý giải những vốn chọn lọc, theo yêu cầu trình độ con người thời đại chúng ta. Vả chăng, phục hưng bao giờ cũng là tiến bộ. Trong lịch sử Việt Nam có ít nhất ba lần phục hưng văn hoá. Đó là thời kỳ nhà Lý, mở đầu kỷ nguyên độc lập sau đêm dài ngàn năm Bắc thuộc. Đó là thời Lê sơ sau chiến thắng quân xâm lược nhà Minh vốn khét tiếng tàn ác với chính sách huỷ diệt văn hoá. Và phục hưng văn hoá vào thời đại chúng ta, thời đại Hồ Chí Minh, sau gần một trăm năm đấu tranh giải phóng dân tộc khỏi ách cai trị của thực dân Pháp.

Một điều dễ thấy là, ngay từ đầu, những vốn ca múa nhạc xưa kia gắn bó với các hoạt động sản xuất và sinh hoạt bình thường của con người, của cộng đồng, nay ***trở thành những tiết mục sân khấu.*** Mặc dầu sau thập niên 50, miền Bắc nước ta còn đang ở giai đoạn phục hồi kinh tế và chuẩn bị đi vào xây dựng hoà bình, song văn nghệ nói chung và ca múa nhạc nói riêng đi theo phương hướng và kiểu cách của loại hình văn hoá đô thị hóa của các xã hội công nghiệp.

Dường như khuynh hướng sân khấu hoá là một nhu cầu có thực của công chúng Việt Nam nói chung, trong đó có công chúng các dân tộc thiểu số. Lại lấy lễ "Mừng mùa măng mọc" của đồng bào Khơ Mú đã dẫn ở trên phần I làm ví dụ: Điệu múa ***Tăng bu - Tăng bẳng*** và bài hát ***Mưa rơi*** xưa kia là những thành tố kết hợp hài hoà trong tổng thể của lễ. Cùng với bàn

thờ, với các hiện vật đã mô tả, điệu múa và bài ca thể hiện ước mơ của con người. Các hiện vật và bàn thờ giúp ta hiểu rõ hơn ý nghĩa của bài ca và điệu múa. Ta sẽ hiểu rằng vì sao trình diễn chúng phải theo một nhịp điệu và một tốc độ nhanh, vì sao nét nhạc phải đi thế này, động tác và đội hình múa phải đi thế kia, chứ không thể làm khác đi mà không sai lạc nội dung. Năm 1962, tôi đã lấy bài ***Mưa rơi,*** viết thêm bè bối mà tôi hãnh diện gọi là "nâng cao" (?!), dựng thành tiết mục tốp ca nữ cho đoàn văn công khu Tây Bắc đi dự Hội diễn Ca múa nhạc toàn quốc. Còn anh Lường Tiến, nhà biên đạo của Đoàn thì lấy điệu múa ấy, cũng "nâng cao" thành điệu múa ***Tăng-bu***. Cả hai tiết mục đều giành huy chương vàng và nhận được những lời khen ngợi khá nhiệt liệt. Ấy vậy mà tôi không vui. Bởi khi xem hai tiết mục trên sân khấu, trình diễn với tất cả những ưu thế tuyệt đối về phương tiện và diễn viên, nhưng tôi vẫn không có được một cảm xúc như khi xem chúng trong lễ ***"Mừng mùa măng mọc"***. Bây giờ thì tôi hiểu rằng cái cảm giác không vui chính là do chúng tôi đã cắt lấy một bộ phận từ một cơ thể toàn vẹn; tô son vẽ phấn cho nó, rồi cứ nhất định bắt mọi người phải công nhận rằng nó chính là toàn bộ cái cơ thể ấy. Một khuôn mặt đẹp trước hết là nó kết hợp hài hoà của đôi mắt, cái mũi, cái miệng, đôi tai, làn da, lông mi, lông mày, vầng trán, mái tóc, chứ chưa chắc những thành phần ấy đều là mẫu mực cả. Lóc riêng cái mũi hay đôi mắt ra thì vị tất đã thấy được cái đẹp hài hoà toàn thể. Chả trách tôi cứ bị ám ảnh bởi cảm giác ***"đồ giả"***. Giả kể hai tiết mục ấy gộp làm một, người hát và người múa kết hợp với nhau như trong cội nguồn của nó thì - hiệu quả có lẽ khá hơn chăng. Và nếu lại có một tấm phông hay một cảnh trí sân khấu mô tả một cách hình tượng cái ước mơ "người yên vật thịnh, phong đăng hoà cốc" mà bài hát và điệu múa muốn nói lên, thì lại càng tốt hơn chăng? Dĩ nhiên, cảnh trí ấy có thể không cần có bàn thờ, các hiện vật xưa, mà có thể dùng những hình tượng phù hợp với thị hiếu ngày nay hơn. Như vậy, chúng tôi, hai "tác giả"

- có công hay có tội? Chúng tôi đã "nâng cao" hay "cải lùi"? Và nói chung, sân khấu hoá các vốn ca múa nhạc cổ truyền như thế nào để khỏi "gieo vừng ra ngô"? Đó là vấn đề nổi lên trong những năm 1954 - 1960. Mặc dầu chưa có được câu trả lời gãy gọn cho vấn đề này, nhưng những tiết mục sân khấu hoá vốn ca múa cổ truyền cũng đánh dấu một bước biến đổi. Những vốn đó xưa kia ít nhiều mang tính chất "thực dụng", phục vụ và gắn bó với những hoạt động bình thường của con người, thì nay trở thành những tác phẩm nghệ thuật chân chính. Trong tay những nhà sáng tác, biên đạo chuyên nghiệp, những vốn ấy được sửa sang theo hướng quy phạm, các phương tiện diễn tả và các thủ pháp nghệ thuật được chọn lọc, trau chuốt, tinh tế hơn; và về mặt hình thái, chúng được cố định lại. Mặt khác, từ vai trò là những thành tố trong một hoạt động văn hoá tổng thể, các tiết mục được sân khấu hoá đã đi theo hướng biến thành những tác phẩm độc lập của từng loại hình nghệ thuật chuyên biệt mang tính chất sân khấu chuyên nghiệp. Nếu đứng ở góc độ lịch sử nghệ thuật thì đây chính là một trong những khâu của công việc "cổ điển hoá", một công việc thường được thực hiện trong buổi đầu của chủ nghĩa tư bản. Tất nhiên như tôi đã dẫn ví dụ về bài hát ***Mưa rơi*** và múa ***Tăng bu***, không phải bất cứ tiết mục nào cũng thành công và trở thành cổ điển cả. Nhưng cho đến những năm 1960 thì chúng ta đã có được một loạt bài dân ca, điệu dân vũ định hình khả dĩ có thể đại diện cho phong cách nghệ thuật của một số dân tộc như ***Múa nón*** (Thái), ***Sạp*** (Mường), ***Rong chiêng*** (Tây Nguyên), ***Chàm rông*** (Chàm), ***Trống Sajam*** (Khơ-me)... như ***Mưa rơi*** (Khơ Mú), ***Khăn piêu*** (Cống Khao), ***Ru con*** (H'Mông), ***Sáng trong buôn*** (Ê Đê)...

Cuộc hợp lưu lịch sử cũng bắt đầu một quá trình ***"quốc gia hoá"*** ca múa nhạc cổ truyền của các dân tộc Việt Nam. Quá trình ấy thể hiện trước hết ở sự lan truyền nhanh chóng vốn ca múa nhạc của dân tộc này đến các dân tộc khác, theo cả hai chiều xuôi - ngược và ngược - xuôi. Những sáng tạo ca múa nhạc

xưa kia gắn bó với cuộc sống và chỉ phổ biến thu hẹp trong phạm vi một dân tộc, thì nay trở thành đối tượng thu nhận, cảm xúc của toàn bộ các dân tộc và giữa các ngành của cùng một dân tộc. Quá trình này mang tính tích cực xã hội về rất nhiều mặt và tôi nghĩ, đây cũng là điều chưa từng diễn ra trong lịch sử với ý thức tự giác, bởi nó là hệ quả tất yếu của cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa lúc ấy đang bắt đầu trên đất nước ta. Nó là nhu cầu khách quan của xã hội, nhưng lại được Đảng và Nhà nước ta nhận thức và chỉ đạo thực hiện một cách tự giác. Do đó, mặc dầu chúng ta còn có nhiều hạn chế, song quá trình này được đẩy nhanh và đem lại hiệu quả cao, khiến cho các dân tộc Việt Nam trở nên gần gũi, hiểu biết nhau một cách thực chất, sâu sắc hơn. Cuộc kháng chiến chống Pháp và những năm đầu sau hiệp định Giơnevơ đã kết liên các dân tộc trên ý thức chính trị, trên ý thức quốc gia, trên mục tiêu chung là giải phóng cho tất cả các dân tộc. Sự giác ngộ chính trị ấy đã siết chặt hàng ngũ các dân tộc Việt Nam trên một bước mới, một bước cơ bản và tự giác, so với tinh thần đoàn kết cổ truyền. Song, sự kỳ thị dân tộc trong xã hội cũ lại luôn luôn thể hiện trong lĩnh vực văn hoá. Bởi, các dân tộc cùng có chung số phận lịch sử như các dân tộc Việt Nam, thì sự khác nhau giữa họ chỉ còn là văn hoá, một lĩnh vực mà tính cách dân tộc của những con người, cộng đồng người hiện lên rõ nét. Vậy trong xã hội mới, trên nền tảng sự giác ngộ chính trị nảy sinh nhu cầu giao lưu, trao đổi văn hoá giữa các dân tộc, thậm chí giữa các ngành của cùng một dân tộc. Nó đáp ứng yêu cầu tìm hiểu thực chất của nhau và điều quan trọng là xây dựng và củng cố ý thức quốc gia, ý thức đại gia đình dân tộc Việt Nam về mặt văn hoá; để dẫn đến sự "chiếm hữu", "tiếp thu" tinh hoa văn hoá của các dân tộc anh em ***với tư cách là người chủ***, đồng thời, tự giác khai thác, trình bày và sẵn sàng đóng góp văn hoá của mình vào nền văn hoá mới, có ***tính quốc gia*** mạnh mẽ. Cố nhiên, ca múa nhạc chỉ là một bộ phận trong văn hoá mỗi dân tộc. Với đại gia đình cả nước, ca múa nhạc cũng nằm trong quá trình hoà hợp văn hoá dân tộc nói

chung. Tuy nhiên, so với các loại hình văn hoá khác, ca múa nhạc có lợi thế để trở thành đội quân tiên phong trong việc này. Bởi, ca múa nhạc có "tiếng nói" không cần phiên dịch. Cuộc sống, tính cách, tâm hồn của con người và cộng đồng mỗi dân tộc biểu lộ trong các tiết mục không phải bằng những tục lệ, thể chế, mà bằng những hình tượng nghệ thuật, thông qua tiếng nói của âm thanh, nhịp điệu, động tác, đội hình, trang phục... Khái niệm ca múa nhạc Việt Nam bỗng có một nội dung rộng lớn và sắc thái nghệ thuật của mỗi dân tộc vốn đã đa dạng thì nay lại càng lung linh thêm. Và trong ý thức mỗi người dân Việt Nam buổi dân chủ cộng hoà, khái niệm ấy mặc nhiên tồn tại như đã có tự bao giờ. Cũng tự nhiên như thế, các loại múa của dân tộc thiểu số bước vào chương trình huấn luyện cơ bản của Trường múa Việt Nam. Giới múa và các giảng viên của trường không hề phải bàn cãi gì về giá trị mang tính chất biểu đạt cao và kỹ năng múa tinh tế của các loại múa ấy trong việc đào tạo nghệ sĩ múa Việt Nam. Có được tiết mục hát đệm ***tính tẩu*** hay cây sáo H'Mông trên sân khấu trung ương là một trong niềm vui chung của ngành ca múa nhạc. Những huy chương vàng và giải thưởng mà những tiết mục ca múa nhạc các dân tộc thiểu số giành được ở trong nước và nước ngoài đã gạt đi chút hoài nghi còn lại ở một vài người khó tính nhất.

Sau cùng, giá trị lớn lao của cuộc hợp lưu còn là ở chỗ nó đã mở rộng khái niệm "ca múa nhạc các dân tộc thiểu số". Rất nhiều đồng chí trong chúng ta thường băn khoăn, rằng không biết có nên xếp các sáng tác của anh em người Kinh viết về cuộc sống dân tộc thiểu số vào phạm trù "ca múa nhạc dân tộc thiểu số" không? Các đồng chí ấy phân biệt khá rành rọt đâu là tác phẩm do anh em Kinh viết và đâu là tác phẩm do anh em người dân tộc viết. Hoặc không nói ra, hoặc nói bằng nhiều cách, trong thâm tâm họ không muốn xếp các tác phẩm do anh em Kinh viết là thuộc phạm trù đó, với lý do... chúng không phải do người dân tộc viết ra.

Nhìn nhận như thế, theo tôi có thể đúng ở mặt nào đó của vấn đề, nhưng không đầy đủ và không có giá trị phổ quát. Tôi không chối rằng tác giả và tác phẩm là hai nhân tố cơ bản để làm nên tính cách của một "nền" nghệ thuật vào một giai đoạn lịch sử hay của một trào lưu nhất định, nhất là trong xã hội công nghiệp hoá. Song chỉ riêng nhân tố "tác giả", xét riêng về mặt nguồn gốc dân tộc, thì không có ý nghĩa gì tất yếu lắm, nếu ta lấy nguồn gốc dân tộc của tác giả để đánh giá phẩm chất dân tộc của tác phẩm. Trong thực tế, ta đã gặp những tiết mục do anh em người các dân tộc thiểu số viết ra không có mấy tí đặc điểm dân tộc, thậm chí lại còn rất "Tây" là khác. Trong lúc đó, có tác phẩm của anh em Kinh làm ra thì lại được chính công chúng dân tộc thiểu số hoan nghênh và sử dụng như tài sản riêng của mình. Bài ***Người Châu yên em bắn máy bay*** của Trọng Loan, bài ***Nổi trống lên, rừng núi ơi*** của Hoàng Vân là ví dụ. Nếu đòi hỏi tác giả phải là người dân tộc thì tác phẩm mới là dân tộc, điều đó không hẳn là vậy. Tôi còn nhớ, năm 1977, khi tôi đang công tác ở Bungari thì có một đoàn nghệ thuật một tỉnh dân tộc thiểu số của ta sang thăm nước bạn. Các đồng nghiệp của tôi – nhạc sĩ, nhà vũ đạo Bungari rất háo hức chờ đợi đoàn, với mong ước là sẽ được tiếp xúc với nghệ thuật chân chất của các dân tộc thiểu số trong tỉnh mà họ tin chắc rằng đoàn nghệ thuật ấy của ta sẽ trình diễn. Về phần mình, tôi cũng "quảng cáo" cho Đoàn. Xem xong, giới nghệ thuật và giới phê bình nghệ thuật đều thành thực bày tỏ sự đáng tiếc của họ với tôi. Họ nói thẳng, rằng các tiết mục của Đoàn mang đặc điểm châu Âu thế kỷ thứ XVIII. Họ cho biết, các tiết mục múa "đậm đà" cách tư duy hình tượng và đầy rẫy các động tác, các đội hình của... ba-lê! Còn âm nhạc thì ngoài cái điệu thức đặc trưng, bạn cũng bắt gặp bóng dáng của khúc thức A-B-A mà ngay các bạn là người châu Âu đấy, cũng cho là đã lỗi thời và mòn sáo. Một giáo sư âm nhạc băn khoăn hỏi tôi sau khi nghe một bài độc tấu nhạc cụ dân tộc: "***Dân tộc anh cũng có hình***

thức công-xéc-tô, hay một cái gì đại loại như vậy à? Bởi tôi bắt gặp ở đây cái lô-gích: phần trình bày, phần ca-đăng-da (cadenza) để trổ ngón kỹ thuật và phần nhắc lại phần trình bày, cộng thêm cái cô-đa (coda) lòng thòng". Đáng tiếc là những ý kiến chân thành của bạn đều đúng cả. Sân khấu của Đoàn gồm toàn diễn viên người Việt Nam với tỷ lệ anh em người dân tộc thiểu số cao. Anh em mặc quần áo dân tộc, dùng nhạc cụ dân tộc, hát bài hát tiếng Việt và tiếng dân tộc. Nhưng tư duy nghệ thuật, cách xây dựng hình tượng nghệ thuật và tác phẩm lại rõ ràng là đi mượn. Và than ôi! Lại đi mượn cái đã cũ của người ta! Hôm nay đọc lại những dòng này, một số bạn nào đó trong Đoàn nghệ thuật ấy sẽ bực mình và thậm chí còn gí vào mặt tôi những bài báo lớn, nhỏ của giới báo chí Bungari lúc ấy đã khen ngợi các tối diễn của Đoàn. Vâng, báo chí đã khen ngợi, bởi có một số tiết mục đáng được khen, nhưng rất tiếc số này không nhiều. Và, bạn khen vì - ta là khách – mà bạn vốn có truyền thống hiếu khách – Lại cũng vì bạn hiểu hoàn cảnh của ta, muốn động viên, khuyến khích chúng ta là chủ yếu. Cũng có tinh thần hiếu khách và sự thông cảm sâu sắc với ta, nhưng giới nghệ thuật bày tỏ bằng cách chỉ cho ta thấy những non kém lệch lạc của ta.

Nói như trên, không phải tôi xem thường vai trò của yếu tố "tác giả". Nếu hai tác giả có cùng một trình độ nắm bắt cuộc sống, cùng một tài năng nghệ thuật, thì tác phẩm của tác giả người dân tộc thiểu số chắc chắn sẽ có chiều sâu nhuần nhuyễn và có nghệ thuật tinh tế, đậm đà tính dân tộc hơn. Vấn đề "tác giả" đặt ra cho cách mạng xã hội chủ nghĩa ở chỗ, làm sao ngày càng có nhiều tác giả người dân tộc có trình độ và tài năng nghệ thuật cao. Tôi tha thiết mong mỏi chúng ta có nhiều tác giả như Ai-ma-tốp, như Ka-tsa-tu-ri-an. Bởi, như đồng chí Chủ tịch Hội đồng Bộ trưởng Phạm Văn Đồng đã phát biểu năm 1977 ở Nha Trang: "***Trong chủ nghĩa xã hội, vấn đề dân tộc thực chất là vấn đề văn hoá và vấn đề cán bộ".*** Cái chúng ta thiếu là

chúng ta chưa lưu tâm phát hiện, đào tạo, bồi dưỡng được nhiều tác giả ca múa nhạc người các dân tộc, đáp ứng kịp nhu cầu phát triển của các dân tộc. Tình trạng này có một phần trách nhiệm không nhỏ ở đội ngũ các tác giả ca múa nhạc người Kinh. Anh em chúng ta mới chỉ say sưa với việc phản ánh cuộc sống và học tập để thừa kế phát huy vốn ca múa nhạc cổ truyền các dân tộc thiểu số ***để làm tác phẩm của mình***. Công lao đóng góp ấy của các bạn vào mảnh đất ca múa nhạc các dân tộc thiểu số thời xã hội chủ nghĩa không nhỏ. Song chúng ta đã quên đi một nhiệm vụ còn cao đẹp và nặng nề hơn cả việc sáng tác "của riêng mình", là giúp đỡ tận tình và thiết thực để đào tạo và nắm tay anh chị em người dân tộc cùng đi lên trong lĩnh vực này. Chúng ta "khoán trắng" công việc của chính mình cho những trường lớp của Nhà nước. Chúng ta quên rằng chính chúng ta là những người có khả năng nhất để tạo ra những đồng nghiệp tài năng trong các dân tộc. Trong ngành ca múa nhạc chưa hề có một trường hợp nào như anh Nông Quốc Chấn đã viết ở chương trước, để tạo lập một Bàn Tài Đoàn cho ngành. Và trong cách nghĩ nông cạn của mình, chúng ta không biết rằng nếu có những Bàn Tài Đoàn, Nông Quốc Chấn v.v... trong ngành thì chính chúng ta cũng lớn lên bởi sẽ được các bạn bồi bổ và dạy lại rất nhiều điều. Chắc các nghệ sĩ ca múa nhạc người Kinh cũng như tôi, lắm lúc cảm thấy mình rất bất lực trước thực tế rất phong phú của vùng các dân tộc, chỉ vì chúng ta không đủ sức thâm nhập và thể hiện nó. Những lúc ấy, liệu ta có cảm thấy cô đơn, có thèm muốn một đội ngũ đồng nghiệp ngang sức ngang tài với mình trong các dân tộc để mà chia sẻ những dằn vặt hay những cảm xúc xốn xang trong trái tim đang rung động của mình không? Và phải chăng trong cuộc đời "***bốn mươi năm ấy biết bao nhiêu tình***", đây là một thiếu sót đáng nói đến nhất trong các thiếu sót của chúng ta? Phải chăng đây là bài học trách nhiệm mà từ đáy lòng, chúng ta sẽ phải luống tiếc và để mỗi chúng ta phải mau chóng khắc phục?

*

Đại hội lần thứ III (1960) của Đảng và kế hoạch năm năm đầu tiên mở ra một kỷ nguyên xây dựng chủ nghĩa xã hội trên một nửa nước. Mặt trận Dân tộc giải phóng miền Nam được thành lập như tiếng kèn xung trận kêu gọi mỗi người dân Việt Nam vào thế tiến công. Và từ 5-8-1964, sau khi giặc Mỹ đánh phá thẳng miền Bắc, trên đôi vai miền Bắc đã trực tiếp thấy thêm sức nặng của trách nhiệm giải phóng dân tộc, không chỉ dội về từ miền Nam "đi trước về sau", mà ngay trên luống cày hợp tác. Cứ có cảm giác như lịch sử đời Trần đang lặp lại trong một dạng vẻ mới, gay go và quyết liệt, nhưng cũng hào hùng và huy hoàng hơn. Chưa bao giờ hai nhiệm vụ giữ nước và dựng nước của lịch sử Việt Nam lại diễn ra cấp bách, đông đặc với tốc độ nhanh như thời kỳ này. Trong tình hình ấy, văn nghệ nói chung và ca múa nhạc nói riêng phải làm gì? Thật là sung sướng vì văn nghệ Việt Nam đã xứng đáng với Đảng quang vinh, với nhân dân anh hùng, như sự đánh giá của Nghị quyết Đại hội Đảng lần thứ IV và V. Cũng rất tự hào, rằng trong những công lao ấy có phần đóng góp của ca múa nhạc các dân tộc thiểu số. Cùng với văn nghệ cả nước, lĩnh vực nhỏ bé của chúng ta bỗng vụt lớn lên, mạnh ra như một cái vươn vai của chàng Phù Đổng. Lịch sử đã chứng minh rằng chính những lúc gay go nhất, những lúc số phận Tổ quốc ngàn cân treo sợi tóc, lại là những lúc sức sống Việt Nam sôi động, mạnh mẽ, sáng tạo và hào hùng nhất. Tôi sẽ không minh chứng sự lớn mạnh của ca múa nhạc dân tộc thiểu số trong thời kỳ này bằng cách dẫn ra số lượng các tiết mục. Mặc dầu đây là việc làm lý thú, nhưng lại thuộc về công tác của Vụ Âm nhạc và Múa, Bộ Văn hoá. Vả chăng, sẽ không thể thống kê và điểm cho đủ hết những tiết mục đáng được nói đến. Tôi chỉ xin nói về một vài suy nghĩ trên những vấn đề chính.

Sự xuất hiện ngày càng nhiều, càng nhanh những sáng tác ***phản ánh trực tiếp và đa dạng*** cuộc sống sản xuất chiến

đấu, công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội và giải phóng dân tộc, bảo vệ độc lập ***là một bước phát triển quan trọng*** của ca múa nhạc dân tộc thiểu số. Chúng ta có từ ***Người Châu Yên em bắn máy bay*** đến ***Nổi trống lên, rừng núi ơi,*** từ ***Lời ru từ trên đỉnh núi*** đến ***Suối Lê-nin,*** từ ***Tiếng chày trên Srok Bombo*** đến ***Tiếng đàn Ta lư,*** từ kịch múa ***Cô gái Mèo*** đến ***Người dân quân rẻo cao***, có nhiều, nhiều lắm những tiết mục lớn nhỏ, không kể xiết. Hẳn là không phải mọi tiết mục đều đã hay, đã đẹp cả. Song, việc các tiết mục phản ánh rất nhiều hiện tượng mới mẻ trong cuộc sống chiến đấu và xây dựng đã đem lại sinh khí xã hội chủ nghĩa cho ca múa nhạc các dân tộc. Nhu cầu của cuộc sống mới đòi hỏi ở văn nghệ một hệ đề tài mới, ca ngợi những con người có phẩm chất tư tưởng và nhân cách mới. Đem những cái mới ấy đặt bên cạnh hệ đề tài và những con người theo chuẩn mực trong ca múa nhạc cổ truyền thì ta mới thấy hết ý nghĩa lớn lao của sự kiện: Từ một hệ đề tài phản ánh cuộc sống tương đối phẳng lặng, đều đặn theo một quy trình của đời sống nông nghiệp tự cấp tự túc chuyển sang một hệ đề tài phản ánh một thời kỳ nước sôi lửa bỏng, gay go quyết liệt nhưng ngùn ngụt khí thế tiến công. Từ hình tượng con người nông dân gắn bó với núi rừng, với cộng đồng, với mùa màng đắp đổi, hội hè quay vòng, biến thành những nông dân hợp tác xã, những chủ tịch, bí thư xã, những đội dân quân trực chiến hạ máy bay tối tân của không lực Hoa Kỳ, những chiến sĩ đi tới tận địa đầu phía Nam đất nước. Từ con người thành viên cộng đồng bản, làng, buôn, pơlây, đến những con người ý thức được một khái niệm rộng lớn hơn về Tổ quốc - đất nước Việt Nam. Những biến đổi mà trong điều kiện bình lặng, lịch sử phải mất hàng thế kỷ thì đã xuất hiện ở Việt Nam trong hơn một chục năm. Đó là những biến đổi nhảy vọt chỉ thấy có vào những thời đại cách mạng sôi động. Bởi, đây không phải là những chuyển biến bề mặt, có tính chất ứng phó hay theo ý muốn chủ quan; mà là thể hiện một quá trình vận động trong nội tại các xã hội dân tộc

thiểu số đang ngày càng gắn bó chặt chẽ hơn với vận mệnh của cả nước. Không phải đây là kết quả của một cuộc "tuyên truyền" chủ nghĩa xã hội mà là một chân lý dễ hiểu gồm hai vế có quan hệ biện chứng: "Độc lập dân tộc" và "Chủ nghĩa xã hội". Ra ngoài quỹ đạo của chân lý ấy thì các dân tộc sẽ đánh mất luôn cả văn hoá của mình, bởi "đất nước nô lệ thì văn nghệ cũng nô lệ". Tham gia bảo vệ và xây dựng chân lý thời đại đó, các dân tộc đã vì sự tồn tại của chính mình. Hơn thế nữa, trong cuộc đấu tranh chung, các dân tộc ngày càng tìm ra chính mình chân xác hơn và lớn vụt lên để có những khả năng lịch sử mới, vượt qua dần từng bước khoảng cách không gian và thời gian của một, hai, thậm chí ba phương thức sản xuất. Những biến đổi to lớn và nhanh chóng ấy đòi hỏi ở ca múa nhạc một cố gắng phi thường. Tôi còn nhớ, đầu những năm 1960, đoàn văn công khu Tây Bắc sa vào tình trạng băn khoăn về phương hướng tiết mục. Bởi, cho đến lúc ấy, chương trình của đoàn gồm phần lớn những tiết mục khai thác và chỉnh biên các vốn ca múa nhạc cổ truyền. Đó là những tiết mục từng được hoan nghênh nhiệt liệt ở Đại hội văn công toàn quốc tháng 12 – 1954. Song lúc này, chương trình bị công chúng dân tộc thiểu số trong khu mệnh danh là: ***"thứ nhất múa Chai, thứ hai múa Nón"*** với hàm ý chê bai. Sự đòi hỏi của người xem về một chương trình mới chứng tỏ họ không còn là những người Thái, người H'Mông của bản làng hôm qua nữa. Cuộc sống mới tạo ra con người mới và con người lại là chủ thể của cuộc sống mới. Hai nhân tố xã hội lịch sử đó đòi hỏi một hình thái "sản xuất" ca múa nhạc mới. Bởi "không có nhu cầu thì không có sản xuất" (Mác). Đây chính là cơ sở vận động nội tại của sự chuyển biến trong đề tài của ca múa nhạc thời kỳ này. Một ***Múa Nón*** tinh tế, một bài ***Mưa rơi*** hồ hởi, dẫu là tuyệt đẹp, nhưng vẫn là hình mẫu và cái đẹp ngày hôm qua. Chúng không bị người xem từ chối, bởi chúng vẫn nhắc nhở một quá khứ văn hiến dân tộc. Song chúng không còn là mẫu hình duy nhất, tuyệt đối của con người dân tộc thiểu số

như trước đây. Trong cuộc sống, trong tâm tư tình cảm họ, đã xuất hiện những chân trời mới chưa từng được biết đến.

*

Cùng với văn nghệ cả nước, ca múa nhạc dân tộc thiểu số đứng trước một thử thách gay go. Hoặc là nó sẽ lui vào tủ kính của các Viện bảo tàng và sẽ bị thay thế bởi một thứ khác không có liên quan gì đến nó, hoặc nó phải tự biến đổi, phải được phát triển với sự chọn lọc những gì tinh tuý nhất trong hành trang cổ truyền để trở thành thích hợp với cuộc sống mới. Riêng đối với ca múa nhạc các dân tộc thiểu số, sự thử thách còn gay go hơn nữa bởi khoảng cách không gian và thời gian lịch sử giữa xã hội cổ truyền, nơi nó được sinh ra, với xã hội xã hội chủ nghĩa. Cơ chế của một xã hội nông nghiệp tự cấp tự túc lạc hậu với ý thức tiểu nông không thể là hình mẫu cho xã hội đang tiến lên công nghiệp, được chỉ đạo bởi tư tưởng của giai cấp công nhân. Cuộc sống theo hướng đô thị hoá không thể chấp nhận duy nhất tính chất địa phương đa dạng, đóng kín của các khuôn khổ bản, làng, buôn, pơlây. Thế tất văn hoá dân gian phải được thay thế bằng văn hoá thông tin đại chúng. Tính chất kiêm nhiệm, tổng thể trong quy trình văn hoá cũ phải được thay bằng cơ chế phân công giữa các khâu nội tại của văn hoá là sản xuất, phân phối, lưu thông, hưởng thụ song song với sự phân công quản lý giữa Nhà nước và xã hội về văn hoá. Ca múa nhạc các dân tộc thiểu số cũng chịu tác động của cơ chế mới ấy. Cần có những nhạc sĩ sáng tác và nhà biên đạo; cần có các nhạc công, ca sĩ và diễn viên múa. Và sau hết, đã xuất hiện một công chúng hưởng thụ, tiếp nhận mà thị hiếu nghệ thuật của họ chưa thể hiện sự định hướng rõ ràng, vững chắc.

Cơ chế mới đòi hỏi ca múa nhạc các dân tộc thiểu số phải có những phương thức sáng tác, phổ biến và hưởng thụ mới. Và để có được những điều đó, phải nghĩ đến việc thành lập các đoàn ca

múa của địa phương, đến việc giáo dục, bồi dưỡng nâng cao thị hiếu nghệ thuật và tổ chức cho quần chúng hưởng thụ, tham gia quá trình sáng tạo nghệ thuật. Cho đến những năm 60, các tỉnh dân tộc thiểu số đều có đoàn ca múa của tỉnh và rất nhiều đội văn nghệ không chuyên ở các cấp huyện, xã. Trường Văn hoá nghệ thuật Trung cấp cho hai khu Tây Bắc và Việt Bắc được thành lập. Ngoài ra, các hoạt động ca múa nhạc còn được sự chăm sóc, bảo trợ của Vụ Văn hoá các dân tộc thiểu số thuộc Bộ Văn hoá. Một số thanh niên, con em các dân tộc có năng khiếu nghệ thuật được cử đi học ở nước ngoài. Tất cả những cố gắng lớn lao đó đã làm khởi sắc cho ca múa nhạc vùng các dân tộc. Các đoàn ca múa tỉnh trở thành hình mẫu cho hoạt động ca múa nhạc theo hướng đô thị hoá. Trong chương trình của các đoàn thường gồm hai loại tiết mục: tiết mục khơi thác, chỉnh biên và sân khấu hoá các vốn ca múa nhạc cổ truyền và tiết mục sáng tác mới về đề tài và nội dung phản ánh cuộc sống mới. Các đội văn nghệ không chuyên, mặc dầu thiếu rất nhiều điều kiện, nhưng cũng cố noi theo "các anh chị chuyên nghiệp". Có điều, chương trình của họ gồm phần lớn các tiết mục khơi thác và sân khấu hoá vốn cổ truyền. Ngoài ra, còn một phân số nhỏ các tiết mục phản ánh cuộc sống mới, họ học lại của các đoàn chuyên nghiệp hoặc học qua đài phát thanh của trung ương hay của tỉnh. Tuy nhiên, hoạt động văn nghệ nghiệp dư đã thu hút sự tham gia của nhiều lứa tuổi. Về mặt này, nó gần gũi với phương thức sinh hoạt dân gian xưa. Chính vì vậy nên sở trường của các đội lại là sử dụng vốn ca múa nhạc cổ truyền ở nhiều mức độ: trình diễn nguyên xi, chỉnh lý và đặt lời mới hoặc theo kiểu "bình cũ rượu mới", lắp ghép, sắp đặt nhiều tiết mục mới có một nội dung mới... Hoạt động của các đoàn văn công chuyên nghiệp và lực lượng văn nghệ không chuyên đã phần nào đáp ứng nhu cầu ca múa nhạc cho đồng bào các dân tộc. Hoạt động đó cũng phần nào thay thế được những hình thức sinh hoạt ca múa nhạc cổ truyền mà do những lý do xã hội lịch sử và do gắn bó với các loại hội hè, nay không còn là hệ thống hữu cơ và hằng xuyên của đời sống con người mới nữa.

Tuy nhiên, chưa thể nói rằng ca múa nhạc các dân tộc thiểu số đã được xây dựng và phát triển vững chắc có định hướng về tất cả các mặt. Xin nói về một vài mặt chủ yếu:

Về đội ngũ: Chúng ta đào tạo khá nhiều số học sinh tốt nghiệp ca múa nhạc hàng năm từ các trường nghệ thuật trung ương và ba vùng Tây Bắc, Việt Bắc, Tây Nguyên, kể có đến hàng trăm người. Song, trong số đó tỷ lệ anh chị em người các dân tộc vẫn rất thấp. Mặt khác việc đào tạo còn thiên về mặt đào tạo người nhạc công và diễn viên. Chúng ta còn rất thiếu những nhạc sĩ sáng tác và biên đạo có tài người các dân tộc. Tất nhiên như trên tôi đã trình bày, xây dựng ca múa nhạc các dân tộc thiểu số là nhiệm vụ chung của giới nhạc múa cả nước. Nhưng đội ngũ sáng tác nhạc múa người các dân tộc vẫn luôn luôn là một vấn đề có tính chất chiến lược không chỉ cho bốn mươi năm qua, mà còn cho cả tương lai nữa. Chương trình giảng dạy của các trường nghệ thuật, đặc biệt là ở ba trường Tây Bắc, Việt Bắc và Tây Nguyên, chưa thể hiện đặc trưng dân tộc rõ nét. Nói ví dụ về mặt nhạc cụ: Chỉ mới có ***tính tẩu*** được dạy ở hai trường Tây Bắc và Việt Bắc, ***Khèn bè*** ở trường Tây Bắc Còn ở trường Tây Nguyên thì dạy ***Tơ rưng*** một cách khá tuỳ tiện. Trong lúc đó có hàng mấy chục loại nhạc cụ các dân tộc, kể cả những nhạc cụ làm nên vinh quang cho Việt Nam ở nước ngoài như ***Klong pút***, thì bị bỏ quên. Học sinh các trường nghệ thuật vùng dân tộc học một số nhạc cụ dân tộc Kinh và Viôlông, ác-coóc-đê-ông... (!?). Nhà trường cũng không dạy hát dân ca các dân tộc chứ chưa nói đến việc dạy các vấn đề lý thuyết âm nhạc dân tộc. Việc dạy múa thì khá hơn Các trường đều dạy một hệ thống các động tác và tổ hợp múa dân gian các dân tộc, do trường Múa trung ương tổng kết và xây dựng từ những tư liệu sưu tầm được. Nhưng theo tôi biết, trong hệ thống đó còn khá nhiều động tác sai lạc hoặc bị giải thích sai lạc và còn có những động tác "sáng tác" ra rồi gán cho nhãn hiệu dân tộc. Cần nói ngay, rằng tôi không phản đối việc dạy các kiến thức âm nhạc thế giới trong các trường nghệ

thuật vùng dân tộc. Đó là điều cần thiết cho một nghệ sĩ xã hội chủ nghĩa. Song, sự thiếu thốn nghiêm trọng các kiến thức về nghệ thuật dân tộc là điều chúng ta không thể tự tha thứ được. Thử hỏi với chương trình dạy đó, chúng ta định hướng cho học sinh vươn tới cái gì? Với kiến thức nhận được, khi ra công tác, học sinh sẽ có sở trường như thế nào, và phục vụ ra sao? Có lẽ không lấy làm lạ vì sao một số sáng tác của anh em người dân tộc làm ra lại... "rất Tây"! Chúng ta hơn hẳn ông bà xưa kia về mặt cơ chế đào tạo nghệ thuật. Ta có các trường chuyên dạy về nghệ thuật. Song, so với cách hoàn thiện nhân cách ca múa nhạc dân tộc thông qua các sinh hoạt và hoạt động bình thường của các cụ như tôi đã trình bày ở phần I, thì chất lượng đào tạo của chúng ta ngày nay còn thua xa. May ra, chúng ta hơn ông bà ở chỗ, ta dạy cho học sinh biết nhiều kiến thức âm nhạc và múa của nước ngoài, điều mà xưa kia các cụ không thể làm và không làm. Muốn có hiệu quả, bất cứ hoạt động nào cũng cần đến con người và phương tiện. Nhưng có lẽ trong ngành nghệ thuật thì nhân tố con người còn quan trọng hơn. Bởi đây là một hoạt động sáng tạo, nơi vai trò cá thể có ý nghĩa quyết định rất lớn lao. Cũng còn quan trọng bởi thị hiếu và khả năng nghệ thuật đúng đắn chỉ có thể có khi con người được đào tạo và rèn luyện theo một định hướng đúng đắn.

Tuy vậy, không thể trách những người soạn chương trình và các giáo viên các trường nghệ thuật được. Làm sao có thể yêu cầu họ dạy về vốn ca múa nhạc cổ truyền, khi mà trong tay họ không có tư liệu, khi mà bản thân họ cũng được đào tạo bởi cùng loại chương trình ấy? Và thế là chúng ta lại phải tìm nguyên nhân trong ***công tác sưu tầm nghiên cứu,*** một công tác mà hiệu quả cũng như lực lượng hoạt động còn rất mỏng, rất yếu. Không có bột làm sao gột nên hồ? Về mặt ý thức, chúng ta nhận thức được khá rõ ràng tầm quan trọng của công tác này. Văn kiện của tất cả các Đại hội Đảng toàn quốc đều có nhắc đến công tác sưu tầm nghiên cứu vốn văn nghệ cổ truyền dân tộc. Bộ Văn hoá

đã có nhiều thông tư, chỉ thị về công tác này. Nhưng trong thực tế, nhận thức đó chưa thể hiện bằng một tổ chức tiến hành đồng bộ, có kế hoạch và mang tính khoa học. Chúng ta có làm, làm nhiều lần là khác. Song làm còn tuỳ tiện, không kế hoạch và rất thiếu sự liên kết giữa các ngành ca múa nhạc. Người sưu tầm âm nhạc chỉ biết sưu tầm âm nhạc. Người nghiên cứu múa hầu như chẳng chú ý đến âm nhạc của múa, chứ đừng nói đến âm nhạc nói chung. Vậy mà như đã trình bày ở phần I, trong đời sống văn hoá cổ truyền, cả ca múa nhạc, cả lễ nghi phong tục chỉ là những thành tố hữu cơ của những sinh hoạt văn hoá dân gian. Thành thử điệu múa Dao khá đẹp của một đoàn văn công kia đã bị đồng bào Dao phản đối, chỉ vì cho diễn viên mặc áo vàng. Những biên đạo sáng tác điệu múa ấy chắc chưa một lần đến vùng đồng bào Dao. Và nếu có đến cũng chỉ chăm chăm sưu tầm những động tác, chứ không quan tâm xem động tác ấy có hàm nghĩa gì, không quan tâm phong tục cách sống của đồng bào. Cho nên mới may quần áo màu vàng cho diễn viên - màu quần áo tang theo quy định dân tộc.

Sự hiểu biết không đầy đủ về vốn ca múa nhạc cổ truyền và chương trình nội dung đào tạo nghệ sĩ như vừa trình bày tất dẫn đến tình trạng thăng trầm của các hoạt động ca múa nhạc xã hội chủ nghĩa trong vùng đồng bào dân tộc. Hàng chục năm nay chúng ta băn khoăn tháo gỡ những mối rối trong quan hệ ***giữa việc thừa kế có chọn lọc những vốn ca múa nhạc cổ truyền với việc tiếp thu tinh hoa nhân loại*** để thể hiện cuộc sống mới và đáp ứng nhu cầu văn hoá ngày càng cao của nhân dân. Nhân đây xin nói thêm, rằng mối quan hệ này thường bị gọi một cách không đúng là ***"dân tộc và hiện đại"***. Đây không phải chỉ là chuyện dùng từ ngữ chưa chính xác, mà nó thể hiện quan niệm của một số các đồng chí trong ngành ca múa nhạc. Theo cách hiểu này, những gì là vốn cổ truyền đều mang tính dân tộc và là "dân tộc". Còn "hiện đại" phải là cái gì mới mà thực chất là những gì thế giới đang làm. ***"Dân tộc là cổ truyền nên lạc hậu, lỗi***

thời, thiếu khoa học. Cho nên phải "hiện đại hoá" mà thực chất là "châu Âu hoá". Một biên đạo múa người dân tộc rất say sưa với tôi sau khi cho tôi xem một tác phẩm mới sáng tác của anh: "Anh thấy không, tôi đã làm cho múa dân tộc tôi trở thành hiện đại. Múa dân tộc của mình không khoa học, phải cải biên, phải đưa những yếu tố mới vào". Tôi sẽ không mô tả tỉ mỉ điệu múa ấy ở đây, vì như vậy sẽ rất dài dòng. Nhưng những cái anh gọi là "mới", là "cải biên" thì chẳng qua anh lấy động tác ba-lê thay cho động tác dân gian. Hình như anh không hiểu ý nghĩa của điệu múa cổ truyền mà chỉ chú ý đến cái vỏ vật chất của nó là một vài động tác mà anh thích thú. Nếu đem trình diễn cả hai điệu múa - điệu múa cổ truyền và điệu múa "sáng tác" của nhà biên đạo - ta sẽ thấy ngay điệu múa xưa đậm đà tính dân tộc cả trong ý nghĩa, nội dung và nghệ thuật biểu hiện. Còn điệu múa "mới" là một sự lắp ghép vụng về, thiếu lôgích các động tác ba-lê với những động tác múa cổ truyền đã ba-lê hoá. Có thể ví điệu múa mới như một cái áo may bằng cách ghép các mảnh vải, mảnh từ loại vải dệt tay của đồng bào, mảnh từ vải của nhà máy dệt Nam Định và mảnh thì từ những sợi lông cừu dệt thành. Và mỗi mảnh lại dày mỏng, màu sắc khác nhau. Đó là tình trạng của những điệu múa "sáng tác" mới mà giới múa gọi là loại "múa biểu diễn", "múa dư hứng". Một số điệu múa gọi là "nâng cao" ấy không cho thấy tâm hồn, tình cảm dân tộc. Tính chất dân tộc nhiều lắm là ở một vài động tác được lắp ghép và lý giải méo mó so với nguyên bản và... ở quần áo (cũng đã bị các hoạ sĩ "hư cấu" như kiểu cho múa Dao mặc áo vàng tang lễ). Đến các điệu "múa tình tiết" thì tình trạng càng khó xử hơn. Xem các điệu múa loại này, ta thấy rõ các biên đạo rất lúng túng, băn khoăn. Biết lấy phương tiện diễn tả nghệ thuật (mà giới múa thường gọi một cách ước lệ là "ngôn ngữ múa") nào để diễn tả những cốt truyện với diễn biến và quá trình, với những nhân vật có chiều sâu tính cách và những xung đột nội tâm? Trong ca và nhạc cũng có tình trạng tương tự. Rất nhiều bài hát có cấu trúc A-B-A

thường bắt đầu một đoạn có giai điệu dàn trải, trữ tình (A), sau sang một đoạn nhanh, vui (B) và sau đó nhắc lại đoạn đầu (A). Nhạc không lời - độc tấu và hoà tấu nhạc cụ dân tộc - thì cũng vậy. Đoạn đầu (A) giới thiệu "chủ đề", đoạn giữa (B) "phát triển", trong đó có đoạn trổ ngón để phô diễn kỹ thuật mà thường là bắt chước tiếng chim kêu, vượn hót, gà gáy, chó sủa. Đoạn cuối nhắc lại đoạn đầu (A) có thêm cái kết (coda).

Một số tiết mục ca múa nhạc "nâng cao" hay "sáng tác mới" của chúng ta dễ đem đến cho người xem, người nghe cảm giác về một thứ "đồ giả", không phải "thứ thiệt". Tình trạng nói trên có nguyên nhân ở rất nhiều mặt, nhiều yếu tố khác nhau, chẳng hạn như do chúng ta chưa thâm nhập sâu sắc đến mức cần thiết cuộc sống mới sôi động của đồng bào. Lại cũng do trình độ và tài năng nghệ thuật của chúng ta chưa đạt đến mức có thể thể hiện tốt đẹp cuộc sống đó, v.v.. Song, trong phạm vi phần này của bài viết, tôi chỉ muốn trình bày suy nghĩ về một khía cạnh: đó là vấn đề về mối quan hệ giữa nội dung mới của tác phẩm và các phương tiện diễn tả nghệ thuật cổ truyền. Mối quan hệ này thường bị hiểu là sự mâu thuẫn giữa tính dân tộc và tính hiện đại như vừa nói ở trên. Thực ra, phải nói cho đúng hơn, đây là ***mối quan hệ giữa cổ truyền và hiện tại***. Bởi trong quá trình phát triển của nền văn hoá một dân tộc bao giờ cũng hiện diện mối quan hệ này. Đó là quy luật khách quan để văn hoá có thể phát triển lên mãi. Nếu đồng nhất "cổ truyền" là "dân tộc" như trong cặp phạm trù "dân tộc và hiện đại" thì "hiện đại" sẽ bị đồng nhất với "ngoại tộc". Trong lúc đó tính dân tộc luôn luôn thể hiện ở cả "cổ truyền" lẫn "hiện tại" "Hiện tại bao gồm những yếu tố được tiếp thu có chọn lọc từ trong cổ truyền, và những sáng tạo đương thời chưa từng có trong cổ truyền. Đó là con đường, là quy luật vận động nội tại của văn hoá. Vậy "hiện tại" không có nghĩa là nước ngoài, mặc dầu trong những sáng tác đương thời, để tạo nên cái "hiện tại", thường thấy có những

yếu tố giao lưu văn hoá. Cho nên, cần đặt lại thành hai cặp phạm trù loại biệt: "cổ truyền và hiện tại" và "dân tộc và phổ quát" (hay giao lưu). Trong thực tế, tác động của hai cặp mâu thuẫn biện chứng này khó phân biệt rành rọt; bởi, chúng tác động đồng thời và trên tất cả các mặt nội dung, hình thức, phương pháp nghệ thuật. Do đó, dẫn đến sự đồng nhất các phạm trù một cách lầm lẫn. Cũng do hiểu và quan niệm chưa rạch ròi nên giới ca múa nhạc xem là dân tộc những tiết mục khai thác vốn cổ truyền. Còn những tiết mục "hiện đại" thì phải dùng "ngôn ngữ" nước ngoài.

Theo tôi nghĩ, tác động cơ bản trong tình hình chúng ta là ở cặp "cổ truyền và hiện tại". Như tôi đã trình bầy ở phần I, ca múa nhạc cổ truyền là sản phẩm của một xã hội nông nghiệp lạc hậu thuộc các phương thức sản xuất cuối nguyên thuỷ, sơ kỳ phong kiến hay phong kiến. Chủ thể phản ánh là các cộng đồng nông dân. Phạm vi xã hội của văn nghệ là các làng bản, buôn, pơlây. Do đó, đứng ở góc độ mỹ học, đó là nền văn nghệ của cái TA. Cái TA, cộng với trình độ tư duy, tương ứng với trình độ phát triển xã hội, thể hiện bằng những phương pháp nghệ thuật thiên về tượng trưng, ẩn dụ, với những hình tượng khái quát, và do đó, "ngôn ngữ" nghệ thuật thiên về ước lệ. Những vốn văn nghệ có tính khái quát, tượng trưng, ước lệ được nhận biết rất rõ ràng bởi người dân cộng đồng vì chúng chỉ là những thành tố trong một sinh hoạt văn hoá dân gian tổng thể. Ý nghĩa của chúng còn được những thành tố khác của sinh hoạt văn hoá tổng thể ấy làm cho nổi bật lên. Ngày nay, để thể hiện cuộc sống cách mạng sôi động, công chúng đòi hỏi phương pháp nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa với cách miêu tả thiên về trực diện; và bằng "ngôn ngữ" nghệ thuật cụ thể, khắc hoạ chiều sâu và diễn biến của cái TÔI trong con người mới.

Sự khác nhau về nhiều mặt trong văn nghệ nói chung và ca múa nhạc nói riêng của hai thực tại, hai công chúng thuộc hai

xã hội có khoảng cách lịch sử khá xa dẫn đến tình trạng "quá tải" đối với các hình thức và phương pháp nghệ thuật cổ truyền. Để giải quyết tình trạng này, chúng ta đã dùng một loại "dây dẫn" khác – tức các hình thức và phương pháp nghệ thuật – vốn được sáng tạo từ các xã hội công nghiệp nước ngoài. Chính đó là nguyên nhân trong các "sáng tác mới" của chúng ta đầy rẫy những phương pháp tư duy, lối xây dựng hình tượng và những thủ pháp nghệ thuật nhập nội, mặc dầu nội dung cuộc sống và con người trong tác phẩm là Việt Nam. Đó cũng là nguyên nhân dẫn đến quan niệm phải "hiện đại hoá" các vốn cổ truyền và đi đến đồng nhất "dân tộc với cổ truyền" "hiện đại với nhập nội". Tôi viết những dòng này với những trăn trở trong suy nghĩ chứ không phải với tư cách một "nhà phê bình" cao giọng phê phán người khác. Bởi, như nói ở phần I, sự thành bại của ca múa nhạc các dân tộc thiểu số cũng là sự thành bại chung của chúng ta. Tôi cũng không phản đối giao lưu văn hoá, nhất là vào giai đoạn phát triển từ một xã hội nông nghiệp sang xã hội công nghiệp xã hội chủ nghĩa, việc học tập các tinh hoa văn hoá của các xã hội công nghiệp khác là điều cần thiết. Song điều đó không có nghĩa là "lấy tiếng nói của bạn làm tiếng nói của mình" và gọi đó là "hiện đại". Tôi thấy có thể lấy tiếng Việt Nam hiện đại làm ví dụ. Mặc dầu trong tiếng nói chúng ta ngày nay có những "ôtô", "a xít", "lốp", "xích - líp"... song nó vẫn là tiếng Việt. Bởi điều cơ bản là ta vẫn nói theo cách tư duy, theo cách đặt câu và ngữ pháp Việt. Ta chỉ có thể nói: "tôi mua cái líp xe đạp" chứ không thể đảo lại thành "cái líp xe đạp tôi mua" hay "cái líp xe đạp mua tôi". Trong tiếng Nga chẳng hạn, với cách biến đuôi các từ, ba câu nói trên đều được hiểu như nhau, có khác chăng chỉ là sắc thái nhấn mạnh vào các nhân tố khác nhau mà thôi. Trong tiếng Việt, ba câu đó có ba ý nghĩa khác hẳn nhau. Cố nhiên, mọi sự so sánh đều khập khiễng. Song đại để có thể hình dung sự tiếp thu tinh hoa nước ngoài về mặt "ngôn ngữ nghệ thuật" như trong tiếng nói. Và phải chăng còn cần Việt hoá theo kiểu

automobile thành ôtô, enveloppe thành "lốp", chambre à air thành "săm", v.v... Ngày nay chúng ta đã xa cái thời mà người ta cho rằng tiếng Việt chỉ có thể dùng để dạy học sinh tiểu học. Còn từ trung học trở lên, nhất là ở cấp đại

học, muốn truyền thụ kiến thức thì phải dùng tiếng Pháp. Tất nhiên để có thể biến tiếng của xã hội nông nghiệp lạc hậu trở thành tiếng Việt hiện đại, mang tải được tư tưởng, tình cảm, kiến thức của con người và xã hội công nghiệp hoá xã hội chủ nghĩa, tiếng mẹ đẻ của chúng ta phải trải qua bao nhiêu biến đổi, thử thách trong một thời gian hàng mấy chục năm. Đó còn chưa kể đến thuận lợi lớn trong lĩnh vực này, vì tiếng nói là công cụ, là tín hiệu giao tiếp hàng ngày của người Việt Nam. Vậy mà còn khó khăn thế, còn đòi hỏi thời gian thích đáng như thế. Huống hồ, "ngôn ngữ" ca múa nhạc là tín hiệu đặc biệt, ít nhiều mang tính chất trừu tượng thì khó khăn còn lớn hơn và thời gian có thể dài hơn. Dẫn ra tình trạng "quá tải", tôi không có ý phủ định năng lực diễn tả cuộc sống mới của các tinh hoa ca múa nhạc cổ truyền. Nói về những hạn chế trong các tiết mục ca múa nhạc dân tộc thiểu số buổi xã hội chủ nghĩa tôi muốn nói đến một khối lượng công việc, một loạt vấn đề chúng ta chưa giải quyết thấu đáo. Bởi hôm nay ngồi nhìn lại thành quả của bốn mươi năm qua không phải để chúng ta chỉ nhắc đến những thành công, mặc dầu rất to lớn. Để bước tiếp trên con đường xã hội chủ nghĩa, để tiến thêm một bậc nữa trong nhiệm vụ "nâng lên một tầm cao mới những gì ông cha ta đã sáng tạo ra trong bốn nghìn năm lịch sử", bên cạnh những thành công, cần phải nhắc đến cả những gì còn canh cánh bên lòng. Cuộc hợp lưu thời đại không chỉ là sự hoà hợp chất nước trong mát của ngọn nguồn ca múa nhạc cổ truyền, mà còn bao hàm cả việc thay đổi tốc độ chảy, chế độ chảy của dòng chảy.

Hợp lưu trong dòng chảy xã hội chủ nghĩa, ca múa nhạc mỗi dân tộc thiểu số đã có biết bao biến đổi và điều kỳ diệu đó đã

khẳng định con đường tiến lên phía trước. Bởi trong bốn mươi năm qua, vốn ca múa nhạc cổ truyền chẳng những không mất đi mà còn được trân trọng, được tiếp xúc với ca múa nhạc và công chúng trong, ngoài nước. Những yêu cầu của cuộc sống chiến đấu và xây dựng đã thổi sinh khí thời đại vào mảng nghệ thuật cơ động này và làm phát sinh phát triển những thể loại, hình thức, những phương thức sinh hoạt nghệ thuật chưa từng có trong lịch sử. Tình hình mới mẻ đó đã tạo ra một công chúng, một nhân cách sáng tạo và tiếp thu nghệ thuật khác hẳn xưa kia, tạo nên một đội ngũ các nhà sáng tác và nghệ sĩ biểu diễn người các dân tộc. Đang bắt đầu hình thành một ngôn ngữ nghệ thuật mà trong đó, các yếu tố nghệ thuật cổ truyền hoà hợp với những yếu tố mang tính chất Việt Nam đa dân tộc, và cả với những yếu tố văn hoá tốt đẹp của nhân loại. Bốn mươi năm cho một bước tiến vượt bậc như thế quả là một sự kiện lịch sử trọng đại. Hơn thế nữa, bước tiến ấy lại hoà nhịp và là một bộ phận của tiến bộ chung trong văn hoá Việt Nam thời đại. Vì thế, đó là bước tiến vững chắc, mặc dầu phải vượt qua nhiều khó khăn, bước tiến tất yếu bất kể những thăng trầm khó tránh. Sự đổi mới tốt đẹp như vậy chỉ có thể có được trong vòng tay ấm áp của ***"bốn mươi năm ấy biết bao nhiêu tình"***, trong chính sách dân tộc đúng đắn của Đảng. Rừng cây sáng tạo, dòng suối nghệ thuật dân tộc chỉ có thể xanh tốt và tuôn trào trong những điều kiện đó, điều kiện chưa từng có trước đây

Hà Nội, tháng 9 năm 1984

Sách "*Bốn mươi năm văn hoá các dân tộc thiểu số Việt Nam*" Nxb Văn hoá dân tộc, Hà Nội, 1984, tr. 104 - 154.

NHÂN CÁCH VÀ NGHỆ THUẬT
MỐI QUAN HỆ QUA LẠI

Những trang viết sau đây hoàn toàn không phải là một chuyên luận về những vấn đề của phạm trù "nhân cách". Đây là một vấn đề từng làm tốn giấy mực và tâm tư của rất nhiều nhà nghiên cứu triết học, tâm lý học, nghệ thuật học, dân tộc học, xã hội học v.v... cổ kim, Đông Tây mà cho đến nay vẫn tồn tại bất đồng giữa họ. Huống hồ tác giả những trang viết này chỉ là kẻ ngoại đạo, phường nghiệp dư trong lĩnh vực còn nhiều bí ẩn và gây chia rẽ ý kiến như vấn đề "nhân cách"! Đối với tác giả, chỉ nguyên một việc tóm tắt cho được những kiến giải chủ yếu của những người đi trước cũng đã là một việc quá sức. Ấy lại còn chưa kể đến việc thiếu thốn tài liệu để tham khảo. Một số sách, báo không nhiều có trong tay lại phần lớn là từ các quan điểm Xô viết mà bên cạnh những kiến giải đúng đắn, cũng có không ít những khiên cưỡng, cực đoan, quá khích (như việc hạ thấp tầm quan trọng của những phẩm chất bẩm sinh chẳng hạn).

Vả chăng, là một chuyên đề nhỏ trong đề tài nhánh, mang cái tên khá đồ sộ "Nghệ thuật Việt Nam với sự phát triển văn hoá văn minh Việt Nam" thì nhân cách chỉ nên xem xét như một tiền đề để bàn về con người Việt Nam và từ đó, may ra tìm được một chút liên hệ nào đó trong mối quan hệ giữa nhân cách (hay con người Việt Nam) với nghệ thuật Việt Nam. Và cái khó nhất chính là ở mối liên hệ này, mà để giải quyết nó, tác giả đã nhận được những lời "khuyên" khá khác nhau. Một trong những

lời "khuyên bảo" đó, hay nói trắng ra đó là "yêu cầu", muốn tác giả chứng minh, rằng nghệ thuật là nhân tố bao trùm, có tính quyết định đến quá trình hình thành và phẩm chất tốt – xấu của nhân cách; rằng chỉ cần xem một vở kịch là con người thay đổi hẳn (từ kẻ cướp thành nhà từ thiện). Tác giả cảm ơn sự "khuyên bảo" ấy, nhưng anh ta không tài nào tuân theo cái quan niệm đầy tính chất dung tục và cơ học của "chủ nghĩa Diên An" ấy được. Thật là đáng ngạc nhiên khi mà vào cuối thế kỷ 20 này vẫn còn có người muốn đọc Mao tuyển để chống hạn cho lúa! Bởi vì, nhân cách, nếu có thể nói như vậy, là hệ quả của sự tác động của toàn bộ đời sống xã hội với không gian và thời gian, với lịch đại và đồng đại của xã hội ấy. Mặt khác, nhân cách lại là một thực thể cá biệt, nó có những yếu tố đặc thù từ cơ địa của mỗi cá thể người. Nó là "tổng hoà các quan hệ xã hội", nhưng lại thể hiện dưới dạng quy chiếu bởi các yếu tố đặc thù, cá biệt. Vì thế mới có câu ***"Cha mẹ sinh con, Trời sinh tính"***. Cố nhiên, không ai phủ nhận được tác động to lớn và mối quan hệ hiện hữu của nhân cách, gói gọn vào ***Chân - Thiện - Mỹ,*** thì nghệ thuật đều có thể góp phần, đặc biệt thông qua xúc cảm mỹ học. Tuy nhiên, nghệ thuật chỉ là một trong cái ***"tổng hoà các quan hệ xã hội" và cũng chỉ có tác động đến những cá thể mẫn cảm.*** Nó sẽ trở nên vô ích với những kẻ du thủ, du thực, "đàn gảy tai trâu" hoặc với những kẻ quan niệm rằng nghệ thuật thuộc lĩnh vực "phi sản xuất" hay đặc biệt với những nhà "Diên An chủ nghĩa" quan niệm tác động của nghệ thuật vào nhân cách như là việc hôm nay đặt dây khoai thì ngày mai phải đào được khóm củ khoai.

Với thiên chức và bản chất của mình, nghệ thuật nói chung và nghệ thuật dân tộc nói riêng, có nhiệm vụ dắt dẫn con người tới sự hoàn thiện. Song nghệ thuật chưa bao giờ và sẽ không bao giờ là một chuẩn mực thuần chủng. Ở mọi thời kỳ lịch sử con người, nghệ thuật đều thể hiện ra và thuộc về nhiều khuynh

hướng, trào lưu khác nhau. Ở mỗi giai đoạn trong tiến trình của mình, tuỳ thuộc vào tính chất lịch sử – xã hội của giai đoạn đó mà một hay vài khuynh hướng ***đóng vai trò trội***. Tuy nhiên, không phải mọi khuynh hướng trội đều mang ý nghĩa tiến bộ. Đôi khi chúng có tác động tiêu cực đến tâm tư, tình cảm con người. Vào trường hợp ấy, những nhân tố xã hội khác vốn là cơ sở tồn tại của những khuynh hướng nghệ thuật xấu, sẽ cùng với những khuynh hướng xấu ấy làm tha hoá con người. Từ đó nảy sinh việc phải xem xét cả những tác động tiêu cực của nghệ thuật đến sự làm hỏng nhân cách. Sẽ có ý kiến, rằng đã nói đến nghệ thuật thì có nghĩa là chỉ nói đến nghệ thuật chân chính với thiên chức cao đẹp của nó. Còn những khuynh hướng tiêu cực thì đâu phải là nghệ thuật đúng nghĩa? Lý thuyết là như thế đấy. Song thực tế lại không phải như thế. Ngày nay ngay trên sân khấu ca nhạc của hàng loạt đoàn nghệ thuật nhà nước, trên chương trình ti vi, phát thanh vẫn còn đầy rẫy những bài hát rên rỉ vàng vọt, rỉa rói tâm hồn công chúng bằng những nỗi buồn vô cớ cường điệu. Cả một hội diễn sân khấu năm nào tại Thái Bình toàn là các vở nói đến mất mát của tình yêu đôi lứa, đến nỗi có người xem phải lắc đầu mà nói: "Đúng là hội diễn về tình yêu". Nói về tình yêu không phải là một tội. Khốn nỗi toàn là tình oan khốc, tình chia ly, lệ tình sử, oan oan tình v.v... Nước mắt thì nhiều, than khóc thì lắm. Có thể gọi đó là trào lưu nghệ thuật về "tình mất mát" không? Và cái đó có giúp gì cho nhân cách con người, nhất là thanh niên, vào thời kỳ đất nước đang cần "cất cánh", hay chỉ làm cho xã hội thêm "nặng bụng" mà nằm ỳ dưới đất để gặm nhấm những mảnh tình buồn? Căn cứ vào thư yêu cầu của thính – khán giả ti vi và phát thanh, ngày càng nhiều người đề nghị phát lại những "mảnh tình buồn" đó. Liệu có nên hiểu rằng sự phân phát hào phóng các tiết mục thuộc trào lưu "tình buồn" ấy đã tạo ra một thị hiếu không? Nhân cách, với đặc trưng cá thể của nó, cho phép mỗi cá

nhân những lựa chọn theo sở thích. Hẳn là thế. Nhưng làm sao có thể lựa chọn khi người ta không có gì khác để so sánh, khi mà cái trào lưu "trội" kia hàng ngày hàng giờ áp đặt mọi người theo phương pháp "Mạnh Mẫu"? Mặc dầu nghệ thuật có tác động không nhỏ đến đời sống tinh thần con người là như vậy, vẫn không thể đặt nghệ thuật và nhân cách trong thế đồng đẳng như hai vế của một phương trình. Nhân cách, nếu có thể nói như vậy, là cả một hệ thống bao gồm nhiều nhân tố, nhiều chuẩn mực liên hệ hữu cơ với nhau. Trong lúc đó, nghệ thuật chỉ là một trong những tác động, chủ yếu là từ bên ngoài con người, giống như rất nhiều tác động khác như luật pháp, phong tục, quan hệ huyết thống, giai cấp, tầng lớp, nhóm xã hội v.v... Do đó, khi nói đến tác động của những trào lưu nghệ thuật "trội" vào nhân cách thì không phải là nói đến vai trò duy nhất của nghệ thuật trong mối quan hệ này. Nhìn sâu hơn một chút sẽ thấy, sở dĩ những trào lưu "trội" ấy được nảy nở và trở nên "trội" chính là vì trong đời sống xã hội có những điều kiện, những cơ sở thuận lợi cho sự "trội" ấy. Những trào lưu cần được xem như những "cộng hưởng" của điều kiện lịch sử – xã hội vào một thời điểm nhất định. Như vậy, có thể xem trào lưu "tình buồn" là cộng hưởng của một xã hội đang khủng hoảng lòng tin, nhân dân ly tán, xã hội phân tầng. Nhưng điều nguy hiểm là ở chỗ, khi xã hội vượt qua được khủng hoảng thì thị hiếu được tạo nên bởi cái trào lưu "trội" ấy vẫn tồn tại, nhiều lúc, nhiều nơi, như một mốt, một chuẩn mực!

Nhìn nhận như vừa trình bày sơ lược trong màn dạo đầu này, chúng tôi mong muốn giới hạn nhiệm vụ của chuyên đề đúng như vị trí khiêm tốn và thích hợp cần phải có. Đó là "xem xét mối quan hệ qua lại giữa nghệ thuật và nhân cách trong bối cảnh (hay là môi cảnh) xã hội Việt Nam vào những thời kỳ khác nhau". Nội dung dự kiến của chuyên đề gồm ba phần chính.

I. Những điều chung nhất về nhân cách. Phần này không có tham vọng tóm tắt những kiến giải về phạm trù nhân cách, mà chỉ nhằm nêu lên cách hiểu của tác giả về khái niệm "nhân cách", để lấy nó làm tiền đề cho hai phần sau:

II. Phác thảo những chân dung nhân cách Việt Nam.

III. Mối quan hệ qua lại giữa nhân cách và nghệ thuật

Phần này cố gắng tìm kiếm mối quan hệ qua lại phức tạp, nhiều chiều nhiều tầng của hai thực thể xã hội, để may ra góp được chút gì đó cho việc nghệ thuật tham gia vào nhân cách và ngược lại, nhân cách góp phần phát triển nghệ thuật.

Chương một
"CHUNG QUANH KHÁI NIỆM NHÂN CÁCH"

Xưa nay vấn đề nhân cách thường được coi là một phạm trù thuộc tâm lý học và điều này là rất đúng. Trong chuyên luận này việc tiếp thu những kiến giải tâm lý học về nhân cách là điều cần thiết, nhưng hoàn toàn chưa đủ. Đó là bởi vì, khi xét nhân cách trong mối quan hệ của nó với nghệ thuật thì không có cách nào khác là phải đặt nó trong mối quan hệ với tổng thể nền văn hoá. Đó cũng là bởi vì nhân cách gắn chặt với con người – tác giả và là hệ quả của văn hoá.

Ngay từ khi sinh ra, con người đã thuộc về một nền văn hoá xác định. Sự hình thành con người với tư cách là thành viên của một nền văn hoá dân tộc, một mặt là việc con người phải tiếp thu toàn bộ ***Cái Đã Có*** của nền văn hoá đó. Mặt khác, trên cơ sở những cái đã có đó, con người tham gia sáng tạo. Toàn bộ việc tiếp thu cũng như sáng tạo ấy chỉ có thể thực hiện trong quá trình cá thể tham gia hoạt động trong mối quan hệ nhiều

chiều, nhiều tầng của nó với các thực thể thiên nhiên, siêu nhiên và xã hội. Không có những hoạt động đó sẽ không có cả văn hoá lẫn con người văn hoá. Vì thế, văn hoá chứ không phải cái gì khác, là động lực phát triển của xã hội. Văn hoá có mặt trong mọi hoạt động của con người và chính vì vậy, xã hội người đã hoàn toàn khác với xã hội loài vật khác. Ngay cả việc con người được sinh ra cũng là hệ quả của văn hoá. Nó đã khác xa quan hệ giới tính thuần tuý sinh học trong các loài động vật. Trong mọi tương hợp, quan hệ tính giao ở người đều thể hiện cả một phức hợp quan hệ có tính văn hoá, trong đó, trước hết là tình yêu -- một loại hình tình cảm bậc cao chỉ có thể có ở con người với tư cách là con người của một nền văn hoá. Lấy ví dụ này để nói rằng trong một hành động mang đầy tính sinh học như vậy; cái đòi hỏi đầu tiên trong mối quan hệ lại là những chuẩn mực văn hoá - xã hội người. Nhân tố nhân cách có mặt ngay cả ở đây nữa. Không phải ngẫu nhiên mà mọi xã hội ở mọi thời đại đều không coi hiếp dâm hay quan hệ tính giao trong cơn cuồng dục bệnh lý là đúng đắn.

Con người sống. Những sáng tạo của họ tạo ra những giá trị. Có những giá trị mang giá trị tự nhiên và nếu không phải là vĩnh cửu thì cũng là giá trị của toàn bộ lịch sử loài người cho đến hôm nay. Nếu không như vậy thì sẽ không thể có tiến hoá trên toàn bộ trái đất từ homo – sapiens đến con người hôm nay. Nhưng, ở mỗi một vùng sinh thái, mỗi giá trị lại hình thành không đồng đều với những biên độ, cường độ và tốc độ khác nhau Đến khi các cộng đồng người hình thành tộc người (ethnie)... thì dù là giá trị văn hoá mang ý nghĩa nhân loại, nó cũng mang màu sắc lịch sử dân tộc rất cụ thể Điều đó được quyết định bởi số phận lịch sử của cộng đồng tộc người đó. Đến đây, có thể nói đến bản sắc dân tộc của các giá trị văn hoá. Các giá trị ấy không ngẫu nhiên được sáng tạo ra, và không phải là những giá trị đơn côi. Chúng là một hệ thống và phải là một hệ thống vì chúng được sáng tạo ra trước hết để đáp ứng những nhu cầu tồn tại của

cộng đồng trong sinh thái. Song vì con người là động vật có ý thức, nên hệ thống sáng tạo đó mới trở thành giá trị văn hoá và đưa con người ngày càng trở nên nhân bản hơn. Hệ thống đó trở thành khuôn mẫu, "chuẩn mực" bảo đảm cho cộng đồng người tồn tại không phải như bày vượn, mà là một xã hội người. Trong điều kiện của một giai đoạn lịch sử, hệ thống đó có tác dụng như một "khuôn vàng thước ngọc" để tái sản xuất những thế hệ người mang theo và tiếp nối sáng tạo văn hoá. Đó chính là lý tưởng của xã hội đó và cũng là phẩm chất, nhân cách cá thể mà cộng đồng mong muốn, đào tạo cho mỗi thành viên của mình.

Như vậy, nhân cách không phải là cái gì trừu tượng. Nhân cách thể hiện một cách cụ thể lý tưởng sống của cộng đồng xã hội. Bản sắc tộc người của lý tưởng ấy - dầu cho nó có mặt ở khắp nơi trên trái đất – thể hiện ở sự lựa chọn các giá trị văn hoá của mỗi tộc người trong cùng một giai đoạn lịch sử nhất định. Nhìn vào nhân cách phổ biến của các cá thể người trong cộng đồng có thể hiểu được lý tưởng văn hoá - xã hội, hay như thường nói -- hiểu được cái ***Đạo Làm Người*** của cộng đồng đó. Lý tưởng ấy là một hệ thống chuẩn mà trong đó các giá trị có vai trò, vị trí, chức năng và trọng lượng khác nhau. Vào những thời điểm lịch sử cộng đồng nhất định, có thể có sự thay đổi trong trật tự quan hệ của các giá trị thành tố đó. Một thời xa xưa, một vị quan từ chức để về quê chịu tang cha mẹ được khen là "hiếu nghĩa". Nhưng thời đầu cuộc kháng chiến chống Pháp việc thoát ly gia đình lại được đánh giá là sự hy sinh cao cả và là một biểu hiện của nhân cách cách mạng.

Rõ ràng lịch sử xã hội đã quyết định nhân cách và phần cơ bản nhất trong nhân cách là phẩm chất xã hội. Khi bàn về nhân cách người ta thường chỉ nói về con người văn minh, ít nhất cũng từ khi con người biết canh tác và chăn nuôi. Theo tôi, nhân cách xuất hiện từ khi có xã hội người, dù cho đó là xã hội thời sơ sử. Cố nhiên, khảo cổ học không cho biết bất cứ điều gì về nhân

cách người nguyên thuỷ cả. Song, bằng cứ vào quan sát thực địa của tôi ở ba gia đình mà lần lượt tôi đã sống với họ (1962) thì tôi tin rằng thời nguyên thuỷ, nhân cách đã xuất hiện. Đó là ba gia đình người Xá lá vàng, sống tách biệt nhau, mỗi gia đình chiếm cứ một vùng rừng rậm và rộng (đi hàng ngày đường mới hết địa giới). Những con người này không canh tác. Họ ăn củ ráy (rất ngứa, nhưng được ngâm trong nước suối giàu khoáng canxi trong nhiều ngày thì bùi không kém khoai môn nướng). Họ đặt bẫy và dùng công cụ gỗ rắn có hình dáng gần như chiếc boumeran của thổ dân châu Úc để ném và giết các vật nhỏ như sóc, chim, thằn lằn. Tôi đã sống với một gia đình bốn người: cha, mẹ, con trai 10 tuổi, con gái mới đẻ còn bú. Một hôm, nước lũ cuốn đi toàn bộ số củ ráy ngâm dưới nước suối. Cả nhà đói. Người mẹ cho con nhỏ bú no, bỏ nó vào một hốc đá, lấy đá chặn cửa và giao cho con chó canh giữ Ba người, mỗi người đi một nẻo kiếm thức ăn. Tôi đi theo đứa con trai. Kiếm được bất cứ thứ gì nó đều bỏ vào cái túi đeo bên sườn, kể cả mấy mẩu bánh mì khô (bít cốt) tôi cho nó. Mặc dầu đói, cả ngày nó chỉ uống nước suối, để đến tối trở về đổ ra tàu lá chuối góp với những thứ cha mẹ nó kiếm được. Nó chỉ ăn phần của mình sau khi mẹ nó chia đều thực phẩm do ba người đem về. Tôi tự hỏi "Cái gì khiến đứa trẻ khoảng 10 tuổi đang đói nhưng không đụng đến thực phẩm kiếm được? Nỗi sợ cha mẹ ư? Không. họ sống rất bình đẳng. Và, phải chăng đó là một net của nhân cách? Mặc dầu, trong ý thức đứa trẻ đó, nhân cách như chúng ta hiểu, là một cái gì hoàn toàn xa lạ với nó. Có một cái gì đồng dạng giữa hành động của đứa trẻ Xá lá vàng với hành động của anh bộ đội cụ Hồ chịu đói nhưng không bẻ ngô - đào sắn của đồng bào trong chiến dịch Tây Bắc (1952). Tôi không biết cái gì qui định hành động của đứa trẻ. Anh bộ đội thì có ý thức "không đụng đến cái kim sợi chỉ của dân"?

Đưa ra ví dụ trên, tôi muốn nói, rằng không nên hiểu tính xã hội của nhân cách một cách cơ học, rằng nhân cách, khi đã là

chuẩn mực và trở thành tâm thức thì dù chỉ có một mình, dù con người lâm vào cảnh ngộ ngặt nghèo, dù trình độ xã hội còn thấp kém, nó vẫn thể hiện ra theo sự đánh giá và công nhận của xã hội. Cái xã hội ấy không nhất thiết là một cộng đồng lớn. Ở người Xá lá vàng, cộng đồng là một gia đình, nhưng chuẩn mực về mối quan hệ giữa các thành viên vẫn có giá trị xã hội như ở bất cứ cộng đồng tộc người nào khác.

Và, điều quan trọng hơn nữa, cái giá trị ấy ***mang bản chất người***, vốn luôn ***luôn hướng tới Chân – Thiện – Mỹ***, dù cho cái biểu hiện thô sơ đến đâu. (Cần chú thích ngay rằng người Xá lá vàng không phải người nguyên thuỷ. Họ là nhóm người La Hủ bị đẩy vào rừng sâu hàng trăm năm, thoát ly khỏi mối liên hệ với các tộc văn minh và với người đồng tộc khác. Tổ tiên họ là những người bị bệnh hủi. Trong hoàn cảnh ngặt nghèo, bị xua đuổi, bị mất dần tri thức văn minh qua nhiều thế hệ, nên họ đã phải trở lại sống theo phương thức hái lượm và săn bắt thời nguyên thuỷ. Tình cảnh và lịch sử của họ gần giống với điều kiện của những người sống trong mái đá ở phía Tây Quảng Bình mà ta thường gọi là Ărục. Nhưng người Ărục sống trong cộng đồng đông hơn và có nhiều liên hệ với các tộc người khác hơn. Theo quan sát của tôi, tổ tiên người Ărục là một bộ phận của ba họ của một ông quan thời Lê bị tội "tru di tam tộc" và do sợ bị giết nên đã chạy vào dãy Trường Sơn sống biệt lập.

Trên trái đất chỉ có một số không nhiều các dân tộc có chữ, có văn hiến và hệ thống đào tạo. Rất nhiều dân tộc phải truyền dạy văn hoá của mình bằng thực hành. Nhưng để tồn tại, phát triển, mọi xã hội phải "tái sản xuất" ra chính nó (trước hết) ở các thế hệ đang đến. Như vậy, mỗi cá thể phải được tiếp nhận toàn bộ những giá trị đã có do cha ông tạo ra. Việc đó cần thiết để mỗi cá thể trở thành thành viên văn hoá của cộng đồng. Quá trình ***"cá thể hoá chuẩn mực văn hoá cộng đồng"***, mà theo cách hiểu của tôi, đó ***là cấp cho mỗi cá thể hệ thống chuẩn***

lý tưởng của nhân cách mà cộng đồng đòi hỏi ở mỗi thành viên. Muốn vậy, xã hội phải tổ chức sao cho mỗi cá thể có điều kiện ***tham gia vào các hoạt động*** của các mối quan hệ cần thiết và phù hợp với lứa tuổi, giới tính, vai vế xã hội... Điều này đặc biệt rõ nét trong các dân tộc chưa có chữ. Ở đấy, thông qua dạy truyền miệng, truyền nghề, truyền kinh nghiệm, cá thể của thế hệ đang đến tiếp nhận toàn bộ di sản văn hoá cộng đồng, trong đó, đặc biệt quan trọng là hệ thống chuẩn mực nhân cách.

"Con ơi, muốn nên thân người
Lắng tai nghe lấy những lời mẹ cha".

Hơn ở đâu hết, trong các cộng đồng chưa có chữ, sự hình thành nhân cách (mà về thực chất là sự "tái sản xuất" ra các chủ thể văn hoá) phải được thực hiện trong hoạt động xã hội. Điều này, nhà tâm lý học Xô viết A. N. Lêônchiép đã viết rất sâu, xin không nhắc lại thêm ở đây. Qui luật này không loại trừ các dân tộc có chữ viết và hệ thống đào tạo, mặc dầu ở họ việc truyền thụ di sản văn hoá nhanh hơn, thuận lợi hơn, tinh lọc hơn và cũng hệ thống hơn. Song, nhà trường chỉ là nơi cung cấp kiến thức và một số mối quan hệ nào đó. Nhưng, để kiến thức sách vở trở thành phẩm chất người thì không thể không nói đến các quan hệ xã hội, gia đình, lịch sử, v.v...

Trên đây tôi đã trình bày tóm tắt hiểu biết nông cạn của mình về bản chất xã hội của nhân cách và vai trò tất yếu của xã hội trong cơ chế hình thành nhân cách.

Song, nếu như có những giá trị có ý nghĩa nhân loại được thể hiện khác nhau ở các cộng đồng tộc người, thì cùng một hệ thống chuẩn nhân cách xã hội cũng có muôn vàn biểu hiện của nó ở mỗi cá thể riêng biệt. Đây không phải là điều mới, khó hiểu, khi mà chủ nghĩa Mác đã xem xét kỹ đến phạm trù cái chung – cái riêng và cái đặc thù. Trong phạm vi "nhân cách", cần tính đến ***tính lý tưởng*** của hệ thống chuẩn xã hội, tức là

của "cái chung", cũng tức là tính đến nguyện vọng muôn thuở của loài người là vươn tới Chân – Thiện – Mỹ cho phẩm chất người. Lý tưởng ấy, như trên đã nói, là cái cần có, cái được xem là tất yếu, cái qui định do xã hội.

Song, cần đưa vào phép giải của bài toán những cơ sở sinh học và xã hội khác, có thể xem như là những nhân tố ngẫu nhiên, tức là xem xét đến ***những yếu tố cơ địa cá thể***. Các yếu tố cơ địa này khiến cho mỗi cá thể tiếp thụ và thể hiện hệ chuẩn nhân cách đầy đủ hay thiếu sót, nhanh nhạy hay trì trệ, xuất sắc hay bình thường v.v... khiến cho có thể nghĩ đến việc phân loại ở mức độ nào đó như một thao tác nghiên cứu, các "cấp độ" của nhân cách như:

Bình thường – Hoàn thiện – Mẫu mực, và đặc biệt những trường hợp được giới "Tuyên huấn" gọi là ***"có cá tính"***, theo cái nghĩa là vượt ra khỏi những biểu hiện thông thường mà xã hội chấp nhận. Những nhân cách được gọi là "***có cá tính***" có thể là những người có đầy đủ phẩm chất mà hệ chuẩn xã hội yêu cầu. Song, cách thể hiện của họ khác với những người khác trong nhóm. Nếu cái khác thường ấy đủ sức thuyết phục mọi người và mọi người nhận thấy có thể noi theo thì cái kẻ ***"có cá tính"*** ấy có thể trở thành thủ lĩnh của nhóm. Nhưng ở nhiều người, sự khác thường của họ, mặc dầu không xấu, không ác ý, nhưng không có sức thuyết phục, thậm chí gây xáo trộn trong "lẽ thường" thì sự khác thường ấy sẽ làm tổn thương mối quan hệ cần có giữa họ với xã hội và do đó, tổn thương luôn cả sự ổn định của nhóm xã hội. Nhóm không loại bỏ họ – vì họ có thiện ý – nhưng giữ một khoảng cách với họ và tặng cho họ đủ loại phẩm chất như "gàn", "bất kham" v.v... Trong những kẻ ***"có cá tính"*** ấy. khá nhiều người nhận biết cái khác thường của mình, lấy làm đau khổ vì những điều mình gây ra cho nhóm, nhưng không tài nào thay đổi được (trừ trường hợp "đóng kịch"), cứ như là một định mệnh. Như vậy, cái ta hay gọi là "cá tính" thực ra chẳng

qua là một biểu hiện của những yếu tố cơ địa cá thể mà thôi. Đấy chính là ***tính ngẫu nhiên*** của phạm trù nhân cách. Cá tính – với sự liên quan của nó với cơ địa cá thể – rất khó thay đổi, nhưng ***không phải bất biến***. Bởi vì chính những yếu tố cơ địa cũng không bất biến.

Như đã biết, việc cá thể hoá văn hoá cộng đồng chỉ thành công khi hệ chuẩn được cá thể tiếp nhận và thực hiện tự nguyện, nhiều chuẩn mực trở thành thói quan vô thức (vệ sinh răng miệng sau khi ăn bằng xỉa tăm của người phương Đông, dù cho chẳng có gì mắc vào răng cả và do đó, những lỗ hổng giữa các răng không bị xem là mất vẻ đẹp con người). Song, những yếu tố cơ địa cá thể là thủ phạm tạo ra ***tính khuynh hướng, những chuẩn trội*** được lựa chọn trong hệ chuẩn xã hội và thể hiện trong niềm say mê thực hiện và hoạt động đối với những chuẩn trội ấy. Phải chăng đó là ***tính cách, là đặc trưng nhân cách*** của cá thể đó? Phải chăng vì thế mà sinh ra những đánh giá như ***"con người tình cảm", "con người lý trí", "con người lôgíc", "con người bản năng, cảm tính"*** *v.v...* nhằm nói lên nét trội của nhân cách?

Nghệ thuật là sản phẩm của mối quan hệ thẩm mỹ của con người với thực tại, thể hiện rõ nhất, cao nhất ước vọng tới Chân - Thiện – Mỹ của nhân cách con người. Cảm xúc về cái đẹp nói chung và cái đẹp, cái hoàn thiện do nghệ thuật đem đến không xa lạ với mọi cá thể người. Nhưng sự cảm thụ nghệ thuật thì lại không giống nhau ở mỗi người. Có lẽ điều đó cũng phụ thuộc ở cơ địa cá thể.

Trong nghệ thuật còn có hiện tượng năng khiếu bẩm sinh mà cho đến nay có rất nhiều ý kiến bất đồng. Một loại ý kiến cho rằng năng khiếu là biểu hiện sinh học. Loại khác cho rằng là kết quả của giáo dục và môi trường sống. Loại nữa thì thấy đó là kết quả của giáo dục và môi trường trên cơ sở sinh học. Tôi không đủ sức lý giải hiện tượng này, song rõ ràng năng khiếu chỉ

có ở những cá thể đặc biệt. Như vậy, năng khiếu không chịu sự qui định toàn vẹn của hệ chuẩn xã hội – cái chung. Nó là cái riêng – tức có cơ sở ở cơ địa cá thể.

Trong phạm vi "nhân cách" không thể phủ định vai trò của cơ địa cá thể. Nhân dân ta cũng đã tổng kết rằng:

"Cha mẹ sinh con, trời sinh tính"
"Năm ngón tay, có ngón dài ngón ngắn"

Sau khi đã nói đến phẩm chất xã hội và yếu tố cơ địa cá thể trong việc hình thành và hoàn thiện nhân cách, cần quan tâm đến điều kiện cơ bản để trong đó nhân cách được hình thành và phát triển.

Về phía ý thức cá thể, như trên đã nói, những chuẩn mực xã hội phải được cá thể đó tiếp nhận, lựa chọn và thực thi ***một cách tự nguyện***, trong đó, có nhiều chuẩn được thực hiện vô thức.

Về phía xã hội rất cần có sự đánh giá nhân cách như một ***Cái Tôi.*** Trong xã hội cổ truyền chỉ có nhân cách của một thành viên cộng đồng như mọi thành viên khác. Chưa xuất hiện sự công nhận cái tôi thì sự phong phú trong biểu hiện nhân cách không nhiều và sức sáng tạo của cá thể bị hạn chế. Không những thế, mặt trái của chế độ nhân cách thành viên là ở chỗ, những chuẩn của xã hội mới chỉ dừng ở mức định tính (ví dụ: Lòng trung thành) chứ chưa được đến mức định lượng. Nguy cơ là sẽ xuất hiện sự khó phân biệt giữa cái giả và cái thật, giữa kẻ cơ hội và người có phẩm chất. Không hiếm ví dụ về tình trạng này trong những thập kỷ qua ở nước ta, khi mà hệ chuẩn cổ truyền nhất loạt bị coi là lỗi thời, lạc hậu cổ hủ, còn hệ chuẩn được gọi là xã hội chủ nghĩa thì chỉ định tính với khẩu hiệu ***Hồng và Chuyên!***

Cuối cùng, tôi mạnh dạn đưa ra một định nghĩa về nhân cách, nhìn từ góc tiếp cận văn hoá:

Nhân cách là một hệ thống những phẩm chất người của một con người, được thể hiện qua bản sắc cá thể và giá trị xã hội của con người đó.

Định nghĩa trên được hiểu như sau:

1- ***"Những phẩm chất người"*** khu biệt với động vật cũng là nói lên tính văn hoá của con người, giúp con người xử lý "có văn hoá" mọi mối quan hệ, kể cả những nhân tố sinh học.

2- ***"Thể hiện ở bản sắc cá thể"*** khu biệt cá nhân, nhóm, cộng đồng. "Cá thể" một mặt bao hàm tính đơn chiếc (có tính cách riêng, có cá tính) và là một cái tôi; mặt khác, cá thể không phải là cá nhân biệt lập, mà là một thành viên xã hội.

3- ***"Giá trị xã hội"*** nói lên rằng hệ thống phẩm chất người được xã hội công nhận, tức là thể hiện và hướng tới lý tưởng sống của xã hội ấy với hệ chuẩn mực.

4- ***"Hệ thống"*** nói lên tính chất toàn vẹn của một thực thể, trong đó các phẩm chất được định vị trong những mối quan hệ có kết cấu hữu cơ và thiết thực. Hệ thống chứng minh tính tất yếu, ổn định của các phẩm chất (cái chuẩn) thành tố. Hệ thống đòi hỏi cá thể tự nguyện tiếp nhận và "nhập cuộc" vào nó mà hoạt động, xử lý hoàn thiện cái phẩm chất nhân cách của cá thể.

Cuối cùng, là giá trị văn hoá bao hàm trong hệ thống phẩm chất người, nhân cách tạo ra năng lực ưng xử của con người cá thể trong mối quan hệ của nó với sinh thái thiên nhiên, sinh thái xã hội và sinh thái văn hoá. Năng lực ưng xử ấy bao gồm cả năng lực tự đánh giá bản thân, năng lực đối chiếu bản thân với hệ chuẩn qui chiếu và điều kiện xã hội. Từ đó, dần dần điều chỉnh cách xử lý các mối quan hệ và hoàn thiện dần nhân cách của mình. Ở trường hợp lý tưởng nhất, năng lực ấy giúp cá thể phát triển bản sắc riêng mà vẫn "nhập cuộc" trở thành một thành viên tích cực, hữu ích của cộng đồng.

Là giá trị văn hoá, nhân cách cũng chịu sự tác động của các qui luật phát triển nội sinh và ngoại sinh của văn hoá nói chung như tiếp xúc, tiếp biến, giao lưu, hỗn dung, cá thể hóa, xã hội hoá v.v...

Chương hai

PHÁC THẢO NHỮNG HỆ CHUẨN NHÂN CÁCH VIỆT NAM

Nếu nhân cách là hệ thống giá trị văn hoá của cộng đồng được thể hiện qua bản sắc cá thể như định nghĩa và nội dung trình bày trong chương một thì trong điều kiện kịch sử – xã hội Việt Nam đến hôm nay chưa có được một nhân cách đích thực, đúng nghĩa với nội hàm đầy đủ của khái niệm này. Do đó, khi nói về nhân cách các tầng lớp xã hội là nói đến hệ chuẩn mà xã hội mong muốn đối với mỗi cá thể ở mỗi tầng lớp. Nguyên nhân chủ yếu và kéo dài của tình trạng nói trên là sự tồn tại trì trệ, dai dẳng mối quan hệ qui định lẫn nhau giữa cộng đồng công xã xóm làng và các cá thể thành viên của nó. Gọi là cộng đồng công xã xóm làng vì đây là hình thái xuất phát và tồn tại gần suốt chiều dài lịch sử Việt Nam của nó. Trong thời kỳ hiện đại với thời gian hơn nửa thế kỷ qua, hình thái ấy biến đổi trong những biến tướng khác nhau như ***những tập thể được tổ chức theo nguyên tắc "chủ nghĩa làm chủ tập thể"*** như các hợp tác xã nông nghiệp, công nghiệp, xí nghiệp quốc doanh hay công tư hợp doanh, các đoàn thể quần chúng, các hội đoàn, các phường xóm cư dân v.v... Trong những tập thể mới này xuất hiện những phép ứng xử mới, những cung cách mới của sự tiếp nhận, sự đối phó của cá thể với số đông. Nhưng ***bản chất*** của mối quan hệ tập thể – cá thể vẫn hầu như không thay đổi. Bởi vì dù là công xã xóm làng hay là hợp tác xã thì ***xã hội vẫn không công nhận và con người***

trong xã hội đó vẫn không có ý thức về cái tôi. Đôi khi sự quan tâm đến cái tôi được xem đồng nghĩa với việc khuyến khích "cá nhân chủ nghĩa". Các dạng kiểu tập thể – cộng đồng nói ***trên chỉ công nhận những cá thể có tư cách thành viên của chúng,*** đặt họ ở vị trí tòng thuộc vào chúng thông qua những chuẩn mực và sự đánh giá của chúng. Trong các tập thể – cộng đồng ấy ngay cả người cầm quyền được chúng trao cho quyền hạn cũng không có cái tôi thực thụ. Bởi họ cũng là những cá thể thành viên, được trao cho quyền đại diện và hành động nhân danh cộng đồng. Họ không thể làm khác những quy định ngặt nghèo của cộng đồng, mặc dầu với năng lực và bản sắc cá thể, họ có thể góp phần làm phát triển xã hội nhanh hơn, hiệu quả hơn sự phát triển tiệm tiến và tự phát. Trên danh nghĩa, người lãnh đạo có toàn quyền quyết định, nhưng trên thực tế, họ chỉ có quyền đại diện. Những ứng xử của họ nhằm đưa cộng đồng tồn tại và phát triển là làm theo "ý kiến tập thể" và cá nhân họ không phải chịu trách nhiệm về bất cứ cái gì. Nhìn các ứng xử và điều hành của những nhà lãnh đạo ấy có thể tưởng rằng họ đã có được cái tôi. Song trên thực tế đó là ***cái tôi chiếm hữu***, không phải là ***cái tôi sở hữu.*** Khi thôi nhiệm vụ thì lập tức bản sắc cá thể và năng lực ứng xử của họ mất đi ý nghĩa và tác động toàn xã hội và họ lại hoà vào trong "quần chúng" thành viên cộng đồng. Cố nhiên, nói như vậy không phải là tuyệt đối phủ nhận các đóng góp của các thành viên đại diện cho sự phát triển xã hội. Ở một nhà lãnh đạo nào đó, nếu có năng lực xử lý để hài hoà "công luận" với những sáng kiến cá nhân thì sự đóng góp của họ sẽ rất to lớn. Không phải ngẫu nhiên mà có ý kiến cho rằng văn hoá Việt Nam về thực chất là "văn hoá ứng xử". Ở nhà lãnh đạo khác do sự thúc đẩy của một mong muốn khẳng định cái tôi của riêng mình, với quyền hạn trong tay, họ sẽ trở thành độc tài và dần dần đối lập với cộng đồng. Trong trường hợp xấu hơn, cá nhân người cầm quyền sử dụng quyền hạn của mình vun vén cho cuộc sống cá nhân.

Dưới đây là phác thảo những hệ chuẩn nhân cách một số tầng lớp trong lịch sử Việt Nam như nông dân, kẻ sĩ, thị dân, cán bộ cách mạng v.v...

HỆ CHUẨN NHÂN CÁCH NÔNG DÂN CÔNG XÃ XÓM LÀNG

Quan sát đời sống nông dân trong các công xã xóm làng của nhiều dân tộc Việt Nam có thể thấy bất cứ cộng đồng nào cũng có một hệ chuẩn nhân cách, tức là những phẩm chất cần có của ***Đạo Làm Người***. Về nguyên tắc, hệ chuẩn này ***là chung cho mọi người*** được xem là biểu hiện tính cách nhân bản và được áp dụng để đánh giá nhân cách của mọi thành viên, từ thủ lĩnh đến người dân thường. Tính chất chung này có cơ sở ở ***tinh thần dân chủ bình quân*** của công xã, mặc dầu ở nhiều tộc người những nguyên tắc này đã không còn hiệu lực toàn vẹn với các tầng lớp khác nhau. Tuy nhiên, nó vẫn tồn tại ***trên danh nghĩa*** để rồi, một mặt, nó bị kẻ thống trị sử dụng sao cho có lợi nhất cho chúng; mặt khác, nó là cơ sở "pháp lý", là "lệ làng" để quần chúng bị trị đấu tranh bảo vệ quyền lợi chính đáng của công xã và các thành viên công xã.

Trải qua quá trình phát triển lịch sử, do tính chất đóng kín của các công xã xóm làng, do những điều kiện qui định của lịch sử và môi trường, hệ chuẩn chung ấy có nhiều hình thái biểu hiện khác nhau. Đồng thời bên cạnh hệ chuẩn chung với tư cách là giá trị truyền thống của cộng đồng, cùng với đà phát triển xã hội, đã xuất hiện thêm những chuẩn mới. Lúc đầu những chuẩn mới này được xem là ngoại lệ với ý nghĩa là những giải pháp tình huống để điều chỉnh những mối quan hệ mới phát sinh giữa các tầng lớp xã hội, giữa sự phát triển của cá thể với cộng đồng. Lâu dần, nếu những chuẩn mới ấy góp phần ổn định và phát triển đời sống cộng đồng trong điều kiện mới, chúng gia

nhập và trở thành thành tố "truyền thống" của hệ chuẩn chung. (Việc cấm con cái đào kép đi thi, dù có tài, là để khẳng định sự phân tầng và công nhận của xã hội đối với tư cách pháp nhân của tứ dân và đặt ra ngoài vòng pháp luật lũ "xướng ca" được xem là "vô loài"?).

1- ***Chuẩn nhân cách thứ nhất*** của nông dân công xã xóm làng (CXXL) cơ bản nhất là ***tinh thần thực hiện nghĩa vụ thành viên công xã,*** được gói trong câu ***"gánh vác việc làng***". Chuẩn này có nguồn gốc từ thời nguyên thuỷ, ít nhất cũng rõ nét và chỉ biến hoá từ thời kỳ đầu của chế độ công xã nông thôn khi chế độ bộ lạc – thị tộc tan rã. Chuẩn này được xây dựng trên cơ sở của những yếu tố rất cơ bản:

- Quyền sở hữu chung (có thể chỉ còn trên danh nghĩa) về đất đai và lãnh thổ.

- Sự cố kết xã hội thông qua ngôn ngữ, cội nguồn huyết thống, thần tượng tâm linh. Càng trở ngược lại quá khứ chuẩn này càng có ý nghĩa tích cực và càng có tác động toàn vẹn. Nó giúp cho sự cố kết cộng đồng càng chặt chẽ, tạo nên sức mạnh chung, bảo đảm sự tồn tại và phát triển của cộng đồng trong môi trường thiên nhiên và trong mối quan hệ với các cộng đồng khác. Sự gắn bó của mỗi thành viên với cộng đồng là lẽ đương nhiên vì không có cộng đồng, mỗi thành viên không thể tồn tại. Mãi đến gần đây, khi quyền sở hữu chung về đất đai chỉ còn trên danh nghĩa, cái làng đối với người nông dân miền xuôi vẫn còn là chỗ tựa tinh thần của họ, mặc dầu ở đó, họ chỉ là anh lạch đinh và "việc làng" thực chất là chế độ lao dịch. Bởi vì phải bỏ làng ra đi "tha phương cầu thực" là nỗi đau của nông dân. Họ thà làm một anh cố nông ***chính cư*** còn hơn là một nhà đủ ăn ***ngụ cư*** (theo hương ước nhiều làng, người ngụ cư bị nhiều hạn chế về quyền làm ăn nên họ không thể giầu). Được là ***người làng*** là niềm vinh hạnh của mỗi thành viên. Họ tự hào về cái làng của họ mà họ là thành viên.

"Ta về ta tắm ao ta
Dù trong dù đục ao nhà vẫn hơn".

Xưa kia khi sơ kiến người ta không hỏi tên tuổi của nhau, mà câu đầu tiên lại hỏi: "Xin hỏi khí không phải, bác người đâu ta vậy?". "Người (ở) đâu ta" chính là hỏi về làng. Sự gắn bó tòng thuộc như vậy giữa cá thể với cộng đồng càng rõ hơn ở các dân tộc thiểu số.

2- *Chuẩn thứ hai* không kém phần quan trọng là năng lực định hướng và chọn lựa hành vi trong việc xử lý các mối quan hệ trong khuôn khổ cuộc sống của CXXL, ngày nay ta gọi là ***năng lực ứng xử - giao tiếp cộng đồng.*** Ngôn ngữ dân gian của các bậc cha mẹ dạy con thì bảo ***"phải ăn ở sao cho phải với làng xóm".*** Chuẩn nhân cách này đáp ứng việc xử lý, giữ gìn và củng cố mối quan hệ giữa các thành viên cộng đồng thông qua hành vi ứng xử giữa họ và nhờ đó cộng đồng tạo được thế cân bằng ổn định. Nếu chuẩn thứ nhất giả quyết mối quan hệ giữa mỗi thành viên với cộng đồng mang tư cách tập thể thì chuẩn thứ hai này giải quyết mối quan hệ giữa các thành viên trên cơ sở quy định chung của cộng đồng (hương ước) cũng như riêng giữa họ (đất lề quê thói). Mối quan hệ này rất quan trọng vì về thực chất, trong một lát cắt đồng đại, cộng đồng là một tập hợp những biểu hiện mang bản sắc cá thể của nhân cách chung. Lựa chọn hành vi và ứng xử sao cho thích ứng với tất cả những bản sắc cá thể đó là cả một nghệ thuật mà người nông dân quả là có biệt tài, cái biệt tài mà người thành thị hiện đại không thể có được. Đã có ý kiến cho rằng văn hoá Việt Nam cổ truyền mà chủ thể sáng tạo của nó chủ yếu là nông dân, về thực chất là văn hoá ứng xử.

Phép ứng xử này thích ứng với bản sắc cá thể, tức là lấy cái biểu hiện, cái riêng, cái đặc thù làm tiêu chí xử lý hành vi. Nó tạo ra "tình thân ái", "cái nghĩa" với nhau và góp phần tăng cường sự cố kết của cộng đồng. Song, vì phép ứng xử này dựa

trên bản sắc cá thể nên rất kém về tính nguyên tắc. Hay nói đúng hơn, các chuẩn mực được hiểu và giải thích không phải theo nội dung đáng có mà là được hiểu, giải thích sao cho phù hợp với một cái cụ thể, cái riêng. Để dĩ hoà vi quí người ta nể nang nhau, làm các qui phạm bị khúc xạ qua lăng kính của phép tính "có tình". Để giữ mối quan hệ "bán anh em xa mua láng giềng gần" người ta phải khéo, tức là phải tìm mọi phương cách, dù chỉ là giả tạo, hời hợt để đạt đến mục đích.

"Nhời nói chẳng mất tiền mua
Liệu nhời mà nói cho vừa lòng nhau"

Biết nhường nhịn là điều đáng quí. Nhưng thoả hiệp với tất cả những cái không đáng nhường nhịn thì dẫn đến vô nguyên tắc.

Với chuẩn thứ hai này, cần lưu ý mặt trái của nó là từ chỗ phải lựa chọn hành vi thích ứng với từng bản sắc cá thể, nó đã tạo ra cách sống và ứng xử hời hợt, cơ hội. Con người đánh giá và đối xử với nhau chủ yếu trên cách nói năng, thái độ, chứ không phải trên phẩm chất thực.

3- *Chuẩn thứ ba: "Giấy rách phải giữ lấy lề".*

Công xã xóm làng ở Việt Nam là một dạng của chế độ công xã nông thôn phương Đông. Công xã nông thôn, theo các nhà dân tộc học, sử học, xã hội học, là một tổ chức công xã ***bao gồm nhiều nhóm người thuộc các huyết tộc khác nhau.*** Mỗi thành viên công xã, ngoài sự tòng thuộc vào những chuẩn chung của công xã, ngoài niềm tự hào là thành viên công xã, họ còn tòng thuộc và có niềm tự hào về dòng họ, một tổ chức mà cả gia đình họ có quan hệ huyết thống.

Lại bởi vì "một giọt máu đào hơn ao nước lã" nên danh dự dòng họ và gia đình là mối quan tâm của nông dân, đòi hỏi phải bảo vệ bằng chính hành động của họ. Nếu ở chuẩn thứ hai,

"phép ứng xử sao cho phải" mới chỉ liên quan trực tiếp đến cá thể thành viên thì chuẩn thứ ba này liên quan đến danh dự và niềm kiêu hãnh của cả tộc họ. Do đó, việc giữ gìn gia phong, tộc phong trở thành nhiệm vụ không kém quan trọng của nhân cách nông dân công xã xóm làng. Và như vậy, có thể quan sát thấy không chỉ có những bản sắc cá thể của nhân cách cộng đồng, mà còn có thể có cả ***bản sắc nhóm,*** thể hiện ở những bản sắc cá thể có chung huyết thống. Gia phong hay tộc phong chính là biểu hiện của bản sắc nhóm đó. Bản sắc nhóm, một mặt tạo nên vẻ riêng của nhóm do nhu cầu khẳng định mình trong quan hệ với các nhóm khác; mặt khác nó là biểu hiện sức mạnh của một lực lượng thực tế trong cộng đồng. Trong quá trình tồn tại và phát triển, trong lòng cộng đồng luôn diễn ra sự hoà nhập và đấu tranh giữa các bản sắc nhóm. Tuỳ từng thời điểm lịch sử, do vị trí xã hội, sức nặng tài sản, dân số đông hay ít v.v... của tộc họ, có lúc bản sắc nhóm đóng vai trò dẫn dắt, khuynh đảo hệ chuẩn mực chung của cả cộng đồng và dẫn đến sự thay đổi quan trọng trong hệ chuẩn đó.

4- ***Chuẩn thứ tư:*** Tri thức và năng lực chuyên môn nông nghiệp (theo mô hình nông nghiệp cũ – Old agriculture – tức nông nghiệp cơ bắp) theo sự phân công giới tính và theo tập quán quản lý sản xuất hộ gia đình. Bao gồm cả các việc nông nhàn (đan lát, dệt...).

5- ***Chuẩn thứ năm:*** Tri thức, năng lực và phẩm chất làm chủ gia đình trong mối quan hệ vợ – chồng, cha mẹ - con cái, ông bà - cha mẹ – con cái. Tức là cái gọi là "tề gia" với đàn ông, "nội trợ" với đàn bà; đồng thời quản lý, điều hành đời sống gia đình và mối quan hệ của gia đình với tộc họ và với làng xóm.

6- ***Chuẩn thứ sáu***: Có tri thức, niềm tin và năng lực thiết lập và ứng xử đúng, phù hợp với phong tục, với các lực lượng thuộc cõi tâm linh (tổ tiên, thần thánh, ma quỉ...).

HỆ CHUẨN NHÂN CÁCH KẺ SĨ, THỊ DÂN

Kẻ sĩ và thị dân xưa ở nước ta là hai tầng lớp sản phẩm của chế độ phong kiến. Lịch sử nước ta, từ thời Hùng vương xa xưa, sau ngàn năm Bắc thuộc, khi bước vào kỷ nguyên độc lập, nước ta tổ chức theo mô hình phong kiến phương Đông, trong đó, có nhiều yếu tố nguyên mẫu phong kiến Trung Hoa. Không có tư liệu nào để ta kết luận về nhân cách các thủ lĩnh thời Hùng Vương với tư cách là một hệ chuẩn riêng cho giới thủ lĩnh như hệ chuẩn của các nhà quí tộc và các vị nguyên lão Hy Lạp – La Mã. Chúng ta cũng không có chế độ thành bang để hình thành lớp thị dân từ thời cổ đại. Chế độ phong kiến Việt Nam về thực chất là một chính quyền tập trung dựa trên cái biển mông mênh của vô số các công xã xóm làng tự cấp, tự túc, tự nhiên và gần như đóng kín. Vì vậy, về mặt lịch sử, tầng lớp kẻ sĩ chỉ manh nha vào thế kỷ X và hoàn thiện với hệ chuẩn Nho giáo vào thế kỷ XV. Nó xuất hiện từ thời Lê Sơ, khi Lê Lợi xây dựng chế độ phong kiến chuyên chế và phát triển trong những thế kỷ Trịnh – Nguyễn thời hậu Lê. Vào thời Trần, với chế đội điền trang thái ấp, khó có thể có điều kiện xuất hiện tầng lớp thị dân đúng nghĩa.

Về nguồn gốc xuất thân cả kẻ sĩ lẫn thị dân đều từ nông dân mà ra. Kẻ sĩ xuất thân là con cái nông dân, được dùi mài kinh sử, đi thi đỗ đạt và gia nhập hàng ngũ quan lại, nếu được phong tước hàm thì trở thành quí tộc. Nếu không đỗ đạt, họ suốt đời ở làng quê trở thành loại kẻ sĩ bình dân. Ngay quan lại khi về già hay gặp trắc trở hoạn trường họ cũng quay về quê sống đạm bạc. Do vậy, về cơ bản họ tiếp nhận và ứng xử theo các chuẩn nhân cách nông dân, kể cả một số trường hợp, họ trở lại thành người nông dân thực thụ. Còn nói chung, họ chỉ không cần thông thạo thực hành chuẩn thứ tư (tri thức, năng lực nông nghiệp).

Bên cạnh hệ chuẩn nông dân, kẻ sĩ và giới quí tộc quan lại còn có một hệ chuẩn khác, theo những tín điều của học thuyết Nho, chủ yếu gói gọn trong hai phạm trù thuộc nhân cách:

- Năm phẩm chất: Nhân, nghĩa, lễ, trí, tín

- Ba quan hệ: Vua tôi, cha con, vợ chồng.

Với ba yêu cầu: Trung, hiếu, nghĩa.

Hệ chuẩn Nho thuyết này có tính chính thống, tính "nhà nước", được ghi chép, chú giải trong kinh sử, được giới quí tộc, quan lại, nho sĩ noi theo. Nó có ảnh hưởng khá sâu rộng đến nông dân người Kinh ở miền xuôi. Những chuẩn ấy khi du nhập vào đời sống công xã xóm làng thì chịu sự khúc xạ và hoà nhập, tan biến và bổ sung cho hệ chuẩn nông dân. Mối quan hệ vợ chồng chẳng hạn, không phải thể hiện theo thói "trọng nam – khinh nữ, nhất nam viết hữu, thập nữ viết vô" mà được hiểu như một quan hệ "nghĩa tình chung thuỷ" với ***"Đạo Vợ Chồng"***. Trong năm phẩm chất Nhân – Nghĩa – Lễ – Trí – Tín, trên cơ sở quan hệ ứng xử của công xã xóm làng, người nông dân tiếp thu và "dân tộc hoá" phẩm chất Nhân – Nghĩa, vì nó đồng dạng với nguyện vọng hoà nhập xóm giềng. Do vậy, người nông dân mượn của Nho thuyết để thể hiện phẩm chất "tối lửa tắt đèn có nhau" trong quan hệ cộng đồng của họ. Nhân Nghĩa gần gũi với nông dân Việt Nam hơn rất nhiều so với Lễ – Trí – Tín, những thứ mang tính nguyên tắc cao.

Thị dân Việt Nam trong thời phong kiến chủ yếu là thợ thủ công và buôn bán nhỏ. Nhà buôn giàu cho chúa Trịnh vay tiền lại có nguồn gốc Phúc Kiến. Nhóm xã hội này còn gần nông dân hơn. Các phường thợ thường là người từ cùng một làng có nghề, kéo nhau ra thành thị lập phường. Trong họ chưa dứt được quan niệm "Nông vi bản" nên rất nhiều thị dân làm được tiền thì gửi về quê tậu ruộng. Việc đầu tư vào ruộng đất được coi là khôn ngoan và chắc chắn. Tuy sống ở thành thị, các phường hội

vẫn đem nếp sống và phương thức tổ chức xã hội của công xã. (Nhiều phường Hà Nội xưa có cả đình thờ thành hoàng làng). Nhân cách thị dân về thực chất là những chuẩn nhân cách nông dân thích ứng với điều kiện xã hội thành thị. Do đặc thù đối tượng lao động không phải là nông nghiệp, mà là các ngành nghề nên không có chuẩn thứ tư của nông dân, nhưng lại thêm chuẩn riêng giải quyết những mối quan hệ phường bạn, khách hàng, quan hệ thợ cả - thợ nhỏ, quan hệ bí truyền kỹ xảo với sự phát triển huyết thống. Ngoài phép ứng xử nội bộ phường hội, thị dân còn có quan hệ với khách hàng, nên xuất hiện thêm phép ứng xử thị dân, thường bị nông dân coi là lừa lọc, bẻo lẻo, không thật. Trong phẩm chất người, nhân và nghĩa chủ yếu làm hạt nhân cho quan hệ nội bộ phường hội. Tín cho quan hệ trao đổi hàng hoá. Diện tiếp xúc xã hội của thị dân là đa phương, đa diện nên họ cần cả Lễ và Trí. Nhưng cần lưu ý rằng Lễ – Trí – Tín mang ý nghĩa thực dụng, đáp ứng cho việc trao đổi hàng hoá chứ không phải là những chuẩn cho mục đích "tu thân" của Nho thuyết.

HỆ CHUẨN NHÂN CÁCH CÁN BỘ CÁCH MẠNG THỜI CHỐNG PHÁP

Trừ một số ít cán bộ xuất thân từ thị dân, học sinh, công chức thành thị, tuyệt đại đa số cán bộ cách mạng thời này là nông dân. ("Nông dân là quân chủ lực của kháng chiến", "Bộ đội là người nông dân khoác áo lính"). Toàn bộ nền kinh tế của cuộc kháng chiến, sức người sức của, là đều rút ra từ các công xã xóm làng. Tình hình đó khiến cho hệ chuẩn nhân cách nông dân vẫn còn nguyên giá trị, nhưng ***nội hàm của những chuẩn đó được mở rộng và cao đẹp hơn,*** trên cơ sở quyền lợi của một cộng đồng lớn hơn công xã xóm làng rất nhiều là ***dân tộc, tổ quốc.*** Mục đích ***giải phóng dân tộc*** trong đó có làng, có nhà

mỗi người (nước mất – nhà tan) khơi dậy sức mạnh tiềm tàng trong phẩm chất người nông dân. Vào cuối cuộc kháng chiến, lại có thêm mục đích ***giải phóng giai cấp*** nên người nông dân càng ý thức được họ là nhân vật chủ lực của lịch sử.

Sự mở rộng nội hàm rõ ***nét nhất là ở chuẩn thứ nhất, từ "gánh vác việc làng"*** chuyển thành ***"đền nợ nước", "gánh vác"*** là nghĩa vụ, nhưng ***"đền nợ nước"*** thì đã bao hàm tinh thần sẵn sàng hy sinh tất cả, kể cả sinh mệnh cho "nghĩa cả". Trong điều kiện lịch sử ấy, chuẩn nhân cách đã vươn đến tầm của một giá trị thẩm mỹ, lý tưởng mà xưa kia chỉ có ở các vị anh hùng, các thánh tử vì đạo.

Tinh thần hy sinh quên mình ấy không chỉ thể hiện trong chiến đấu, mà nó còn thấm vào quan hệ giữa người với người lúc này cũng đã vượt ra khỏi cái luỹ tre làng với khái niệm ***"Đồng chí cách mạng"***.

Phép ứng xử nhân nghĩa, lòng vị tha xưa chỉ bó hẹp trong công xã nay chẳng những được mở rộng ra với các "đồng chí" mà còn phá vỡ cả những ngăn cách dân tộc đa số và thiểu số. Khái niệm "đồng chí" với tư cách là những người có chung mục đích và lý tưởng đã làm cho các mối quan hệ cổ truyền trở nên cao đẹp hơn.

Chiến tranh là điều bất thường, nó là thử thách các giá trị nhân phẩm, nhưng nó cũng làm xuất lộ phần sâu kín tốt xấu trong nhân cách. Trong hoàn cảnh sống còn đó, con người dễ có điều kiện nhìn thấy thực chất của nhau hơn. Do vậy, ***lòng vị tha, đức hy sinh là nhân cách bao trùm cả xã hội.*** Hy sinh để ***"đền nợ nước"***, hy sinh cho đồng chí đồng đội, người phụ nữ thì hy sinh hạnh phúc riêng cho chồng con ra trận và ở lại hậu phương gánh vác mọi việc và nhiều người còn chịu mất mát người thân nữa. Người lính thì chiến đấu bảo vệ quê hương, người hậu phương thì tất cả cho mặt trận. Có lẽ đó là thời kỳ

mà nhân cách Việt Nam cao đẹp nhất, trong sáng nhất, không gợn chút bụi bặm nào.

HỆ CHUẨN NHÂN CÁCH THỜI CHỐNG MỸ VÀ "BAO CẤP"

Sau 1954, miền Bắc đi vào xây dựng xã hội chủ nghĩa trong hoà bình nhưng thực chất vẫn phải tập trung giải quyết nhiệm vụ giải phóng dân tộc và đến 1964 thì ngay miền Bắc cũng ở tình trạng chiến tranh phá hoại bằng không quân của Mỹ – Nguỵ.

Nhiệm vụ lịch sử không thay đổi so với hồi chín năm. Vẫn là "tất cả cho tiền tuyến", "tất cả cho giải phóng dân tộc". Do đó, nhân cách trội thời kỳ này vẫn tiếp tục phát triển như thời chín năm: Lòng vị tha, đức hy sinh cao cả, nhưng lại đạt đến chiều rộng và chiều sâu hơn. Khái niệm "đồng chí" được mở rộng ra toàn phe xã hội chủ nghĩa. Lòng tự hào về sức mạnh dân tộc đạt đến đỉnh điểm khi toàn dân phải đối mặt với tên đế quốc đầu sỏ. Tiếp tục xuất hiện những tấm gương sáng cho nét nhân cách cao đẹp đó, Nguyễn Viết Xuân, mẹ Suốt, Ngô Thị Tuyển, Lão dân quân Thanh Hoá, con gái châu Yên bắn máy bay Mỹ. (Cô du kích nhỏ giương cao súng, thằng Mỹ lênh khênh bước cúi đầu).

Tuy nhiên, dẫu sao thì miền Bắc cũng không phải trực tiếp và thường xuyên đối mặt với kẻ thù. Phải tổ chức xã hội để tồn tại và để tiếp sức cho chiến trường. Miền Bắc với chế độ bao cấp trở thành hậu phương vững chắc, nối liền với phe xã hội chủ nghĩa là hậu phương rộng lớn hơn. Chế độ bao cấp vào hoàn cảnh ấy là hợp lý. Nó thể hiện sự chăm lo của Đảng, Nhà nước, của cộng đồng (hợp tác xã) cho mỗi thành viên – con người Việt Nam. Hãy tưởng tượng nếu không có hợp tác xã lo liệu cho mỗi gia đình, dù là ở mức độ tối thiểu vì còn dồn sức cho tiền tuyến, thì liệu có ai dám đủ can đảm ra mặt trận? Chế độ bao cấp tạo ra một sự cân bằng, yên tâm, ổn định trong tâm lý nhân dân, khiến họ có thể đồng lòng đóng góp cho cuộc chiến tranh.

Song, do chỗ miền Bắc dẫu sao thì cũng có được mấy năm đầu yên ổn và sau đó, tuy có chiến tranh phá hoại nhưng cuộc sống vẫn còn "một nửa hoà bình". Tình trạng ấy dẫn đến ***những số phận khác nhau***: Kẻ ra chiến trường bỏ lại tất cả, người ở hậu phương được học hành, đỗ đạt, lại còn đi nước ngoài nữa. Trong kháng chiến chống Pháp không có tình trạng đó. Mọi người đều "bình đẳng" trong số phận. Và thế là bên cạnh nét đẹp của nhân cách cộng đồng, xuất hiện những nét tiêu cực, như đảo ngũ.

Chế độ bao cấp vào hoàn cảnh kinh tế thấp kém, thiếu thốn trong chiến tranh nên không thể đủ cho mọi người. Nó buộc phải giải quyết bằng việc phân tầng hưởng thụ (trong kháng chiến chống Pháp, hưởng thụ gần như bình quân) dẫn đến chế độ đặc quyền, đặc lợi. (Tông Đản là chợ vua quan, Nhà thờ là chợ trung gian nịnh thần, Đồng Xuân là chợ con buôn, Vỉa hè là chợ nhân dân anh hùng). Lại còn phân biệt trong và ngoài biên chế, trong và ngoài Đảng một cách cơ học và từ phân biệt này mà giải quyết chính sách. Thật chẳng khác gì xưa kia ở làng người ta phân biệt dân "chính cư" với dân "ngụ cư".

Tất cả những hiện tượng tiêu cực đó đã làm vẩn đục tính lý tưởng, nét cao cả trong nhân cách dân tộc. Nó khiến cho những người đã qua kháng chiến chống Pháp không khỏi lo ngại. Và quan trọng hơn, nó sẽ là mầm mống để gây nhiễu đời sống xã hội hôm nay.

NHỮNG VẤN ĐỀ NHÂN CÁCH VIỆT NAM HÔM NAY

Sự kéo dài quá đáng chế độ bao cấp sau chiến tranh (1975 – 1985) đã dẫn đến những khủng hoảng trong đời sống kinh tế – xã hội – văn hoá. Tình hình ấy tác động đến niềm tin vào Đảng, vào con đường phát triển của đất nước. Kéo theo đó là sự rạn

nứt của lý tưởng sống, ý nghĩa cuộc đời và người dân bắt đầu nghi ngờ tính đúng đắn của hệ chuẩn nhân cách và những biểu hiện cao đẹp của nó. Từ đó, bắt đầu có sự chối bỏ, phủ định hệ chuẩn mà mọi người đều muốn vươn tới trong những năm chiến tranh. Sự "xuống cấp" của đạo đức nói chung, nhân cách chân – thiện – mỹ nói riêng bắt đầu từ khi ấy, chứ không phải đợi đến hôm nay. Có điều, khi ấy "mặt bằng tiêu cực" chưa rộng, chưa công khai và hậu quả chưa lớn như hôm nay. Và điều quan trọng, nó đặt ra cho xã hội việc soát xét lại tính hợp lý lịch sử của hệ chuẩn đã có; đồng thời, đòi hỏi những biến đổi cần thiết đáp ứng cho những yêu cầu trong cuộc sống xây dựng hoà bình.

Sự "xuống cấp" của nhân cách khi ấy về thực chất là cùng một bản chất với những nét tiêu cực hôm nay. Ít nhất nó biểu hiện ở một khuynh hướng tư tưởng và tư duy sau:

1- ***Phủ nhận hệ chuẩn nhân cách thời kháng chiến chống Pháp*** – chống Mỹ, cho cách sống vị tha và đức hy sinh cao cả là vô nghĩa, dại khờ, mao–ít, ép xác. Ngoài những khó khăn do khủng hoảng gây ra, điều tác động lớn đến lý tưởng sống là sự không công bằng trong đối xử xã hội đối với những người đã hy sinh quyền lợi riêng cho công cuộc giải phóng dân tộc. Họ, những thương binh, gia đình liệt sĩ, lại là những người khó khăn nhất, trong lúc đó, những người không ra chiến trường thì có đủ cả, chưa kể sự tham nhũng, hống hách của một số cán bộ lãnh đạo. Cho nên sự rạn nứt lý tưởng sống không phải chỉ có ở lớp trẻ, mà nỗi thất vọng, cảm giác bị lừa bịp, sự vô nghĩa của những đức tin cao đẹp xuất hiện ngay trong suy nghĩ của chính những người đại diện, hiện thân của nhân cách cao cả trước đây.

2- Sau một thời gian mấy thập kỷ, sự quên đi những đòi hỏi "đời thường" cho lý tưởng giải phóng dân tộc, nay, trong điều kiện hoà bình, những nhu cầu này đặt ra cho cuộc sống. Điều đó là hợp lý và là nhu cầu thực của xã hội. Tuy nhiên, trong lãnh đạo tư tưởng, người ta chưa nhận thức ra nhu cầu ấy, vẫn giữ

cách làm một chiều nên không có sức thuyết phục. Phản ứng xã hội đã bùng nổ dưới danh nghĩa "đời thường" mà về thực chất là đòi hỏi ***"chủ nghĩa cá nhân vô chính phủ"***. Đây là nguyên nhân sâu xa của những nét tiêu cực trong việc chọn lựa cũng như tiêu thụ văn hoá nghệ thuật.

3- Nạn buôn lậu, tham nhũng, hống hách của một bộ phận không nhỏ những người lãnh đạo là nắm bùn ném vào tấm gương trong sáng của lý tưởng xã hội chủ nghĩa. Bi hài kịch nảy sinh khi người ta so sánh những điều được nói ra và những hành động được thực hiện. Nhân dân còn biết trông đợi vào ai khi mà bộ phận ưu tú nhất của họ bị vấy bùn?

4- Kíp đến khi đi vào kinh tế thị trường nhiều thành phần thì tình hình còn phức tạp hơn. Sự gia tăng kinh tế đã cứu cho đất nước thảm họa sụp đổ. Song về mặt tư tưởng, văn hoá, nhân cách thì vấn đề vẫn còn đó. Kinh tế thị trường đã thúc đẩy nhanh hơn sự phân tầng giàu nghèo trong nhân dân. Nhiều kẽ hở trong chỉ đạo khiến cho khó phân biệt chính đáng và bất chính trong việc làm giàu. Từ tình trạng "kiểm tra hành chính" ngặt nghèo những năm đầu thập kỷ 80 đến việc công nhận và khuyến khích làm giàu tạo ra hai cực đối lập, xoá nhoà ranh giới tốt xấu, lương thiện và bất lương. Lý tưởng sống với hình tượng tổ quốc – lịch sử lâu đời, giá trị văn hoá nhường chỗ cho ma lực của đồng tiền "lên ngôi".

5- Tất cả những nhân tố xã hội – kinh tế nói trên lại bị làm đậm thêm bởi sự sụp đổ của phe xã hội chủ nghĩa, sự hoành hành của đế quốc Mỹ. Tất cả những sức mạnh nội sinh và ngoại sinh làm điểm tựa cho lý tưởng sống trước đây đã mất đi ý nghĩa cao cả trọn vẹn của nó. Số phận của từng cá thể, nhóm xã hội đang phân liệt nhanh và xa nhau. Xuất hiện sự ***mất phương hướng*** trong lý tưởng sống và một ***Nỗi bi quan*** đang lan rộng trong tâm tư con người. Tệ hơn nữa, đã có thái độ ***Mặc kệ mẹ nó*** ("Makênôism"), "sống chết mặc bay", tức là thái độ

thờ ơ vô trách nhiệm đối với xã hội và bản thân cá thể? Vì thế, nhẹ là "chạy trốn" vào những vấn đề "muôn thuở" của những mảnh tình buồn; mà nặng là tìm cứu cánh ở tôn giáo, ma tuý, trác táng.

Theo tôi, đấy là cơ sở xã hội của sự lan truyền những sản phẩm văn hoá độc hại, không lành mạnh. Và đấy cũng là tình huống lịch sử mà chúng ta chưa nhận thức được đầy đủ; dẫn đến những lúng túng trong việc điều hành đất nước.

Tất cả những điều vừa nói trên là có thật và đã và đang diễn ra trong xã hội. Song, nếu bình tĩnh nhìn nhận thì sự chuyển biến của xã hội cũng đang làm ***nảy sinh những yếu tố tích cực***. Theo tôi đáng lưu ý nhất là những nhân tố sau đây:

1. Cho đến nay nước ta vẫn là một nước nông nghiệp với 85% dân số là nông dân. Do đó, giai cấp nông dân vẫn là lực lượng chủ đạo của công cuộc đổi mới. Chính sách "khoán" đã trả lại cho nông dân vai trò của họ và khơi dậy năng lực tiềm tàng trong họ. Đã xuất hiện những "ông chủ" trong nông nghiệp. Hệ chuẩn nhân cách nông dân cổ truyền chẳng những không mất đi mà còn đang phát huy sức mạnh dưới một dạng mới, với nội dung mới và trong mối tương quan mới. Đại thể tình hình đang diễn ra như sau:

Chuẩn thứ tư (tri thức năng lực nông nghiệp) đang là nét trội trong nhân cách nông dân. Tiếp thu khoa học kỹ thuật, đổi mới hệ cây trồng và vật nuôi, tầm nhìn của người sản xuất hướng ra thị trường khiến cho ***xuất hiện những người nông dân kiểu mới.***

Chuẩn thứ năm (trách nhiệm với gia đình) được chính sách "khoán theo hộ" đang đưa người nông dân trở lại với gia đình họ, lấy "lợi nhà" để khuyến khích sự "ích nước", góp phần củng cố và điều chỉnh vai trò tế bào xã hội, mà trước đây có lúc bị xem nhẹ.

Từ trách nhiệm với gia đình, mối quan hệ tộc họ làng xóm được củng cố. Quan hệ công xã xóm làng, đơn vị xã hội Việt Nam cổ truyền cũng đang trở lại vị trí của nó trên một tầm cao mới. (Sự "nở rộ" của hội lễ là một biểu hiện cho sự cố kết và niềm tự hào của dân về cội nguồn, về giá trị văn hóa dân tộc).

2- Không khí dân chủ hoá một bước đang làm cởi mở thêm môi trường xã hội. Vai trò "thành viên công xã" được hiểu ***như những chủ thể*** đang phát huy năng lực sáng tạo của con người. Phải chăng đó là một bước tiến mới trong việc xác lập vai trò của CÁI TÔI? Nhân tố này đang dần đổi mới cách đánh giá con người và do đó, đổi mới mối quan hệ giữa họ. Con người được đánh giá từ thực chất chứ không còn từ danh nghĩa. Họ thế nào và hành động ra sao, chứ không phải họ là thành viên của làng nào, tổ chức nào, đoàn thể nào?

Như vậy, chúng ta đang đứng trước những thay đổi gốc rễ của xã hội. Đặt ra một hệ chuẩn nhân cách định tính và định lượng hôm nay là điều còn quá sớm. Mặc dầu xã hội còn nhiều nét tiêu cực và "xuống cấp", song rõ ràng những giá trị nhân cách cổ truyền đang phát huy, được thừa kế và đổi mới và ngày càng chiếm lĩnh vai trò và vị trí hàng đầu trong đời sống xã hội. Lo lắng, trăn trở là điều tất nhiên và cần thiết cho những ai có lương tri với vận mệnh dân tộc, với nhân cách Việt Nam. Song, bi quan là điều không phù hợp với xu thế lịch sử.

Đề tài nhánh của đề tài KX-06 "*Nghệ thuật Việt Nam với sự phát triển văn hoá văn minh Việt Nam*" do GS, TS. Đình Quang làm chủ nhiệm.

NGHỆ NHÂN DÂN GIAN VIỆT NAM

Tài sản vô giá của nền văn hoá Việt Nam

Trải qua quá trình lịch sử lâu dài, mỗi dân tộc trong đại gia đình các dân tộc Việt Nam đã sáng tạo nên nền văn hoá dân tộc mình. Nền văn hoá đó phản ánh số phận lịch sử, tâm tư nguyện vọng, tình cảm tư tưởng, đạo đức đạo lý, phương cách ứng xử với thiên nhiên và xã hội; tất cả làm nên bản sắc văn hoá riêng của mỗi tộc người. Đó là tài sản vô cùng quý giá của đất nước ta.

Những điều kiện chung về môi trường sinh thái, những thăng trầm của một tiến trình lịch sử dân tộc đã đoàn kết các dân tộc Việt Nam chung tay nhau giữ nước và dựng nước. Nhờ vậy chúng ta có một nền văn hoá Việt Nam với những đặc điểm thống nhất nhưng lại được thể hiện đa dạng vẻ trong văn hoá mỗi dân tộc thành viên. Nhờ vậy mà ngày nay chúng ta được thừa hưởng một gia tài văn hoá dân tộc phong phú, độc đáo để trên cơ sở đó giữ gìn và phát huy, thừa kế và phát triển, góp phần xây dựng nền văn hoá Việt Nam đương đại "tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc".

Gia tài văn hoá đó tồn tại trong những dạng vẻ được phân chia một cách tương đối là văn hoá vật thể và văn hoá phi vật thể. Nói là phân chia tương đối vì cả hai dạng tồn tại đều là kết quả của hoạt động sáng tạo của con người. Hơn nữa, gọi là vật thể nhưng trong đó hàm chứa cả giá trị phi vật thể. Một cái đình chẳng hạn, sẽ là cái đình đúng nghĩa nếu nó là nơi thờ thành hoàng, là nơi dân làng mở hội xuân-thu, là biểu tượng

tâm linh của cả làng. Trong chiến tranh chống Mỹ, nhiều cái đình được dùng chứa đạn dược, hay lương thực. Lúc đó cái đình là kho chứa, không bao hàm ý nghĩa của một trung tâm tâm linh nữa. Đó còn chưa kể đến kiểu dáng, cấu trúc, phương pháp xây dựng bằng mộng mẹo, và những mảng trang trí của cái đình thể hiện giá trị tinh thần của người sáng tạo và xây dựng cái đình. Nếu định nghĩa di sản văn hoá phi vật thể là sản phẩm tinh thần thì trong cái đình đã hàm chứa biết bao biểu hiện của chính di sản văn hoá phi vật thể. Ngoài ra, còn có những sản phẩm tồn tại hoàn toàn trong dạng phi vật thể với đặc điểm là nó được ghi nhớ trong khối óc, trong sự hiểu biết, tri thức của con người và chỉ xuất hiện, chỉ được "vật chất hoá" khi con người hoạt động.

Căn cứ vào mối quan hệ của con người với một đối tượng cụ thể, người ta tạm chia ra làm năm loại đối tượng văn hoá phi vật thể:

Văn hoá sản xuất phản ánh mối quan hệ giữa con người với thiên nhiên, qua đó con người khai thác và bảo vệ thiên nhiên để tồn tại và phát triển. Mảng văn hoá này bao gồm những hiểu biết, khám phá về môi trường thiên nhiên, về tập tính cây trồng và súc vật, về thổ nhưỡng và khí hậu, về kinh nghiệm trồng trọt, chăn nuôi, về đánh bắt thuỷ sản và săn bắt thú rừng, về tưới tiêu thuỷ lợi, những kinh nghiệm và bí quyết thủ công mỹ nghệ...

Văn hoá xã hội thể hiện mối quan hệ con người với cộng đồng từ cấp độ gia đình đến tộc họ, đến xóm làng, đến dân tộc và đất nước. Mảng này bao gồm tất cả những quy định, quy ước để một xã hội ở một giai đoạn lịch sử cụ thể được vận hành cân bằng, bình ổn và đảm bảo phát triển lâu dài. Chúng ta tìm thấy ở đây các quy chế, luật pháp, luật tục, thể lệ, những điều cho phép và những cấm kỵ, chuẩn đạo đức và đạo lý, chuẩn ứng xử của cá nhân trong cuộc sống cộng đồng...

Văn hoá sinh hoạt thể hiện mối quan hệ của con người với những nhu cầu sinh học của chính con người, được quy định thông qua tập quán và quy ước của cộng đồng. Mảng văn hoá này bao gồm các phương thức ứng xử của mỗi dân tộc đối với việc ở, việc ăn, việc mặc, việc tắm giặt, việc ngủ, tình dục, bài tiết, giữ gìn sức khoẻ và chữa bệnh...

Văn hoá tâm linh thể hiện mối quan hệ của con người với những điều không trông thấy, không giải thích được, nhưng lại được con người tin rằng có thật. Những tín ngưỡng, tôn giáo, những tập tục nghi lễ, những bùa chú, bùa ngải... thuộc về mảng văn hoá này.

Văn hoá nghệ thuật thể hiện mối quan hệ của con người với cái Đẹp, bao gồm các biểu hiện trong văn học, âm nhạc, múa, sân khấu, trò chơi-trò diễn, trang trí, mẫu hoa văn, kiểu dáng nhà cửa và nội thất, kiểu dáng trang phục...

Như vậy, văn hoá phi vật thể bao trùm hết mọi nẻo cuộc sống con người và chiếm một tỷ trọng lấn át trong vốn di sản văn hoá của dân tộc. Phân chia làm năm loại chỉ là một thao tác làm việc chứ trong thực tế chúng gắn bó chặt chẽ với nhau. Vốn di sản văn hoá phi vật thể ấy, do hoàn cảnh lịch sử nước ta, chủ yếu được lưu giữ trong trí nhớ con người. Do chỗ văn hoá phi vật thể chủ yếu là văn hoá dân gian, nó là kết quả sáng tạo chủ yếu của nhân dân các dân tộc trong suốt quá trình lịch sử, được kết tinh và tích tụ lại. Xưa kia chẳng những nó được mọi người trong cộng đồng, dù ít hay nhiều, lưu giữ trong trí nhớ, mà còn được cộng đồng thực hành như những hoạt động thường ngày của cộng đồng. *Nó thuộc về sở hữu của cộng đồng.*

Tuy nhiên, trong một thời điểm lịch sử nhất định, ở một cộng đồng thường xuất hiện *những con người quy tụ trong họ gần như toàn bộ vốn liếng và tài năng sáng tạo của cộng đồng* về một hay một vài lĩnh vực nào đó của văn hoá. Do vậy, họ trở thành người đại diện, người đầu đàn của cộng đồng về lĩnh vực

đó. Cộng đồng tự hào về họ vì nhờ có hoạt động sáng tạo của họ mà bản sắc văn hoá của cộng đồng được thể hiện tập trung, sắc nét. Đồng thời, chính họ là người lưu giữ và truyền dạy cho thế hệ sau vốn liếng văn hoá của cộng đồng. Chẳng những thế, bằng tài năng, tâm huyết và trình độ nghề nghiệp của mình, những người này đã tự mình sáng tạo hoặc chắt lọc sáng tạo của cả cộng đồng, góp phần bổ sung, làm giàu đẹp thêm cho truyền thống và bản sắc văn hoá cộng đồng. Tổ chức Giáo dục - Khoa học - Văn hoá của Liên hiệp quốc - UNESCO đề nghị tặng họ danh hiệu *"Báu vật nhân văn sống" (Living Human Treasures)*[1]. Còn chúng ta thì vẫn quen gọi quý vị này là *nghệ nhân*. Nghệ nhân đóng vai trò then chốt trong việc giữ gìn, thực hành và lưu truyền các giá trị văn hoá dân tộc. Nếu không có họ thì chắc chắn một khối lượng lớn các giá trị văn hoá sẽ không được bảo lưu một cách tập trung nhất cũng như sẽ không có "thầy" để dạy dỗ lớp trẻ.

Ở nước ta vai trò của các nghệ nhân còn quan trọng hơn nữa. Đó là vì trong văn hoá của 54 dân tộc anh em thì chỉ người Việt (Kinh) mới có thành phần văn hoá chuyên nghiệp bác học. Văn hoá cả 53 dân tộc thiểu số thì vẫn mang nặng tính chất hoặc chỉ là văn hoá dân gian. Ngay như trong văn hoá Việt cũng có rất nhiều sáng tạo của văn hoá chuyên nghiệp đã được dân gian hoá, được phổ biến và lưu truyền bằng miệng theo phương thức dân gian. Một ví dụ: nhân dân ta ngày xưa rất thuộc truyện Kiều, nhưng không mấy ai biết cụ Nguyễn Du là tác giả. Bởi vì truyện Kiều của cụ đã bị "công hữu hoá" trở thành tài sản chung của toàn dân rồi. Mà văn hoá dân gian thì chủ yếu được ghi nhớ trong trí nhớ con người. *Mọi công đoạn phổ*

---

1. Khuyến nghị của UNESCO tại Đại hội đồng lần thứ 25, họp tại Paris, ngày 15/11/1989. (Recommendation on the Safeguarding of Traditioanal Culture and Folklore - Adopted by the General Conference at its twenty-fifth session. Paris, 15, November, 1989 và tài liệu Guidelines for Establishment of a System of "Living Human Treasures" tại công văn số CL/3433 ngày 16/09/1996)

biến, sáng tạo, bổ sung và truyền dạy được thực hiện thông qua các hành động thực hành. Nếu không có các nghệ nhân thì cộng đồng làm sao có thể thực hiện được quy trình đó?

Di sản văn hoá phi vật thể nước ta được sáng tạo trong quá khứ từ Cách mạng Tháng Tám năm 1945 trở về trước. Như thế, các nghệ nhân nắm giữ di sản này ngày hôm nay (2005) ít nhất cũng phải 70 tuổi rồi. Lại thêm ba mươi năm chiến đấu giải phóng dân tộc không có điều kiện thực hành các hoạt động văn hoá dân gian. Lại thêm ngày nay xã hội tiến nhanh chưa từng có trong lịch sử dân tộc về phía công nghiệp hoá, hiện đại hoá, hoà nhập trong xu thế toàn cầu hoá và đô thị hoá cuộc sống. Tất cả những nhân tố đó đang đẩy di sản văn hoá phi vật thể các dân tộc Việt Nam tới bờ vực của sự mai một. Nhiệm vụ của thế hệ chúng ta phải là:

1. Sưu tầm gấp rút để giữ gìn và phát huy toàn bộ giá trị di sản văn hoá phi vật thể của cha ông để lại.

2. Tôn vinh chăm sóc các nghệ nhân dân gian, những người thầy tài năng, trí tuệ và hết lòng với học trò.

Để thực hiện hai nhiệm vụ nói trên, Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam, với mục đích tôn chỉ là "sưu tầm, nghiên cứu, giữ gìn, phổ biên và truyền dạy văn hoá - văn nghệ dân gian các dân tộc Việt Nam", đã quyết định hai chủ trương lớn:

1. Thông qua và huy động hơn 1000 hội viên cùng 2000 cộng tác viên cả nước thực hiện một kế hoạch gọi là *"Tầm nhìn 2010" (View toward the year of 2010)* với mục đích là từ nay đến năm 2010 cố gắng sưu tầm và giữ gìn được về cơ bản toàn bộ di sản văn hoá phi vật thể của các dân tộc Việt Nam. Bởi vì vốn di sản đó đang nằm trong trí nhớ các nghệ nhân. Nếu ta không kịp thời sưu tầm thì đến năm 2010, dẫu có muốn cũng không còn ai cung cấp tư liệu và dạy bảo chúng ta nữa. Vì các nghệ nhân đã quy tiên cả.

2. Thông qua quy chế phong tặng danh hiệu *"Nghệ nhân dân gian của Hội văn nghệ dân gian Việt Nam"*, nhằm tôn vinh những người lưu giữ, thực hành và truyền dạy vốn di sản văn hoá văn nghệ dân gian các dân tộc Việt Nam.

Danh hiệu này được trao cho quý vị căn cứ trên tài năng chuyên ngành và sự đóng góp với công tác của Hội. Do vậy, đây là danh hiệu do Ban chấp hành Hội phong tặng để ghi nhận tài năng và sự đóng góp của quý vị với công tác Hội.

Căn cứ tiêu chuẩn quy định tại *Quy chế công nhận danh hiệu Nghệ nhân dân gian* của Hội đã được Ban chấp hành Hội nhất trí thông qua tại kỳ họp thứ năm, khoá IV, ngày 10/6/2002, căn cứ hồ sơ do các chi hội, tỉnh thành hội gửi về Văn phòng Hội, cho đến nay, Hội đồng xét danh hiệu đã bỏ phiếu và chọn ra được 66 vị trong cả nước.

Hội sẽ tiếp tục xét phong tặng danh hiệu các đợt tới, mỗi năm một lần. Thông qua việc thực hiện kế hoạch *"Tầm nhìn 2010"*, các chi hội, tỉnh-thành hội chắc chắn sẽ phát hiện thêm các nghệ nhân tài danh nhưng chưa được biết đến. Mặt khác, qua việc phong tặng danh hiệu, Hội sẽ phát hiện thêm những người thầy về văn hoá văn nghệ dân gian và nhờ đó, kế hoạch *"Tầm nhìn 2010"* sẽ được thực hiện với tốc độ nhanh hơn, có chất lượng hơn.

Công lao của các vị nghệ nhân là vô cùng to lớn. Chính nhờ có các vị mà qua bao nhiêu sóng gió, thăng trầm của lịch sử, vốn văn hoá - văn nghệ dân gian ngàn xưa của dân tộc Việt Nam vẫn được giữ gìn đến ngày nay.

Phong tặng danh hiệu *"Nghệ nhân dân gian"*, Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam muốn bày tỏ lòng biết ơn sâu sắc của tổ chức Hội và các hội viên đến những người thầy tâm huyết và tài giỏi của mình. Nếu không có hạnh phúc được các vị nghệ nhân chỉ bảo cung cấp tư liệu thì sẽ không có bất cứ công trình sưu tầm,

nghiên cứu nào hết. Hy vọng rằng danh hiệu khiêm tốn này sẽ được các vị nghệ nhân xem như một biểu hiện chút lòng tôn kính hết mực mà những người học trò nhỏ của các vị muốn kính dâng những người thầy của mình.

Hà Nội, tháng 12 năm 2005

Tham luận tại Hội đồng lý luận, phê bình, nghiên cứu Trung ương.

MẤY VẤN ĐỀ PHƯƠNG PHÁP LUẬN VỀ VĂN HOÁ DÂN TỘC MƯỜNG

Xưa nay khi nói về văn hoá một dân tộc, ta thường nghĩ ngay đến vốn văn học nghệ thuật của dân tộc ấy. Nói về văn hoá Mường chẳng hạn là trước tiên nói đến *Thường, Rang, Bọ, Mẹng*. Những năm 70, sau khi phát hiện ra *"Đẻ đất - Đẻ nước"* thì hễ nói đến văn hoá Mường, ai ai cũng đem chuyện *"cây Chu đồng bông thau quả thiếc"* ra làm ví dụ. Ít năm gần đây có phong trào cồng chiêng thì cồng Mường lại trở thành *"loại cồng cổ nhất và phong phú nhất Việt Nam và Đông Nam Á"(?)* Ngay khi nói đến *"Đẻ đất - Đẻ nước"*, một tác phẩm nổi tiếng trong nước và nước ngoài, chúng ta cũng chỉ dừng lại ở mức coi đó là một tuyệt tác văn học dân gian, có thể sánh vai với I-li-át và Ô-đi-xê thôi, mặc dầu đôi khi ta có nhắc đến nó là một áng Mo. Cũng may mà chúng ta có thêm *"Hoa văn Mường"* của Phó giáo sư Trần Từ và *"Đang vần va"* bản dịch của đồng chí Đinh Văn Ân, dân ca Mường, *Thường, Rang, Bọ, Mẹng* và vài công trình nhỏ, hiếm, chứ nếu không thì văn hoá dân gian Mường quanh đi quẩn lại chỉ có *Thường, Rang, Bọ, Mẹng và "Đẻ đất - Đẻ nước"* thôi. Còn những *Mỡi, Chượng, Nàng Khọt;* những *Đu đu - Điềng điềng, Rằng đều* ban trưa và ban tối; những hội *Xẻc púa*, hội *"Xớc pôông kơm clải lỏ"* (Rước bông cơm trái lúa); những dàn *"Cò ke ổông khảo"*, dàn nhạc tang với sự có mặt của trống đồng; những phong tục nho nhỏ mà đẹp tình người như việc chung nhau hút một mồi thuốc lào trong ống điếu cỡ lớn; những thước tầm làm tiêu chuẩn dựng nhà sàn. những truyền thuyết về rừng nọ, núi kia... biết bao nhiêu thứ

gắn bó với đời sống và lịch sử dân tộc thì hầu như chúng ta chỉ biết lơ mơ. Vậy mà tất cả những thứ đó lại đã làm nên tổng thể văn hoá Mường. Đành rằng văn học nghệ thuật là bộ phận quan trọng trong mỗi nền văn hoá dân tộc, nhưng dù thế nào đi nữa, nó không thể được coi là toàn bộ nền văn hoá. Đã đến lúc cần có một cái nhìn đồng bộ và toàn diện hơn. Nếu chỉ đọc lời văn của *"Đẻ đất - Đẻ nước"*, mặc dầu cũng đã hay lắm rồi, nhưng không biết cái giọng *"Hưm Mo"* của *"Pa pổn ôông thày khà"*, không biết các điệu múa, không biết các đồ tế lễ, trang phục, cách bày lễ... thì khó có thể hiểu tường tận về áng Mo ấy, chứ nói gì đến việc hiểu xem nhân dân đã gửi gắm những gì vào tuyệt tác văn hoá dân gian này. Cũng như thế, nếu không biết đến *Rằng đều* với lời ca về chuyện *"Đập bông bưởi và gọi nàng Trăng xuống chơi"*, không biết những *"Luôn lu đu đắc khẩu"* thì sẽ rất khó khăn để hiểu vì sao trai gái lại thích chơi *Nàng Khọt*, chơi *Mợi* đến thế. Có một mối quan hệ rất chặt chẽ, nhân quả, giữa trí tưởng tượng trong *Rằng đều*, trong *Đu - Điềng* từ thuở ấu thơ với cánh bay lãng mạn, trữ tình trong những cuộc hát *Nàng Khọt* dưới ánh trăng thu sáng trong và rủ nhau lên chơi chợ Trời trong *Mợi* để mà múa *"Trồng bông dệt vải"* với nhau, để mà có một chút thăng hoa trong tâm hồn, giải toả những bức xúc đời thường, trong lúc thi hát *Thường-Rang* với trai gái nhà Trời.

Sẽ có ý kiến cho rằng tại sao lại cứ nhắc đến những thứ mê tín dị đoan ấy Mê tín dị đoan hay không hoặc mê tín dị đoan đến mức nao xin thảo luận sau. Vì, muốn kết luận thì phải nghiên cứu cho kỹ đã, chứ không thể vơ đũa cả nắm được. Vả lại, nhắc đến những thứ ấy ở đây để hiểu một cách đầy đủ về văn hoá dân gian Mường, chứ nào ai đã bàn đến chuyện dùng cái gì, bỏ cái gì đâu! Tìm hiểu vốn liếng của ông cha để lại thì tốt nhất hãy theo cách nghĩ của ông cha mà tìm hiểu. Đó chính là quan điểm lịch sử cần có để hiểu quá khứ. Còn đến thời ta, ta làm thế nào lại là chuyện bàn sau. Cần cố gắng hiểu xem, ông cha nghĩ gì, ước muốn gì, gửi gắm gì trong vốn liếng ấy. Nếu

không, sẽ chẳng bao giờ hiểu được vì sao trong truyện *"Nàng Ờm - Chàng Bồng Hương"* lại có đoạn hát ru não lòng mà *Nàng Ờm* hát từ trên đỉnh *"Núi ma"* vọng về nhắn nhủ người sống. Nếu không, ta sẽ mắc tội chưa hiểu hết đã cao giọng phê phán ông bà là lạc hậu, mê tín, để rồi đem vốn quý ông bà nâng niu hàng ngàn năm ra mà "cải tiến, cải biên" sống sít. *Hậu quả là có thắp đuốc đi tìm hàng năm cũng không thấy trong những cái "cải tiến, cải biên" ấy một giọt văn hoá Mường nào nữa!*

2. Một trong những quy luật vận động của mọi nền văn hoá là việc tiếp thu, học hỏi tinh hoa văn hoá dân tộc khác làm giàu cho văn hoá dân tộc mình. Văn hoá dân gian Mường cũng không ra ngoài quy luật đó. Ở đây không đặt ra chuyện phân định cái nào, của ai. Song nếu không sớm bàn thì không nhất trí với nhau một số việc. Ví dụ trường hợp hai làn điệu ví-đúm trong dân ca Mường với lời thơ thể 6-8:

"Mơ chi eng piển theng vang
Rêng tôi đón pạc cho nàng ti zôông".

Một số ý kiến cho rằng người Mường đã học của người Kinh, vì cũng gọi tên là ví-đúm, cũng thể thơ 6/8. Cách đây ba mươi năm tôi đã nghe đàn anh trong ngành nhạc dạy tôi thế. Nhưng từ đó đến nay tôi đi tìm mãi vẫn chưa thấy người Kinh có một làn điệu nào tương tự như thế. Rồi sau này được các cụ người Mường dạy cho *Thường, Rang, Bọ, Mẹng, Rằng đều* và đem so sánh với âm hưởng hai làn điệu ví-đúm thì riêng tôi, tôi cho rằng đây là hai làn điệu Mường. Điều làm cho người ta nghĩ đến nguồn gốc Kinh của chúng có lẽ ở tên gọi ví-đúm và thể thơ 6/8 của lời ca. Lại có người rỉ tai tôi bảo rằng đó là hai khúc nhạc do nhạc sĩ Lưu Hữu Phước sáng tác rồi truyền bá trong dân gian. Dẫu cho rằng đúng như thế thì cũng có vấn đề gì đâu. Câu thơ "Tháp Mười đẹp nhất bông sen. Nước Nam đẹp nhất có tên Bác Hồ" của nhà thơ Bảo Định Giang nay biến thành ca dao thì đã sao nào? Huống chi, từ nhiều năm nay khắp cả Bi - Vang -

Thàng - Động, cả Ngọc Lặc - Thạch Thành, cả Phù Yên - Mộc Châu, đâu đâu người Mường cũng hát như thế thì tại sao không phải là văn hoá Mường?

Đấy là chuyện gần đây. Cái xa xưa hơn như *Xẻc púa* cũng chung số phận. Vì người Kinh có *Xắc bùa* ở Phổ Trạch Quảng Bình, ở Quảng Ngãi, ở tận Bến Tre Nam Bộ. Tất nhiên, *Xẻc púa* Mường và *Xắc bùa* Kinh có một số điều tương đồng, có thể cùng ra đời từ lúc Việt và Mường còn sống chung trong một cộng đồng mà các nhà ngôn ngữ học gọi là thời kỳ Tiền Việt Mường. Nhưng ngày nay thì *Xẻc púa* đúng là Mường. Bởi vì chỉ có *Xẻc púa* mới có dàn cồng 12 chiếc do 12 cô gái chơi cồng và tượng trưng cho 12 tháng như câu hát:

"Mộịch năm cỏ mười har khảng
Mộịch khảng cỏ pa mươi ngáy"

Dàn công có 12 bài đánh xen với 12 bài hát, mỗi bài ứng với một tháng. Bài cồng tháng nào thì cái cồng ứng với tháng đó mở đầu bằng một đoạn "lên chiêng". Bài *"Phát rác nhá ôông"* là bài cho tháng Giêng để *"Gọi cây - Mở nước" (Dâl câl - Phảt rảc)*. Cái chương trình liên khúc 12 bài này năm 1960 tôi còn được bà con Kỳ Sơn đánh cho nghe. Chỉ tiếc khi ấy tôi không có máy ghi âm. Bây giờ hỏi lại thì đã không còn ai nhớ đủ nữa. Quanh đi quẩn lại chỉ còn bài *"Đi đường"* với *"Bông trắng bông vàng"* đánh lộn lên lộn xuống mà thôi. Thật tiếc đứt ruột!

Nhân đây cho phép tôi bàn thêm một chút về khái niệm *"văn hoa Mường"*. Cho đến nay, mọi người vẫn thống nhất rằng Bi - Vang - Thàng - Động là nơi sinh tụ của người Mường, để từ đó toả lên Bắc và xuống Nam. Trải qua mấy thế kỷ rời xa đất tổ, trong quá trình cộng cư với các dân tộc khác, những nhánh Mường này đã học tập, tiếp thu và làm giàu thêm cho vốn văn hoá dân tộc mà họ mang theo. Những thứ mới ấy ở quê tổ không thể có. Chúng tôi đã có dịp so sánh lễ hội *"Pồn pôông"* của

Mường Vang với lễ này ở Cẩm Thuỷ. Trong *Pồn pôông* Cẩm Thuỷ đã thấy nhiều yếu tố tương đồng với *"Kin chiêng đoóc máy"* của người Thái và do đó đã khác với *"Dâl Pôông"* Mường Vang tôi thấy năm 1960. Năm 1983 trở lại Mường Vang hỏi thì chỉ còn vài người già nhớ lơ mơ về *"Dâl pôông"*. Như vậy, *"Pồn pôông"* hay *"Dâl pôông"* được người Mường đem theo vào Cẩm Thuỷ đã được giữ gìn, biến đổi. Còn ở Mường Vang thì lại bị quên lãng. Mất còn hay biến đổi là chuyện thường xảy ra trong văn hoá. Nhưng vấn đề là ở chỗ không nên coi một vùng nào dù cho là đất gốc, quê tổ, là đủ tư cách đại diện cho văn hoá cả một dân tộc cư trú rải rác ở nhiều nơi. Nên chăng, khi nói đến văn hoá Mường ta nên hiểu bao gồm cả Bi - Vang - Thàng - Động lẫn Ngọc Lặc - Thạch Thành và Vạn Yên - Phù Yên nữa. Cần phải như thế để bao hàm được sự phong phú đa dạng màu sắc do sự đóng góp của các nhánh Mường trong quá trình vận động của văn hoá ấy ở những hoàn cảnh lịch sử và xã hội khác nhau. Cuộc hội thảo lần này do Tỉnh uỷ, UBND và Sở VHTT Hoà Bình tổ chức là cơ sở khoa học rất quan trọng để đề nghị với Bộ Văn hoá Thông tin và Hội Văn hoá dân tộc tiến tới tổ chức một hội nghị toàn quốc về văn hoá Mường.

3. Việc nhìn nhận văn hoá dân gian Mường, thiết tưởng cần được đặt trong bối cảnh lịch sử và văn hoá - xã hội của cả Việt Nam và hơn nữa, của cả khu vực Đông Nam Á-cổ đại. Với một tầm nhìn như thế sẽ thấy rõ hơn bản sắc riêng của văn hoá dân gian Mường cũng như những đóng góp của nó vào văn hoá quốc gia và khu vực. Lấy một ví dụ: Ai cũng biết cồng chiêng là một đặc sản văn hoá Đông Nam Á, trong đó có Đông Dương và Việt Nam. Mọi dân tộc Việt Nam đều thừa hưởng những tinh hoa của đặc sản văn hoá này. Nhưng nếu như người Kinh chỉ dùng một cồng để hoà với một trống trong đình làng, nêu người Thái chỉ dùng hai cồng một to một nhỏ để hoà với một trống cái trong hội xoè, thì các dân tộc ở Tây Nguyên, ở Trường Sơn và dân tộc

Mường lại tổ chức thành dàn cồng chiêng với những biên chế khác nhau và cách đánh khác nhau. Nếu so sánh thì số lượng 12 cồng *Xẻc púa* Mường là thuộc loại dàn cồng trung bình. Vì người M'Nông có 6 cồng, người Ê đê có 1 cồng và 7 chiêng (tức cồng không núm), người Bâhnar 5 cồng và 9 chiêng... Cũng là dàn cả nhưng bài bản mỗi dân tộc mỗi khác. Người Bâhnar, Giơrai, Xê Đăng thì cấu tạo theo lối chủ điệu bao gồm một giai điệu song hành với một bè đệm hoà âm. Chiêng Ê đê thì cho giai điệu lẩn mình vào trong các chùm âm được đánh với một mô hình nhịp điệu phức. Chiêng M'Nông lại thì thầm, điểm xuyết, khi một, khi hai, khi cả chùm âm. Còn cồng Mường chủ yếu dùng chiêng *boòng beng* và chiêng *chót* làm giai điệu và kết câu bằng các chiêng *khộ, rầm*. Những bài cồng Mường tuân thủ rất chặt chẽ một cấu trúc bốn âm mà đồng bào gọi là *"Khung đom": Bính boong bính rầm, boong bính boong rầm. "Khung đom"* này mô phỏng cấu trúc câu trong bài *Phảt rảc* của *Xẻc púa* có thể thơ bốn từ:

"Phảt rảc nhá ôông
Ho pở ngoai tôông
Ngỏ pao tỉn khưởng
Rưởng tơm nhá ôông
Pên clước nhá ôông
Cỏ rặng cảl cau
Pên khau nhá ôông
Cỏ rặng cảl mít"

Như vậy, cồng Mường chỉ là một trong những dạng vẻ của văn hoá cồng chiêng ở Việt Nam và Đông Nam Á. Không hiểu ai đó lấy đâu ra căn cứ để mà nói rằng *"cồng Mường là loại cồng cổ nhất và phong phú nhất"*, nếu đây không phải là một sự đề cao có màu sắc phỉnh nịnh, chẳng khác gì có lúc *"Việt Nam đã trở nên nhất thiên hạ"* chỉ vì có chiếc cầu Thăng Long *dài "nhất Đông Nam Á"!* Sự nguy hại của kiểu nói này là ở chỗ làm cho

nhân dân hiểu lầm về vị trí văn hoá dân tộc mình trong bối cảnh quốc gia và khu vực chung và theo tôi sự phỉnh nịnh này chính là đã xúc phạm đến tính khiêm tốn và chân thật vốn có của người Mường. Thêm nữa, liệu có phải nhắc lại, rằng sự độc tôn dân tộc về văn hoá cũng có nghĩa là xem thường giá trị văn hoá các dân tộc khác không, đồng thời, bằng cách đó đã tự làm nghèo văn hoá của mình đi, vì cái gì cũng "nhất thiên hạ" cả thì còn cần gì đến việc học hỏi thêm nữa!

4. Rất cần khắc phục một nhận định chung chung, rằng "văn hoá dân gian Việt Nam, văn hoá dân gian Thái, Mường, H'Mông là *vô cùng giàu có, vô cùng độc đáo, đặc sắc...*". Cách nhận định này dễ đưa đến một lòng tự hào mơ hồ, làm người nghe hài lòng đấy, nhưng chẳng giúp ích gì cho họ cả. Họ sẽ yên trí rằng của cải văn hoá ông cha để lại là nguồn vốn vừa quý, vừa vô tận, dùng từ đời này sang đời khác cũng không hết. Thế nhưng trách nhiệm của mỗi người trong dân tộc ấy là thế nào thì không rõ vì họ không biết họ có những gì và phải có trách nhiệm ra sao.

Cố nhiên, mỗi nền văn hoá dân tộc đều chứa đựng những tinh hoa độc đáo, đặc sắc. Nhưng những tinh hoa ấy không phải là vô hạn, trái lại chúng rất hữu hạn trong mỗi nền văn hoá. Hữu hạn thể hiện ngay ở số lượng những sáng tạo, những tinh hoa. Hãy thử đếm những sáng tạo văn học nghệ thuật Mường mà ta biết cho đến hôm nay mà xem, có lẽ không quá vài chục. Lại càng hữu hạn hơn nữa, khi mà nhiều năm nay chúng ta bỏ rơi, không nghiên cứu một số thể loại chỉ vì ta quy chúng là mê tín dị đoan. Thêm vào đó, người già đã chết gần hết rồi, ngày nay khó có ai nhớ được hết và được đủ. Biết được chỗ hữu hạn ấy để mà mau mau tổ chức sưu tầm, giữ gìn những gì may mắn còn sót lại hôm nay. Sự hữu hạn còn ở chỗ những giá trị văn hoá đó được sinh ra và tồn tại, phát triển trong những điều kiện xã hội-lịch sử rất khác xa hôm nay. Thời đại của chúng ta đang đặt ra những yêu cầu mới. Không lẽ cứ ngong ngóng trông vào

kho tàng văn hoá cha ông để lại mà xài sao? Và như vậy phải chăng truyền thống văn hoá dân tộc sẽ dừng lại vào thời đại chúng ta? Không, trách nhiệm của chúng ta là phải thừa kế những tinh hoa văn hoá quá khứ và sáng tạo thêm những thứ chưa từng xuất hiện trong lịch sử. Đó phải là những sáng tạo trên cơ sở bản sắc dân tộc chứ không thể là sự *"lắp ghép"* thêm một cách sống sít những thứ đem từ bên ngoài vào dưới cái nhãn hiệu *"hiện đại hoá", "khoa học hoá"*.

Để kết luận, tôi xin mạnh dạn trình bày một vài kiến nghị có tính chất định hướng đối với văn hoá dân gian cổ truyền các dân tộc, trong đó có dân tộc Mường:

1. Giữ gìn và phát huy: Việc trước tiên là phải sưu tầm giữ gìn những gì còn sót lại, vì mất mát quá nhiều rồi. Để làm được việc này, tôi đề nghị các cấp lãnh đạo Đảng và Nhà nước ở Hoà Bình phát động, tổ chức và dành kinh phí theo tinh thần Nghị quyết 25-Ttg ngày 19/1/1993 của Thủ tướng Chính phủ, để thực hiện một kế hoạch *"Tổng kiểm kê di sản văn hoá dân tộc"* trong thời gian từ nay đến năm 2000. Đã là quá muộn để làm công việc này. Mặc dầu trong nhiều năm qua chúng ta đã cất công sưu tầm nhưng chưa bao giờ có điều kiện để tổng kiểm kê nhằm nắm vững được gia tài cha ông để lại. Mà đã không nắm được hết gia tài thì làm sao có thể chọn lọc xem cái gì còn có thể có tác dụng mà phát huy?

2. *Thừa kế và phát triển:* Về thực chất, công việc giữ gìn và phát huy mới chỉ là bước thu gom và sử dụng lại những gì đã có. Một bước cao hơn và cũng là trách nhiệm của thế hệ chúng ta, là phải chọn lọc cho được những giá trị, tinh hoa văn hoá cổ truyền để trên cơ sở đó biến đổi, sáng tạo thêm, làm cho văn hoá dân tộc phát triển thêm một bước mới, đáp ứng được những yêu cầu thời đại mà vẫn đảm bảo bản sắc văn hoá dân tộc.

3. Thông qua việc *"Tổng kiểm kê di sản văn hoá dân tộc"* huy động trí tuệ dân tộc và cùng các nhà khoa học chuyên ngành

thẩm định, đánh giá những giá trị văn hoá cổ truyền, xem cái gì còn có thể phát huy tác dụng trong đời sống hôm nay thì cho phép và tạo điều kiện cho nhân dân thực hiện. Đó chính là biện pháp để dân chủ hoá và xã hội hoá một bước các hoạt động văn hoá, góp phần khắc phục nạn *"đói văn hoá dân tộc"* và thiết thực bảo vệ bản sắc văn hoá dân tộc, chống lại có hiệu quả sự xâm nhập ngày càng mạnh của văn hoá ngoại lai. Kinh nghiệm cho thấy điều đề nghị này phù hợp nguyện vọng của nhân dân. Năm 1983, được phép của Tỉnh, của Huyện, xã Mường Vang đã tổ chức hội *"Rước bông cơm trái lúa"* rất vui. Có cả rước giống lúa từ trong hang núi ra, có cả đánh đu, ném còn, thi hát *ví-đúm, Thường, Rang, Bọ, Mẹng,* thi bắn ná và đặc biệt phường Bùa đánh cồng đi chúc tết từng nhà. Cuối lễ hội là lễ cày những xá cày đầu tiên trong năm để mở ra một mùa sản xuất mới. Nhân dân trong xã, kể cả thanh niên đều ước mong là mỗi năm tết đến, xã và bà con cùng chung tay tổ chức hội như thế. Tiếc rằng từ năm ấy đến nay đã mười năm mà nguyện vọng của dân không được đáp ứng, chỉ vì có ý kiến cho rằng hội hè tốn kém, rước sách là mê tín dị đoan. Chẳng lẽ chúng ta lại không đủ năng lực để bàn bạc với dân bỏ đi những gì mê tín dị đoan để giữ lại ngày hội tràn đầy tinh thần dân tộc hay sao? Chẳng lẽ cấm đoán bằng biện pháp hành chính lại là biện pháp duy nhất để bảo vệ văn hoá dân tộc hay sao? Mà chuyện lễ hội thì năm nào các làng dưới xuôi cũng làm, lại còn quảng cáo trên Tivi để mời bà con xa gần và Việt kiều về dự. Còn trên miền núi thì vẫn bị cấm hoặc không mặn mà lắm để tổ chức. Liệu có nên có sự đối xử khác biệt như thế không giữa văn hoá các dân tộc trong cùng một đất nước? Chúng ta tự hào vì văn hoá Việt Nam là văn hoá đa dân tộc, nhiều màu sắc. Đã đến lúc cần nghĩ đến những chính sách và biện pháp để bảo vệ và phát huy tính đa dạng đó.

Hội thảo về văn hóa Mường
Hoà Bình, 1995.

NHỮNG BIỂU HIỆN TÍN NGƯỠNG TRONG VĂN HOÁ DÂN GIAN

I - NIỀM TIN VÀ CUỘC SỐNG CON NGƯỜI

1/ Hạt nhân của tín ngưỡng là niềm tin vào một lực lượng nào đó.

2/ Niềm tin thuộc phạm trù ý thức, nhưng có cơ sở trong sinh học.

3/ Niềm tin là cơ sở của mọi mối quan hệ xã hội. Thế mà *"con người là tổng hoà các quan hệ xã hội"*. (Mác)

4/ Con người từ thiên nhiên, vũ trụ mà ra. Còn rất nhiều điều con người chưa thể lý giải được. Như vậy, việc con người tin vào lực lượng nào đó, có thể do chính họ tưởng tượng ra, là điều dễ hiểu. *"Con người tư duy thế nào, con người được sắp đặt thế nào, thì Chúa của họ cũng là thế. Ý thức về Chúa là ý thức mà con người rút ra từ bản thân nó, sự hiểu biết về Chúa là sự hiểu biết mà con người rút ra từ bản thân nó. Từ Chúa của nó, anh hiểu con người và lại từ con người, anh hiểu Chúa của nó. Hai mà là một... Chúa là tuyên ngôn của nội tâm, là cái bản thân biện minh từ con người. Tôn giáo là sự khám phá trang trọng những của cải cất giấu trong con người, là sự thừa nhận những tư tưởng thân thiết nhất của con người; là sự thú nhận công khai những tình cảm bí mật nhất của con người" (Phơ- Bách)*[1].

---

1 Trích theo GS Đặng Nghiêm Vạn trong cuốn sách "Fônclo Bâhnar". Sở Văn hóa Thông tin Gia Lai - Kon Tum xuất bản PơLâyku, 1988, tr 266.

5/ Niềm tin vào những ảo ảnh, ảo tưởng là tín ngưỡng - tôn giáo.

II - CÁC DẠNG KIỂU NIỀM TIN

Niềm tin xuất hiện trong những nhu cầu thiết lập các mối quan hệ. Tuỳ thuộc vào các mối quan hệ khác nhau sẽ có các kiểu dạng niềm tin với những tính chất và mục đích khác nhau.

1/ *Niềm tin vì mục đích trao đổi:* (có thể gọi là "vụ lợi")

Chia sẻ cho nhau những nhu cầu mà mỗi bên cần có (tâm tình, tình yêu, kiến thức hiểu biết, kinh nghiệm...).

2/ *Niềm tin tòng thuộc:*

Không có sự trao đổi ngang hàng. Chủ yếu là một bên tìm thấy ở bên kia những nhu cầu, những khả năng mình có thể dựa vào. Ở đây, người tin ở vào vị trí tòng thuộc vào đối tượng mình tin. Do vậy, đối tượng tin (có thể là một học thuyết, một ông thần, một vật thiêng...) ít nhiều mang tính chất thần thánh, hoặc lý tưởng.

3/ *Niềm tin tâm thức:*

Niềm tin được biến thành vô thức, đạt đến tầm một lý tưởng tự giác, tự nguyện tuân theo. Các hành động của loại niềm tin này hoàn toàn không vụ lợi, thậm chí khi cần, có thể hy sinh tất thảy và trong những tình huống nhất định, có thể xuất hiện những hành động bi hùng (thánh tử vì đạo, anh hùng lấp lỗ châu mai). Những hành động cao cả này không có nhiều, chỉ xuất hiện trong những tình huống đặc biệt.

III- CƠ CHẾ CỦA NIỀM TIN

1/ *Niềm tin là hạt nhân các mối quan hệ.*

Quan hệ ít nhất có hai nhân tố cấu thành: Nhu cầu tin và cái đáp ứng nhu cầu đó, thể hiện ở người tin và đối tượng được tin.

2/ *Người tin:*

Người tin có thể chỉ là một phía của quan hệ (tín đồ tin Chúa), nhưng cũng có thể là hai phía (nam nữ tin yêu nhau, bạn bè đồng chí tin tưởng ở nhau). Người tin đi tìm cái mình cần hay cái mình chưa có được. Khi nhu cầu được đáp ứng thì có thể làm phát triển phong phú và khám phá thêm những nét mới trong quan hệ và vì thế, quan hệ được củng cố, vững chắc thêm. Cũng có khi do nhu cầu được đáp ứng thì niềm tin, nhất là loại niềm tin huyền hoặc, bị mất đi, do "mất thiêng". Người ta chỉ tin khi nào họ tin chắc rằng niềm tin của họ được gửi gắm đúng chỗ và sớm muộn cũng sẽ được đáp ứng.

3/ *Đối tượng được tin:*

Có thể ở nhiều dạng tồn tại

- Là những con người cụ thể: Bạn bè, cha mẹ, anh em, vợ chồng, đồng nghiệp, đồng đội, bạn hàng, đối tác, chung cổ phần, ê kíp, v.v ..

- Là những vật thể được coi là có những sức mạnh có thể giúp đỡ hoặc làm hại cho con người như ông bình vôi, hòn đá, con sông, hòn đầu rau, v.v...

Là những nhân vật được con người phú cho những năng lực siêu hình như Chúa Giêsu, Đức Phật, tổ tiên, Bà Chúa Liễu Hạnh, v v . cũng có thể đó là những anh hùng dân tộc như Trần Hưng Đạo được thần thánh hoá thành Đức Thánh Trần, rất nhiều thành hoàng làng các làng người Việt (Kinh), khá nhiều vị có công khai phá xây dựng bản làng ở các dân tộc thiểu số (Buôn Ma Thuột tức là cái buôn do ông Thuột sáng lập).

Mẫu số chung trong mối quan hệ giữa người tin và đối tượng được tin (dù ở dạng nào) là ở chỗ: Người tin tin rằng những năng lực của đối tượng được tin là có thật, là đúng và là chỗ dựa tinh thần của con người trong mọi trường hợp họ cần đến. Nếu đó là lực lượng có hại thì năng lực làm hại của chúng cũng được

tin là đúng và có thật. Vì thế con người phải thiết lập một quan hệ "hữu nghị" với chúng để chúng khỏi quấy nhiễu mình (tục cúng cháo vào ngày rằm tháng Bảy âm lịch hàng năm).

4/ Phương thức biểu tượng hoá đối tượng được tin:

Biểu tượng hóa đối tượng được tin là một phương thức phổ biến trong tín ngưỡng dân gian. Chủ yếu là gán cho đối tượng đó một lý lịch, một năng lực, một sức mạnh cụ thể có lợi cho con người. Trong nhiều trường hợp đối tượng đó còn được cụ thể hóa bằng một hình dạng cụ thể phù hợp với sức mạnh, tính cách mà con người phú cho nó (ông Thiện, ông Ác). Thông thường những phẩm chất con người gán cho đối tượng thường mang tính chất huyền thoại, siêu nhân như có sức mạnh vũ trụ, hình dạng oai phong lẫm liệt.

Các biểu tượng và hình dạng của biểu tượng thường tương ứng với trình độ phát triển của người tin. Thông thường và cổ xưa nhất là họ dùng ngay những vật có sẵn trong thiên nhiên như tục thờ cây đa, cây gạo (Thần cây đa, Ma cây gạo, Cú cáo cây đề). Người Bânar chỉ thờ thần sông, thần núi chung chung, nhưng ở người Việt (Kinh) thì thần núi Ba Vì có hành trạng của Đức Thánh Tản Viên, sông Tô Lịch ở Hà Nội có thần sông Tô Lịch đã từng hiển linh phá tan bùa yểm của tên Cao Biền.

5/ Thể chế hoá và quy trình hoá niềm tin:

Thể chế hoá và quy cách hóa việc thể hiện niềm tin chính là bày tỏ mối quan hệ tin- được tin của con người. Họ tin rằng phải làm như vậy thì đối tượng được tin mới nhận được lòng tin của con người gửi gắm và vì thế, mới giúp đỡ họ. Chúng ta hãy xem xét một số cách làm phổ biến nhất:

a) Về việc thể chế hoá niềm tin:

- *Bao giờ cũng cần một địa điểm thiêng (tức không gian thiêng),* nơi diễn ra việc tiến hành biểu thị niềm tin của người tin với đối tượng được tin. Địa điểm này có thể là cố định, có quy

định như ông bình vôi thì treo ở gốc đa đầu làng, bài vị thành hoàng làng phải để hậu cung, v.v... Nhưng cũng có thể là không cố định và không quy định chặt chẽ như việc chọn các thửa ruộng làm lễ xuống đồng của người Tày thay đổi hàng năm phụ thuộc vào dòng chảy của con suối, như địa điểm đặt cây nêu trong lễ Đâm trâu của người Tây Nguyên, v.v...

- Không gian thiêng không phải bao giờ cũng được coi là có mức độ thiêng như nhau. Ngày thường trẻ em có thể đùa nghịch tại sân đình, nhưng đến ngày vào đám thì chúng không được phép bén mảng đến. Trong chuỗi thời gian đắp đổi bốn mùa, người ta phân ra ngày thường, ngày có lễ (Rằm - Mồng một), ngày trước hội (tiên thường), ngày hội. Như vậy *không gian thiêng (tức địa điểm) còn phải được sự bổ sung của quy định về thời gian thiêng thì mới có giá trị thiêng, mới trở thành nơi thể hiện cao nhất, tốt nhất của mối quan hệ "tin - được tin".*

- *Vật dâng cúng* cũng phải được thể chế hoá tuỳ theo đối tượng được tin có phẩm chất, tính cách, tiểu sử, lý lịch của nó. Cúng tổ tiên bằng xôi chứ không phải bằng cơm. Cúng Hai Bà Trưng ở Hát Môn là cá anh vũ, nhưng ở làng Đồng Nhân lại cúng bằng bánh trôi. Cúng thành hoàng là người hót phân thì phải lấy chuối chín tuồn qua ống tre thành những hòn phân giả. Cúng trăng thì bày ngũ quả và cốm, v.v... Chú ý, khi cúng chúng ta dâng lễ vật mà ta nghĩ rằng tổ tiên xưa kia dùng chứ không phải những vật ngày nay ta dùng (cúng xôi). Ngoài ra, vật dâng cúng thường phải có máu, gọi là hiến sinh, với quan niệm mối quan hệ được đảm bảo bằng sinh mạng (ở một số tộc da đỏ xưa kia còn dùng chính con người làm vật hiến sinh).

- *Vật xúc tác:* Là những thứ được coi là chiếc "công tắc" để "nối mạch" quan hệ giữa người tin và đối tượng. Thường là lửa và hương liệu.

- *Trang phục:* Trang phục của mỗi loại người phải phù hợp với mối quan hệ của người đó với đối tượng được tin. Quan sát

các "vai" khác nhau trong một hội lễ (như Hội Dóng chẳng hạn) sẽ thấy điều này.

- *Giới tính:* Quy định giới tính của người tham gia vào việc thể hiện mối quan hệ là rất quan trọng. Thông thường người chủ lễ là đàn ông, nhưng ở những dân tộc mẫu hệ hay còn tàn dư mẫu hệ thì lại là đàn bà. Mặc dầu có quy định giới tính nhưng cá thể được đảm đương "vai" đóng thì lại phải được cộng đồng chọn và trải qua những thử thách nhất định (vai Thánh Dóng).

- *Tâm lý:* Do tất cả những quy định được thể chế hoá như không gian, thời gian, vật dâng cúng, vật xúc tác, vai đóng, trang phục, giới tính, kiêng kỵ, v.v... mỗi người tham gia biểu hiện mối quan hệ *"tin - được tin"*, dù cho không đóng vai gì, cũng đều tin rằng lúc đó họ không còn là người thường; mà là người đang trong vận hành của mối quan hệ ấy. Đó là tình trạng *"hoá thân", "xuất thần"* ta thường gặp trong các diễn xướng tín ngưỡng. Do đó, trong khung cảnh ấy, mỗi người đều được và đều đòi hỏi phải được đối xử xứng đáng với vai trò của mình chứ không được đối xử như khi họ là người bình thường (một em bé trai được chọn đóng làm quân của Dóng thì mẹ em phải gọi em là "cậu").

b/ Về việc quy trình hoá niềm tin:

Bao giờ một cuộc hành lễ, tức là tiến hành một quy trình bày tỏ mối quan hệ của người tin với đối tượng được tin cũng được tổ chức có "lớp lang" hẳn hoi với những nghi lễ, trình thức bắt buộc, thứ tự không thể tuỳ tiện được. Lấy ví dụ một hội lễ:

Ở phần đầu gồm các nghi lễ, đại khái có:

- Mở cửa đình, chủ tế vào thắp hương thông báo về việc tổ chức lễ.
- Trống chiêng, nhạc tấu lên.
- Sắp xếp đội hình theo các chức năng từng người tham gia.
- Chủ tế dâng hương, hoa, trà, rượu.

- Chủ tế đọc sớ, kể lại công đức của thần, báo cáo tình hình dân làng trong thời gian giữa hai lần hội lễ và ngỏ lời xưng tụng, tôn vinh và cầu khẩn sự giúp đỡ của thần.
- Rước bài vị (hoặc tượng) của thần quanh làng để mọi nhà nhận được sức mạnh thiêng của thần.
- Giết vật hiến sinh, dâng cúng thần.

Ở phần thứ hai:

- Phía ngoài đình nhân dân tổ chức các cuộc thi tài, vui chơi, hát múa (vật, thổi cơm thi, thi thả chim, thả diều, chọi gà, bắt chạch trong chum, hát đúm - ví, v.v...)
- Ăn lộc thánh: Lộc lấy từ các vật dâng cúng xuống chia đều cho mọi người Có nơi còn có phần đem về cho súc vật và rải ra ruộng.

Chú ý: Thông qua những thể chế, quy trình được chính con người thực hiện, niềm tin vào đối tượng được tin sẽ được củng cố và con người tin rằng những hành động theo thể chế và quy trình đó sẽ được đối tượng tiếp nhận. Nhờ đó, mối quan hệ giữa họ và chúng sẽ được củng cố. Cũng nhờ đó, con người giải toả được những bức xúc, lo lắng, và nhất là họ tin rằng họ đã tìm được một chỗ dựa tinh thần vững vàng.

6/ Tín hiệu thể hiện niềm tin:

- Trên thực tế, những thể chê và quy trình được thực hiện thông qua những tín hiệu. Ngày nay cũng vậy, muốn tổ chưc một buổi kỷ niệm trang trọng (như Quốc Khánh chẳng hạn) cần có những lễ đài, cờ, khẩu hiệu, hoa, diễu hành, cử quân nhạc, v.v. . Những thứ đó là những tín hiệu để bày tỏ thái độ của con người với ý nghĩa của buổi kỷ niệm.

- Con người dùng những vật chất, năng lượng có sẵn trong thiên nhiên hay do họ tạo ra để làm tín hiệu. Tín hiệu ấy được dùng với ý nghĩa gì là do người một cộng đồng dân tộc quy định

cho nó. Do đó, cùng một dạng vật chất dùng làm tín hiệu nhưng lại mang ý nghĩa rất khác nhau, có khi trái ngược nhau trong các dân tộc (Màu trắng được coi là trinh nguyên ở phương Tây thì ở Việt Nam, màu trắng lại là màu tang. Màu vàng là áo của vua phương Đông thì với người phương Tây lại là màu bệnh hoạn nên mới gọi là nhạc vàng). Như vậy, đối với tín hiệu, điều quan trọng không phải đó là cái gì mà là ở chỗ nó có ý nghĩa gì đối với con người. Cũng do vậy, nhiều khi khó có thể tìm thấy mối liên hệ "lô-gích" giữa tín hiệu và ý nghĩa của nó.

- Tín hiệu có nhiều loại. Tín hiệu là một vật cố định được sử dụng khá phổ biến và thống nhất trong một cộng đồng người. Ví dụ như lá cờ của người Việt (Kinh); cờ có năm màu, hình vuông với các răng cưa ở rìa ven ba mặt. Đây là biểu tượng mặt trời với phổ ánh sáng phân quang. Tín hiệu có thể là dạng vật thể không cố định. Thông thường con người dùng ngay chính bản thân mình làm tín hiệu bằng cách "đóng các vai" khác nhau, khi thì là ông chủ tế, khi thì là quân của Dóng. Tín hiệu có thể là một hình ảnh được tưởng tượng ra. Phổ biến nhất là cách diễu hành thành đường tròn di động. Đường tròn không có điểm dừng, không có kết thúc, nó biểu hiện sự vĩnh hằng của cuộc sống. Nhiều dân tộc Việt Nam dùng tín hiệu đường tròn chuyển động ngược chiều kim đồng hồ, mô phỏng chiều đi của mặt trời.

Ở trong nền văn hoá dân tộc, các tín hiệu mang những ý nghĩa kết thành hệ thống và thành những cặp đối lập như sáng tối, trắng đen, tốt xấu, lành ác, sống chết, v.v...

7/ Hiệu quả tự kỷ ám thị của niềm tin:

Khi con người tin vào cái gì đó, họ phó thác cuộc sống và số phận cho nó. Niềm tin ấy dẫn họ đến chỗ là "nô lệ" của nó. Nó giúp họ vượt được qua những bức xúc, những bế tắc tinh thần nào đó mà họ tin rằng với sự giúp đỡ của đối tượng tin, họ có

khả năng đó. (Người ốm tin vào ma thuật của phù thuỷ thì nhiều khi tinh thần của họ được huy động và nhờ đó giúp phần nào cho việc chữa bệnh). Song tình trạng tự kỷ ám thị đó cũng dẫn đến những hành động phi lý, vô nghĩa. (Năm 1954, nhiều giáo dân miền Bắc tin rằng tượng Đức Mẹ Maria chảy máu, nên dù không muốn vẫn di cư vào Nam theo lời dụ dỗ lừa bịp của giặc. Đầu năm 1994, cả một bản gồm 53 người Thái đã tự sát tập thể chỉ vì tin rằng có như vậy thì họ mới được "sống" sung sướng).

8/ *Hiệu quả thăng hoa của niềm tin:*

Niềm tin, nhất là vào cấp độ tiềm thức, dễ dẫn con người đến tình trạng hiến thân toàn tâm toàn ý cho việc thực hiện nó. Vào tình trạng đó, con người có thể huy động toàn bộ năng lực, ý chí và thực hiện được những việc mà vào lúc bình thường họ không tài nào làm nổi. Đó là tình trạng thăng hoa được thúc đẩy bởi một niềm tin sâu sắc.

Trong tình trạng thăng hoa đó, con người rất dễ có những cảm xúc mạnh mẽ và trí tưởng tượng dồi dào. Đó cũng là cơ sở cho những sáng tạo nghệ thuật vô giá.

9/ *Vai trò của người trung gian*:

Vào thời nguyên thuỷ, con người tự mình giao tiếp với thần linh (tự làm bùa ngải, tự khấn vái thờ cúng tổ tiên, v.v...

Về sau, khi xã hội đã phát triển, nhất là vào thời kỳ bắt đầu có phân chia giai cấp, thì mối quan hệ bình đẳng giữa người tin và đối tượng được tin mất đi. Tín ngưỡng trở thành quan hệ tòng thuộc của người tin vào sức mạnh của đối tượng được tin. Thêm vào đó, những thể chế, quy trình ngày càng phức tạp, bao gồm ngày càng nhiều nhân tố (không gian, thời gian, vật dâng cúng, trang phục, giới tính, kiêng kỵ, v.v...) khiến cho người dân bình thường không phải ai cũng biết hết và tự làm lấy được. Từ đó đẻ ra những người được coi là có khả năng giao tiếp và hiểu luật lệ ứng xử với thần linh. Họ được cộng

đồng công nhận thay mặt người tin để giao tiếp với đối tượng được tin. Đó chính là những người trung gian, một mặt thay mặt người tin; mặt khác, lại là đại diện cho thần thánh để thiết lập mối quan hệ giữa hai bên. Tùy theo loại tín ngưỡng và đối tượng được tin là ai mà có một loại người trung gian tương ứng. Đó chính là các nhà sư của đạo Phật, thày cả của đạo Hồi, linh mục của Thiên chúa giáo. Còn trong tín ngưỡng dân gian, họ là các thày phù thủy, thày mo, Then, Tào, PơJâu, v.v...

Những người trung gian trong các tín ngưỡng dân gian phần lớn được đào tạo theo kiểu cha truyền con nối, theo kiểu học nghề theo thầy. Trong các tôn giáo lớn họ được đào tạo theo các trường lớp rất có hệ thống

Do chức năng và vị thế của họ, lại thêm sự sử dụng của giai cấp thống trị đối với họ, nên những người trung gian này trở thành một tầng lớp "chuyên môn" trong xã hội, nắm giữ thần quyền bên cạnh chính quyền. Để tôn vinh thêm vị trí xã hội của mình, những người này đã ngày càng làm phức tạp thêm, thần bí hoá thêm mối quan hệ giữa họ với đối tượng được tin. Dần dần vì thế, họ trở thành những người ăn bám và lợi dụng niềm tin trong sáng ban đầu của nhân dân.

IV- MỘT SỐ TÍN NGƯỠNG PHỔ BIẾN TRONG VĂN HOÁ DÂN GIAN CÁC DÂN TỘC VIỆT NAM

1/ *Tín ngưỡng về sự phối hợp Đực - Cái:*

Ngay từ thời nguyên thuỷ con người đã nhận biết được rằng sự phối hợp Đực - Cái là nguồn gốc của mọi sự sinh sôi nảy nở trong đời sống con người và thiên nhiên. Ban đầu, con người quan tâm đến hiện tượng này để duy trì nòi giống. Sau, khi con người bước vào nông nghiệp và chăn nuôi thì sự quan tâm đến phối hợp Đực- Cái lại được mở rộng ra cho gia súc và cây trồng. Muốn cho "người yên, vật thịnh" con người đã tìm cách

chiếm lĩnh hiện tượng Đực - Cái, muốn làm chủ nó để nó phục vụ cuộc sống của mình. Tín ngưỡng này có ở mọi dân tộc, đặc biệt phát triển ở các dân tộc trồng lúa.

Tên khoa học của tín ngưỡng Đực - Cái là Lingaisme, tiếng Hán Việt là Phồn thực. Tín ngưỡng này không có thần, nó được sùng bái như một ảnh hưởng thiêng, một phép màu hoặc thậm chí, một hình thức ma thuật với mục đích làm cho con người, gia súc và cây trồng đẻ nhiều, khoẻ mạnh. Trong văn hoá dân gian các dân tộc Việt Nam có những biểu hiện sau đây của tín ngưỡng này:

- Con người giao phối vào một thời điểm, tại một địa điểm nhất định với các nghi thức đơn giản nhưng rất "thực". Mục đích là làm mẫu cho Đất - Trời, muôn vật trông thấy và làm theo.

- Làm hành động giao phối bằng các dụng cụ tượng trưng, thường được gọi là "làm lấy khước". Phổ biến là làm các sinh thực khí nam bằng gỗ, sinh thực khí nữ bằng mo cau rồi chấm hai cái vào với nhau.

- Làm biểu tượng: Dùng hoa quả, vốn là kết quả của giao phối để thể hiện mong muốn phồn thực (bó hoa cúng và mâm ngũ quả, trong đó hoa lan ban đêm, hoa ngâu nhiều hạt, hoa hồng ban ngày, dâm bụt dễ thích ứng với mọi điều kiện khí hậu và đất đai, v.v...).

2/ Tín ngưỡng vật linh và bái vật

Tín ngưỡng này tin rằng mọi vật đều có linh hồn. Ngoài ra, nó hội nhập một tín ngưỡng nữa, tức là tục sùng bái các vật thể. Thể hiện rõ và phổ biến ở các dân tộc Việt Nam là sự sùng bái những vật thể do chính con người tạo ra. Sự sùng bái này có nguồn gốc ở quá trình dài hàng ngàn, thậm chí hàng vạn năm tìm tòi để tạo ra những công cụ lao động, chiến đấu. Quá trình gian khổ, khó khăn lâu dài đó đã dẫn con người đến niềm tin cho rằng sở dĩ con người có thể tạo ra được những công cụ đó là

nhờ có sự giúp đỡ của các thần linh. Sau khi được tạo ra rồi thì mỗi vật thể đó đều có thần của mình, tức là trong mỗi vật thể đó đều có ít nhất một vị thần chủ trú ngụ. Chiếc trống đồng được coi là Thần trống (Thần Đồng cổ), trước khi đánh phải thắp hương xin phép. Khẩu đại bác được coi là Ngài Thần công, trước khi bắn cũng phải thắp hương cầu khấn. Cũng vì tín ngưỡng này mà có cái cồng ở Tây Nguyên phải đổi bằng nhiều con trâu to, vì trong cái cồng đó có vị thần rất thiêng trú ngụ.

3/ Tín ngưỡng với các vật thể và hiện tượng thiên nhiên

Đây là loại tín ngưỡng nhằm giải quyết và thiết lập quan hệ của con người với các vật thể thiên nhiên và hiện tượng thiên nhiên. Ở Việt Nam, tín ngưỡng này có biểu hiện rất đa dạng, ở đây chỉ có thể nêu ra một vài dạng tương đối phổ biến nhất:

- Tín ngưỡng đối với các lực lượng tạo ra mưa như sấm chớp, mây gió. Trong đó, quan trọng nhất là tiếng sấm, thường được biểu hiện bằng tiếng trống.

- Tín ngưỡng đối với Đất, nơi con người và mọi vật sinh thành và trở về khi chết. Đất và Mẹ, nữ tính.

- Tín ngưỡng với thần lúa, được coi là Mẹ Lúa. Tết trung thu là Tết cho trẻ ăn sữa của Mẹ Lúa, tức là cốm. Một số dân tộc ở Tây Nguyên không gặt lúa vì sợ cắt ngang thân lúa là cắt ngang thân Mẹ Lúa.

- Tín ngưỡng với anh linh núi sông, niềm tự hào dân tộc (Tản Viên).

4/ Tín ngưỡng tổ tiên

Tín ngưỡng này giải quyết mối quan hệ máu thịt về nguồn gốc. Cơ sở của nó là thái độ đối với cái chết. Theo quan niệm Việt Nam, chết là trở về sống vĩnh hằng với thế giới tổ tiên. Như vậy chết là "đổi cách sống" (nên người sống phải lo đủ phương tiện sống cho người chết mới sinh ra đốt hàng mã).

Con cháu không quên tổ tiên. Nhà nào cũng có bàn thờ và cúng vào những dịp giỗ, tết, v.v... Sự hiện hữu của tổ tiên là nguồn sức mạnh cho con cháu; đồng thời nhắc nhở con cháu phải ăn ở sao cho xứng danh tổ tiên. Tín ngưỡng tổ tiên dẫn đến những cố kết dòng họ.

Mỗi họ, mỗi nhà có tổ tiên của mình thì cả làng, tức là cả cộng đồng cũng có tổ tiên. Đó là Thành hoàng làng. Rộng ra, cả dân tộc có tổ tiên, đó là các vua Hùng và chúng ta là con Rồng cháu Tiên. Tín ngưỡng này đã và đang trở thành sức mạnh tinh thần của dân tộc, giúp chúng ta đứng vững và vượt qua mọi bão táp lịch sử.

5/ *Tín ngưỡng về người Mẹ*

Người Việt Nam rất yêu mến và tôn sùng người Mẹ. Theo Nho giáo, người phụ nữ bị coi thường. Nhưng trong đời sống dân gian và trong đạo lý Việt Nam, người Mẹ luôn được kính trọng. Lịch sử dân tộc ta không ít những nữ anh hùng, nữ lãnh tụ dân tộc.

Nhiều lực lượng thiên nhiên được mang nữ tính như chị Gió, chị Mây, bà Thiên Lôi (*Đi đâu mà chẳng biết ta, Ta con ông Sấm cháu bà Thiên Lôi*). Phật Quan âm ở Ấn Độ là nam thần sang ta thành Phật Bà. Bà chúa Liễu Hạnh là một trong những vị thần bất tử ở nước Nam (gồm Thánh Tản Viên, Thánh Dóng, Thánh Chử Đồng Tử và chúa Liễu). Ngoài chúa Liễu còn có nhiều nữ thần như Bà Chúa Kho, Bà Danh, Bà Man Nương, Bà chúa Xứ vv... khắp nơi trên đất nước được sùng bái, tin tưởng và thờ cúng.

6/ *Tín ngưỡng phù thuỷ*

Tín ngưỡng này liên quan đến thuyết mọi vật đều có linh hồn. Cùng tồn tại với thế giới người và tổ tiên của họ còn có cả một thế giới hồn và ma. Ông phù thuỷ là người trung gian liên hệ giữa con người và thế giới hồn - ma đó. Con người ốm là do

hồn của người rời bỏ thân xác đi lạc vào thế giới hồn - ma. Muốn khỏi ốm, người ta phải nhờ ông phù thuỷ đi tìm hồn lạc mà trả về thân xác cho toàn vẹn. Để làm được việc đó, phù thuỷ phải nhờ một đạo quân vô hình gọi là đội âm binh. Phù thuỷ dùng lời khấn chú, bài hát, nhạc điệu và múa để dẫn dắt âm binh.

V- KẾT LUẬN

1/ Chúng ta nghiên cứu tín ngưỡng với hạt nhân của nó là niềm tin. Tín ngưỡng, nói cho cùng, là một cách giải thích thực tại và chiếm lĩnh nó bằng cách thiết lập những quan hệ có tính chất "người" với các lực lượng khác, được con người tưởng tượng và phú cho những sức mạnh mà con người lấy đó làm chỗ dựa. Như vậy, tín ngưỡng là một phạm trù thuộc văn hoá. Do đó, đối xử với tín ngưỡng tức là đối xử với niềm tin, cũng tức là đối xử với chính con người vậy. Sự thận trọng là điều cần thiết.

2/ Hạt nhân của tín ngưỡng là niềm tin. Niềm tin này bao giờ cũng có tính tự nguyện, lại thường không mang lô-gích lý trí. Nhiều khi chúng ta bắt gặp trong một tín ngưỡng sự hội nhập phi lý, "hổ lốn" của nhiều biểu hiện rất khác xa nhau về bản chất. Do vậy, không thể dùng tư duy duy lý mà bác bỏ ngay được.

3/ Nên chú ý rằng trong lịch sử nhân loại, tín ngưỡng và tôn giáo luôn bị các giai cấp thống trị lợi dụng, nhất là vào lúc dân trí còn thấp. Trong tay bọn thống trị, phản động, tôn giáo rất dễ trở thành chiêu bài cho các mưu đồ chính trị, nhất là khi phạm vi ảnh hưởng của tôn giáo lại trùng với khuôn khổ dân tộc.

4/ Niềm tin và cơ chế thể hiện niềm tin giúp chúng ta phần nào đi sâu vào từng loại tín ngưỡng. Từ đó, ta phân biệt cái gì là mê tín dị đoan, cái gì là niềm tin trong sáng của nhân dân.

CÁC THẾ GIỚI TRONG TÂM THỨC NGƯỜI FÔNKLO VIỆT NAM

Trời Không trung	Trời (2-9 tầng)
Người chết	Sông, suối, rừng/người, cây, vật sống

Tây (cõi âm) Đông (cõi dương)

Ý niệm:

Con người có thể thông quan, trao đổi với thiên nhiên.

Con người là một bộ phận của thiên nhiên.

Các tín ngưỡng phổ biến:

1. Vạn vật hữu linh: Animisme với thiên nhiên và siêu nhiên.
2. Vật tổ: Totemisme
3. Bái vật giáo Fetichisme
4. Thờ tổ tiên: Cult des ancêtres
5. Ma thuật sinh sản: Lingaisme

Chú ý:

Thần núi, sông, gò, đống, bình vôi, cây cối.

Vật xác định như hòn đá, loài vật.

Các sản phẩm như trống đồng, chiêng cồng.

Thành hoàng làng, tổ tiên, phương thức "thánh hoá".

ĐIỆN THẦN BÂHNAR
(Theo tư liệu điền dã ở xã Yơma, An Khê, Gia Lai - Kon Tum năm 1979-1983)

Trên trời:

Bok Kei dei, Bok Phu dei, Bok Rok, Set, Vet, Tang (ông Trời/thần Chiến tranh/các thần trên biển)

Klang Inh, Kring Kroh (thần chim ưng)

Zăm Pôm Pei wei b'ngol kon b'ngai
Zăm Pôm Pok knok sok ier
} Hai vị nữ thần nặn con người

Không trung:

Zang Ălơng Ăliêm (may mắn, tốt lành)

Zang S'Dreh (ôn dịch)

Zang P'Đa (làm chết bất đắc kỳ tử)

Zang Đăm Jong (Tù trưởng những hồn chết bất đắc kì tử

Zang Suor (quyến rũ người đi đến chết bất đắc kỳ tử)

Ătâu (linh hồn tổ tiên)

Trên đất:

+ *Cư trú*:

Zang T'rơm cham p'lei (Thần đất làng ở)

Zang T'rơm Nam (Thần đất nhà ở)

Zang T'mo hu (Ông đầu rau)

Zang T'pơng +Zdrăng (xà ngang và cột chính cái nhà)

Zang K'tir (Đống mối sau nhà)

+ *Tài sản*:

Zang Goh, chinh chêng, Koong ănam (nồi, cồng chiêng, Vòng tay)

+ *Canh tác:*

Zang S'ri, Snă (Thần giống lúa)

Zang Bă, Bo (Thần nằm ngay trong cây lúa, ngô)

Zang Ung K'lơng bâng nhau (thần thuốc nhuộm màu đỏ)

+ *Săn bắt*:

Zang Sgau- Sghêt (Thần cho việc săn bắt và săn bắn)

Zang P'rôi P'gan (thần bùa ngải mê hoặc con vật săn)

Zang Ghít (Thần cây có nhựa thú hay thích đến cọ lông)

Zang K'rai (Thần đất mặn thú hay đến liếm)

+ *Hái lượm*:

Zang lă nhau, P'lau lă nhiêm (Thần trong rau, củ)

+ *Anh linh*:

Zang Krôông- Zang Đak (Thần núi thần sông)

Zang Pin đăk (Thần bến nước)

+ *Bản mệnh*:

Zang K'Đung (Thần bản mệnh của cả p'lei)

Các Zang nói trên đều ở phía Đông. Mỗi Zang có địa hạt và chức năng riêng, không ai chi phối ai. Con người giao tiếp trực tiếp với từng Zang.

Mang Lung: (Trên mặt đất, ở về phía Tây) (P'lei của linh hồn người chết)

Ză teh uynh- Ză teh păl (Bà bán lửa - bà bán cối)

Ătâu Brâu (Tù trưởng phụ trách P'lei hồn người chết)

Chu kỳ luân hồi theo quan niệm người Bâhnar

Người chết hoá hổ

Hổ bị đâm chết hoá mèo rừng

Mèo rừng chết thành chồn

Chồn chết hoá thành cheo
Cheo chết hoá thành chuột
Chuột bị người ăn, chết, hoá thành K'Đut
K'Đut chết hoá thành giọt sương sớm.

Hà Nội tháng 4/1990

Bài giảng lớp tập huấn "*Công tác sưu tầm tư liệu văn hoá - văn nghệ dân gian*".

NGUỒN GỐC LỄ NGHI NÔNG NGHIỆP CỦA SẮC BÙA

Sách "Góp phần tìm hiểu tỉnh Hoà Bình"[1] ghi: "*Xéc bùa hay Sắc bùa có nghĩa là xách cồng*". "Đây là một tục lệ phổ biến ở Hoà Bình vào dịp tết đầu năm. Những dịp vui mừng khác: làm nhà mới, đón dâu, tiếp khách xa... cũng có *Xéc bùa*. Bởi vì đây là một hình thức tỏ tình thân ái, đoàn kết và cầu mong, chúc tụng những điều tốt lành, phồn vinh[2]. Mặc dầu các tác giả không nói rõ, song qua đoạn trích ta cũng thấy *Xéc bùa* ở vùng Mường Hoà Bình (cũ) là *một hình thức hội xuân* (và cả trong những dịp khác nữa) *với mục đích cầu mong, chúc tụng những điều tốt lành, phồn vinh.*

Sẽ dẫn đến kết luận như thế về mục đích xã hội của tục *Xéc bùa* nếu căn cứ vào tư liệu điền dã của người viết bài này trong những năm 1960 - 1962 tại Mường Bi (Tân Lạc), Mường Thàng (Kỳ Sơn), Mường Động (Kim Bôi) thuộc Hà Sơn Bình và Cộc Ngán Điền Lư (Bá Thước - Thanh Hoá).

Quan sát tại chỗ ở các xã Nhân Nghĩa, Tân Lập, Văn Nghĩa thuộc vùng Mường Vang (Lạc Sơn - Hà Sơn Bình)[3] cũng sẽ có kết luận đó.

---

1 Góp phần tìm hiểu tỉnh Hoà Bình. Ty Văn hóa Thông tin Hoà Bình xuất bản Hoà Bình 1972

2 Sách đã dẫn, tr. 39.

3 Đợt sưu tầm phôn-clo do Sở Văn hoá - Thông tin Hà Sơn Bình và Viện Văn hoá - Bộ Văn hoa phối hợp tiến hành vào đầu năm 1983

Vậy, trong trạng thái đồng đại của sự vật, *Xéc bùa (hay Sắc bùa)* là một hình thức hội xuân cầu người yên vật thịnh. Khi hỏi các nghệ nhân Mường về ý nghĩa hai từ *Xéc bùa* chúng tôi đều nhận được câu trả lời y như sách "Góp phần tìm hiểu tỉnh Hoà Bình" đã viết. Điều làm chúng tôi băn khoăn không phải chỉ ở cách giải thích theo kiểu từ nguyên học thông tục dân gian về hai từ đó. Quan trọng hơn, cần phải tìm hiểu bản chất mà cư dân các miền, các dân tộc có *Xéc bùa* gửi gắm vào.

Do đó, chúng tôi tập họp tư liệu, thử làm một cuộc tìm hiểu bước đầu về các hình thức hội mùa xuân (hay mùa thu) có dạng biểu hiện như *Xéc bùa.*

I - ĐIỂM QUA CÁC TƯ LIỆU

Tư liệu 1.

Chúng tôi đã khảo sát tại các vùng Mường Bi, Mường Vang, Mường Thàng, Mường Động (Hà Sơn Bình), vùng Mường Bá Thước (Thanh Hoá). Ở tất cả những vùng nói trên, dân tộc Mường đều có sinh hoạt *Xéc bùa.* Theo thông báo của đồng nghiệp, *Xéc bùa* cũng có ở vùng dân tộc Mường huyện Thanh Sơn (Vĩnh Phú)[1] và vùng Mường xã Mường Lang - Mường Do (Phù Yên - Sơn La)[2].

Ở vùng Mường có nơi còn gọi *Xéc bùa* là *"Xớc pông cơm clải lở"* do Phường bùa tiến hành, phường bùa gồm có: một ông trùm giỏi hát (gọi là *thày thường*), 12 cô gái đánh chiêng (có nơi người đánh chiêng là phụ nữ lớn tuổi, thậm chí có cả các chàng trai và các ông trung niên), hai người đi cuối khiêng cái thúng đựng

1 Thông tin do đồng chí Nguyễn Khắc Xương Hội Văn nghệ dân gian và Phạm Khương - Sở Văn hoá Thông tin tỉnh Vĩnh Phú cung cấp

2 Thông tin do đồng chí Đinh Chanh, Sở Văn hoa Thông tin Sơn La cung cấp.

gạo tặng phẩm. Phường bùa bắt đầu *Xéc bùa* trong làng mình trước, lần lượt từng nhà, từ ngày mồng 2 Tết trở đi. Sau đó có thể đi *Xéc bùa* ở các làng bên. Trên đường đi, phường bùa đi hàng một, ông trùm dẫn đầu, đến những người đánh chiêng rồi đến hai người khiêng thúng. Khi đi đường, phường bùa đánh các bài chiêng quy định. Đến mỗi nhà họ đánh chiêng và hát xin mở cổng. Được vào trong sân, ông trùm hát bài *"Phát rác"*, ca tụng chủ nhà. Sau khi chủ nhà đem tặng gạo, phường bùa trở ra vừa đi vừa đánh chiêng và đi sang nhà khác. Nếu gia chủ mời hát *thường* (một loại dân ca) đối đáp, phường bùa sẽ ở lại, được mời lên nhà và chủ khách hát đối đáp với nhau có khi thâu đêm suốt sáng.

Mặc dầu cách tiến hành *Xéc bùa* của mỗi vùng Mường có những chi tiết khác biệt, song quy trình chung là như chúng tôi lược tả ở trên. Cả người Mường, người Việt (Kinh) và người các dân tộc khác đều xem *Xéc bùa* là một dấu hiệu đặc trưng cho văn hoá Mường.

Tuy nhiên, trong những năm gần đây đã xuất hiện một số tư liệu cho biết rằng ở người Việt từ Bắc vào Nam cũng thấy có *Sắc bùa* hoặc những tục lệ có ý nghĩa và chức năng như *Xéc bùa* Mường. Chúng tôi thu thập tư liệu và thử phân tích so sánh.

Tư liệu 2.

Sách *"Địa chí Hà Bắc"*[1] chép: "Nhân dân làng Phú Lễ, xã Phúc Hoà, huyện Tân Yên có TỤC GỌI GẠO vào đêm 30 Tết. Đêm đó, trai đinh trong làng vác gậy gộc, giáo mác, dưới sự chỉ huy của ông Tộc trưởng, ra nằm ngoài cánh rừng. Nửa đêm, ông Tộc trưởng cho nổ hai phát súng lệnh rồi kéo quân đi. Trống mõ nổi lên, tù và rúc inh ỏi. Đoàn trai đinh kéo vào làng, đến ngõ đầu tiên thì dừng lại. Ông Tộc trưởng gọi chõ vào trong nhà:

---

1 "Địa chí Hà Bắc" Ty Văn hoá và Thông tin tỉnh Hà Bắc" Thư viện tỉnh xuất bản Hà Bắc, 1982.

"Gạo ơi, gạo ởi, gạo ời!
Nắm cơm, bát nước, nấu xôi, gạo à!"

Dứt câu gọi của ông, đoàn quân reo à à, trống mõ, tù và nổi lên. Trong nhà có người mở cổng và cho đoàn một bát gạo nếp trắng thơm ngon. Ông Tộc trưởng đỡ lấy gạo và đổ vào thúng rồi cho đoàn quân đi đến nhà thứ hai, thứ ba... Qua mỗi nhà, đoàn quân đều dừng lại, ông Tộc trưởng đều gọi như thế, chủ nhà lại cho gạo như thế.

Đi đến nhà cuối cùng thì trời vừa sáng. Cả đoàn lại kéo nhau ra cánh rừng ngoài làng nghỉ ngơi. Các cụ bà từ trong làng ra nấu xôi, đơm ra từng phần vào lá chuối cho mỗi người một suất. Mọi người ăn xôi chấm muối trắng. Xong, ai về nhà nấy để đón ngày mồng một Tết ở gia đình mình"[1].

Tư liệu 3.

Sách "*Gia Định thành thông chí*"[2] chép: "Đêm 28 tháng Chạp, Na nhân (tục danh nêu Sắc bùa) đánh trống gõ phách, một bọn 15 người đi theo dọc đường, trông nhà phú hào nào mở cửa ngõ thì dán lá bùa nơi cửa, niệm thần chú rồi nổi tiếng phách lên, ca xướng những lời chúc mừng, người chủ nhà đem cỗ bàn chè rượu khoản đãi và gói tiền thưởng tạ. Xong nhà này lại qua nhà khác cũng làm như vậy, cho đến buổi chiều trừ tịch mới thôi; ấy là có ý đuổi tà, tống ma, trừ cũ, rước mới vậy"[3]. "Tục này vào thời nhà Nguyễn rất phổ biến ở Đồng Nai... vẫn còn bảo lưu ở xã Phú Lễ, huyện Ba Tri, tỉnh Bến Tre"[4] ... "Hát Sắc bùa Phú Lễ... gắn liền với nghi tiết hội mùa nông nghiệp pha tạp với đạo

---

1. "Địa chí Hà Bắc", trang. 538.
2. "Gia Định thành thông chí". Trịnh Hoài Đức. Bản dịch của Tu trai Nguyễn Tạo. Phú QV H/ TVH xuất bản, Sài Gòn 1972.
3. Sách trên. Tập hạ Quyển IV Mục Phong tục chí.
4. Lư Nhất Vũ - Lê Giang: "Tìm hiểu dân ca Nam Bộ". Nhà xuất bản thành phố Hồ Chí Minh. 1983, tr. 106

giáo; chủ yếu sinh hoạt vào dịp Tết Nguyên đán... Hát Sắc bùa Phú Lễ tuân thủ theo lề lối, trải qua nhiều giai đoạn: Chặng đầu, khi đến trước cổng chủ nhà, toàn đội nổi trống, gõ phách, nhịp sanh tiền, dạo đờn rồi cất giọng bài "khai môn" cho đến khi chủ nhà mở cổng nghinh tiếp. Vào được trong nhà rồi thì hát kế tiếp bài *"Chúc xuân". "Chúc đức ông, đức bà làm ăn phát đạt, hạnh phúc đề huề, bách niên giai lão".* Chặng hát chủ yếu tuỳ theo nghề nghiệp gia chủ mà ông bầu cất giọng làm đà, rồi cái kể - con xô, hát những bài "Chúc nghề làm ruộng, chăn tằm, dệt vải, thợ mộc, thợ hồ, thợ đươn (tức thợ đan), đánh cá...[1]

Tư liệu 4.

Trong bài *"Giới thiệu hát sắc bùa Bến Tre"*[2]. Huỳnh Ngọc Tráng cũng dẫn đoạn đã dẫn ở trên từ sách *"Gia Định thành thông chí"* và thông báo thêm quan sát của tác giả qua lần dựng lại *Sắc bùa* tại xã Phú Lễ năm 1979 như sau:

"Hát *Sắc bùa* là lối hát chúc mừng năm mới, chúc trăm nghề tấn phát. Đặc biệt, ở Phú Lễ thường chúc mừng nghề nuôi tằm, dệt lụa, làm ruộng, đan giỏ, dệt chiếu, nghề hồ, nghề mộc. Tết đến, đoàn hát *Sắc bùa* Phú Lễ đi biểu diễn khắp các xã trong Ba Tri và các huyện cạnh. Có khi đoàn còn hát trong các dịp cúng lễ *"Xuân kỳ, Thu báo"*[3] ở đình xã Phú Lễ vào tháng Ba và tháng Mười một âm lịch".

"Thông thường, từ đêm trừ tịch đến hết tháng Giêng, đoàn đến hát tại các nhà đã mời mình, nhưng cũng có khi thấy nhà nào mở cửa thì vào hát"[4]... " Ngoài những bài hát *"Chúc xuân"*, chúc các nghề làm ăn theo điệu *"Khai môn"* và *"Chúc xuân"*,

---

1 "Gia định...". Sđd, tr 107

2. Huỳnh Ngọc Tráng: "Giới thiệu hát Sắc bùa Bến Tre". Tạp chí Dân tộc học số 1/1981. Tr. 56.

3. Xuân kỳ, Thu báo. Xuân cầu ân, mưa gió thuận hoà.

4. Huỳnh Ngọc Trảng. Bài đã dẫn, tr 56

theo yêu cầu của chủ nhà, đoàn còn hát một số bài giúp vui theo điệu *"Lý đầu cầu", "Lý tháng giêng", "Lý Long Mẫu", "Lý con cá", "Lý con mèo"... và Nói thơ "...".* Với việc biểu diễn giúp vui ngoài phần chúc Tết, bằng các điệu lý nói trên, hát *Sắc bùa* không chỉ là hình thức ca hát có tính phong tục, tín ngưỡng: mà còn là một hình thức sinh hoạt nghệ thuật"[1] ... Hát *Sắc bùa* vốn phổ biến ở các tỉnh Trung Bộ. Nó được người dân di cư vào Nam lập nghiệp mang theo vào đất Nam Bộ[2].

Tư liệu 5.

Trong tập *"Dân ca Thanh nghệ Tĩnh"*[3], có một bản nhạc phổ về hát *Sắc bùa* ở Nghệ Tĩnh với lời ca như sau:

"Năm mới bước tới vườn ông,
Xem trước vườn trước chẳng đồng vườn sau
Vườn trước có quả nhành cau
Quả mơ, quả mận, chín châu đầy nhành.
Lại thêm quả quýt, quả chanh,
Quả thời chín đỏ, quả xanh tứ thời
Ngoài vườn tôi chúc đã nhiều..."[4].

Tư liệu 6.

"Lễ Xamớk"[5] của người Bâhnar An Khê Gia Lai - Kon Tum được tổ chức vào đầu mùa suốt lúa. Lễ bắt đầu bằng nghi thức đón "mẹ lúa" về nhà *rông* và mọi người ăn cốm uống rượu tại

---

1. Huỳnh Ngọc Trảng. Bài đã dẫn, tr 56
2. Huỳnh Ngọc Trảng. Bài đã dẫn, tr. 56.
3. "Dân ca Thanh Nghệ Tĩnh". tập 1, Nhà xuất bản Âm nhạc Hà Nội, 1961, tr. 20.
4. "Dân ca Thanh Nghệ Tĩnh", tập 1, Nhà xuất bản Âm nhạc Hà Nội, 1961, tr 20
5. "Về Phôn-clo người Bahnar An Khê". Công trình tập thể Phòng sưu tầm Phôn-clo, Viện Văn hoá, Bộ Văn hoá Chủ biên: Tô Ngọc Thanh.

nhà *rông*. Sau đó nữ thanh niên nắm tay nhau thành hàng một vừa đi vừa múa, theo sau có năm thanh niên đánh chiêng, có người vác cuốc và người đeo gùi. Tất cả xếp thành một "dây" người, từ nhà rông đi đến từng nhà trong *pơlei* (làng). Đến mỗi nhà, họ múa và đánh chiêng đi vòng quanh ngôi nhà ba vòng theo hướng ngược chiều kim đồng hồ. Sau đó, chủ nhà mời họ lên nhà, mời họ ăn cốm, uống rượu cần, biếu họ lúa và cốm đổ vào chiếc gùi của người đi cuối hàng. Tặng phẩm sẽ chia đều cho các bếp trong *pơlei*.

Tư liệu 7.

Trong công trình chung "*Giới thiệu hát Sắc bùa*" (Liên khu V cũ), tư liệu của Ban Nghiên cứu Đội dân ca Liên khu V, được viết vào năm 1958, hai tác giả *Trần Hồng và Hà Sâm* cho biết: "Ở vùng An Thạch, tức Phổ An, huyện Đức Phổ, tỉnh Quảng Ngãi có *"Sắc bùa"*. Xã Phổ An nằm sát biển, nhân dân làm biển, làm ruộng, dệt vải... hàng năm đến ngày Tết có hội, vui chơi, chúc tụng nhau. Ông Trịnh An lúc 20 tuổi đã học *Sắc bùa* và đi biểu diễn ở nhiều địa phương trong Liên khu V. Đến năm 65 tuổi thì truyền lại cho con là ông Trịnh Thiện... Khi cha mất, ông Thiện nối nghiệp cha lập đoàn *Sắc bùa* đi biểu diễn đến ngày khởi nghĩa mới nghỉ hẳn Sau ngày hoà bình lập lại, ông Thiện thành lập đoàn *Sắc bùa* nằm trong Ban Văn giáo xã đi biểu diễn mừng trong các ngày lễ. Ông tập kết ra Bắc... lúc đầu ở đội dân ca Liên khu V và ngày nay ở Đội tuồng Liên khu V

Sắc bùa lúc đầu cũng ở trong số đi chúc tụng chủ nhà và trân bùa Dần dần thành đoàn *Sắc bùa* đi chúc tụng khắp nơi. Ở Quảng Nam, Bình Định ngày xưa cũng có chân *Sắc bùa* đi đên. Nhưng nguồn gốc là An Thạch: Trong câu mở đầu:

"Giàn gian (?) tư thủ, Xuân hè thu đông,
Chúng tôi là bạn mục đồng,
Xa nơi yên thánh, xa gần tập chơi

Chúng tôi tập luyện đã lâu
Bước qua năm mới bạn tui ca bùa
Bạn tui là bạn Sắc bùa
Ở An Thạch xã đem bùa tới đây..."

... *Sắc bùa* là gì? Nhân dân ước ao được sung sướng hạnh phúc... Muốn cầu trời thì lạy xin khấn vái, muốn trừ ma diệt quỷ thì dán bùa... Khi ăn tạ nhà mới dán bùa ở xà nhà. Trấn bùa xong thì ca mừng, chúc tụng chủ nhà làm ăn được mùa, gia đình đầm ấm. Một số người làm công việc dán bùa, ca hát chúc tụng đã thành một tổ chức hẳn hoi gọi là "*Bạn Sắc bùa*"...

... Vào thời ông Trịnh An, *Bạn Sắc bùa* có 6 người, toàn con trai tơ:

- 1 người cầm trống cơm điều khiển chung:
- 1 người cầm sinh tiền phụ hoạ:
- 1 người cầm nhịp phách:
- 3 người làm con.

... Vào thời ông Thịnh Thiện là 12 người, có 6 người làm cái:

- 1 cầm trống; 1 sinh tiền; 1 đàn nhị; 1 sáo; 1 song lang; 1 trang phục. Còn 6 người làm con thì chọn toàn con gái. Người phụ nữ hấp dẫn người xem đông hơn trước, ông Thiện bèn đặt ra các điệu múa, vừa hát vừa múa... Cứ gần đến Tết Nguyên Đán là chuẩn bị để đến ngày xuân nhật kéo đi biểu diễn... đến ba bốn tháng xuân mới về.

(Tư liệu 7 này trích trong bản thảo viết tay của 2 tác giả, do đồng chí Trương Đình Quang, Viện Sân khấu cho mượn).

Tư liệu 8.

Trích bài "*Về tục hát Sắc bùa Phò Trạch - Bình Trị Thiên*" của Tôn Thất Bình đăng trong Văn hoá dân gian, Ban Văn hoá dân gian Uỷ ban Khoa học xã hội xuất bản năm 1982. Tr. 40-44.

Tại Phò Trạch, xã Phong Bình, Bình Trị Thiên, hát *Sắc bùa* là loại dân ca nghi lễ được tổ chức theo chu kỳ 6 năm một lần. Hai thôn ở Phò Trạch là Tây Phủ và Triều Quý thay phiên nhau đảm nhiệm việc tổ chức. Nhân dân ở đây làm lễ tế âm hồn vào 16 tháng Chạp. Sau đó nhân dân trong làng thành lập các đội *Sắc bùa* (thường có 4 đội). Các buổi diễn tập bắt đầu từ 16 đến 29 tháng Chạp. Chiều ngày 30 các đội... chuẩn bị trang phục tổ chức. Tối 30 Tết các đội bắt đầu đi sắc. Đầu tiên đi sắc ở các đình chùa miếu mạo, rồi đến các nhà thờ dòng họ lớn trong làng. Ngày mồng một Tết, sau khi sắc từng gia đình trong thôn xã và có thể triển khai sang các xã lân cận. Ngày 14 tháng Giêng chấm dứt việc đi sắc ở các gia đình. Sang ngày rằm, bắt đầu tổ chức hát trò, đánh đu lấy giải, cuộc vui mùa xuân lại được tiếp diễn bằng hình thức hội làng văn nghệ, vui chơi.

Về hình thức tổ chức, mỗi đội *Sắc bùa* có 14 đến 16 người, gồm:

1 ông cái sắc trang phục áo mã tiên có vẽ rồng phượng, lưng có thắt dây vải đỏ, tay cầm một thanh dùi gỗ, dưới thanh dùi có treo một chuỗi lục lạc;

- 1 ông tróc quỷ, ăn mặc giống ông cái sắc, tay cầm thanh kiếm gỗ trừ tà ma;
- 1 đứa trẻ khoảng 12 13 tuổi đóng vai quỷ. trang phục biểu tượng con quỷ;

1 ông đánh trống, lễ phục quần trắng áo dài đen, bít tất khăn đóng;

10 ông đọc chú, lễ phục Việt Nam, quần trắng áo dài đen. Những người này thường đứng trước sân đọc chú, còn ông cái sắc thì đọc các điều sắc của thánh ban.

... Khi đến các nhà được sắc, đội *Sắc bùa* khua trống gõ mõ để báo hiệu, đồng thời cũng báo cho nhà được sắc đóng chặt

cổng lại. Tuy nhiên trước đó con quỷ đã tìm đủ mọi cách để lọt vào nhà núp dưới gậm giường hoặc ngách cửa. Ông cái sắc và người tróc quỷ gọi quỷ ra sau khi kể tội trạng và cảnh cáo con quỷ. Quỷ biết trốn tránh không thoát, đành phải ra, chịu tội. Cuối cùng, ông tróc quỷ tha tội chết, nhưng buộc quỷ phải tìm chốn núi rừng mà ẩn náu. Cả đội vào nhà hát chúc mừng, đến phòng làm việc làm lễ an tâm, đến bếp làm lễ an táo. Xong, cả đội kéo sang nhà khác, sau khi một người trong đội dán hai lá bùa vào cột nhà trước bàn thờ hoặc vào hai cánh cửa lớn của nhà. Đội hát *Sắc bùa* cứ tiếp diễn các đêm hát như vậy cho đến ngày chấm dứt.

II- SO SÁNH CÁC YẾU TỐ

1- Có thể phân các tư liệu dẫn ở trên (hẳn là chưa đầy đủ) làm ba loại chính:

a) *Xéc bùa* của người Mường.

b) *Sắc bùa* của người Việt (Kinh)

c) *Tục Gọi gạo* Hà Bắc và lễ *"Xamớk"* của người Bana có những yếu tố tương đồng với hai loại trên.

Chỉ tiếc rằng chúng tôi không có được tư liệu về *Sắc bùa* Nghệ Tĩnh để việc so sánh được triệt để hơn.

2 - Xét mọi mặt, các tục chơi, các lễ trên có nhiều điểm đồng nhất:

a) Về mục đích xã hội:

+ Chúc mừng nhân dịp năm mới hoặc trong các dịp vui mừng khác, cầu cho người yên vật thịnh; con người sống hạnh phúc giàu sang; nghề nghiệp và cây trồng tấn phát.

+ Tống quỷ trừ ma, tiễn cũ đón mới.

+ Riêng với tục *"Gọi gạo"*, như tên gọi của nó, là đánh thức hạt lúa sau một mùa đông trở dậy ra đồng để bắt đầu một quá

trình sinh sản mới. Còn lễ *"Xa mớk"* lại có mục đích đón *"mẹ lúa"* từ ngoài rẫy trở về với từng gia đình vào mùa gặt hái.

b) Về thời gian tiến hành:

+ Tất cả các tục chơi nói trên đều được tiến hành vào trước hay sau Tết Nguyên đán, tức là vào thời gian bản lề của năm cũ với năm mới.

+ Riêng Sắc bùa Bến Tre còn làm vào dịp "thu báo" với ý nghĩa tạ ơn, lễ *"Xamớk"* cũng làm vào mùa thu hái.

c) Các trình thức chủ yếu:

+ Tất cả các tục chơi và lễ đều tuân thủ trình thức bắt buộc là đoàn người tiến hành lễ phải *đi đến từng nhà trong làng. Có nơi bắt buộc đi đến tất cả các nhà như Xéc bùa Mường, như "Xamớk" Bâhnar, như "Gọi gạo" Hà Bắc.*

+ Việc chúc tụng được giao cho một nhóm người có hay không có quy định về giới tính, tuổi tác. Ở vùng Mường Bá Thước - Cẩm Thuỷ (Thanh Hoá), vùng Mường Thịnh Lang (Kỳ Sơn - Hà Sơn Bình), nhóm người này là các thiếu nữ chưa chồng. Ở vùng Mường Bi Mường Vang (Tân Lạc và Lạc Sơn - Hà Sơn Bình), cả trai lẫn gái đánh chiêng và có ông *"thày thường"* dẫn đầu. Ở *Sắc bùa* Bến Tre và *Gọi gạo* Hà Bắc thì lại là trai đinh và ông Trùm hay ông Tộc trưởng.

+ Việc chúc tụng được thực hiện, thông qua thơ ca dân gian hay phù chú văn vần, hát lên bằng các làn điệu dân gian dành riêng cho loại lễ này (trừ tục *"Gọi gạo"* Hà Bắc).

+ Ở tất cả mọi nơi, nhóm người đi chúc sử dụng các nhạc cụ vốn có ý nghĩa thiêng và xuất hiện từ thời cổ đại như trống, mõ, tù và, chiêng cồng... (Theo chúng tôi, đờn cò dùng ở *Sắc bùa* Bến Tre là yếu tố muộn).

+ Ở mọi nơi, nhóm người đi chúc đề được gia chủ khoản đãi và cho tặng phẩm bằng lúa, gạo hay cốm, cơm.

III - MỘT VÀI NHẬN XÉT VÀ DỰ CẢM KHOA HỌC

1- Ta thấy diện phân bố của tục chơi xuân (và thu) này có ở các dân tộc Việt - Mường - Bâhnar. Mặc dầu trong hiện trạng đồng đại, diện mạo tục chơi hay lễ khác nhau khá nhiều về các hình thức biểu hiện, nhưng mục đích xã hội và những nhận thức cốt lõi thì giống nhau. Như vậy có thể nói rằng *Sắc bùa* (và những sinh hoạt tương tự) *là một tục lệ, nghi lễ của một số tộc người nói ngôn ngữ thuộc ngữ hệ Môn Khơmer* (Môn Khơ Me hiểu theo nghĩa rộng).

2- Mặc dầu hiện nay diện mạo của *Sắc bùa* cho thấy nó là một hình thức sinh hoạt hội xuân và thu, chủ yếu là xuân, song nhiều yếu tố lại chứng tỏ nó có nguồn gốc từ lễ nghi nông nghiệp cổ. Mục đích hiện nay của nó là chúc cho người yên vật thịnh - một ý nghĩa khái quát của nguyện vọng phong đăng hoà cốc mà trước hết có liên quan chặt chẽ tới *mưa, gạo thóc và thời vụ*.

a) Trong *Xéc bùa* Mường, dấu vết cầu mưa còn lại ở bài hát nghi thức, thường được hát đầu tiên khi phường bùa vào đến sân gia chủ. Câu đầu tiên có một ngữ hai từ, mang tính chất hô gọi *"Phát rác"*(có nơi hát là *"Khoá rác"*). *"Phát rác"* có nghĩa là *"mở nước"* (*"Khoá rác"* có nghĩa là *"vung nước", "khoả nước"*). *"Phát rác"* đồng thời là tên gọi của bài hát nghi thức đó với câu đầu tiên gồm bốn từ "*Phát rác nhá ôông*". Đây là lời chúc quan trọng nhất đối với chủ nhà vốn là một cư dân nông nghiệp ruộng nước: *"(cầu cho) mở nước nhà ông"*. Và tiếp theo đó là các câu chúc cảnh an cư lạc nghiệp: *"Bên trước nhà ông. Có rặng cây cau. Bên sau nhà ông. Có rặng cây mít..."*. *"Lúa chiêm để đến mùa. Lúa mùa lại để tận năm sau..."*.

Riêng ở Mường Vang (Lạc Sơn - Hà Sơn Bình), phường *Xéc bùa* còn tham gia một lễ gọi là "*Xớc pôông kơm clải lở*" (*"Rước Bông cơm trái lúa"*). Trong lễ này, phường bùa hộ tống một đoàn thiếu nữ nâng cao trên đầu một tấm vải trắng dài gọi là "cái

cầu" - tức tấm vải trắng - được các cụ giải thích là dòng nước chảy ra từ một mỏ nước ngầm ("*Vỏ rác*").

b) Tục *Sắc bùa* có thể còn ghi dấu những tín ngưỡng đối với thóc lúa. *"Cái cầu"* trong lễ *"Rước Bông cơm trái lúa"* cũng còn được giải thích là cây cầu cho *"mẹ lúa"* đi từ hang là nơi trú ẩn mùa đông của *"mẹ"* để đi ra cánh đồng vào mùa xuân, chuẩn bị cho mùa sinh sản mới.

Trong lễ "*Xamớk*" của người Bahna, người ta nhắc lại và "vật chất hoá" bằng nghi thức và diễn xuất một truyền thuyết về cái thuở con người còn hái lượm lúa hoang: "*Ngày xưa, lúa to bằng nắm tay. Lúa chín, lúa tự bò về nhà. Sau, lúa về nhiều quá, không có chỗ cho lúa nằm, một bà mẹ goá lấy cán chổi đuổi lúa đi, lúa chạy tán loạn, va vào nhau vỡ nhỏ ra. Từ đấy, hạt lúa bé như bây giờ và đến mùa lúa chín, lúa không tự bò về nhà. Người phải đi suốt lúa, đồng bào phải lấy lạt tre nối thành một cái dây dài, chăng từ rẫy về nhà kho thóc để làm "đường" cho lúa đi.*

Tín ngưỡng *"mẹ lúa"* (trong tiếng Bâhnar là *Zang Sơ Ri - Sơ Na)* còn ghi lại dấu vết trong phong tục nhiều tộc người Việt Nam. Ở người Bâhnar, sau khi cất hết thóc vào nhà kho người ta làm lễ *thu vía lúa*" vào cái giỏ dùng để đựng lúa trong khi tuốt lúa. Giỏ này do bà chủ nhà đeo trước bụng trong suốt cả vụ thu hái. Họ đem cái giỏ đó (tiếng Bâhnar: *Jak*) úp lên trên đống lúa dành làm giống cho mùa sau và rút cầu thang và đóng chặt cửa kho. Lễ này làm vào lúc thu hoạch xong toàn bộ lúa trên rẫy, gọi là *"Tèng ămăng" (Đóng cửa kho lúa).* Lễ làm sau lễ "*Xa mớk*".

Tương tự như vậy ở nhiều nơi như Mường Vang chẳng hạn, trong lễ "ăn cơm mới" người ta cũng làm lễ *mời vải lỏ* ("vía lúa") về trú đông trong hang đá, để rồi mùa xuân sẽ được rước ra cánh đồng trong lễ "*Rước Bông cơm trái lúa"* như nói ở trên.

Tục *"Gọi gạo"* Hà Bắc có thể cũng là một tàn dư của tín ngưỡng *"mẹ lúa - vía lúa"*. Nó thể hiện trong việc đoàn trai đinh theo ông Tộc trưởng đi đến từng nhà gọi gạo và xin gạo rồi đem ra cánh

rừng gần đấy nấu xôi ăn trên lá chuối vào đêm cuối cùng năm cũ và rạng ngày đầu tiên năm mới.

c) Tín ngưỡng *"mẹ lúa"* còn biểu hiện trong việc quy định giới tính của những người tham gia tục chơi. Tư liệu dân tộc học cho biết vai *"mẹ lúa"* trong các nghi lễ nông nghiệp thường do phụ nữ đảm nhiệm. Ở người Bâhnar, các cô gái đi đầu hàng người nghi thức, sau mới đến các chàng trai đánh chiêng. Ở người Mường Thanh Hoá, Mường Thịnh Lang (Kỳ Sơn - Hà Sơn Bình), phường *Xéc bùa* chỉ gồm toàn các cô gái. Ở vùng Mường Vang (Lạc Sơn - Hà Sơn Bình), có lẽ tín ngưỡng này đã mờ nhạt nên có thêm các vai nam.

d) Việc đoàn người đi chúc phải đi đến tất cả mọi nhà trong làng có ý nghĩa tàn dư của tín ngưỡng *"rước vía lúa"* về cho từng nhà vào mùa thu và từ từng nhà ra cánh đồng vào mùa xuân. Nghi thức này cho phép một dự cảm rằng: cả ở người Việt, người Mường xưa cũng đã từng tồn tại về một truyền thuyết "mẹ lúa" tương tự như của người Bâhnar về thời kỳ con người hái lượm lúa hoang.

đ) Ý nghĩa nghi lễ nông nghiệp của *Sắc bùa* còn thể hiện ở thời điểm tiến hành là vào mùa xuân và mùa thu (Xuân kỳ - Thu báo). Chỉ có điều, đáng lẽ phải làm vào mùa xuân nông nghiệp theo lịch thời tiết Đông Nam Á, khi có cơn mưa sấm ra, cơn mưa *"ông Đổng về hái cà"*, cơn mưa của lễ *"Huốt nặm"* ("Té nước" - Lào), của *"Chol Chơnăm thơmei"* ("Đón mừng năm mới" - Khơme Nam Bộ); thì phần lớn cư dân *Sắc bùa* lại làm lễ vào Tết Nguyên đán theo lịch phương Bắc đã Việt hoá. Song ý nghĩa *"xuống đồng"*, mở ra một vụ làm ăn mới thì vẫn được bảo lưu.

Một đoạn trong bài hát nghi thức *"Phát rác" của Xéc bùa* Mường như sau:

Môịch năm có mươl har kháng
Môịch kháng có pa mươl ngay
Mươl har kháng lai có cải kháng thuếch

Pa mừơl ngay lại có cải ngay lèng"
(Một năm có mười hai tháng
Một tháng có ba mươi ngày
Mười hai tháng cũng có cái tháng tốt
Ba mươi ngày lại có cái ngày lành).

Ở *Xéc bùa* Thịnh Lang (Kỳ Sơn - Hà Sơn Bình) phường bùa có 12 cô gái đánh chiêng. Chương trình ca nhạc gồm 12 bài hát và 12 bài chiêng. Hát và đánh chiêng xen kẽ với nhau thành từng cặp. Mỗi cặp bài hát - bài chiêng lại tượng trưng cho một tháng trong năm. Biên chế dàn chiêng có 12 cái (hoặc bội số của nó là 24). Mỗi chiêng ứng với một tháng. Đến cặp bài hát - bài chiêng tượng trưng cho tháng nào thì cái chiêng ứng với tháng đó được lên tiếng trước, gọi là *"lên chiêng"* hay còn gọi là *"mở chiêng"*.

Như vậy, có thể tìm thấy ẩn giấu trong *Xéc bùa* Mường ý nghĩa của một lễ *"xuống đồng"* (như *Lồng tồng* của Tày và *Lôông tôông* của Thái). Ở vùng Mường Vang (Lạc Sơn - Hà Sơn Bình), sau lễ *"Rước Bông cơm trái lúa"*, trai bản tập trung trâu cày lại và cày những xá cày đầu tiên trong năm trên một mảnh ruộng ngay cạnh nơi làm lễ, trong tiếng chiêng của phường bùa. Ở người Việt (Kinh) ý nghĩa xuống đồng đã mờ nhạt, nếu không kể đến biểu hiện gián tiếp trong tục *"Gọi gạo"*.

Nhiều tộc người Việt Nam còn phổ biến một nghi lễ làm vào vụ thu hái. Phần lớn biểu hiện bằng lễ ăn cốm như *"Xa mớk"* (Bâhnar), *"Trung thu"*, (Việt), *"cơm mới"* (Thái - Tày - Mường). *"Oók om bóok"* (Khơ me Nam Bộ). Việc người Bâhnar tiến hành lễ *"Xa mớk"* với trình thức tương tự như *Sắc bùa* và việc *Sắc bùa* Phú Lễ Bến Tre được tiến hành vào tháng Mười một lịch ta với ý nghĩa "tạ ơn", cho thấy thêm sự gắn bó nào đó của tục *Xéc bùa* với cây lúa trong vụ thu hoạch.

Không đến nỗi võ đoán nếu nói rằng *Sắc bùa* có liên quan, thậm chí là một biểu hiện của việc phân định và chiếm lĩnh

thời gian tự nhiên theo mùa sinh trưởng của cây trồng. Phải chăng nó thuộc vào loại những nghi lễ nằm trong chu kỳ "*Xuân Thu nhị kỳ*" của người Việt và "*Khei ninh nơng*" (tháng hội hè) của người Bâhnar?

3- *"Xua quỷ trừ ma - tống cũ rước mới"* là một vế ý nghĩa bổ sung có tính chất ma thuật nông nghiệp cổ xưa ẩn giấu trong *Sắc bùa*. Nó là một mặt đối lập có lôgíc của nguyện vọng "người yên vật thịnh". Ngày nay chỉ thấy cư dân Phú Lễ Bến Tre có ý thức về điều này (xem Tư liệu 3 đã dẫn). Tuy nhiên tính chất ma thuật ấy lại có thể tìm thấy khá rõ ràng trong việc sử dụng nhạc cụ của *Xéc bùa và Sắc bùa*. Ở tục *"Gọi gạo"* Hà Bắc thấy dùng *trống mõ, tù và, Sắc bùa* Phú Lễ dùng *trống phách, sanh tiền*. Ở *Xéc bùa* Mường và *"Xa mớk"* dùng chiêng cồng và xưa kia có lúc người Mường ở Mường Lang (Phù Yên - Sơn La) còn dùng cả *trống đồng*[1]. Đây là những nhạc cụ xuất hiện từ thời thượng cổ và theo tư duy người xưa, chúng là những *"vật thiêng"*. Cái trống bịt da vốn được coi như hiện thân của Thần Sấm ở nhiều tộc người Việt Nam. Điều đó thể hiện trong khái niệm Thần Trống *(Book Sơ Gơr)*, ở điệu múa trống của người Bâhnar múa trong lễ xuống đồng của họ. Cũng thể hiện trong sự đồng nhất ông Đổng với ông Sấm và cái tên làng Phù Đổng với tên gọi cái trống theo tiếng Việt cổ *(Pơ lôổng)*[2]. Trống đồng được người Việt (Kinh) xem như có thần gọi là thần Đồng cổ. Ở nhiều tộc người Tây Nguyên, nhất là ở người Bâhnar, còn phổ biến tín ngưỡng cho rằng chiêng cồng là nơi trú ngụ và là hiện thân của Thần chiêng *(Zang chêng)*[3]. Trống bịt da, trống đồng

---

1. Thông tin của Đinh Chanh, Sở Văn hoá Sơn La cung cấp.
2. Ý kiến của đồng chí Cao Huy Đỉnh tác giả cuốn "Người anh hùng làng Dóng".
3. Ở người Bâhnar, giá trị cái chiêng không chỉ căn cứ vào vật liệu và kỹ thuật chế tạo, mà chủ yếu là căn cứ vào chỗ thần chiêng có sức mạnh đến đâu. Chiêng biểu thị sức mạnh của người chủ chiêng vì họ được nhiều thần chiêng ủng hộ. Do đó, có cái chiêng phải đổi tới 30 con trâu.

và chiêng cồng cho đến ngày nay vẫn được dùng làm các nhạc cụ tế lễ trong các đình miếu người Việt (Kinh), trong các lễ tiết của người Mường, Bâhnar, (Người Bâhnar chỉ đánh chiêng trong các nghi lễ. Ý kiến cho rằng chiêng cồng là nhạc cụ sinh hoạt của họ là không đúng với thực tế). Còn sau này, ở người Việt (Kinh) có thêm các nhạc cụ khác như nhị - sáo, nguyệt - tam hay kèn bóp, thì đó là những yếu tố muộn. Các nhạc cụ thiêng thuộc hai họ nhạc cụ nguyên thuỷ của nhân loại là họ màng rung (membranophone) như trống bịt da và họ tự thân vang (idiophone) như trống đồng, chiêng cồng. Về sau, các tộc người thêm vào những nhạc cụ cùng họ chủ yếu là nhạc cụ tự thân vang như mõ, chuông, sanh tiền[1]. Ở người Dao, nhạc cụ thiêng để đuổi ma tà là cái chuông và một cây gậy có gắn những đồng tiền bằng bạc hay một đoạn ống nứa nhỏ trong có bỏ những viên đá tròn nhỏ, có màu sắc đẹp, gọi là gậy tiền. *Tù và,* một nhạc cụ thuộc họ hơi cũng có niên đại cổ xưa không kém các nhạc cụ thuộc hai họ trên. Sự có mặt của nó trong tục *"gọi gạo"* có ý nghĩa như cái trống vậy.

Các nhạc cụ "thiêng" được gán cho sức mạnh trừ ma quỷ và cũng *được xem như là ngôn ngữ của con người dùng giao tiếp với các lực lượng của siêu nhiên, thần linh.* Điều này có nguồn gốc từ thái độ sùng bái với những sản phẩm sáng tạo của chính mình trong tư duy con người thời kỳ tôn giáo sơ khai. Như vậy, một cái chiêng, cái cồng, trống, trống đồng... đều có thể có ý nghĩa của vật *bùa - yểm.* Có lẽ vì thế, cái chiêng của người Mường trong *Xéc bùa* được đồng nghĩa với cái bùa và do đó, theo cách giải thích thông tục dân gian thì *"Xéc bùa có nghĩa là xách cồng".* Trong tiếng Mường, chiêng cồng cũng được gọi là **chiêng.** Khi đặt tên các chiêng theo chức năng âm nhạc, người ta không hề dùng từ "bùa" để gọi (như gọi *Chiêng dóng, chiêng khộ,*

---

1 Trước đây thường gọi một cách thiếu căn cứ khoa học là các nhạc cụ gõ

chiêng dàm, chiêng bòng beng chứ không gọi bùa Dóng, bùa Khộ...). Do đó, từ *"bùa"* phải mang tải ý nghĩa ma thuật của cái chiêng trong lễ Xéc bùa. Nếu căn cứ vào thông báo của sách *"Gia định thành thông chí"* (xem Tư liệu 3) thì đoàn *Sắc bùa* đã "dán lá bùa nơi cửa, niệm thần chú, rồi (mới) nổi trống phách lên". Việc dán lá bùa ở Phú Lễ Bến Tre và Phổ Trạch Quảng Bình có thể giúp ta suy nghĩ thêm về ý nghĩa ma thuật *"bùa"* trong *Xéc bùa.*

Nếu đi sâu hơn vào âm nhạc cồng trong *Xéc bùa* Mường, ta thấy tất cả các bài cồng đều được xây dựng trên *một cấu trúc cơ bản gồm bốn âm: "Bính - Băng - Bính - Rầm"* và các biến thể của nó *"Bang - Bính - Bang - Rầm"* hay *"Bính Bính - Bang - Bính Bính - Rầm"*... Cấu trúc biến âm này được gọi là một *"Đom"*[1] và chính là sự nhại lại bài hát nghi thức *"Phát rác"* vốn được xây dựng trên thể thơ bốn từ:

"Phát rác nhá ôông
Tôi pở ngoài tôông
Clôông pao tin khưởng
Rưởng tơm nhá ôông
Pên clước nhá ôông
Cỏ rặng cơl cau...
Pên khau nhá ôông,
Cỏ rặng cơl mít..."

Mà như ta biết, trong chừng mực nào đó, bài *"Phát rác"* cũng là bài chúc có ý nghĩa ma thuật.

Tóm lại, chúng tôi cho rằng, nói *"Xéc bùa là xách cồng"* có nguồn gốc ở ý nghĩa *"tống quỷ - trừ ma"* của tục chơi và ý nghĩa

---

1. Đom: một nắm, một bó. Theo thông báo của Phạm Đức Lộc trong luận văn tốt nghiệp đại hoc lý luận âm nhạc của anh. Năm 1979.

đó được thể hiện trong sự đồng nhất với tính chất *"thiêng"* của cái cồng, biến cái cồng trong *"Xéc bùa"* thành cái *"bùa"*.

4- Trong trình thức của *Xéc bùa* Mường có thể có thêm phần hát *thường* giữa chủ nhà và ông *"thầy thường"* dẫn đầu đoàn bùa. Ở rất nhiều vùng Mường, ông *"thầy thường"* đối đáp với bà chủ nhà. Nội dung cuộc hát mang tính chất giao duyên. Làn điệu được dùng cũng là những làn điệu hát giao duyên như *"thường - rang - bọ mẹng"*. Ở *Sắc bùa* Bến Tre, cũng theo yêu cầu của chủ nhà, đoàn *Sắc bùa* còn hát "một số bài giúp vui theo các điệu Lý như *Lý Đầu cầu, Lý Long Mẫu, Lý tháng Giêng, Lý con cá, Lý con mèo*...[1]. Các bài Lý này phần lớn có nội dung giao duyên. Ví dụ như *Lý đầu cầu*:

"Đầu cầu kia cất gánh gọi đầu cầu
Nâng khăn mà đỡ đãi têm trầu giả nhân ăn.
Chàng về thiếp ở sao an
Chàng đi thiếp cũng băng ngàn thiếp theo...[2]"

Hai tác giả Trần Hồng và Hà Sâm trong *"Giới thiệu hát Sắc bùa"* (Liên khu V) cho biết, bố cục một đêm *Sắc bùa* vùng xã Phổ An gồm hai phần như sau:

"Phần I:

1. Mở ngõ, vào ngõ.
2. Tạ miếu thổ thần ở ngoài vườn
3. Vào nhà Mở cửa Cái trống - Cái sinh tiền.
4. Ta các trang: Ông Táo Quan Ông - thờ Bà - tiên sư - Thổ địa.
5. Trấn bùa (dán bùa).

---

1 Lê Giang và Lư Nhất Vũ: "Tìm hiểu dân ca Nam Bộ". Sách đã dẫn.

2 Huỳnh Ngọc Trảng: "Giới thiệu hát Sắc bùa Bến Tre". Bài đã dẫn

6. Chúc chủ nhà (làm ruộng, dệt vải, chăn tằm...).

7. Ngồi xuống (nghỉ uống nước, ăn bánh rồi qua phần II).

Phần II:

8. Các điệu Lý, vè và múa:

- Vè dạy con
- Vè cô gái đồng trinh
- Lý Hoa thơm
- Lý Quốc ngữ
- Lý vẽ rồng
- Lý Vọng Phu
- Lý nước đứng
- Lý Ba con ngựa"[1].

9. Giã từ ra về (về luôn)[2].

Có thể thấy rằng phần hát có tính chất giúp vui, giao duyên là *một bộ phận không bắt buộc, không mang tính nghi thức của Xéc bùa Mường và Sắc bùa Việt*. Nó chỉ được tiến hành khi có lời mời hay có lời yêu cầu của chủ nhà. Tuy nhiên, nó cũng chính là phần có sức hấp dẫn cao đối với quần chúng ưa thích văn nghệ. Nhiều khi nó chiếm một lượng thời gian dài gấp nhiều lần thời gian trình diễn những nghi thức bắt buộc. Với nội dung tươi mát, phần hát này đem lại cho *Xéc bùa - Sắc bùa* sinh khí mùa xuân của thiên nhiên và của tuổi xuân con người, góp phần không nhỏ vào việc tạo nên không gian và không khí trẻ trung của hội xuân hay của những dịp vui mừng. Do những điều kiện và yêu cầu ấy, chất lượng của lời ca, nhạc điệu, và các yếu tố nghệ thuật khác được chọn lọc và nâng cao hơn so với phần nghi thức và đã thoả mãn nhu cầu thưởng thức nghệ thuật của quần chúng.

Mới nhìn, phần hát giao duyên hay giúp vui có vẻ như một yếu tố ký sinh, một yếu tố "muộn", được gắn kết một cách lỏng lẻo và tuỳ tiện vào *Xéc bùa - Sắc bùa*. Và cái tục chơi có nguồn

---

1, 2 Trần Hồng và Hà Sâm: "Giới thiệu hát Sắc bùa" (Liên khu V), tài liệu đã dẫn.

gốc lễ nghi nông nghiệp này dường như chỉ là cái cớ được mượn để người ta hát giao duyên với nhau. Quả thật ở nhiều nơi ngày nay, dạng đồng đại của *Xéc bùa - Sắc bùa* cho ta cảm giác đây thực chất là một tục chơi Xuân mà yếu tố giao duyên chiếm lĩnh phần ưu thế. Song, nếu nhìn sâu hơn vào quá khứ, có thể nói một cách có cơ sở rằng, hình thức hát giao duyên nam nữ là một biểu tượng cao của khái niệm nam - nữ, đực - cái, âm - dương trong mối quan hệ lưỡng hợp cổ xưa. Nó có liên quan đến tín ngưỡng phồn thực (lingaisme) trong những nghi lễ nông nghiệp nguyên thuỷ. Như vậy, dù cho có tính chất gián tiếp và tính biểu tượng cao, phần hát giao duyên hay hát giúp vui với nội dung lời ca và làn điệu giao duyên trong *Xéc bùa - Sắc bùa* vẫn có một mối liên hệ xa xưa với ý nghĩa của một nghi lễ nông nghiệp.

Tóm lại, theo chúng tôi, mặc dầu ngày nay *Xéc bùa - Sắc bùa* tồn tại dưới dạng một hội, một tục chơi xuân của người Mường và người Việt, song nó có nguồn gốc và liên quan chặt chẽ với những lễ nghi nông nghiệp. *Nội dung cơ bản là cầu mong người yên vật thịnh và tống quỷ trừ ma* được thể hiện bằng hình thức *chúc tụng và trấn bùa* với sự bổ sung nhấn mạnh thêm ước nguyện *"người yên vật thịnh"* bằng phần hát giao duyên không bắt buộc. Qua quá trình phát triển trong lịch sử, những yếu tố có ý nghĩa tín ngưỡng và ma thuật nông nghiệp mờ nhạt dần, các yếu tố chúc tụng và giao duyên đậm thêm lên, làm cho *Xéc bùa - Sắc bùa* ngày càng có tính chất hội hè hơn, ngày càng trở thành một lối chơi xuân đầy tinh thần sáng tạo và đậm chất văn nghệ dân gian mang tính cách dân tộc cao. Thiết nghĩ, với một vốn liếng quý báu như thế, chúng ta nên giữ gìn và khuyến khích quần chúng tổ chức chơi vào những ngày cuối năm cũ đầu năm mới.

Tháng 2 năm 1984

Tạp chí *Văn hóa dân gian*,
số 1/1984, tr. 6-13.

NƯỚC TRONG VĂN HÓA VIỆT NAM

Việt Nam là một dân tộc nông nghiệp trồng lúa, lúa nước ở đồng bằng và thung lũng, lúa cạn ở nương rẫy. Dù trồng loại lúa gì thì bao giờ nước cũng là nhân tố có ý nghĩa quyết định đến sự thành bại của mùa màng, vì *"nước-phân-cần-giống"*

Chúng ta gọi tổ quốc mình bằng hai từ *"Đất và Nước"*, tên gọi của hai yếu tố thiên nhiên, nơi chúng ta sinh sống và phát triển. Nhưng đến khi chúng ta nói *"Làng và Nước"* thì nước không chỉ nói đến lãnh thổ mà đã trở thành biểu tượng của cả một cộng đồng dân tộc.

Trong điện thần Việt Nam thần Sấm được xem như tín hiệu báo trước về mùa màng và là sức mạnh vừa gần gũi, vừa mạnh mẽ và có phần dữ dội. Đó là một Ông Đổng, cha đẻ của người anh hùng làng Dóng với cơn mưa sấm ra đầu mùa. Đó là Book S'Gor của Tây Nguyên, hiển hiện trong điệu Xoang S'Gor của lễ Đâm trâu mở vụ nương rẫy. Cùng với thần Sấm là các vị thần tác động sinh ra mưa như Gió, Mây, Chớp và Mưa, đến nỗi ở Bắc Bộ, nhân dân đã tích hợp những vị thần này vào "vai" các Phật tại bốn chùa quanh Hà Nội là *Pháp Vân, Pháp Vũ, Pháp Lôi, Pháp Diện*. Người Việt tự nhận mình là con cháu các vị thần gây mưa:

Đi đâu mà chẳng biết ta,
Ta con ông Sấm, cháu bà Thiên lôi,
Xưa kia ta ở trên trời
Đứt dây rơi xuống thành người trần gian.

Và trong huyền tích về thủy tổ dân tộc "Con Rồng-Cháu Tiên" ta cũng có thể hiểu đó là hai biểu tượng cho Núi và Sông mà sau này trở thành tên gọi tổ quốc *Núi Sông*.

Các dòng suối, dòng sông cũng là nơi sinh tụ đầu tiên của các tộc người Việt Nam. Không phải ngẫu nhiên mà nhiều dòng sông mang tên chỉ người Mẹ như Sông Hồng thực ra là Sông Cái. Trong tiếng Thái, tất cả các dòng nước đều có mạo tự chỉ Mẹ như Me Nặm Dốm, Me Nặm Té (sông Đà), hay Me Khỏng (Mê Kông) có nghĩa là Sông Mẹ hoặc do phát âm của phương ngữ nặng nhẹ thì còn có nghĩa là Mẹ Của cải. Các dòng sông xứng đáng với tên gọi đó vì các nền văn minh đều được sáng tạo trên các lưu vực sông như văn minh sông Hồng, sông Mã, sông Lam. Trong sắc thái văn hóa này, nước là nguồn gốc của mọi thứ mà con người có được để trở thành "con người".

Trong đời sống hàng ngày, nước không chỉ làm dịu cơn khát, không chỉ tưới tắm cho lúa và hoa màu mà nước còn là một bộ phận cuộc sống con người Đó là một thế giới vừa giàu có, lại vừa bí ẩn, vừa che chở nhưng cũng đầy bất trắc với con người. Nước chở thuyền đi trên sóng, nước cho tôm cá đầy khoang. Nhưng sông ngòi tiềm ẩn thác ghềnh, biển cả ẩn giấu bão tố, suối khe che đậy những lũ ống, lũ quét. Cho nên, trong các tai họa thì nước đứng đầu *"thủy, hỏa, đạo, tặc"*. Truyện *Sơn Tinh Thủy Tinh* cho thấy tổ tiên chúng ta đã nhận thức được điều này. Trong ký ức về cuộc thiên di, bao giờ các dòng sông cũng là vật ngăn trở cuối cùng trước khi đến được vùng đất hứa. Đó là *Dòng sông Nước Đắng- dòng sông Sóng Dồi* trong Hát Then của người Thái-Tày hay *Dòng sông Nước Ngọt* của người Bâhnar T'Lô. Còn người H'Mông thì phải múa khèn trên hai thanh tre bắc qua một cái chảo lớn chứa đầy dầu đang sôi sùng sục, biểu tượng cho việc vượt sông (hay vượt biển) trong quá trình thiên di xa xưa.

Trong tâm thức văn hóa của người Việt, nước là biểu tượng của tinh khiết, thiêng liêng với sức mạnh ma thuật đầy huyền

bí. Nên người ta dùng nước để bói, để phù chú. Nhiều tộc người Việt Nam vẩy nước vào nhau trong các lễ thức chúc sức khỏe. Nước lấy từ giữa dông sông mới được dùng để "tắm tượng" mỗi mùa hội làng. Lễ Té nước của người Lào cũng không ngoài mong ước sự sinh sôi nảy nở với tác động của nước. Và nước cũng được ví như đức tính uyển chuyển, năng lực thích nghi của người Việt Nam *"ở bầu thì tròn, ở ống thì dài"*, dù tròn, dù dài thì cuối cùng nước vẫn là nước. Mà sự nhẫn nại, kiên trì của nước mang một sức mạnh vô địch, bởi vì *"nước chảy - đá mòn"*.

Từ một yếu tố thiên nhiên, nước đi vào mọi nẻo cuộc sống của chúng ta, gắn bó với chúng ta và trở thành một bộ phận quan trọng, không thể cắt rời của tâm thức văn hóa của các dân tộc Việt Nam.

Hội thảo của chúng ta bàn về văn hóa sông nước. Đây chỉ là một tiêu đề có tính ngắn gọn. Thực ra vai trò và ý nghĩa nhân văn của nước nói chung và sông nước nói riêng, to lớn và đa dạng, đa diện hơn rất nhiều. Đó cũng là mục tiêu mà hội thảo hy vọng sẽ nhận được qua các tham luận phong phú của quý vị tham gia hội thảo.

Tuy Hòa, ngày 08 tháng 06 năm 2006

Lời mở cho *Hội thảo "Văn hóa sông nước miền Trung và văn hóa sông nước Phú Yên"*.

VĂN HOÁ ẨM THỰC VIỆT NAM VÀ ASEAN

1. Trong những năm 1995 - 1996, nhóm *"Nghiên cứu và tư liệu ASEAN"* thuộc *"Uỷ ban văn hoá và thông tin của ASEAN"* (ASEAN Commission of culture and information - COCI) tiến hành một đề tài là "**Văn hoá ẩm thực ASEAN**". Có bảy nước thành viên tham gia, mỗi nước một nhà khoa học. Chủ trì đề tài là Malaysia. Đề án đã trải qua ba cuộc hội thảo khoa học, trong đó, mỗi nước phải đóng góp ba báo cáo khoa học trên ba vấn đề:

- Ăn uống hàng ngày.

  Ăn uống ngày lễ.

- Ăn uống chữa bệnh.

Bảy nước Malaysia, Singapore, Thailand, Indonesia, Philippine, Brunei và Việt Nam đã cung cấp 21 báo cáo khoa học, tạo điều kiện tổng kết một cái nhìn ASEAN về văn hoá ẩm thực mà thực chất là văn hoá ẩm thực của những quốc gia có cơ tầng văn hoá Đông Nam Á. Bên cạnh một danh mục đồ sộ các món ăn và công thức chế biến chúng, cái thu lượm khoa học lớn nhất là lần đầu tiên thấy được tính *"Thống nhất trong đa dạng"* (Unity in diversity) ngay cả trong văn hoá ẩm thực ASEAN - Đông Nam Á.

2. Tính thông nhất của văn hoá ẩm thực bảy nước ASEAN được đề tài trên nêu lên như:

a. Khẳng định rằng tính thống nhất là thuộc về lớp văn hoá cơ tầng (cultural substratum) của khu vực Đông Nam Á. Những giá trị và bản sắc của văn hoá này mang tính phổ quát

và còn tồn tại trong văn hoá dân tộc các nước thành viên như một cơ sở có tính nền tảng. Một số giá trị cơ tầng này có thể mất đi, mà thường thường sự mất đi này do một cộng đồng người nào đó đã hội nhập văn hoá của mình vào một tôn giáo hay một văn hoá khác. Trong trường hợp này, văn hoá đạo Hồi, Bà la môn giáo là những lực lượng có sức mạnh đáng kể. Nhưng ngay cả những thay đổi đó cũng vẫn không che lấp cốt cách văn hoá cơ tầng Đông Nam Á.

Hơn nữa, văn hoá ẩm thực gắn rất chặt với điều kiện sinh thái tự nhiên của khu vực, với sinh lý cơ thể con người và khẩu vị lâu đời của cư dân bản địa. Do vậy, nó cũng rất khó có thay đổi lớn.

b. Một số điểm tương đồng có thể nêu ra:

- Trừ một số người châu Âu di cư (như ở Philippine) tuyệt đại đa số người bản địa (cả da vàng và da nâu) *đều dùng gạo làm lương thực chính.* Một ngoại lệ dành cho một vài dân tộc hải đảo khi họ sử dụng sắn, ngô làm lương thực. Một điều tra cho thấy, ngay cả những người này cũng thích ăn gạo. Họ dùng sắn, ngô chẳng qua vì điều kiện đất đai không cho phép hoặc họ chưa biết cách trồng lúa nước. Trường hợp người H'Mông và các dân tộc nói tiếng Tạng Miến ăn bột ngũ cốc được xem như thuộc về một trong hai trường hợp, hoặc là có nguồn gốc văn hoá Trung Á, hoặc là dấu vết của một quá trình tiếp biến - thích nghi văn hoá.

- Gạo và các loại hoa màu làm lương thực được *chế biến, nấu chín nguyên dạng.* Gạo được nấu thành cơm trong dạng hạt. Ngô được rang luộc, sắn khoai cũng được luộc, nướng nguyên hạt, nguyên củ, nguyên cả bắp... So với việc lấy bột làm lương thực như bánh mì, bánh bao thì có vẻ như cách ăn hạt khó tiêu hoá hơn và "nguyên thuỷ" hơn. Đó là "có vẻ" thế thôi. Thực ra, cách ăn này bảo lưu được nhiều chất tươi sống tự nhiên và gần gũi với thiên nhiên Đông Nam Á hơn.

Trong văn hoá các tộc đang nói đến ở đây, bột ngũ cốc cũng có mặt nhưng hầu như không phải lương thực chính trong bữa ăn hàng ngày. Nguồn gốc của sự có mặt của bột được lý giải theo hai ý kiến. Một là, do ảnh hưởng giao lưu của văn hoá "bột", chủ yếu từ Bắc và Trung Á. Hai là, đây là yếu tố văn hoá bản địa cắm rễ vào những bàn nghiền khảo cổ học nhưng không phát triển. Bột ngày nay được dùng làm thực phẩm hoặc quà.

- Cơ cấu ba bữa ăn trong 24 giờ là phổ biến, trong đó, hai bữa chính và một bữa phụ. Sự phân bố chính - phụ là tuỳ theo từng dân tộc. Nhưng phần lớn các tộc lấy bữa trưa làm bữa phụ. Việt Nam ta xưa có câu: "*Hai sương, một nắng*" nên *"một ngày hai bữa cơm đèn"*, cũng có thể coi là thuộc loại cơ cấu bữa ăn này. Chỉ có một số ít tộc người lấy bữa sáng và hiếm hơn nữa là lấy bửa tối làm bữa phụ.

Tính trội của việc lấy bữa sáng và tối làm bữa chính được giải thích căn cứ trên cơ sở lao động nông nghiệp ruộng - rẫy, theo đó, người nông dân dành cả ngày cho lao động ở ruộng rẫy, không mất thời gian đi - về và nấu nướng. Bữa trưa là bữa phụ được làm sẵn, mang theo và ăn ngay ở ruộng rẫy. Cách phân bố bữa ăn này tỏ ra hợp lý với điều kiện lao động và thời tiết nóng của khu vực.

- Mầm non thực vật, bào thai và phủ tạng động vật được coi là thức ăn ngon và bổ. Đá các loại đậu, đặc biệt là đậu xanh, dường từ mầm lúa (mạch nha), măng các loại tre nứa, hoa và nụ như mướp bí, thiên lý, hoa ban, mầm cây dương xỉ (tiếng Thái là Phắc Cút)... rất được ưa chuộng. Trứng lộn với các độ non - già khác nhau phổ biến từ Việt Nam, Thailand đến Philippine. Lòng động vật có sừng và cá cũng là đặc sản. Chẳng hạn ruột cá chiên, cá lăng, cá quả. Đặc biệt, nhũ tương trong ruột non động vật là thức ăn quý. Các loại phèo lợn, phèo động vật ăn cỏ được nấu theo nhiều cách khác nhau rất được hâm mộ.

- Người ASEAN sử dụng hầu hết các loại có thể ăn được trong thảm thực vật và quần động vật để ăn. Người ta ăn động vật cho thịt, các loại cá và không từ chối các động vật bò sát hay lưỡng thê (rắn, trăn, ếch nhái), nhuyễn thể ở trên cạn và dưới nước (sâu dâu, ấu trùng ong và tằm, sứa, xá xùng) và rất nhiều loại côn trùng (kể cả mối và kiến, châu chấu và ve sầu).

Thịt và trứng các loại lông vũ thuần dưỡng hay hoang dã được coi là món ăn đãi khách và tế lễ.

Trong thảm thực vật và quần động vật, nhiều loại được dùng làm thức ăn hay uống có tác dụng y học. Các con như cá ngựa, tắc kè, chim bìm bịp, mật một số loài rắn và cá, mật gấu, sừng tê giác, sừng hươu nai, xương hổ, hươu, nai, khỉ, gấu, và rất nhiều loại cây cỏ khác là các vị thuốc quý và công hiệu, phổ biến khắp trong khu vực.

- Một phổ rộng các loại gia vị làm nên nét đặc sắc của thức ăn ASEAN: Cari rất phổ biến của các nước có liên hệ văn hoá với các nước Nam Á. Tuy vậy, đại biểu Malaysia lại cho rằng cari với thành phần chính là bột nghệ là sản phẩm Đông Nam Á bản địa. Ông chứng minh rằng: hàng năm Malaysia phải xuất khẩu sang Ấn Độ, Bangladesh rất nhiều nghệ và cari chế biến sẵn. Ớt, tiêu, tỏi, sả được dùng với liều lượng lớn trong công thức chế biến. Thích ăn cay, thậm chí cay đến chảy nước mắt, nước mũi là biểu hiện khẩu vị dân trong vùng. Ăn cay nhất là các tộc người Môn- Khơme hoặc các tộc có quan hệ lâu đời với nhóm này như các tộc Thái - Lào. Các cây có hương liệu như hồi, quế, thảo quả, các loại rau tía tô, kinh giới, thơm, mùi không thể thiếu trong các món. Nguồn thực phẩm có vị đắng, tanh cũng là một khẩu vị khác. Măng đắng, khổ qua, cà đắng, dấp cá là những ví dụ. Sau hết, vị chua rất được ưa chuộng, trong đó có nguồn thực vật làm dưa, nguồn động vật làm mắm chua và các loại canh, nước suýt chua.

- Lên men để tăng độ đạm là một nét điển hình khác trong văn hoá ẩm thực ASEAN. Một phổ rộng các loại mắm, được chế biến bằng nhiều cách khác nhau và cho những mùi vị đa dạng từ các nguồn động vật trên cạn và thuỷ sản. Các loại mắm cá, tôm, cua, cáy, các loại mắm từ thịt, xương động vật có ở khắp các nơi trong khu vực.

- Không thể kể hết các loại nước uống. Ngoài chè tươi, chè xanh, chè đen, chè ướp hoa, rất nhiều loại uống chiết xuất từ thực vật như vối và nụ vối, vỏ tô mộc, sa nhân, nhân trần, cam thảo, dâu ngô, rễ cỏ tranh cho đến lá soài rang, vỏ quả dứa sao vàng và nhiều loại thực vật địa phương khác.

Các loại thức uống có men được sử dụng từ loại nhẹ độ đến đậm độ. Cư dân hải đảo ở Indonesia để cho cây mía lên men tự nhiên rồi ép lấy nước. Rượu cần có thể coi là một trong những biểu tượng văn hoá ẩm thực ASEAN. Ngoài ra, rượu còn được dùng như một xúc tác chiết xuất các vi lượng từ nguồn cây cỏ và động vật làm thuốc cũng rất phổ biến. Rượu thuốc tham gia cả vào bữa ăn chứ không chỉ dùng như nguyên liệu chữa bệnh.

- Cũng không thể kể hết các cơ cấu ăn của các bữa ăn ngày lễ, tết của các dân tộc ASEAN. Điểm chung phổ biến là sự có mặt của lúa nếp như người Việt cúng xôi vậy. Người ta cho rằng thứ lúa đầu tiên mọc hoang ở vùng Đông Nam Á chính là thứ lúa nếp hay gạo dẻo (oriza sativa) chứ không phải gạo tẻ như ngày nay. Dấu vết hiến sinh thời nguyên thuỷ còn lại như một điều bắt buộc trong cơ cấu món ăn ngày lễ tết. Tối thiểu phải có máu động vật, để sống, làm chín, từ món "lạp" của Thái đến món tiết gà của Việt và bát tiết canh của nhiều tộc ở Indonesia, Brunei.

- Hầu hết các tộc người ASEAN ăn theo hình thức để chung một mâm, không chia thành suất. Một số dân tộc ăn bốc bằng tay. Đa số khác dùng đũa bát và thìa, đũa gắp thức ăn và thìa húp canh.

- Quà, bánh, đồ ngọt nhiều đến nỗi phải coi là một đề tài lớn sẽ tiếp tục nghiên cứu trong những năm tới. Sơ bộ thấy rằng quà, bánh nguyên thuỷ nhất cũng khai thác từ ngũ cốc và các loại thực phẩm và chia làm loại ăn nhanh và loại dự phòng, Nguyên liệu ngọt lấy từ mía và một phần là thốt nốt, gần như không có đường từ củ cải.

3. Nhìn chung, văn hoá ẩm thực các tộc người Việt Nam không ra ngoài những đặc điểm nêu trên của văn hoá ẩm thực ASEAN. Chỉ riêng đi tìm tính đa dạng trong văn hoá ẩm thực các khối tộc người Môn - Khơme, Malayo - Polynesien, Tạng Miến, Thái - Tày nói chung và mỗi tộc trong mỗi khối cũng đã là việc làm đồ sộ và chưa có công trình nào khả dĩ bao quát được. Trên nền những đặc điểm chung của ASEAN, mỗi tộc Việt Nam có những cơ cấu hay món ăn nổi trội lên thành những đặc trưng ưu trội của khẩu vị dân tộc. Tính trội biểu hiện ở sự trân trọng, cách đánh giá quý - thường và cả ở biểu tượng xã hội, tín ngưỡng của món này so với món khác không giống nhau giữa các dân tộc Việt Nam và giữa các dân tộc ASEAN. Tính văn hoá tín ngưỡng còn thể hiện ở cách pha chế, thành phần nguyên liệu, cách nấu, độ chín của cùng một món ăn ở mỗi dân tộc. Canh cá chua của Việt và Thái Lan cơ bản là giống nhau. Nhưng người Thái thì cho nhiều ớt và cả nước cốt dừa nên không chua lắm mà lại ngọt và rất cay. Còn canh cá dấm miền Bắc Việt Nam thì chua và đặc biệt có rất nhiều loại rau ăn kèm.

Tóm lại, văn hoá ẩm thực Việt Nam có nhiều tương đồng với văn hoá ẩm thực ASEAN nói riêng và Đông Nam Á nói chung. Tuy vậy, chúng ta vẫn giữ được những nét riêng và cần được bảo lưu phát huy.

Brunei Darusalam
Tháng Năm, năm 1997

KỂ CHUYỆN
VĂN HOÁ ẨM THỰC VIỆT NAM*

Nếu có một người nước ngoài muốn được nếm tất cả các món ăn đặc sản của Việt Nam thì anh ta phải ở Việt Nam nhiều tháng mới đạt được nguyện vọng. Bởi vì, Việt Nam có 54 tộc người sinh sống, cũng tức là có 54 nền "văn hoá ăn uống". Đầu tiên, anh ta sẽ phải đến những vùng núi cao 2000 - 3000 mét phía Bắc, nếm món ngô rang rồi xay ra thành bột, ăn với thịt nai khô rán trong mỡ gấu để chống lạnh của người H'Mông. Từ đấy, anh ta sẽ phải vượt qua trên 2000 km đi dần về phía Nam, đến điểm chót của đất nước nằm trên bờ Thái Bình Dương để nếm món mắm *Pro hok* và tráng miệng bằng nước ngọt của cây *Thốt nốt* (sugar palm tree) của người địa phương. Trong chuyến đi đài ấy, anh ta sẽ được nếm hàng trăm món ăn Việt Nam ở những địa phương anh ta đi qua.

Nằm ở phía Đông bán đảo Đông Dương, Việt Nam có hình thể khá dài, kéo từ vĩ tuyến thứ 22 đến tận gần vĩ tuyên thứ 7 phía Bắc xích đạo. Việt Nam có đến 3000 km bờ biển Thái Bình Dương. Nhưng núi non chiếm đến ba phần tư của một diện tích trên ba trăm ngàn cây số vuông. Khí hậu gió mùa với độ ẩm cao đã cho Việt Nam một thảm thực vật nhiệt đới quanh năm tươi tốt và một quần thể động vật rất phong phú Chính điều kiện sinh thái thiên nhiên ấy đã tạo nên những đặc trưng chung trong văn hoá ăn uống của tất cả các tộc người Việt Nam. Chẳng

---

* Bài viết cho sách FOOD OF ASEAN do Uỷ ban Văn hóa - Thông tin của ASEAN - ASEAN COCI xuất bản năm 2000.

hạn như hầu hết các tộc người đều ăn lúa dưới dạng hạt nấu chín trong nước hay đồ. Ngay cả những loại củ như sắn, khoai cũng được để nguyên dạng rồi nấu hoặc nướng và ăn chứ không nghiền thành bột rồi mới chế biến như người Châu Âu. Người ta có làm bột nhưng là để chế biến các loại bánh hay làm các món ngọt chứ không dùng như lương thực trong các bữa ăn hàng ngày. Họ rất thích ăn cay bằng ớt và tiêu, họ giỏi chế biến và thích ăn các loại mắm làm từ cá, tôm, cua.

Khi nếm các món ăn Việt Nam, một khách du lịch có thể có cảm giác là nó giống với một số món ăn ở Băng Cốc, Kulalampua, Java, Bắc Kinh hay Mannila v.v... Đúng vậy! Ví dụ món trứng lộn ở Hà Nội là món ăn có bán ở Bắc Kinh và Philippine hay thịt ếch bao bột rồi rán thì không hiếm cả ở Hà Nội lẫn Bắc Kinh. Sự tương đồng ấy nói rằng Việt Nam là một nước Đông Nam Á và có cả giao lưu văn hoá với Trung Quốc. Tuy nhiên, trong cái tương đồng ấy, người Việt Nam vẫn có cách xử lý riêng của mình. Ăn trứng lộn, họ muốn cái phôi thai phải đã có một lớp lông mềm và mỏng vì họ cho rằng như thế thì mới bổ và mới *"ăn cả một con vịt"*, không thiếu bất cứ bộ phận nào. Ngoài ra, vì cho trứng lộn là thức ăn giàu đạm, nên họ đã ăn kèm theo với gừng (ginger) và rau răm (persicaria). Gừng giúp dễ tiêu, rau răm giúp chuyển hoá một lượng đạm lớn một cách từ từ, không gây "sốc" cho cơ thể. Món canh cá hay tôm nấu chua với nhiều ớt ở Hà Nội rất giống món "*tum dăm* (toomzam) ở Băng Cốc. Tuy nhiên, khác với người Thái Lan, người Hà Nội nhất thiết phải ăn kèm với một tập hợp các loại rau gồm có hành tươi, rau ngổ (coriander), rau tía tô (balm-mint), kinh giới (sweet-marjoram), thìa là (anet) và hoa chuối (bannana flower) thái mỏng. Người Hà Nội cho rằng canh cá hay canh tôm nấu chua là món ăn có tính "lạnh". Các loại rau có tinh dầu mang tính "nóng" và hoa chuối mang vị chát sẽ giúp cân bằng "nóng - lạnh" và do đó người ăn không bị tiêu chảy.

Người Việt Nam có nhiều thuật ngữ để chỉ các loại món ăn, các cách ăn khác nhau: *ăn cơm*, dùng để chỉ các bữa ăn hàng ngày. *Ăn cỗ* chỉ những bữa ăn ngon, nhiều món và giàu chất đạm động vật chỉ có trong ngày lễ, tết. *Ăn quà* chỉ những bữa ăn nhẹ giữa các bữa chính và ăn những thứ không phải là cơm. *Ăn chay* chỉ những bữa ăn gồm toàn những món làm từ thực vật của các nhà sư hay của người ăn chay (vegeterian). *Ăn kiêng* chỉ việc từ chối không ăn một hay một vài món nào đó với những lý do khác nhau: Đàn bà đẻ không ăn thịt trâu vì thịt này có tính "lạnh"sẽ làm giảm nguồn sữa cho con bú. Một số tộc người hay dòng họ kiêng không ăn thịt một con vật hay kiêng không ăn một loài thực vật vì họ cho chúng là vật tổ (totem) của họ. Bữa ăn của vua chúa được gọi là *yến tiệc* vì nó bao gồm những thức ăn rất ngon, trong đó có món ăn làm từ tổ con chim yến (edible-nest of swift) rất bổ.

Hầu hết các tộc người Việt Nam ăn gạo tẻ (ordinary rice) dưới dạng hạt nấu chín. Gạo được nấu trong nước sôi. Khi nước cạn, gạo ngấm nước nở ra và chín. Một số tộc người ăn gạo nếp (glutinous rice). Trước tiên phải ngâm gạo nếp vào nước lạnh trong vài giờ, rồi vớt ra, đổ vào chõ (steamer), đặt chõ lên trên một nồi nước sôi. Gạo nếp sẽ chín nhờ hơi nước nóng của phương pháp đồ (steaming method) Cơm là món ăn vào các bữa chính hàng ngày của toàn dân Việt Nam. Nó là cơm của nông dân. vì trong xã hội tiền công nghiệp, nông dân chiếm tới 95% dân số. Ngoài ra, những người đánh cá, săn bắn, thợ thủ công (craftmen), thậm chí, cả vua quan quý tộc cũng đều có nguồn gốc nông dân nên họ cũng ăn cơm như nông dân.

Khi ăn, người Việt Nam không chia thành từng suất (ration) như người Châu Âu. Cơm để trong nồi nấu. Thức ăn để riêng từng món trong bát to hay đĩa. Cơm được xới ra bát nhỏ cho mỗi người. Mỗi người dùng đũa gắp thức ăn từ bát chung vào bát nhỏ của mình. Mỗi lần lấy thức ăn chỉ lấy một lượng đủ cho một miếng

để ăn cùng với cơm. Cơm không bao giờ được trộn sẵn với thức ăn. Sau khi ăn hết một bát cơm nhỏ, trước khi xới bát tiếp theo, người ta múc một vài thìa canh từ bát chung vào bát nhỏ của mình và uống. Cũng có người múc canh vào bát khi trong bát nhỏ còn lại vài miếng cơm cuối cùng, lượng nước canh ngập cơm. Đó là cách *chan canh*. Nếu muốn làm mềm cơm bằng nước của món xào, hay bằng nước mắm thì gọi là *rưới*.

Người nông dân Việt Nam ăn hai bữa chính vào buổi sáng và buổi tối. Bữa sáng ăn trước khi ra đồng vào lúc mặt trời chưa lên và bữa tối ăn sau khi từ đồng ruộng trở về vào lúc mặt trời đã lặn. Đời sống của họ thể hiện trong câu thành ngữ "*Một ngày hai bữa cơm đèn*" vì họ phải ăn hai bữa chính dưới ánh sáng đèn. Buổi trưa, vào khoảng 12 giờ, khi mặt trời lên đến đỉnh đầu người, nông dân nghỉ làm, tụ tập dưới bóng cây bên bờ ruộng. Khi ấy, họ ăn bữa ăn nhẹ. Thường họ ăn khoai, sắn hay một ít ngô đã luộc sẵn, chấm với muối hay ăn kèm với món mặn như cà muối (pickled eggplant), cá hay thịt muối mặn. Tất cả những thứ đó đã được chuẩn bị sẵn và mang theo từ sáng sớm.

Bữa ăn nông dân thời tiền công nghiệp thường có ít món. Đầu tiên là *cơm*, món ăn chính và họ ăn nhiều so với các món khác, khoảng 400 gram mỗi bữa. Ngoài cơm ra, thế nào cũng phải có *món rau*. Thường là rau muống (a kind of spinachs), rau dền (amaranthus), rau bí gồm ngọn, hoa, tay leo của cây bí đỏ (pumpkin), các cây họ đậu cho mùa nóng. Về mùa lạnh thì có rau cải (mustard greens), rau cần (cress), rau cải cúc (chrysanthemum), các loại quả cây họ đậu v.v... Tất cả các loại rau đều luộc không chín nhừ để rau còn tươi và giữ được nhiều vitamin. Rau cũng có thể xào với mỡ nhưng rất hiếm thấy.

Món thứ hai phải có là *món canh*. Thường thì người ta lấy ngay nước luộc các loại rau làm canh. Nếu muốn nấu một món canh riêng thì nguyên liệu chủ yếu cũng vẫn là rau nấu với muối như rau đay (pot-herbs), mồng tơi (malabar night-shade)

vào mùa nóng và rau cải (mustard greens), rau cần (cress), cải cúc (chrysanthemum), rau ngót (sauropus androgynus). Đôi khi người ta nấu canh rau với cua tôm giã nhỏ. Rau muống (a kind of spinachs) còn có thể nấu canh với một ít tương (sweet soya sauce) và gừng (ginger). Nếu có cá hay thịt, họ có thể nấu canh cá chua hay canh thịt với cà chua.

Từ đầu thế kỷ XX, nông dân còn trồng và ăn các loại rau xứ lạnh do người Pháp đưa vào và thuần hoá ở Việt Nam như bắp cải (cabbage), cải hoa (cauliflower), su-su (pet darling), cải xoong (watercress), trong đó, cải bắp và cải xoong thường đem luộc và su-su, cải hoa thì xào mỡ.

Món thứ ba, cũng là món rau, rất được ưa thích, nhưng thỉnh thoảng mới có vì khó kiếm, là *món rau sống*. Món này là một tập hợp nhiều loại rau, trong đó, nhiều loại có tinh dầu như rau sam (portulaca oleruccea), rau má (pennywort), tía tô (balm mint), kinh giới (sweet marjoram). Ở miền Trung và miền Nam, người ta còn cho thêm vào món này rau giấp cá (houttuynia cordata). Rau sống được chấm với nước mắm (fish sauce), tương (sweet soya sauce) bỏ nhiều ớt. Các loại rau giúp dễ tiêu, cho đạm (ở dá đỗ), cân bằng nóng lạnh và cung cấp nhiều vi lượng khoáng chất, vitamin cho cơ thể.

Món thứ tư là một *món mặn* được làm từ nhiều loại nguyên liệu khác nhau. Dễ có, dễ làm và rẻ tiền là các món dưa muối (pickled vegetables) như cải, cải bắp, củ cải hay cà muối (pickled eggplants). Ở các vùng núi hay vùng rừng rậm thì món mặn làm bằng măng muối (pickled bamboo sprouts). Món mặn có thể là món cá hay tôm kho hay có thể là trứng muối hoặc thịt muối v.v. .

Nông dân Việt Nam không có thói quen ăn tráng miệng. Sau bữa ăn, họ uống nước trà tươi (fresh tea) hay nước vối (leaves of the eugenia).

Với lượng cơm và thức ăn như thế, rõ ràng là bữa ăn của người nông dân thiếu đạm. Trước đây, họ bổ sung bằng đạm của các thức ăn làm bằng đậu, ăn vào các bữa nhẹ. Ngày nay, họ bổ sung bằng các món mặn làm bằng thịt động vật như cá, tôm, thịt lợn, thịt trâu bò.

Người ta chuẩn bị một bữa *ăn cỗ* theo công thức của một số tộc họ người Hà nội phải có *tám món* nếu là cỗ nhỏ và *mười hai món* nếu là cỗ to, trong đó có một nửa là các món đựng trong những cái bát to và nửa kia đựng trong những đĩa to. Vì thế, công thức tám món được gọi là "*Bốn bát - bốn đĩa*" và công thức mười hai món được gọi là "*Sáu bát - sáu đĩa*".

Các món đựng trong "*Bốn bát - bốn đĩa*" như sau:

+ ***Món măng*** (Bamboo sprouts): Lấy măng tre khô ngâm nước cho nở rồi đun nhiều lần với nước lã cho sạch mùi măng. Thái măng thành những miếng vuông 5 x 5 cm. Chọn một chân sau của lợn, làm sạch lông, chặt thành những miếng to 10 x 10 cm. Xếp măng và thịt vào nồi, măng ở dưới, thịt ở trên, đổ nước, nêm muối vừa, đun nhỏ lửa đến khi cả măng và thịt đều chín nhừ. Khi múc ra bát cũng xếp măng ở dưới, thịt ở trên. Sau đó, xếp mấy cây hành còn để cả dọc đã chần chín ở trên cùng.

+ ***Món miến*** (bean noodles): Miến khô ngâm nước cho mềm Các bộ phận lòng gà như gan, mề, tim, tối, lòng và tiết thái nhỏ, xào qua. Lấy nước dùng gà đun sôi, cho miến và lòng gà vào, nêm mắm muối. Khi chín múc ra bát, trên có rắc hành và rau mùi (coriandum sativum) thái nhỏ. Ở nông thôn, nếu không có miến thì thay bằng *bánh phở, bánh canh* (rice noodles).

+ ***Món bóng*** (fish bladder): Nguyên liệu chính để nấu món này là bong bóng loài cá dưa (muraenesox cinereus) ở biển. Song đây là thứ đắt tiền và khó kiếm nên người ta thay bằng bì lợn. Để có được một vị ngon tương tự bóng cá, người ta phải chế biến bì lợn thành một thứ bán thành phẩm: Lấy bì lợn, cạo sạch

lông, nạo hết mỡ, đem luộc chín, phơi khô rồi rang trong cát nóng. Sức nóng làm không khí chứa trong các lỗ nhỏ của bì lợn nở ra và làm phồng to miếng bì. Khi nấu món bóng, người ta lấy bì lợn đã sơ chế ngâm nước, nó sẽ trở nên mềm và xốp gọi là bóng bì. Cắt bóng bì thành những miếng vuông 3 x 3 cm, đem nấu với nước dùng gà, su hào, thịt nạc, nấm ở dưới, đặt các miếng bóng bì phủ kín mặt bát. Trên bóng, đặt những quả đậu Hà Lan (green pea) đối xứng thành hình bông hoa xanh.

+ ***Món nấm*** (Mushroom): Chỉ dùng loại nấm hương (thin-top mushroom) đã phơi khô làm nguyên liệu. Ngâm nấm khô vào nước cho nở ra, rửa sạch, cắt bỏ thân nấm, chỉ lấy mũ nấm Nhồi giò sống vào lòng mũ nấm đem nấu với hạt sen trong nước dùng gà.

+ ***Món thịt gà luộc:*** Người ta bỏ gà vào nồi, đổ nước cho ngập gà, đun sôi chừng mươi phút, vớt gà ra đĩa, để róc nước rồi chặt thành những miếng 4 x 4 cm. Khi xếp gà vào đĩa, chú ý lật phía có da phủ lên trên bề mặt. Nước luộc cho thêm chút muối, ăn như nước dùng.

+ ***Món giò lụa*** (Lean meat pie). Chọn thịt nạc thăn của con lợn, thái nhỏ, bỏ vào cối giã ngay khi thịt còn hơi nóng ấm, khi giã có trộn thêm muối cho vừa. Khi thịt giã đã nhuyễn, gói trong lá chuối rồi đem luộc chín. Khi ăn, bóc lá gói, cắt thành khoanh tròn. đặt vào đĩa.

+ ***Món nộm***: Đu đủ (hay su hào), cà rốt nạo thành sợi. Lạc rang giã vỡ thành mảnh nhỏ. Các loại rau thơm (dill), mùi (coriander), húng (mint-leaves) thái nhỏ. Tất cả trộn với dấm và một chút đường. Nếu ăn cay thì băm nhỏ ớt tươi hay lấy tương ớt trộn thêm.

+ ***Món xào*** (stir-fried): Lấy thịt lợn nạc, thịt lợn mỡ, đu đủ xanh (hay su hào), cà rốt tất cả thái vuông bằng con xúc xắc, lạc rang bóc vỏ, trộn đều với nước mắm rồi xào trong mỡ nóng.

Công thức *"Sáu bát - sáu đĩa"* chính là công thức *"Bốn bát - bốn đĩa"* được bổ sung thêm *"Hai bát - hai đĩa"* như sau:

+ ***Món canh bí*** (bát): Nước dùng gà nấu với bí xanh, có hành tươi.

+ ***Món vây*** (bát): Lấy vây cá nhám (Mustelus griseus) hay vây cá mập (loài galeocerdo hay loài carcharhinus menisorrah) đã làm khô, ngâm nước cho nở, rửa sạch. Cua bể luộc, gỡ lấy thịt, thịt gà luộc, xé lấy nạc, nấm hương (thin-top mushroom). Xương ống chân lợn luộc lấy nước dùng. Tất cả nguyên liệu cho vào nấu trong nước dùng. Khi chín, hoà thêm một tí bột đao làm thành một hỗn hợp sền sệt. Múc ra bát thì rắc hạt tiêu, rắc hành và lá chanh thái chỉ.

+ ***Món cá kho riềng*** (fish boiled with galingale) (đĩa): Chọn cá nước ngọt như cá chép (carp), cá trắm (pike). Cá xắt khúc, ướp muối mắm và nước hàng (hay nước cốt dừa). Một phần riềng giã nhỏ lót đáy nồi, phần riềng khác xắt mỏng thành khoanh, xếp xen với các khúc cá. Đổ nước nóng ngập cá, đun nhỏ lửa, cạn nước, cá chín. Đây là món mặn.

+ ***Món thịt bò kho quế*** (quế: cinnamon hay canella) (đĩa): Chọn thịt bò bắp, để nguyên cả thỏi bắp, ướp nước mắm trong vài giờ, lấy lạt tre bó tròn lại. Sau đó, bỏ vào nồi cùng với vài mảnh vỏ cây quế, đổ nước đun nhừ. Khi chín, cắt thành khoanh đặt ra đĩa. Đây cũng là món mặn.

Người Việt Nam quan niệm rằng công thức *"cỗ bốn"* là cơ bản và là lễ vật dâng cúng không thể giản lược được để cúng tổ tiên. Công thức *"cỗ sáu"* là sự bổ sung, sự "hoàn thiện" thêm của công thức "Bốn". Chính vì vậy, nếu các món trong công thức "Bốn" là những món không được phép thay thế thì các món bổ sung để trở thành bữa cỗ theo công thức "Sáu" lại có thể được thay thế bằng những món tương tự. Ví dụ, *món canh bí* có thể thay bằng bát nước dùng gà có đập một nhánh gừng tươi. *Món*

vây có thể thay vây bằng gân bò hầm nhừ. *Món cá kho riềng* có thể thay cá nước ngọt bằng cá nước mặn như cá thu (codfish), cá trích (anchovy) và kho với gừng tươi chứ không phải với riềng. Thịt bò trong *món bò kho quế* có thể thay bằng thịt trâu. Trong các bữa cỗ, người ta thường uống một chút rượu.

Cơ cấu các bữa cơm hàng ngày của nông dân và các công thức bữa cỗ "Bốn" và "Sáu" nói trên được mô tả theo cách chế biến và cách ăn của người miền Bắc, chủ yếu là của một số họ tộc người Hà Nội (trong đó có họ Tô của tôi) và được coi là chuẩn mực ăn uống của tộc Việt, tộc người đa số ở Việt Nam. Tuy nhiên, cơ cấu và công thức đó có thể có thay đổi về chi tiết ở các vùng khác ở miền Trung và Nam Bộ. Cơ cấu chung của bữa cơm hàng ngày là *cơm, canh, rau, mặn*. Còn canh nấu bằng nguyên liệu gì, rau loại gì và món mặn làm bằng thịt động vật hay thực vật thì tuỳ theo điều kiện sinh thái thiên nhiên và ý thích, khẩu vị của từng địa phương. Do đó, không sao mô tả hết được trong một tiểu luận ngắn này được.

Cũng không thể mô tả hết các loại cơ cấu bữa cơm của 53 tộc người thiểu số. Điều chắc chắn là phần lớn các tộc đều ăn cơm hạt, trừ một vài tộc như tộc H'Mông, Lô Lô ăn bột ngô. Cơm hay bột ngô cung cấp chất bột Kèm theo đó, các tộc đều có món rau, món canh và món mặn. Đặc biệt, họ ăn nhiều ớt hay hồ tiêu.

Bữa cỗ của các tộc thiểu số cũng rất khác nhau, tuy vậy có một quy định chung đối với một số món bắt buộc phải có là: Thịt động vật luộc, nướng, xào; món canh nấu bằng xương động vật với lá hay quả chua; món lòng động vật luộc, xào hay nướng; tiết động vật ăn sống hay nấu chín. Và dĩ nhiên, có uống rượu cần hay rượu trắng.

Ăn quà được hiểu thống nhất trong các tộc người Việt Nam là ăn những thức ăn nhẹ vào giữa hai bữa chính. Nông dân thường ăn bữa này vào buổi trưa nên nhiều nơi còn gọi là *ăn trưa*.

Có đến vài trăm thứ quà khác nhau, mỗi thứ đáp ứng một ý thích một khẩu vị riêng. Lại có quà cho trẻ em, cho người lớn, cho người già. Có thứ quà được dùng làm nghi lễ trong giao tiếp xã hội. Do đó, chúng tôi đành phải tạm bằng lòng giới thiệu trong tiểu luận này một số loại quà phổ biến nhất.

Bữa ăn trưa của nông dân thường có những món làm bằng chất bột. Nó làm cho họ không còn cảm giác đói. Nó bù đắp sức lao động đã mất đi sau một buổi sáng làm việc và giúp họ có sức làm tiếp vào buổi chiều. Hơn nữa thứ quà ăn vào buổi trưa này không đòi hỏi quá trình chế biến cầu kỳ. Đơn giản nhất là một *bát cháo hoa* (rice gruel) ăn với muối hay những quả cà muối mặn (pickled eggplants), sắn (manioc) hay những bắp ngô. Tất cả đều được luộc hay nướng sẵn và đem từ nhà đi. Phần lớn các loại quà đáp ứng cho một sự thích ăn, thèm ăn một loài quà nào đó và ở một thời điểm nào đó. Người ta không ăn cùng một loại quà hàng ngày trong nhiều ngày liền nhau. Sau đây là một số loại quà phổ biến nhất:

Bánh là món ăn có hình thù nhất định, thường được làm từ nguyên liệu gạo tẻ, gạo nếp hay bột các thứ gạo đó hoặc bột ngô, bột sắn. Rất nhiều loại bánh được gói trong lá chuối luộc chín. Có rất nhiều loại bánh. Có loại làm bằng gạo nếp nguyên hạt như *bánh chưng* (stuffed sticky-rice cake). Có loại làm từ bột gạo nếp như *bánh dầy* (Round sticky-rice cake), *Bánh đúc* làm từ bột gạo tẻ (rice cake made of rice-fluor and lime-water), bánh cuốn (stuffed pancake). Các loại bánh dầy, bánh đúc không có nhân, bánh chưng và bánh cuốn có nhân và chúng thuộc loại bánh mặn. Một số bánh khác dược làm từ bột gạo trộn với đường như *bánh mật* hay *bánh chưng ngọt* có nhân đậu trộn đường. *Bánh đậu xanh* (pastry made of bean green with sugar) làm bằng bột đậu xanh trộn với đường. Các loại *bánh sắn, bánh đúc ngô* được làm từ bột sắn, bột ngô. *Bánh khúc* là loại bánh làm bằng bột gạo trộn với lá rau khúc (cudweed), trong có nhân thịt, đỗ xanh, mỡ, hành.

Cháo là món quà rẻ tiền, được làm bằng gạo nấu với nước thành một món ăn loãng, nhừ. *Cháo hoa* chỉ có gạo nấu với nước, có thể ăn với muối hay một món rau hoặc thịt mặn. *Cháo* cũng có hàng chục loại khác nhau, chúng được phân biệt hay gọi tên theo tên loại nguyên liệu thứ hai (sau gạo) được đưa vào cháo. Ví dụ như *cháo bò* là cháo nấu với thịt bò. Nguyên liệu thứ hai đó có thể là các loại thịt như thịt lợn, bò, gà, vịt, ngan, chim, chân giò lợn, bầu dục lợn (pork kidney), rắn, lươn (eel), cua, hến, trai (mussel) hay cũng chỉ là trứng gà, trứng vịt bỏ vào cháo nóng. Tất cả các loại cháo có thêm nguyên liệu thứ hai đều phải ăn lúc nóng và có rắc hạt tiêu, hoặc ớt bột và nhất thiết phải có hành tươi và một vài thứ rau có mùi thơm.

Chè là món ngọt, lỏng, được làm từ những nguyên liệu có chất bột như gạo nếp, đậu, khoai, sắn, củ mài (yam). *Chè bà cốt* và *chè con ong* dùng gạo nếp nguyên hạt, nấu chín, trộn đường và nước gừng, trên mặt có rắc vừng rang để nguyên hạt. Các loại đậu như đậu xanh (bean green) đậu trắng (bush-beans), đậu đen (black-beans), đậu ván (fresh beans) để nguyên hạt, hầm nhừ với nước, pha đường vào nước được coi là món *chè đậu* ăn vào làm mát người. Một số nguyên liệu khác được nghiền thành bột để nấu chè như khoai lang, củ từ, đậu xanh làm thành *chè bột khoai*, *chè bột đậu*. Còn *chè lam* thì làm với bột của gạo nếp rang trộn đường, lạc rang và đóng thành khuôn hình chữ nhật. Đây là loại chè đặc.

Việc *ăn các trai cây* cũng được *xếp vào loại ăn qua*. Trong nền nông nghiệp tiền công nghiệp (pre-industrial agriculture), trái cây chín theo mùa. Về mùa Xuân và Hè có các loại như mơ (apricot), mận (plum), ổi (guava), mít (breadfruts), vải (lichi), nhãn (longan), na (custard-apple), đào (peach), lựu (pomegranate), chôm chôm rambutam), me (tamarind fruit), dưa hấu (water-melon), soài (mango), măng cụt (mangosteen), dứa (pineapple), dừa (coconut) vv... Về mùa Thu có thêm các loại quả như chuối, chanh, cam, quýt (tangerine), nhót (elaegnus latifolia L.), vả

(fig), vú sữa (milk-apple), hồng bì (wampee), muỗm (bachang mango), sấu (sapindus) v.v...

Một số quả có quanh năm như chuối, chanh, đu đủ (papaw), hồng xiêm (sapodilla), dưa chuột (cucumber).

Ngày nay nhờ những tiến bộ kỹ thuật trong nông nghiệp nên nhiều loại quả chín quanh năm như dứa, cam, quýt.

Trái cây thường *được ăn tươi* vào lúc chúng chín. Vài thứ quả được ăn cả lúc còn xanh, làm thành một món chua, dành cho các thiếu nữ và đàn bà có mang như me (tamarind fruit), soài, sấu (sapindus), mơ (apricot), khế (carambola). Người ta ăn chúng với muối ớt hoặc thái từng miếng, bỏ hạt, rồi ngâm chúng vào nước mắm có ớt và một chút đường. Họ sẽ ăn từng miếng quả chua kèm theo một thìa nước đó. Để có thể ăn nhiều mà không sợ bị tiêu chảy, họ ăn cả vỏ những quả xanh đó. Riêng quả mơ và khế, thì họ ăn kèm với những chiếc lá non của cây mơ và cây khế. Vỏ những quả xanh hay lá mơ, lá khế có chứa chất chát (astringent materials) hay chất tanin (tannic acid) giúp làm giảm tác động của một lượng lớn chất chua trong cơ thể.

Người Việt Nam phân biệt rất rõ hai khái niệm *ăn chay* và *ăn kiêng*. *Ăn chay* là cách ăn của những người cả đời hoặc trong một thời gian dài không ăn thịt động vật. Cách ăn này bắt nguồn từ niềm tin tín ngưỡng hay tôn giáo. Các nhà sư hay những phật tử toàn tâm thì cả đời ăn chay. Có thể gọi họ là những người ăn rau (vegeterians). Cũng có người chỉ ăn chay một thời gian nào đó. Chẳng hạn, theo quy định của văn hoá tộc người, những thanh niên Khơ Mer Nam Bộ Việt Nam phải vào chùa tu trong một thời gian từ 1 - 3 năm. Ở đó họ được học chữ Khơ Mer, học kinh Phật (buddist sutras) mà nội dung chủ yếu là về những chuẩn mực đạo đức, lòng từ thiện, tinh thần vị tha, tránh làm các điều ác. Thời gian này họ ăn chay như các sư trong chùa. Sau khi "tốt nghiệp", họ về sống với gia đình và lại ăn uống như những nông dân khác. Như vậy, *ăn chay* không

đơn thuần là cách ăn chỉ có ý nghĩa sinh học. Nó còn biểu hiện một thái độ từ thiện với động vật vì không ăn thịt chúng cũng là không tán thành việc giết chúng. Vì thế, có người tuy không vào trong chùa để tu, nhưng cũng ăn chay một thời gian dài. Đó là hành động có tính chất ăn năn, hối lỗi, nhằm chuộc lại những tội lỗi mà họ đã phạm phải.

Ăn kiêng (Abstinence or diet) là sự từ chối không ăn một hay một vài món nào đó. Có hai loại ăn kiêng. Đó là ăn kiêng suốt đời hay một thời gian dài (abstinence). Nguyên nhân của sự ăn kiêng này phần lớn do đặc điểm sinh lý của cơ thể mỗi người (physiologic nature of individual body). Những người này thường cảm thấy ghê sợ, thậm chí nôn oẹ khi nhìn thấy hoặc phải ăn món ăn nào đó. Cũng có người phải ăn kiêng (abstain) vì cơ thể họ dị ứng với món ăn. Vì vậy, có người cả đời không ăn bất cứ món nào làm từ các vật thuỷ sản. Có người thì ăn được thuỷ sản nhưng lại dị ứng với cá chép. *Ăn kiêng* còn có nguyên nhân từ sự kiêng hèm (taboo), nhất là trong văn hoá các tộc thiểu số, chủ yếu là ăn kiêng vì tín ngưỡng vật tổ (totemism). Ví dụ, ở một nhóm địa phương của tộc Dao ở Việt Nam người ta không bao giờ ăn thịt chó vì họ tự nhận họ là con cháu của Bàn Vương - một con chó của Ông Trời (Heavens - God). Có khi trong cùng một tộc người, nhưng mỗi dòng họ lại có kiêng hèm riêng. Chẳng hạn trong tộc Thái, họ Vi kiêng hèm con quạ, họ Quàng kiêng hèm con hổ, họ Lù kiêng hèm món rau bằng ngọn cây dương xỉ (fern).

Loại ăn kiêng thứ hai là sự kiêng (diet) không ăn một món nào đó trong một thời gian nhất định theo yêu cầu của một việc gì đó. Mục đích của việc ăn kiêng này phần lớn nhằm giữ gìn sức khoẻ hay chữa bệnh. Ví dụ, những người đang chữa bệnh bằng các loại thuốc dân tộc cổ truyền làm bằng các loại thực vật thì không được ăn rau cải (mustard green) hay các món ăn chế biến từ đậu xanh (been green), các thực phẩm có mùi "tanh" như

cá, cua, tôm, ốc, ếch, ba ba v.v... hoặc những thứ "nóng" như tỏi (garlic), riềng (galingale). Họ cho rằng những thực phẩm đó sẽ vô hiệu hoá các chất thuốc và việc chữa bệnh sẽ không có hiệu quả. Người mắc một số bệnh sẽ phải kiêng một vài món ăn nào đó, như người bị kiết lỵ (dysentery) phải kiêng ăn cá, ăn mỡ, bị bệnh nấm kiêng ăn dứa. Người đàn bà mang thai hay đang cho con bú phải kiêng (diet) rất nhiều thứ, đặc biệt là những thực phẩm bị coi là "lạnh" như thịt trâu, cua, ốc. Họ kiêng ăn rau cải là thứ rau được coi là lợi tiểu, để tránh bệnh đi tiểu nhiều lần sau này.

Có lẽ *thức uống* lâu đời nhất của người Việt Nam là *chè và vối* (eugenia). Trong một vài di chỉ khảo cổ (archeologic relics) thuộc văn hoá thời kỳ đồ đá mới Bắc Sơn ở Việt Nam (Bacsonian neolithic culture) người ta tìm thấy dấu vết của chè và vối. Chè và vối dùng tươi hay phơi khô để đun nước uống. Ngoài lá còn dùng cả nụ hoa được coi là ngon và bổ hơn nước nấu từ lá.

Các *thức uống lên men* có hai loại chính:

Loại rượu ngọt (liquer or wine) thường nấu bằng hoa quả như mơ, hạt mơ (apricot), mận (plum), đào (peach), dứa. Đặc biệt có loại rượu ngọt được làm từ ngũ cốc như gạo, ngô, sắn, kê (millet), cao lương (kaolian). Các nguyên liệu này được luộc chín, để nguội, rắc bột men rồi ủ trong vại hay bọc lá kín để trong một vài ngày thì chuyển hoá thành vị lên men và vị ngọt. Có thể ăn ngay những nguyên liệu đã lên men đó và coi là đã uống rượu ngọt. Tuy nhiên, thường thì từ nguyên liệu đã lên men người ta chưng cất thành rượu. Rượu này mang hương vị nguyên liệu làm ra chúng và có vị ngọt. Nhiều tộc thiểu số đã ủ nguyên liệu lên men trong vò kín. Khi uống, người ta đổ nước lã vào vò và chờ khoảng nửa giờ. Nước trong vò sẽ chiết xuất các chất rượu từ nguyên liệu lên men và trở thành một thứ rượu ngọt để uống. Người ta cắm những ống tre nhỏ và rỗng vào trong vò và hút lấy nước rượu. Đó là *rượu cần*, một trong những

đặc sản về uống của Việt Nam. Rượu ngọt và rượu cần dành cho tất cả mọi người, có thể uống trong bữa cơm, đãi khách hay uống vào lúc nghỉ ngơi, vui vẻ. Riêng rượu cần còn được dùng như một nghi thức (ritual) trong những dịp long trọng như lễ hội, cúng tổ tiên, cúng thần linh v.v...

Các ***loại rượu mạnh*** (alcohol) đều được chưng cất từ nguyên liệu ngũ cốc đã lên men như gạo, ngô, khoai, sắn, kê. Người ta thích uống loại rượu 40^0 - 60^0. Rượu mạnh được dùng làm vật dâng cúng trong các lễ thần linh, tổ tiên. Rượu mạnh được coi là thức uống của đàn ông dùng trong tiếp khách, hay uống trong các bữa cỗ.

Rượu mạnh ngâm các vị thuốc (medecinal materials) gọi là *rượu thuốc* (medecinal alcohol). Mỗi loại rượu thuốc mang tên vị thuốc được ngâm trong nó. Sau đây là một vài loại rượu thuốc phổ biến nhất:

- *Rượu rắn* (snake alcohol). Thường người ta bắt ba con rắn còn sống với công thức gồm một rắn hổ mang (indian cobra), một rắn cạp nong (dipsa dendrophilas) và một rắn ráo (grass-snake). Ba con rắn sống bị bẻ răng có nọc độc, mổ bụng lấy ruột bỏ đi, chỉ giữ lại cái mật. Bỏ cả ba con rắn đã chết cùng với mật của chúng vào một cái vò, bỏ thêm cả một vài vị thuốc thực vật (medecinal plants) rồi đổ rượu đầy vò. Sau ba tháng rót ra uống một chén trước khi đi ngủ. Rượu được coi là thuốc chữa thấp khớp (rumantism) và bổ cho cơ thể, nhất là cho những người từ 50 tuổi trở lên.

- *Rượu bổ* (tonic alcohol) Rượu được ngâm với cac vị thuốc thực vật giúp cho cơ thể khoẻ mạnh hơn, mà biểu hiện chủ yếu ở sự ăn ngon và sự ngủ tốt. Rượu bổ còn được làm bởi những loại cao nấu từ xương động vật như hổ, gấu, khỉ và sừng nai. Xương động vật được nạo sạch thịt và tuỷ bám trong xương, đem rang cho khô. Sau đó bỏ vào nước ninh nhừ trong ba ngày ba đêm liền. Cuối ngày thứ hai thì vớt xương ra vứt đi. Nước luộc

xương tiếp tục được đun cho đến khi còn lại một chất sền sệt thì đổ ra lá chuối tươi. Để nguội rồi xắt ra thành từng miếng nhỏ hình chữ nhật, kích thước 5 x 8 cm. Sau đó bỏ cao vào rượu ngâm trong một tháng, khi cao tan hết thì uống được. Mỗi tối trước khi đi ngủ uống một chén nhỏ.

CƠM GẠO XIN MẸ ĐẤT
THỨC ĂN HỎI MẸ BIỂN MẸ RỪNG

Câu thành ngữ trên cho thấy sinh thái thiên nhiên là môi trường sinh sống của con người và là nguồn nguyên liệu dồi dào cho một nền văn hoá ẩm thực Việt Nam. Người Việt Nam coi mình là con cái của thiên nhiên. Họ gọi đất, gọi rừng, gọi biển là Mẹ với ý nghĩa đất, rừng và biển đã nuôi sống họ như người mẹ. Sự sùng bái (the cult) người mẹ có từ thời mẫu hệ (time of matriarchy) và đã được chuyển hoá sang sự sùng bái thiên nhiên với tư cách nó là mẹ.

Sự gắn bó chặt chẽ của đời sống con người Việt Nam với môi trường sinh thái tự nhiên thể hiện thật rõ ràng trong văn hoá ẩm thực của họ. Những dấu vết của thời kỳ hái lượm (keeping) và săn bắt (pursueing) những thực vật và động vật hoang dã trong đời sống nguyên thuỷ (primitive life) vẫn còn lưu lại trong một vài lễ thức đối với tổ tiên. Khi làm đồ dâng cúng (offering), người ta có ý thức dâng cho tổ tiên cái mà tổ tiên ăn và chế biến theo cách mà tổ tiên đã từng làm. Vì thế, khi cúng tổ tiên, người ta nhất thiết phải có món xôi, món củ nướng, món bầu (grourd), bí (cucurbit), bí ngô (pumpkin) nướng và cá nướng. Mặc dầu ở bên bờ đại dương, nhưng người Việt Nam thời nguyên thuỷ chưa thể đánh bắt cá biển để sống. Họ sống chủ yếu bằng lúa hoang (glutinous oriza sativa), các loại rau dại, các loại củ dễ kiếm trong rừng nhiệt đới Các nhà dân tộc học gọi đây là nền văn hoá bầu bí và củ (the calabas and root culture). Gạo nếp có

nguồn gốc từ loại lúa hoang mọc ở thung lũng hay vùng đồi thấp ven các dòng suối. Cá đem cúng cũng là cá nước ngọt, chủ yếu là cá chép (carp). Món dâng cúng được luộc và nướng tức là cách chế biến nguyên thuỷ. Ở vài tộc người thiểu số, khi luộc thức ăn cúng họ dùng những nồi gốm, bỏ nguyên liệu và đổ nước vào. Họ nung nóng những viên đá rồi thả vào nước làm nước sôi lên chứ không đặt nồi lên trên lửa. Xôi dâng cúng cũng được nấu bằng cách cho gạo và nước vào một ống nứa tươi xanh rồi đặt ống vào đống lửa. Lửa sẽ làm sôi nước và chín cơm. Nó cũng làm cháy lần vỏ cứng của ống nứa. Khi ăn, người ta cạo lần vỏ cháy và cắt thành những đoạn ngắn rồi bóc lần vỏ nứa phía trong mà ăn. Cách nấu này hấp thu vị ngọt và mùi thơm của nứa làm cho xôi có hương vị rất đặc biệt. Ngày nay, cách làm này trở thành một món đặc sản rất hấp dẫn đối với khách du lịch nước ngoài trong những buổi picnic của họ.

Trong câu thành ngữ nói trên, từ *"cơm gạo"* có nghĩa rộng, dùng để chỉ các loại ngũ cốc, tức là những thứ cho chất bột.

Thảm thực vật cho một phổ rộng những loài thực vật ăn được. Có thể kể từ cây dương xỉ, cái măng tre, cho đến các loại bầu, bí, mướp (luffa cylindrica), các cây họ đậu, ngó sen (lotus sprouts), củ súng (root of Nynphea Stellota), hoa chuối, hoa thiên lý (Telosone cordate flower); cho đến các loại quả như cà (aubergine), trám (canarium) v.v... Các loại rau thường ăn luộc, đôi khi xào. Một số loài được làm thành dưa (pickled) hay muối mặn. Sự sẵn có của các loại rau khiến người Việt Nam không nghĩ đến việc bảo quản nó bằng cách làm khô. Thứ rau làm khô duy nhất là măng tre và nấm.

Hàng chục loại trái cây được ăn ngoài bữa cơm như cam, quýt (tangerine), bưởi, (grapefruit), phật thủ (citrus medica L.), đu đủ, chuối, dứa, vải, nhãn, (longan), vả (fig), xoài, dừa, mơ, mận, me (Tamarind fruit), đào (peach) v.v... Trái cây được ăn tươi là chính. Một số loại được tẩm đường làm đồ ngọt để bảo

quản lâu như mơ, mận, vải, nhãn, chuối, me. Cùi quả nhãn được sấy khô làm long nhãn là vị thuốc tốt cho những người suy kiệt sức khoẻ, rất được người Trung Quốc ưa chuộng (*Long an* tiếng Trung Quốc là Mắt rồng). Quả chanh ngâm muối pha với nước đường là món giải khát tuyệt diệu vào mùa hè.

Thế giới trên cạn gồm rừng rậm nhiệt đới, thảo nguyên và đồng bằng cho một quần thể động vật rất phong phú. Ngày nay việc săn bắn chim thú hoang dã đã bị cấm để bảo vệ môi trường sinh thái thiên nhiên. Nhưng nửa thế kỷ trước đây thì động vật hoang dã còn là nguồn thực phẩm quan trọng của những người sống ở miền rừng núi. Đồng thời, đó cũng là món đặc sản lạ miệng (exotic specialty) đối với những người sống ở đồng bằng và ven biển. Người ta săn bắt chim thú rừng bằng hàng chục loại bẫy khác nhau. Nỏ, và sau này là súng, giúp con người săn bắn động vật hiệu quả hơn, nhất là đối với thú lớn. Có nhiều loại chim thú rừng, nhưng phổ biến và thấy có ở mọi nơi trên cả nước là các giống hươu nai, cheo cheo (chevrotin), lợn rừng (wild-eater). Hiếm quý hơn là các giống sơn dương (mountain goat), voi, tê giác, (rhinoceros), hổ, gấu. Gà rừng, bồ câu rừng là thức ăn dễ kiếm.

Cách chế biến thịt thú rừng của người miền núi rất giống nhau ở tất cả các miền trong nước. Đầu tiên, họ dội nước sôi, cạo sạch lông con vật rồi thui trên lửa cho da vàng đi. Sau đó, mổ bụng lấy ra bộ lòng. Thịt được xả ra từng miếng có cả da để chế biến. Món ngon nhất là món thịt nướng có ướp gia vị như củ sả (Cymbopogon root), tỏi, ớt và muối. Món thứ hai được ưa thích không kém là món nhựa mận vì món ăn có màu nâu sẫm và sền sệt như nhựa cây mận. Đó là món thịt ướp với riềng, chất chua, tỏi, mắm tôm đem hầm nhừ, khi sắp chín, thì bỏ tiết vào trộn đều. Xương, các chân, cái đầu và bộ lòng thường được ninh với lá chua làm canh.

Một số loài thú được săn bắt không phải để làm thực phẩm vì thịt của chúng không ngon. Người ta săn bắt chúng chủ yếu

để làm thuốc chữa bệnh. Mật con gấu dùng để chữa tê thấp và những chỗ bầm tím. Mỡ gấu là thuốc chữa bỏng, xương làm cao cho người yếu sức và da làm đồ da cao cấp. Xương hổ nấu cao là thần dược chữa tê thấp bán rất đắt. Sừng tê giác được coi như thuốc chữa trị mọi bệnh viêm nhiễm.

Trong xã hội cổ truyền, người Việt Nam nuôi các gia súc như trâu, bò, và một số nơi nuôi cả voi, chủ yếu để lấy sức kéo trong nông nghiệp và lâm nghiệp. Ngựa nuôi để vận tải. Người Việt Nam không có thói quen ăn sữa và những thành phẩm từ sữa. Họ chỉ giết trâu, bò làm vật hiến tế (offering) trong các lễ hội lớn (ceremonies). Gà, vịt, ngan, ngỗng được nuôi nhiều chủ yếu để lấy trứng và thịt bổ sung chất đạm cho bữa ăn thanh bạch của nông dân.

Rắn và chó được dùng làm nguyên liệu chế biến đặc sản. Máu rắn tươi pha với rượu mạnh uống ngay tại chỗ được coi là thuốc bổ cao cấp. Thịt rắn làm chả nướng hay dùng nấu cháo là những món đắt tiền. Thịt chó với bảy cách nấu khác nhau rất được ưa thích. Thịt chó ăn luộc, nướng chả ướp gia vị như riềng, tỏi, húng. Đặc biệt, thịt ướp tỏi, riềng, chất chua, mắm tôm, rồi đem ninh nhỏ lửa, khi sắp chín thì cho tiết vào trộn đều thành nhựa mận như cách nấu thịt thú rừng là món không thể thiếu của những bữa thịt chó. Chân và đầu chó ninh nhừ làm canh ăn với bún (rice vermicelli). Gan chó và dồi chó luộc lên rồi phết mỡ đem nướng là món nhắm rượu hảo hạng (luxurious).

Có một vài món ăn làm từ côn trùng có thể làm cho người châu Âu ghê sợ. Nhộng tằm (pupa of silkw orm), nhộng ong (pupa of bees), châu chấu (grasshopper), dế mèn (cricket), ve sầu (cicada) được làm sạch rồi rang trong mỡ nóng rất được nông dân ưa thích. Con cà cuống (coleopteron) có một bọng dầu thơm được lấy làm gia vị đã từng làm một số phụ nữ Pháp ngất đi vì ghê sợ. Họ tưởng người Việt Nam ăn con gián (cockaroach)!

Những loài thuỷ sản là nguồn thức ăn rất phong phú ở Việt Nam. Hàng chục loại cá nước ngọt ở sông, suối, ao đầm được khai thác tự nhiên hay được nuôi thả. Các loài cá có vẩy như chép, trắm (pike), cá lóc (spotted snake - head), cá mè (tench), các loại cá mình trơn như cá trê, chạch (small eel) thường có trong bữa ăn của nông dân. Cá có vảy ăn luộc, nướng, rán, kho, nấu canh. Cá không có vẩy chỉ ăn rán, nướng, kho. Cua đồng giã nhỏ, lọc bỏ vỏ cứng, lấy nước nấu với rau đay (corechorus clitorius), mồng tơi (Bassella rubra) làm món canh có tính "mát" về mùa nóng. Tôm đồng được rang mỡ, có nước mắm, một chút đường và dọc cây hành tươi làm món mặn.

Không thể kể hết những động vật biển được dùng làm thức ăn. Cá chim (Brill), cá thu (Codfish), cá trích (Anchovy) là món ăn thường ngày của dân miền biển, nhưng lại là món ăn sang của dân đồng bằng. Cá biển chỉ hay dùng ăn rán, nướng, kho, luộc nhưng ít khi dùng nấu canh. Nguồn cá biển dồi dào đã là cơ sở cho cả một công nghệ chế biến hàng chục loại mắm (Salted fish paste), làm nước mắm (fish sauce), cá muối, cá khô để bảo quản và sử dụng lâu dài. Cá biển được coi là "sạch" hơn cá nước ngọt. Vì thế, người ta hay ăn gỏi cá biển hơn. Chọn cá to, lọc lấy thịt lườn, thái miếng nhỏ, bóp nước chua. Khi ăn có kèm theo các loại rau có tinh dầu thơm, nước mắm, gừng, khế xanh, chuối xanh và ớt. Gỏi cá nhắm với rượu là món đãi khách rất sang của người miền biển.

Gạo, ngũ cốc, rau cỏ, thuỷ sản, động vật vốn có trong môi trường thiên nhiên. Nhưng để có được hàng trăm món ăn, món quà làm từ những nguyên liệu đó cần cả một quá trình tìm tòi, thể nghiệm hàng ngàn năm. Trong bảng danh mục các món ăn Việt Nam có món vẫn bảo lưu cách làm từ thời nguyên thuỷ là nướng và luộc. Nhưng rất nhiều món khác đã được chế biến tinh vi với sự phối hợp nhiều loại nguyên liệu khác nhau để tạo ra một tổ hợp những mùi vị hợp với ý thích của người Việt Nam.

Trong bảng danh mục ấy còn thấy có những món ăn được chế biến theo công thức và phương pháp của dân tộc khác, nước khác. Món gà nấu ca ri chắc chắn có nguồn gốc Ấn Độ. Người Pháp đã đưa món Bít-tết trở thành món ăn phổ thông ở các đô thị Việt Nam. Cà phê pha phin theo kiểu Pháp cho một thứ nước đặc, đắng làm cho người Việt Nam khó chấp nhận cốc cà phê pha theo kiểu Thổ Nhĩ Kỳ hay pha bằng máy lọc (express coffee). Hàng chục món ăn có nguồn gốc Trung Hoa. Chẳng hạn như món Bóng, món Vây trong công thức cỗ "sáu".

Ngày nay, trong xu thế toàn cầu hoá đời sống kinh tế, trong làn sóng ồ ạt của lượng thông tin đại chúng, trong quá trình công nghiệp hoá và hiện đại hoá đất nước, văn hoá ăn uống Việt Nam đang có những thay đổi quan trọng. Trong đà phát triển chung của đất nước đang diễn ra một quá trình đô thị hoá nông thôn. Đồng thời, thu nhập của người nông dân cũng ngày càng cao hơn trước. Có thể thấy bữa ăn của nông dân đã ngày càng nhiều đạm hơn, mặc dầu rau vẫn là món ăn được ưa thích. Các thức ăn làm sẵn ngày càng được nhiều người mua để dùng thay cho việc nấu một bữa ăn ở nhà. Cả nông dân lẫn người thành thị đã có thể dùng một số loại quà có chất bột để thay cơm ăn trong những bữa chính. Đó là cách tiết kiệm thời gian, nhưng nó cũng thể hiện sự thay đổi quan niệm về ăn. Trước kia, nếu là bữa chính thì phải ăn cơm. Nay ăn thứ gì có thể no và bổ là được. Chắc chắn trong tương lai, khi nhịp sống của xã hội công nghiệp hối hả lôi con người vào guồng quay của nó thì các thức ăn làm sẵn, những thức ăn "nhanh" sẽ chiếm ưu thế. Và các bữa ăn, bữa cỗ sẽ chỉ làm vào những ngày nghỉ, ngày lễ mà thôi. Trong những ngày như thế, việc chuẩn bị những bữa ăn, bữa cỗ không chỉ để ăn, mà hơn thế nó còn là một sinh hoạt văn hoá và là niềm vui xum họp của những người trong một gia đình. Còn những đặc sản thì chỉ là công việc của các nhà hàng mà thôi. Như vậy thật là tiện lợi, con người có nhiều thời gian hơn cho các công việc khác. Nhưng tiếc thay, chính vì vậy mà họ không còn được

hưởng những hương vị tươi tắn của các thức ăn chế biến ngay. Và, sự gắn bó của họ với thiên nhiên tươi đẹp sẽ ngày càng ít đi!

QUÀ HÀ NỘI - A CASE STUDY

Hà Nội là thủ đô của Việt Nam từ 1010. Người Hà Nội nổi tiếng là sành ăn và ăn ngon. Câu thành ngữ: "Ngon như cơm Hà Nội" chứng tỏ điều đó. Nhưng quà Hà Nội lại còn được coi là những món ăn tinh tế và tuyệt diệu. Muốn ăn phở phải về Hà Nội. Vì chỉ có *phở Hà Nội* mới được gọi là phở. Ở những nơi khác, cái gọi là phở chỉ là một cái gì đó tương tự như phở mà thôi. Phở là món quà đặc biệt. Người ta làm bánh phở (Rice noodles) bằng gạo ngon. Khi làm một bát phở, người ta dúng bánh phở vào nước sôi cho mềm rồi vớt ra, để róc nước cho vào một bát to. Thái thịt bò hay thịt gà rải lên trên bánh rồi rắc lên trên một dúm hỗn hợp hành tươi, rau thơm đã thái nhỏ. Bỏ vài nhánh hành tươi vào nước dùng cho tái đi rồi gắp vào bát. Sau đó, múc nước dùng ninh bằng xương bò chan ngập bánh. Rắc chút hạt tiêu vào là xong bát phở. Khách ăn sẽ vắt thêm chút chanh và cho ớt và tương ớt, trộn đều lên, vừa ăn, vừa húp nước. Vị ngọt của nước dùng, vị giòn của bánh phở, vị thơm của thịt bò cùng với mùi thơm của rau gia vị, chất chua của chanh và vị cay của ớt; tất cả cho một hương vị tổng hợp ngon lành.

Chả cá là món đặc sản chỉ riêng Hà Nội có. Đó là món ăn tổng hợp mà cá là nguyên liệu chính. Chọn cá lăng hay cá quả, làm sạch, lóc lấy thịt, cắt thành từng miếng mỏng. Đem cá ướp với các gia vị như giềng, nghệ (saffron), chất chua, mắm tôm (Salted shrimp paste) hạt tiêu, mỡ nước. Khi cá ngấm gia vị đem nướng. Người ta ăn cá nướng còn nóng với bún (rice vermicelli), lạc rang, rau thìa là, hành tươi, mắm tôm và ớt. Đặc biệt, không thể thiếu một chút dầu thơm lấy từ con cà cuống (coleopteron).

Bún ốc lại là món đặc sản nữa của Hà Nội. Chọn những con ốc nhồi (large edible snail) ngâm trong nước một ngày cho ốc nhả hết chất bẩn. Rửa sạch ốc, luộc chín, vớt ốc ra. Nước luộc nấu với cà chua, bỗng rượu (cơm lên men rượu) phi với hành mỡ, nêm mắm muối rồi đun sôi, để nguội. Khi ăn, cho bún vào bát, múc nước dùng chan vào. Khều ốc khỏi vỏ, bỏ vào bát cùng với dấm, tương ớt và ăn kèm với các rau có tinh dầu thơm. Ngày nay, nhiều người thích ăn với nước dùng nóng. Cách ăn này khá hợp khẩu vị về mùa đông.

Hà Nội, tháng Tám 1996

SÁCH THAM KHẢO

- Bùi Kim Tùng, *Món ăn Bài thuốc*, Ban Khoa học tỉnh Bà Rịa, Vũng Tàu xuất bản, 1995.
- *Chế biến món ăn từ thực vật*, Viện Kinh tế, 1987.
- Đinh Vũ (Chủ biên), *Sách nấu ăn cho mọi nhà: Kỹ thuật nấu ăn ngày thường và ngày lễ tết*, Nxb Khoa học Kỹ thuật, 1995
- *Món ăn ngày thường và ngày lễ tết*, Nxb Phụ nữ, 1996.
- *Món ăn thường thức*. Nhiều tác giả, Nxb Phụ nữ, 1957.
- Nguyễn Khắc Hường, *Cá biển Việt Nam*, Nxb Khoa học kỹ thuật tập I, II, III, 1991.
- Nguyễn Loan, Nguyễn Hoài, *Từ điển các món ăn Việt Nam*, Nxb Văn hoá Thông tin, 1994.
- Nguyễn Thị Hường, *Khéo tay làm bếp*, Nxb Phụ nữ, 1998.
- Nguyễn Thị Phụng, *Nghệ thuật nấu ăn chay*, Nxb Trẻ, 1995.
- Nguyễn Thị Phụng, *Nấu ăn toàn thư*, Nxb Trẻ, 1995.
- Phan Kim Huê, *Thức ăn - vị thuốc*, Nxb Đồng Tháp, 1995.

- Quỳnh Bích Châu, *Nghệ thuật pha nấu món ăn Trung Hoa*, Nxb Long An, 1990
- Quỳnh Hương, *Món lạ đồng quê*, Nxb Trẻ, 1996.
- *Rắn độc - lợi và hại*, Nxb Khoa học kỹ thuật, 1993.
- Thu Minh, *Món ăn thay thuốc*, Nxb Đồng Nai, 1996.
- Trần Kiên, *Các loại rắn độc ở Việt Nam*, Nxb Khoa học kỹ thuật, 1995.
- Từ Thu Lý, *Nấu ăn trong gia đình*, Nxb Phụ nữ, 1976.
- Văn Châu, *Món ăn chay phòng và chữa bệnh*, Nxb Phụ nữ, 1996.
- Vương Thừa Ân, *Phòng và chữa bệnh bằng món ăn hàng ngày*, Nxb Thuận Hoá - Huế, 1993.

VĂN HÓA VÀ CƯ DÂN ĐỒNG BẰNG SÔNG HỒNG

Chương IV*

XÂY DỰNG NỀN VĂN HÓA MỚI, KẾ THỪA VÀ GIỮ GÌN TINH HOA VĂN HÓA TRUYỀN THỐNG

1. Những giá trị văn hoá truyền thống

Với tư cách là cái nôi của văn hoá truyền thống Việt Nam, ĐBSH cần phải được tiếp tục phát triển trong quá trình xây dựng nền văn hoá mới, mang tính nhân dân sâu sắc và đậm đà màu sắc dân tộc. Trong sự nghiệp vẻ vang và lớn lao đó, việc tiếp thu có chọn lọc, kế thừa và phát triển những giá trị văn hoá truyền thống đóng vai trò rất quan trọng. Tuy nhiên, đó là những giá trị nào, những giá trị làm nên nét độc đáo, rất riêng của văn hoá cư dân ĐBSH? Và trong những giá trị đó, những giá trị nào mang ý nghĩa cốt lõi, nguyên uỷ và thậm chí, có tính chất quyết định, chi phối các giá trị khác? Nếu không xác định và trả lời được những câu hỏi trên, dù chỉ ở những nét lớn, thì làm sao có thể nêu lên những đặc điểm riêng của một vùng địa - văn hoá?

Xưa nay khi nói đến những giá trị văn hoá dân tộc, ta hay gặp những tính cách rất chung, như: dân tộc Việt Nam rất cần cù, chăm chỉ lao động và rất kiên cường bất khuất trong chiến

---

* Trích trong sách "*Văn hóa và cư dân đồng bằng sông Hồng*". Nxb Khoa học xã hội. 1998

đấu chống ngoại xâm. Cũng có thể nói như thế về cư dân ĐBSH, hoặc về mọi dân tộc trên thế gian này. Vì nói cho cùng, muốn tồn tại và phát triển thì dân tộc nào cũng phải cần cù, chăm chỉ trong lao động và đấu tranh kiên cường, bất khuất. Quả là rất khó nếu muốn làm một so sánh xem dân tộc nào kiên cường, bất khuất và chăm chỉ, cần cù hơn dân tộc nào. Tuy nhiên, rõ ràng cần cù, chăm chỉ và kiên cường, bất khuất là những phẩm chất dân tộc của nhân dân Việt Nam, điều mà ai cũng nhận thấy và không thể phủ định được. Như vậy, ta thấy cùng một giá trị văn hoá, nhưng ở mỗi dân tộc lại mang những ý nghĩa và có những biểu hiện khác nhau. Do đó, tìm ra được những giá trị đã là quan trọng, song quan trọng hơn là việc tìm ra những đặc trưng dân tộc của những giá trị đó. Những đặc trưng ấy có cơ sở ở nhiều nguyên nhân và nhiều yếu tố. Chẳng hạn như từ nguồn gốc ban đầu, từ cơ chế hình thành, biến đổi và phát triển của giá trị, từ kiểu loại biểu hiện và mối quan hệ nhiều mặt của mỗi giá trị với các giá trị khác trong cùng hoặc khác hệ thống... Nói gọn lại, những đặc trưng dân tộc của các giá trị được hình thành do những hoàn cảnh lịch sử riêng biệt của dân tộc đó, chúng chi phối các mối quan hệ chủ yếu của con người như: con người - thiên nhiên, con người - xã hội, con người - giá trị văn hoá. Ba mối quan hệ chủ yếu này luôn luôn có liên hệ qua lại biện chứng với nhau và trong thực tế, rất khó tách đâu là mối quan hệ nào. Tính chất các mối quan hệ đó thay đổi, biến chuyển tuỳ thuộc chủ yếu vào sự phát triển văn hoá của bản thân con người. Khi con người còn mông muội, lạc hậu thì nó bị phụ thuộc vào thiên nhiên nhiều hơn và do đó nó cũng phải gắn bó vào sức mạnh cơ bắp của chính nó và của cộng đồng mà nó là thành viên. Khi con người trở thành văn minh, sự phụ thuộc của nó vào thiên nhiên ngày càng giảm bớt. Khi đó con người sẽ dựa chủ yếu vào sức mạnh chủ yếu của cộng đồng. Các mối quan hệ, vì thế, luôn có một khuôn mặt lịch sử cụ thể, khiến cho những giá trị văn hoá vốn được chắt lọc ra từ truyền thống và

chừng mực nào đó đã được "phi lịch sử hoá", lại cũng có một ý nghĩa cập nhật nhất định.

Trong các mối quan hệ đó thì mối quan hệ giữa con người và thiên nhiên có tầm quan trọng đặc biệt, thậm chí có ý nghĩa quyết định đối với hình thái của các mối quan hệ khác, nhất là vào thời nguyên thuỷ, khi mà văn hoá còn ở dạng phôi thai. Có thể lấy hai nền văn hoá khảo cổ làm ví dụ, văn hoá Bắc Sơn và văn hoá Quỳnh Văn: *"Người Bắc Sơn quen chế tác đá cuội và người Quỳnh Văn quen chế tác đá gốc trong hai hoàn cảnh tự nhiên khác nhau. Người Bắc Sơn sống ở vùng núi và người Quỳnh Văn sống ở vùng biển. Người Bắc Sơn ăn ốc suối và ốc núi, bỏ vỏ lại từng lớp trong hang đá mà họ sống và người Quỳnh Văn thì sống và chôn người chết trên những "đống rác bếp" vỏ điệp biển. Ở người Bắc Sơn, nghề săn bắt phát triển và ở người Quỳnh Văn nghề đánh cá phát triển. Chúng ta có thể coi người Bắc Sơn và người Quỳnh Văn thuộc hai loại hình kinh tế - văn hoá khác nhau"*[1]. Ý kiến xác đáng của nhà khảo cổ GS Hà Văn Tấn đã cho ta thấy những điều kiện địa lý tự nhiên tác động và ảnh hưởng đến sắc thái văn hoá như thế nào, nhất là vào thời nguyên thuỷ. Những chỉ cần văn minh hơn chút nữa thì "uy lực" của hoàn cảnh đã không thể còn chi phối mọi mặt như xưa nữa.

GS Hà Văn Tấn viết: *"Từ riu mài lưỡi, người nguyên thuỷ sẽ dần dần mài lên toàn bộ công cụ và đạt đến những cái rìu mài nhẵn hậu kỳ đồ đá mới. Bấy giờ, cuội hay đá gốc chỉ còn là nguyên liệu để chế tác công cụ, chúng không còn ảnh hưởng đến loại hình công cụ nữa"*.

Tóm lại, vào thời bình minh của lịch sử, mối quan hệ giữa môi trường với con người thiên nhiên có ý nghĩa rất quan trọng.

---

1. Hà Văn Tấn: Phần Phụ lục trong sách *Những hiện vật tàng trữ tại Viện Bảo tàng Lịch sử Việt Nam về văn hóa Bắc Sơn*. Viện Bảo tàng Lịch sử Việt Nam xuất bản, Hà Nội 1996. tr. 149

Thông qua mối quan hệ này mà hình thành mối quan hệ giữa con người và cộng đồng với các giá trị văn hoá.

Cộng đồng công xã[1] và tinh thần cộng đồng công xã nổi lên trong toàn bộ lịch sử dân tộc ta như một nét đặc thù của văn hoá Việt Nam, bắt nguồn từ văn hoá cư dân ĐBSH. Cộng đồng công xã là tổ chức xã hội - văn hoá, được tổ chức nhằm đáp ứng hai yêu cầu cơ bản của cư dân ĐBSH là: tổ chức sản xuất và đấu tranh bảo vệ, chống ngoại xâm. Nếu không tính đến đời sống thị tộc, bộ lạc của thời kỳ săn bắt hái lượm, có thể đoán rằng cộng đồng công xã ở ta được hình thành trong khoảng thời gian 5000 - 4000 năm trước đây. Thời kỳ này tương ứng với giai đoạn chuyển hoá từ văn hoá Bắc Sơn sang các giai đoạn đầu của văn hoá Đông Sơn. Với các loại công cụ mài một phần và mài toàn bộ, người Bắc Sơn đã có thể có các hình thức nông nghiệp nương rẫy, trồng các loại rau củ. GS Hà Văn Tấn cho biết: *" Yêu cầu chủ yếu để làm xuất hiện và ngày càng tăng thêm số lượng rìu mài lưỡi, theo chúng tôi, là phát rừng. Phát rừng khó mà gắn liền với hoạt động săn bắn và hái lượm, chúng ta chỉ có thể giải thích nó bằng nông nghiệp. Người ta phát rừng để làm đất trồng trọt: "nông nghiệp nương rẫy"*. Ngày nay vẫn có thể quan sát được cách làm rẫy tập thể ở một số dân tộc sống ở vùng Tây Bắc và Tây Nguyên như sau:

Lao động của nhiều nóc nhà cùng phát chung một mảnh nương khá rộng rồi đốt. Sau đó cùng nhau làm hàng rào chung rồi mới chia nhau phần đất canh tác cho từng nóc nhà. Vẫn tập thể người đó cùng nhau hoặc phân công nhau thực hiện những công đoạn vật chất và tinh thần của cả quá trình canh tác, như: cùng nhau cất lều coi nương, cùng nhau tổ chức gieo khóm lúa "thiêng" và làm vòi nước "phồn thực", giúp nhau gieo hạt đại trà

---

1 Chúng tôi dùng cụm từ "công đồng công xã" thay cho "làng xã" nhằm nhấn mạnh tính chất cấu trúc xã hội hơn là quy phạm lãnh thổ.

và làm cỏ lần lượt ở phần đất của mỗi nhà, cùng nhau dựng bù nhìn, làm đàn "tơ rưng nước"[1] đuổi chim thú, cắt lượt nhau coi nương, tổ chức chung lễ gặt khóm lúa "thiêng", giúp nhau gặt, phơi, làm kho và cùng nhau làm lễ "đóng cửa kho lúa" để đón "Mẹ Lúa " vào ngủ đông, chờ đến vụ sản xuất năm sau.

Cố nhiên người Bắc Sơn có thể chưa biết trồng lúa rẫy. Nương của họ trồng các loại củ và bầu bí, rau đậu là chính. Ngày nay trong lễ thức nông nghiệp của một số tộc người Môn - Khơme bao giờ người ta cũng khấn mời hồn các loại củ và bầu bí về phù hộ cho lúa[2]. Còn trong các lễ cầu mùa, người ta thường đặt trên bàn thờ những quả bầu bí với ngụ ý mời "tinh bầu" về giúp cho lúa nhiều hạt như bầu bí. Ngoài ra, truyền thuyết về quả bầu Mẹ của các dân tộc Việt Nam để giải thích tính chất anh em ruột thịt trong nguồn gốc các dân tộc ở nước ta, được phổ biến ở khắp nơi, dẫn đến khái niệm về một thời kỳ *"văn hoá bầu bí"*[3]. Và, mặc dầu chưa có những tài liệu xác thực, hoàn toàn trên suy đoán và trên quan sát tại thực địa, chúng tôi nghĩ rằng trước khi trồng lúa ở đồng bằng ven biển, tổ tiên người ĐBSH đã biết đến loại lúa hoang (oriza sativa) trong các bãi lầy ở thung lũng. Ở thung lũng thường có suối chảy qua và là nơi chứa mùn rác, xác thực vật, động vật và đất xói mòn từ trên núi xuống. Đất thung lũng thường lầy thụt, tiếng Kinh vùng Phú Thọ gọi là " *tràn rộc*" Đầu tiên người ta đốt cho lau sậy, cỏ trên thung lũng cháy, rồi cho hàng đàn trâu bò xuống quần đến nát cỏ và làm cho đất nhuyễn, cuối cùng mới gieo hạt, gieo thẳng không cấy. Cách làm này các cụ ta gọi là *"hoả canh thuỷ nậu"*, và chừng mực nào đó gần như cách làm của người dân Đồng

---

1. Nhạc cụ Tơ Rưng chạy bằng sức nước
2. Ví dụ . Lời khấn của người Bahnar An Khê, Gia Lai Kon Tum: .. "Hỡi Mẹ cú Pơi coi sóc hồn con người, hỡi Mẹ củ Pok có lông lởm chởm như lông gà xước". (Theo tư liệu điền dã của chúng tôi năm 1978. TNT).
3. Đăng Nghiêm Vạn "Truyên quả bầu Mẹ". Tạp chí Văn học. Số 3/1972.

Tháp Mười. Ngày nay ở một số dân tộc vẫn còn thấy làm ruộng theo kiểu này[1]. Như vậy, trước khi tiến xuống chinh phục ĐBSH, cư dân ở đây đã có một tổ chức xã hội - cộng đồng công xã - một tổ chức đủ sức mạnh liên kết những tập đoàn người.

Công cuộc chinh phục đồng bằng châu thổ chắc chắn được bắt đầu bằng việc đắp đê ngăn biển và làm thuỷ lợi để thau rửa chua mặn. Thực ra đây không phải là hai công việc hoàn toàn mới đối với cư dân ĐBSH. Họ đã có đôi chút kinh nghiệm từ khi còn ở trên núi. Ở đấy, để có thể khai thác lúa trên các *"tràn rộc"*, họ cũng đã biết đến việc đắp đập, ngăn suối, làm mương, kênh, *"lần"*[2]. Cố nhiên, trên địa bàn mới, trên bãi lầy ven biển bị tác động của thuỷ triều, thì công việc phức tạp hơn, có nhiều khó khăn hơn và đòi hỏi một trí tuệ cũng như sức mạnh tập thể cao hơn. Những cũng chính những khó khăn mới, to lớn hơn lại làm cho cộng đồng công xã được củng cố về chất và tăng cường về lượng. Trong điều kiện kỹ thuật thời đó, sức mạnh con người trước biển cả, trước mênh mông sú vẹt và lầy thụt, quả là nhỏ bé. Nếu không dựa vào tập thể cộng đồng, con người không thể tồn tại, mặc dầu ngay sức mạnh toàn bộ cộng đồng công xã cũng chẳng to tát gì. Chính cuộc đấu tranh gian khổ, giành giật với biển cả và đất trời từng mảng đất canh tác, từng hạt lúa đã rèn luyện tinh thần bất khuất và làm nảy nở dồi dào trí thông minh sáng tạo và linh hoạt của mỗi cư dân cũng như các cộng đồng công xã ở vùng ĐBSH thời đó. Công việc lấn biển, khai phá đất đai trồng lúa nước không chỉ có giá trị ở chỗ kiến tạo được đồng bằng hoặc ở chỗ tạo ra được một hệ thống kỹ thuật đắp đê và

---

1. Một số nhà nghiên cứu chưa đồng ý với cách nghĩ này. Ví dụ: "Luận điểm của nhiều nhà học giả trước đây cho rằng lúa trồng ra đời ở vùng rừng núi là không có cơ sở. Có lẽ lúa đã được thuần hóa đầu tiên ở các bộ lạc đánh cá và bắt ốc ven biển". Hà Văn Tấn. Sđd, tr. 204.
2. Cách dẫn nước từ trên núi xa xuống các cánh đồng bằng các ống tre to nối tiếp nhau, đặt trên các chạc ba Ngày nay, nhiều vùng nứi ở nước ta nhân dân vẫn dẫn nước theo cách này

làm thuỷ lợi mà sau này con cháu còn áp dụng, mà cái *giá trị lớn lao nhất của thời kỳ này là đã hình thành được hai phẩm chất cơ bản trong tính cách con người vùng ĐBSH là bất khuất và sáng tạo.* Hai phẩm chất tốt đẹp này được tạo ra ngay trong quá trình lao động, nhằm khai thác một vùng châu thổ đất đai màu mỡ nhưng gió mưa thất thường, mùa màng thuận lợi nhưng không hiếm những bất trắc. Để chinh phục một vùng thiên nhiên như thế chỉ có tinh thần bất khuất thôi cũng không đủ, còn cần có trí thông minh sáng tạo và linh hoạt ứng phó với những biến đổi nhanh chóng và không lường trước của thiên nhiên. Hai phẩm chất đó của cư dân ĐBSH là hệ quả lô gích của quá trình lao động của chính họ. Cần nói thêm rằng, tinh thần bất khuất của người Việt Nam được hình thành từ trong lao động chứ không phải chờ đến khi có chiến tranh mới có. Mặc dầu trong lịch sử nước ta không hiếm lần dân ta phải tiến hành chiến tranh, nhưng đều là chiến tranh vệ quốc, tức là những cuộc chiến tranh chúng ta buộc phải làm. Đối với người dân ĐBSH, chiến tranh là điều bất thường. Không thể lấy điều bất thường để minh chứng cho một tính cách hằng xuyên. Cố nhiên trong chiến tranh thì tinh thần bất khất lại càng có điều kiện thể hiện mạnh mẽ và quyết liệt hơn. Hai phẩm chất cơ bản của con người Việt Nam được thể hiện như một đặc tính Việt Nam trong suốt các sự kiện lịch sử dân tộc và trong đời sống của nhân dân ta suốt từ Bắc vào Nam. Bất khuất và sáng tạo là hai tính cách bổ sung cho nhau, khiến cho bất khuất mà không liều lĩnh, gan dạ mà không hung hăng. Trong mọi hoàn cảnh, người dân Việt có được cái bình tĩnh của một lòng tự tin cao, xuất phát từ một trí tuệ thông minh đầy sức sáng tạo linh hoạt, luôn tìm được cách giải quyết tối ưu, tìm được lối ra phù hợp nhất với hoàn cảnh và sức lực của mình. Trí sáng tạo đó không chỉ thể hiện ở phép ứng xử mà còn thể hiện ở trình độ sử dụng các chất liệu như đất, đá, đồng, sắt để chế tạo các công cụ, dáng kiểu hài hoà, cân đối mà độc đáo của các sản phẩm gốm, đá, đồng; thể

hiện ở độ tinh xảo và đẹp của các hình khắc trên trống đồng, trên cán dao găm, trên các họa tiết trang trí ở đồ mặc, đồ gốm, đồ ăn...

Cùng với sự hình thành những phẩm chất nổi bật chung cho mỗi cư dân ĐBSH, cũng đã hình thành một tinh thần cộng đồng, trong đó mỗi cá thể là một bộ phận hữu cơ của cộng đồng và cộng đồng là tổ chức của mọi cá thể. *Mối quan hệ cá thể - cộng đồng* này được hình thành trong quá trình cố kết và tổ chức thành sức mạnh để chinh phục thiên nhiên và bảo vệ thành quả lao động. Nó trở thành chuẩn mực ứng xử giữa cá thể với các thành viên khác của cộng đồng cũng như với cộng đồng và ngược lại. Nó cũng trở thành hệ quy chiếu cho mọi quy định khác trong lệ làng mà nhiều khi phép vua phải chịu thua.

Một mối quan hệ đồng dạng như thế được thiết lập giữa các cộng đồng trong khuôn khổ một Nhà nước, trong đó mỗi cộng đồng (làng) là một bộ phận hữu cơ của cả nước và nước là của mọi làng. *Quan hệ dân và làng* được mở rộng thành *quan hệ làng và nước*, để rồi có thêm mối *quan hệ dân và nước* hoặc *nhà và nước (dân giàu nước mạnh, nước mất nhà tan, giàu ở làng sang ở nước...)*. Điều đó nói lên rằng tinh thần cộng đồng của mỗi người dân ĐBSH không chỉ hạn hẹp với làng mình, tức là với cộng đồng nhỏ, mà còn có trách nhiệm với cộng đồng lớn hơn là nước. Hay nói cách khác, tinh thần cộng đồng công xã đã được chuyển hoá thành ý thức dân tộc, ý thức quốc gia của cư dân ĐBSH thời lập quốc. Nó giải thích vì sao dân tộc ta lại có thể có quốc gia rất sớm trong lịch sử của mình[1]. Cộng đồng công xã mà lúc đầu có thể còn nhiều sắc thái bộ lạc, chính là đơn vị kinh tế - xã hội, là cái nôi để từ đó hình thành và phát triển văn hoá và những giá trị văn hoá của cư dân ĐBSH.

---

1. Nếu đem điều này so sánh với tình trạng một số dân tộc thiểu số mà mãi đến 1954 vẫn chưa có được ý thức dân tộc, ý thức quốc gia rõ rệt, thì mới thấy đây là một giá trị lớn lao mà cư dân ĐBSH đạt được từ thời sơ sử

Mỗi cộng đồng sống trong một làng. Mỗi làng có địa giới lãnh thổ riêng. Đất đai của làng có đất cư trú (gồm cả vườn và ao), đất ruộng, đất gò đống, đền miếu đình chùa. Các làng như những hòn đảo xanh đậm nổi lên giữa biển lúa mênh mông. Mỗi làng có luỹ tre bao bọc, chỉ chừa lối cổng làng, ban đêm đóng lại. Có làng còn đào hào bên ngoài luỹ tre. Làng được bảo vệ kín đáo như vậy để đề phòng những vị khách không mời mà đến. Trong làng, cư dân sống theo đơn vị từng gia đình, thông thường gồm có vợ chồng và con cái của họ. Cũng không hiếm gia đình có cả ông bà chung sống. Nhà dựng trên đất thổ cư, xung quanh cũng có hàng rào, thường bằng các loại cây như ruối, găng, dâm bụt. Nhà nào rộng có thể trồng tre ngoài hàng rào. Có một cơ cấu chung cho các nhà là phải có vườn cây ăn quả, có vạt rau xanh, có giếng nước, có chuồng gia súc và ao cá. Hình tượng *"trước cau, sau mít, cá vít chân bèo"* nói lên tính điển hình và tối ưu của cơ cấu này, cái cơ cấu VAC mà ngày nay nhiều người nói tới thực ra đã được cư dân ĐBSH đúc kết và thực hiện từ xa xưa rồi. Cơ cấu cư trú gia đình ấy trở thành một bộ phận hữu cơ của toàn bộ các yêu cầu sản xuất và sinh hoạt của một nền nông nghiệp thâm canh lúa nước. Cùng với công thức *"nước, phân, cần, giống"*, cơ cấu này đã hoàn thiện và khép kín vòng sinh thái trong quá trình canh tác của người nông dân ĐBSH.

Ở những làng ven sông, cư dân còn khai thác đất bãi và hình thành một kiểu dạng canh tác riêng, ứng với điều kiện tự nhiên của bãi bồi, với những nhóm cây rau, màu mà tổ tiên người ĐBSH đã từng trồng tỉa trong quá khứ xa xôi trên những nương rẫy du canh. Cây dâu, một sản phẩm của phù sa bãi sông, đã được thuần hoá. Nghề trồng dâu, nuôi tằm, kéo tơ dệt lụa đã ra đời, vừa góp phần hoàn thiện tính chất tự cấp tự túc của công xã, vừa tô đẹp thêm trang phục của cư dân ĐBSH. Nhưng đất bãi không ổn định bởi con sông *"bên lở, bên bồi"*. Đã có một thời người ta làm đê quai giữ bãi bồi, như trước kia họ đã làm đê lấn biển. Thế là diện tích đất của làng mở rộng

và làng chia cho các gia đình. Thế là xuất hiện cuộc sống *"một chốn đôi quê"*, trong đó *"trong đồng"* là chính, *"ngoài bãi"* là nơi đi về. Lâu dần, đất bãi cố định, đê quai bãi thành đê sông, dòng chảy dẫu có ngoằn ngoèo đôi chút nhưng làng được thêm một xóm, dần dần tách ra thành làng "con". Dù cho sau này làng "con" phát triển thành một làng riêng thì trong ý thức người dân vẫn bảo lưu về sự tòng thuộc có tính chất cội nguồn vào làng "mẹ"[1].

Ý thức về cội nguồn máu mủ là một giá trị đặc trưng trong đời sống tinh thần của cư dân ĐBSH, một ý thức đa dạng và tồn tại rất bền vững. Nó thể hiện trước hết ở sự gắn kết thân thuộc giữa các thành viên trong một gia đình, *"một giọt máu đào hơn ao nước lã"*. Tiếp đó là tinh thần tộc họ. Mỗi họ có nhà thờ họ, có khế ước riêng. Người trong họ giúp đỡ dìu dắt nhau trong mọi trường hợp. *"Một người làm quan cả họ được nhờ"* là thế. Cao hơn tộc họ là tinh thần cộng đồng làng. Bởi làng có nhiều họ và làng là đơn vị xã hội mà nhờ đó các gia đình và các tộc họ tồn tại và phát triển.

Bao trùm lên tất cả là ý thức về nước, trong đó nước là gồm nhiều làng và nhiều dân tộc. Các dân tộc đều là con cái một nhà, chung một nguồn, từ bọc trăm trứng của mẹ Âu Cơ, hay từ một Quả bầu Mẹ mà ra cả. Ngay như Bố Rồng Lạc Long Quân và Mẹ Tiên Âu Cơ cũng là hai địa vực, hai bản chất (*"Nàng là giống Tiên, ta là giống Rồng"*) khác nhau nhưng lại hoà hợp mà sinh ra dân Việt. Công nhận tính chất nhiều thành phần trong cội nguồn dân tộc là một điểm tiến bộ trong nhân sinh quan của cư dân ĐBSH. Phải chăng điều đó phản ánh tính chất *"hợp chủng"* của huyết thống và tính chất *"đa nguồn"* của văn hoá?

---

1 Cố nhiên, còn có nhiều nguyên nhân khác dẫn đến việch tách làng, như các trại khẩn hoang vùng trung du hay vùng núi trở thành làng hoặc do một người dẫn dân làng đi khai khẩn đất đai ở nhiều nơi như truyền thuyết về vùng "Thập tam trại" ở gần Hà Nội.

Chỉ biết rằng cách nhìn nhận đó đã giúp khắc phục được tính tự tôn quá đáng, lòng tự tin lố bịch về nguồn gốc của mình. Nó khiến cho người dân ĐBSH biết tôn trọng các dân tộc khác, biết tìm lấy cái hay của người mà học hỏi, rồi sử dụng có biến hoá cho phù hợp với hoàn cảnh và yêu cầu của cuộc sống của mình. Phải có được tinh thần thẳng thắn, biết người biết mình thì mới có thái độ không định kiến và trung thực trong việc nhìn nhận văn hoá của nhau. Nó cũng là điều kiện để nảy sinh và tồn tại ở cư dân ĐBSH một lòng hiếu khách chân thành, vị tha, không thớ lợ, xã giao. Người dân ở đây sẵn sàng giúp đỡ hết lòng những vị khách quý, những cũng kiên quyết tống cổ những người khách không mời mà đến và đến với những mưu đồ đen tối.

Ý thức về cội nguồn còn được thể hiện trong việc thờ cúng tổ tiên. Tổ tiên của gia đình, của dòng họ, của cả làng và của cả nước. Nhà nào cũng có bàn thờ tổ tiên, đặt ở nơi trang trọng nhất. Làng thì thờ Thành hoàng làng ở đình, miếu. Thành hoàng làng thường là người có công với dân, với làng hay với nước. Đó có thể là người tổ đầu tiên đến khai phá đất làng. Cũng có thể là người đem về cho làng một nghề nào đó nên được thờ như một vị anh hùng khai sáng văn hoá. Lại cũng có thể là một danh tướng hay danh nhân thời trước từng làm vinh quang cho làng .. Nhiều làng còn thờ các bà mẹ, gọi là thờ mẫu. Đây là loại tín ngưỡng hiếm thấy trên thế giới và là một nét đẹp trong văn hoá ĐBSH. Nó chứng tỏ vai trò quan trọng của bà mẹ nói riêng và người phụ nữ nói chung trong lịch sử vùng ĐBSH. Tấm gương những người phụ nữ như Hai Bà Trưng, Bà Triệu, Đoàn Thị Điểm, Bùi Thị Xuân... mãi sáng trên bầu trời văn hoá Việt Nam...

Hàng năm cứ đến ngày lễ, tết, giỗ kị, nhân dân lại hương khói tưởng nhớ đến những người đi trước đã xây dựng nên cơ đồ cho làng xóm, cho đất nước. Những ngày đó nhắc nhở và giáo dục ý thức *"uống nước nhớ nguồn"* cho các thế hệ tiếp nhau. Trong

những ngày đó, tổ tiên được mời về chứng giám cho những việc làm và nghe lời tâu, lời cầu xin của con cháu để giúp đỡ chúng. Như vậy, tổ tiên không phải là một cái gì đó thuộc về quá khứ. Tổ tiên luôn luôn tồn tại bên cạnh con cháu, phán xét, hướng dẫn và giúp đỡ chúng. Biết đem sức mạnh của quá khứ đặt ngay vào trong hiện tại; biết đưa truyền thống tổ tiên về xây đắp cuộc sống đương đại với con cháu, chính là điểm rất tích cực và rất độc đáo trong *"tín ngưỡng tổ tiên"* của cư dân ĐBSH. Người dân đã không biến tổ tiên thành những pho tượng để thờ. Ngay các vị được họ *"thánh hoá"*, trở thành *"thần"* cũng mang những *"khí thiêng"* của Trời - Đất về trao lại cho con cháu. Vào những lúc hiểm nghèo, vận mệnh đất nước ngàn cân treo sợi tóc, thì các vị cũng cùng con cháu ra trận, ngấm ngầm phụ giúp cho con cháu[1]. Một dân tộc mà toàn bộ sức mạnh của quá khứ hiện diện trong hiện tại và vì lợi ích của hiện tại, thì dân tộc ấy chắc chắn sẽ vững vàng đi tới tương lai.

Dân làng sống trong tình thân ái, *"lá lành đùm lá rách"*, *"tối lửa tắt đèn có nhau"*. Thường thường, các làng có luật tục của mình, nhưng những điều khoản thường nghiêng sang ý nghĩa đạo đức hơn là điều luật. Mặc dầu vậy, luật tục vẫn là hệ quy chiếu để mọi người ứng xử giữa các thành viên trong cộng đồng với nhau, giữa mỗi thành viên với cộng dồng và giữa cộng đồng trong tư cách đại diện con người với thiên - siêu nhiên. Trong tâm thức, mọi người phải ứng xử sao cho không làm xấu mặt gia đình, tộc họ và làng mình. Chẳng hạn, cần phải biết *"kính trên nhường dưới"*, *cần phải biết lễ và hiếu với cha mẹ, ông bà, cần phải kính trọng thầy học như kính cha đẻ, cần biết khoan hồng cho những người biết ăn năn hối lỗi (đánh kẻ chạy đi, ai*

---

1 Thần trong miếu đã đọc cho Lý Thường Kiệt nghe thơ "Nam quốc sơn hà Nam đế cư" khi ông dẫn quân đi đánh quân xâm lược Tống. Hoặc chuyện thần sông Tô Lịch cưỡi mây trỏ tay mà mắng tên giặc kiêm phù thủy Cao Biền.

đánh kẻ chạy lại). Cần phải ăn ở sao cho "không ai nói vào đâu được". Đây không phải là chuyện sĩ diện cá nhân. Đây là chuẩn mực cần phải thực hiện để đảm bảo cho cuộc sống của cả cộng đồng công xã được cân bằng và phát triển. Nếu ăn ở để cho xóm làng phải có ý kiến thì người đó làm cho cả gia đình họ tộc mình phải mất mặt vì mình. Và nếu điều ăn ở đó lại xúc phạm đến một lực lượng siêu nhiên mà làng tôn thờ, thì càng tệ hại hơn, vì hậu quả xấu có thể to lớn không lường trước được và sẽ gieo lên số phận của cả làng. Lúc này kẻ vi phạm lệ làng chỉ còn một cách cúi đầu chịu hình phạt, hoặc phạt vạ. Trong quan niệm của người dân, họ không thể sống không có làng, họ không thể là cái gì khác nếu không là thành viên của làng. Trong mọi hoạt động và hành động, con người làm với tư cách thành viên của cộng đồng và làm vì những quyền lợi và những quy định theo tục lệ của cộng đồng. Nói cách khác con người hành động nhân danh cái Ta, một cái Ta cộng đồng chỉ có những thành viên, chứ không bao gồm những cái Tôi. Do đó, mọi người thực hiện lệ làng một cách tự nguyện, với niềm tự hào đến mức cực đoan, *"ta về ta tắm ao ta, dù trong dù đục ao nhà vẫn hơn"*. Sự gắn bó như vậy đã tạo nên cuộc sống hoà hợp, lấy nền tảng đạo đức làm chuẩn mực, khuyến khích làm điều thiện, tuyên dương sự giúp đỡ vị tha, điều ác bị hạn chế tới mức thấp nhất. Trong làng không ai lấy của ai. Nếu có mất mát gì thì lại do kẻ trộm từ bên ngoài vào. Bởi người dân công xã quan niệm *"làm đĩ chín phương, phải để một phương lấy chồng"* Tóm lại đối với mỗi con người, làng là nơi sinh ra, nơi trưởng thành và là nơi sống cả đời. Phải bỏ làng ra đi *"tha phương cầu thực"* là nỗi đau rất lớn.

Cộng đồng công xã làng có cả một hệ thống những hoạt động tinh thần mà ngày nay ta quen gọi là hoạt động văn hoá dân gian[1] theo thuật ngữ quốc tế là folklore, trong đó có những hoạt

1. Còn gọi là văn nghệ dân gian như Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam được dịch ra tiếng Anh như sau: "Association of Vietnamese Folklorists".

động theo mùa và những hoạt động thường ngày. Các ngày hội nông nghiệp là những hoạt động theo mùa, chúng đánh dấu những thời điểm trong mùa sản xuất *Xuân Thu nhị kỳ*". Hội mùa xuân mở đầu một năm trồng trọt. Ở vùng ĐBSH, có hội mùa xuân và hội mùa thu, nhưng *"xưa kia hội xuân ấy thường được tổ chức vào dịp tháng ba, theo lịch trăng, khi khắp trên đồng bằng xuất hiện cơn mưa có sấm đầu tiên trong năm. Trong cơn mưa rào đầu mùa ấy, ếch nhái tỉnh giấc ngủ đông, ra khỏi hang, tìm nhau đi tơ trên bờ ruộng đã được cày ải. Đó cũng là cơn mưa trong truyền thuyết về người anh hùng làng Dóng - cơn mưa mà bố của Dóng, ông Đổng, về hái cà để lại vết chân trong vườn cà, mẹ Dóng ướm chân vào vết ấy, về thụ thai sinh ra Dóng. Đó cũng là cơn mưa trong câu ca dao:*

"Lúa chiêm nép ở đầu bờ
Hễ nghe tiếng sấm phất cờ mà lên".

Về sau này, khi dân ĐBSH tiếp thu khái niệm Xuân-Hạ-Thu-Đông trong lịch trăng phương Bắc thì hội các làng mới dịch dần về phía tháng Giêng, nhưng vẫn còn câu ca dao:

"Tháng Giêng ăn Tết ở nhà
Tháng Hai cờ bạc, tháng Ba hội hè".

Nguyện vọng về một năm mưa thuận gió hoà, cây cỏ tốt tươi, người yên vật thịnh là điều mà người dân ĐBSH muốn gửi gắm vào nội dung hội. Các hành động hội rất đa dạng và phong phú, nhưng tựu trung đều có ý nghĩa *cầu nước, cầu mưa* (như thi đốt pháo, đánh trống đồng, trống bịt da để giả làm sấm; rước nước từ nguồn, từ giếng và tắm các tượng thờ ở đình, chùa; đua thuyền trên sông; hát đối, hát ví trên sông nước; tranh cướp quả cầu mầu đỏ trong trò chơi đánh phết...), hoặc *cầu sự phối hợp âm dương, cầu sự sinh sản* (như tục cướp bánh dầy, cướp bông gạo, chơi trò âm dương bằng dùi đục với mo nang, thậm chí cho trai gái tự do tìm nhau trong đêm cuối cùng của hội Dóng ngày

xưa...). Trong hội làng mùa xuân, người dân ĐBSH còn huy động cả sức mạnh vô hình của truyền thống để lo cho sự phát triển của họ. Họ mời các vị thần linh, thành hoàng và tổ tiên về dự hội và mong các vị đem khí thiêng của Đất - Trời về giúp cho nguyện vọng về mùa màng và về cuộc sống của con người được trở thành hiện thực. Vì thế, trong nhiều hội làng còn thấy những hành động hội nhằm ca tụng oai linh hay công trạng cuả những vị thần được nhân dân tôn thờ (Hội Dóng với người anh hùng Phù Đổng thiên vương, Hội Đồng Nhân với Hai Bà Trưng, Hội Quyển Sơn với Lý Thường Kiệt, Hội Kiếp Bạc với Trần Hưng Đạo...).

Như đã nói ở phía trên, việc hội nhập các anh linh sông núi, các vị anh hùng chính sử và dã sử vào thần tượng của cộng đồng là một nét độc đáo trong tín ngưỡng của người dân ĐBSH. Nó làm tăng thêm sức mạnh, nó huy động một cách "tổng lực" mọi tiềm năng tinh thần của cộng đồng, khiến cho niềm tin vào sự đảm bảo của cuộc sống hiện tại được khẳng định vững vàng.

Vì nhiều lẽ, hội mùa thu vùng ĐBSH dần dần mất vị trí trong hệ thống sinh hoạt cộng đồng công xã. Tuy nhiên, ý nghĩa của chúng thì vẫn được bảo lưu trong một số ngày lễ, tết, như trong Tết Trung thu chẳng hạn. Hành động cho trẻ em ăn cốm mới và hoa quả, cho trẻ bày và phá cỗ dưới trăng của Tết Trung thu, là những hồi vang của niềm tin vào sự tồn tại của Mẹ Lúa và Mẹ Đất, với ý nghĩa là cho các thê hệ tương lai được tiếp sức bởi nguồn sữa của hai người Mẹ vĩ đại nhất đối với cư dân nông nghiệp vùng ĐBSH[1].

Ngoài những hoạt động có ý nghĩa toàn cộng đồng như các ngày hội, trong đời sống tinh thần của cộng đồng công xã còn có những hoạt động trong phạm vi tộc họ hay gia đình nữa. Những

---

1 Nhân dân quan niệm cốm mới là sữa của Mẹ Lúa, hoa trái là sữa của Mẹ Đất

hoạt động này thể hiện những chặng đường đời một con người thành viên của cộng đồng. Thông thường có các chặng đường như sau:

- *Lễ hết cữ* cho trẻ sơ sinh.

- *Đồng dao*: trẻ em chơi - trẻ em hát.

- *Lễ thành niên.*

- *Các cuộc giao duyên.*

- *Các cuộc chơi phong tục hay tín ngưỡng*

- *Dự các đám cưới và lễ khánh thành nhà mới* cho đôi vợ chồng trẻ

- *Phục vụ và dự lễ tang, lễ cải táng*

Tham gia các hội và các hoạt động văn hoá dân gian khác, mỗi con người sẽ tiếp thu kiến thức, hiểu biết luật lệ, phép ứng xử và những giá trị văn hoá truyền thống của cộng đồng. Do đó các hoạt động văn hoá dân gian trở thành môi trường truyền dạy và học tập, để qua đó mỗi thành viên hoàn thiện dần nhân cách văn hoá theo những chuẩn mực, nếp sống của cộng đồng. Đó chính là *quá trình cá thể hoá văn hoá truyền thống của cộng đồng.*

Ngoài ra, còn phải kể đến những hoạt động văn hoá dân gian có liên quan đến tín ngưỡng, tôn giáo như Phật giáo, Đạo giáo, Thiên tiên thánh giáo và những hình thức biến tướng hoặc phái sinh của chúng. Những hoạt động này xâm nhập và chuyển hoá vào nhau tạo nên một hệ thống những sinh hoạt tinh thần phong phú đa dạng.

Trong quá trình phát triển của lịch sử, có khá nhiều làng nổi lên như một trung tâm văn hóa nghệ thuật, có sức truyền lan và được nhiều nơi biết đến. Vùng ĐBSH không hiếm những làng như thế và chỉ cần muốn kể tên những làng ấy thì đã phải có một danh sách rất dài rồi. Nhưng nhìn chung, có thể có mấy loại làng chủ yếu sau:

- Những làng nổi tiếng nhờ những đặc sản được sản xuất từ nguyên liệu của địa phương, những nguyên liệu nơi khác không có hoặc nếu có thì chất lượng không bằng. Đó là trường hợp của các làng làm chiếu và các sản phẩm từ cói của vùng biển Hà Nam Ninh, Thái Bình, các làng làm muối ven biển...

- Những làng sản xuất ra những sản phẩm tiêu dùng với một chất lượng cao, tay nghề khéo, không làng nào sánh kịp. Đó là trường hợp của các làng nghề thủ công, những làng này chiếm một số lượng rất đông tạo thành vòng đai quanh những trung tâm lớn như Hà Nội, Bắc Ninh, Hải Phòng... Những người thợ đầu đàn của các làng này cũng là nòng cốt cho những phường thợ ở đô thị, nơi người của làng ra lập cửa hàng hay xưởng thợ để sản xuất ngay tại đô thị.

- Mặc dầu số lượng không nhiều bằng hai loại trên, vẫn có một số làng nổi tiếng nhờ những hoạt động văn hoá - nghệ thuật của mình. Có thể nhắc đến làng Nguyên Xá với múa rối nước, đến 49 làng Quan Họ và làng tranh dân gian Đông Hồ vùng Kinh Bắc, đến các làng có phường Xoan, Ghẹo ở Vĩnh Phú, đến các làng vật võ vùng Liễu Đôi...

- Những làng có hội xuân nổi tiếng khắp cả vùng như làng Dũng Nhuệ (Thái Bình) với hội chùa Keo, Hy Cương (Vĩnh Phú) với hội đền Hùng, Phù Đổng (Hà Nội) với hội Dóng...

Những làng như thế có thể gặp ở khắp nơi trên ĐBSH. Nó cho ta biết rằng, bên cạnh những đặc điểm và tính chất chung được quy định bởi cơ cấu kinh tế - xã hội của chế độ tự cấp tự túc và đóng kín, mỗi làng đều có khuynh hướng cố gắng trở thành chủ nhân của một sản phẩm vật chất hay tinh thần nào đó. Sự phong phú và đa dạng của văn hoá ĐBSH, mà biểu hiện của nó là những sản phẩm độc đáo của các làng, đã chứng minh óc sáng tạo của người nông dân vùng châu thổ này.

Như vậy, cộng đồng công xã cùng với những giá trị vật chất và tinh thần được tạo ra trong cuộc sống của nó đã trở thành

đặc điểm nổi bật của lịch sử hình thành, tồn tại và phát triển của cư dân ĐBSH. Giá trị nhiều mặt của cộng đồng công xã vùng ĐBSH trở thành những mô hình, những biểu tượng và những kinh nghiệm đáng quý mà người dân Việt đã mang theo, đã áp dụng, đã phát triển và làm cho phong phú thêm trên con đường mở mang đất nước ở những vùng đất mới. Vì thế ta không lấy làm lạ khi thấy sự tương đồng trong văn hoá các vùng trên đất nước, mặc dầu vẫn có sự khác biệt nhiều mặt về môi trường địa lý và hoàn cảnh lịch sử - xã hội giữa các vùng. Những giá trị đó cũng chính là cốt cách văn hoá dân tộc để chống lại có hiệu quả sự xâm lăng văn hoá và âm mưu đồng hoá văn hoá của những kẻ thù xảo quyệt. Đó cũng là nền tảng vững chắc, là "*bộ lọc*" tin cậy để sàng lọc, chọn lựa những yếu tố có ích từ các nền văn hoá khác, kể cả từ văn hoá của kẻ thù, đem hoà quyện với văn hoá Việt Nam theo hướng dân tộc hoá các yếu tố đó, dần dần biến chúng thành những yếu tố hữu cơ của mình. Đó cũng là "*hành trang*" mà mỗi người dân Việt Nam mang theo trên con đường tha hương, khiến cho họ, mặc dầu có thể khác nhau về chính kiến, bao giờ cũng có tấm lòng nhớ quê hương, về cội nguồn. Nhờ có những giá trị văn hoá đó mà cư dân ĐBSH nói riêng và dân tộc Việt Nam nói chung chẳng những đứng vững và tồn tại mà còn phát triển trong biết bao cơn bão táp của lịch sử. Những giá trị như tinh thần bất khuất và óc sáng tạo, lòng yêu nước nồng nàn và tính cần cù chăm chỉ, lòng hiếu học và sự tôn sư trọng đạo, tinh thần dân chủ bình đẳng, nếp sống trọng nghĩa tình, trọng điều thiện và lòng vị tha cao cả... là những của quý trong kho tàng văn hoá dân tộc, chứa đựng tràn đầy chất nhân văn trong tâm hồn con người.

Tuy nhiên, là sản phẩm của các xã hội tiền công nghiệp, nên cộng đồng công xã cũng mang theo những nét tiêu cực đối với những yêu cầu phát triển của xã hội ngày nay, nhất là khi trình độ sản xuất vẫn phải dựa chủ yếu vào "*con trâu đi trước, cái cày đi sau*". Trình độ ấy cho phép tồn tại tư duy sản xuất nhỏ,

manh mún và thói ứng xử *"khôn vặt"*, *"ăn người"*. Ta đã biết, chủ nghĩa bình quân kiểu công xã nông thôn không thừa nhận sự tồn tại của cá thể với tư cách cái *"tôi"*. Nó trung hòa cái cá thể trong cái gọi là tập thể nói chung. Do đó, một nhà khoa học có phát minh chẳng hạn sẽ được cái chủ nghĩa ấy quy công cho *"sự săn sóc giúp đỡ của tập thể"*. Mọi việc đều phải có ý kiến tập thể, do tập thể quyết định mới được làm, nhưng rốt cuộc thì không một ai trong cái tập thể ấy phải chịu trách nhiệm về bất cứ điều gì. Đó chính là cái thói quen tệ hại *"cha chung không ai khóc"*. Để thoát khỏi cái *"ta"* chung chung, thoát ra khỏi tình trạng bị cào bằng những tính cách cá thể trong cái chủ nghĩa bình quân ấy, con người có nhu cầu khẳng định mình, nhất là trong thời kỳ mà tôn ti trật tự của chủ nghĩa phong kiến ngự trị xã hội. Óc địa vị, thói hiếu danh và tính thích phô trương hình thức theo kiểu *"một miếng giữa làng bằng một sàng xo bếp"*, hoặc *"ca cuống chết đến đít còn cay"* là hệ quả của chủ nghĩa bình quân này[1]. Và để có thể ngoi lên, để hơn người, cũng không ngần ngại níu kéo, cản trở hay gièm pha, ghen ghét với tiến bộ của người khác.

Cuộc sống cộng đồng công xã xưa đòi hỏi con người phải tích lũy kinh nghiệm về mọi mặt sản xuất, thời vụ, sinh hoạt, ứng xử... Do đó, vị trí những người già dày dặn kinh nghiệm trong cộng đồng là rất quan trọng. *"Sống lâu lên lão làng"* có ý nghĩa thực tế là như vậy. Tuy nhiên, ngày nay cách nhìn ấy không còn hoàn toàn phù hợp nữa, khi mà hiểu biết và tài năng không còn phụ thuộc tất cả vào tuổi tác và kinh nghiệm nữa.

1. Ngày nay, khi xây nhà gạch, nhiều nông dân vẫn thích trang điểm căn nhà bằng một dãy những hình trang trí rối mắt, mầu sắc lòe loẹt trên nóc nhà, trên bờ tường "hoa". Mặc dầu tốn phí cho những trang trí này có khi lớn hơn toàn bộ chi phí cho việc xây ngôi nhà, nhưng họ vẫn cứ cố gắng lo bằng được, để rồi có một chút hãnh diện khoe với làng xóm rằng chỉ nhà anh ta mới có những thứ đó

Thói quen điều khiển đời sống xã hội bằng luật tục và dư luận khiến cho việc tổ chức xã hội theo luật pháp rất khó khăn. Mọi việc đều lấy phép ứng xử làm đầu. Muốn được việc phải biết cách thương lượng, thuyết phục, thậm chí cầu xin nữa. Cách giải quyết và kết quả công việc phụ thuộc rất nhiều, nếu không nói là hoàn toàn, vào thái độ và mối quan hệ ứng xử của hai bên, khiến cho xã hội không có chuẩn mực chung, chính xác để mọi người tuân theo, mỗi việc, mỗi trường hợp được xử lý mỗi khác. Thói quen tâm lý này còn chi phối cả cách đánh giá các cá thể. Thông thường người ta rất chú ý đến cái gọi là *"quan hệ với mọi người"*, xem có *"chan hoà"* hay không. Người ta đòi hỏi phải *"ăn ở sao cho phải với mọi người"*, tức là khuyến khích người ta sống *"dĩ hoà vi quý"* để trở thành người có *"quan hệ tốt"*. Điều này hết sức cảm tính vì không được định lượng, nếu không phải chỉ mang tính chất hình thức. Việc nhận xét cán bộ và việc cất nhắc để đề bạt cũng vậy. Nó dẫn đến thói xu nịnh cấp trên, để tỏ ra là *"biết điều, biết cư xử"*, là *"đúng mực"*. Từ đó sinh ra tệ *"ban ơn"* của những người có thẩm quyền, tệ tham nhũng, dùng của cải của nhân dân để lo cho cuộc sống riêng và để ban phát cho những tay chân của mình.

Chủ nghĩa kinh nghiệm được củng cố hàng ngàn năm trong đời sống của những cộng đồng công xã tự cấp tự túc và khép kín tạo ra tâm lý thoả mãn chủ quan với những điều kiện đã có. Tâm lý này đẻ ra hai thái độ trái ngược nhau đối vói cái mới. Trước hết, tâm lý này ngăn cản tính năng động đổi mới. Con người lớn lên theo tập tục. Nhiệm vụ của nó là phải thực hiện tất cả những gì mà cộng đồng đã làm từ hàng ngàn năm nay, bởi vì *"các cụ đã dạy rằng..."*. Nó khiến người ta rất e dè, đắn đo trước khi tiếp thu điều mới. Rất nhiều trường hợp, để cho nông dân tin vào một khâu kỹ thuật mới nào đó, các cán bộ nông nghiệp phải làm thị phạm như trường hợp xử lý thóc giống theo công thức ba sôi hai lạnh chẳng hạn. Nhận thức sự vật bằng

cảm tính, lại không đủ tri thức để phân tích, người dân cộng đồng công xã rất ngại những gì đưa họ ra khỏi nếp sống hàng ngày mà họ đã thiết lập được. Cũng chính những nguyên nhân đó lại dẫn đến thái độ thứ hai, trái ngược với thái độ đầu. Đó là việc nhẹ dạ cả tin để tiếp thu một cách mơ hồ, hoặc sai lệch một điều gì đó mà người tiếp thu tưởng là mới và tốt đẹp. Đã một thời, người ta cắt dần từng phần cái tai lợn và cho chúng ăn phân trâu để tăng trọng (?!), hoặc chữa mọi bệnh bằng biện pháp rất đơn giản là mỗi buổi sáng cố uống cho được ba lít nước lạnh. Thái độ này dẫn đến thói chuộng ngoại và thói học đòi lố bịch. Phong trào để tóc dài trên thế giới đã đi qua hàng chục năm rồi, vậy mà bây giờ ở Việt Nam vẫn còn nhiều người để tóc dài. Sự bắt chước, cóp nhặt và học đòi bao giờ cũng kệch cỡm và hài hước. Trong tâm lý, người bắt chước biết rằng mình còn kém cỏi nên phải bắt chước, nhưng lại không muốn thừa nhận điều này. Vì thế, họ luôn tỏ ra là lọc lõi, là biết dùng *thứ "xịn", thứ "gin", thứ "đời chót"*, nhưng khổ thay, càng tỏ ra là sành sỏi thì lại càng lòi cái đuôi học lỏm ra. Cũng lối nhận thức cảm tính này là nguyên nhân của thái độ nể sợ vô căn cứ đối với tri thức, đồng thời lại tỏ ra ghét bỏ và bất cần tri thức. Đó là thái độ *"Chí Phèo" chủ nghĩa* đối với hiểu biết, vì dù mày hiểu biết đến đâu thì *"tao vẫn là bố mày"* (?!) Thật dễ hiểu vì sao trong những năm qua, có những lúc tầng lớp trí thức được coi như những người ăn bám *"phi sản xuất"*, có lúc thậm tệ hơn, trở thành đối tượng đấu tranh (*Trí, phú, địa, hào, đào tận gốc, trốc tận rễ*). Còn nói chung cho đến tận nay, vai trò rất quan trọng của trí thức trong công cuộc cách mạng XHCN vào thời đại cách mạng KHKT đã không được chú ý đúng mức, nhiều nơi nhiều lúc còn thiên lệch, xem thường, mặc dầu trong tất cả các nghị quyết của mình, Đảng Cộng Sản Việt Nam luôn luôn nhắc đến vai trò đúng mức của trí thức trong cuộc đấu tranh chung do Đảng lãnh đạo. Một biểu hiện khác của lối nhận thức cảm tính là thái độ tự thị quá đáng về bản thân. Nó có nguồn gốc trong đời sống

khép kín của các cộng đồng công xã. Đã có một thời, *cái gì Việt Nam cũng "nhất thế giới" cả, anh hùng nhất, bất khuất nhất, chỉ có thắng và chỉ có đúng, không bao giờ thua và không bao giờ sai, Việt Nam là tiền rừng bạc biển, Việt Nam có thuỷ điện lớn nhất Đông Nam Á...*

2. Xây dựng một nền văn hoá đương đại

Cùng với cả miền Bắc, sau hai năm hàn gắn vết thương chiến tranh, từ năm 1957 ĐBSH bước vào thời kỳ xây dựng chủ nghĩa xã hội, trong đó có nhiệm vụ xây dựng con người và nền văn hóa thời đại xã hội chủ nghĩa. Đây là một nhiệm vụ hết sức to lớn và cực kỳ nặng nề so với thực lực của nền văn hoá cổ truyền vùng ĐBSH. Nhưng nhiệm vụ này là một hệ quả tất yếu của cuộc đấu tranh một thế kỷ của nhân dân ta nhằm giải phóng đất nước và đem lại độc lập tự do cho Tổ quốc, là một sứ mệnh mà lịch sử lại một lần nữa trao nhiệm vụ làm người *"đi tiên phong"* cho ĐBSH. Đây cũng là một cuộc cách mạng thay đổi tận gốc và động chạm đến những vấn đề cốt tử của nền văn hoá dân tộc ở những độ sâu kín và tế nhị. Nó chấm dứt vĩnh viễn việc thay thế triều đại phong kiến này bằng triều đại phong kiến kia, như đã từng xảy ra trong hàng ngàn năm lịch sử đất nước ta. Cùng với đồng bằng sông Mã và đồng bằng sông Cả, ĐBSH đã dũng cảm thực hiện nhiệm vụ đó và cũng chiêm nghiệm trên đôi vai khiêm tốn của mình tất cả những nghịch lý, những khó khăn của nhiệm vụ đó.

Do hoàn cảnh lịch sử của đất nước, công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội nói chung và xây dựng nền văn hoá XHCN nói riêng đã phải trải qua những giai đoạn có những đặc điểm khác nhau. Nhưng có lẽ cái khó khăn lớn nhất lại là ở khoảng cách không gian và thời gian lịch sử quá rộng giữa những điều kiện kinh tế - xã hội cũng như giữa những đặc điểm, tính chất cơ bản của hai nền văn hoá: văn hoá cổ truyền và văn hoá XHCN. Cái

khó khăn ngày càng hiện rõ và càng tác động nhiều mặt vào những năm gần đây, khi Đảng và Nhà nước ta chủ trương xoá bỏ chế độ bao cấp trong việc điều hành xã hội. Trước đây ta hay nói với sắc thái tự hào, rằng *"ta tiến thẳng lên chủ nghĩa xã hội không trải qua giai đoạn phát triển tư bản chủ nghĩa"*. Trong lĩnh vực kinh tế và văn hoá, cái sự "tiến thẳng" này đẻ ra không ít những khó khăn, những nghịch lý, chúng tác động đến sự phát triển bình thường của xã hội, một sự phát triển mà ta cho là *"tự phát"* và do đó ta phải *"điều khiển"* nó một cách tự giác, *"theo quy luật"* mà thực chất nhiều lúc là theo ý muốn chủ quan của chúng ta. Hãy thử làm một so sánh trên những mặt chủ yếu nhất giữa nền văn hoá cổ truyền và văn hoá XHCN.

Nền văn hoá cổ truyền sinh ra từ nền kinh tế nông nghiệp cũ[1] độc canh lúa với chế độ tự cấp tự túc và dựa vào tự nhiên. Trong phương thức lao động và sinh hoạt chưa có sự phân công rành rọt về chức năng cho những người tham gia, mỗi người đều biết và đều có thể hoàn thành với chất lượng như nhau tất cả các khâu trong chu trình sản xuất và trong sinh hoạt gia đình và công xã. Cuộc sống công xã gần như khép kín. Các làng xã như những ốc đảo, ít liên hệ với nhau. Trong sáng tạo văn hoá, mỗi người cũng đều biết và có thể thực hiện tất cả các khâu sản xuất, phổ biến, lưu thông, hưởng thụ và làm tại chỗ, túc thì, không có chuẩn bị trước. Các giá trị văn hoá do đó tồn tại trong trí nhớ mỗi người như những mô hình mà từ đó người ta dễ tái hiện mỗi lần trong những dị bản cụ thể, riêng biệt. *Những dị bản đó chỉ là những biểu hiện, những sản phẩm của cái Ta cộng đồng, mà không phải là "những thực thể không thể thay thế được" của cái Tôi.*[2]

1. Nền kinh tế dùng cơ bắp của người và động vật

2. Fêđêricô Mayor, Tổng Thư ký UNESCO. Diễn văn khai mạc "Thập kỷ văn hóa" do UNESCO đề xướng

Trong lúc đó, nền văn hoá XHCN được xây dựng trên cơ sở ý thức hệ mác-xít, với chế độ công hữu trong quan hệ sản xuất. Nền kinh tế quốc dân được xây dựng theo hướng công nghiệp hoá, sản xuất hàng hoá và tiến hành trao đổi hàng hoá mạnh mẽ trên phạm vi lãnh thổ rộng lớn. Trong lao động lấy việc phân công chức năng ngày càng sâu, càng hẹp, càng triệt để, nhằm ngày càng chuyên hoá đội ngũ người lao động để đạt năng suất lao động ngày càng cao. Đời sống đô thị hoá với tính chất trao đổi giữa nhu cầu với tiêu dùng và dịch vụ, đã trở thành mục tiêu xây dựng không chỉ riêng cho các đô thị mà ngày càng lan dần ra các làng xã cổ truyền[1]. Trong sáng tạo văn hoá cũng bắt gặp sự phân công ngày càng triệt để, trước hết là những loại hình văn hoá nghệ thuật theo hướng chuyên môn hoá; sau nữa, có sự phân công ngày càng cao giữa sáng tác, phổ biến, lưu thông, hưởng thụ những sản phẩm văn hoá. Ngày nay, một bài hát chẳng hạn, muốn đến với công chúng, nó phải trải qua một quá trình bao gồm nhiều công đoạn mà mỗi công đoạn do một hay nhiều người có chuyên môn riêng thực hiện: nhạc sĩ sáng tác làm ra bài hát, các diễn viên trình bày, công chúng nghe và tiếp nhận, hưởng thụ. Lại nhờ các phương tiện thông tin đại chúng vô cùng hiện đại, tiện lợi, nhanh, nhạy, rẻ, những sản phẩm văn hoá được lan truyền trong một không gian địa lý và xã hội rộng lớn hơn nhiều so với không gian làng của cộng đồng công xã xưa kia. Và chúng được lan truyền với tốc độ nhanh hơn xưa rất nhiều. Những điều kiện này đã đẩy nhanh quá trình tan rã của đời sống cộng đồng công xã khép kín xưa kia.

Việc xây dựng nền văn hoá XHCN ở vùng ĐBSH lại phải tiến hành trong điều kiện có chiến tranh, khi thì trực tiếp, khi

---

1. Sự trao đổi hàng hóa và nhu cầu tiêu dùng kích thích người nông dân nghĩ đến và thực hiện ngày càng nhiều việc sản xuất hàng hóa và do đó, dần dần sẽ phá vỡ "vỏ bọc" truyền thống của công xã

thì gián tiếp. Ngoài ra, cái mô hình văn hoá XHCN mang tính chất của nền văn hoá đô thị ấy lại bắt đầu những bước đầu tiên của mình trên cơ sở nền nông nghiệp, mà về thực chất vẫn chưa ra khỏi cái khuôn khổ *"con trâu đi trước, cái cày theo sau" của sức cơ bắp và tri thức kinh nghiệm chủ nghĩa của người nông dân*. Điều kiện chiến tranh, sự lạc hậu của cơ sở hạ tầng, là những nguyên nhân tạo ra không ít khó khăn, nhiều khi gay gắt trong việc xây dựng nền văn hoá XHCN ở ĐBSH. Ta thử nhìn lại trên tầm khái quát việc này.

Thời gian đầu, có thể tính từ 1960 đến 1986, công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội ở ĐBSH được tiến hành với sự thống nhất rất cao về quan niệm tư tưởng, về tổ chức và thực hiện... Quan hệ sản xuất dựa trên cơ sở công hữu tư liệu sản xuất, trong đó chủ yếu là sở hữu nhà nước, một phần là sở hữu tập thể. Sở hữu nhà nước thể hiện ở các tổ chức quốc doanh, còn sở hữu tập thể thì thể hiện dưới dạng các tổ chức hợp tác xã. Sự điều hành mọi mặt trong xã hội được thực hiện theo chế độ bao cấp, tức là Nhà nước "có trách nhiệm" duy trì sự hoạt động và tồn tại của mọi người và mọi tổ chức trong nước. Nhà nước là người có chủ quyền duy nhất điều khiển và tiến hành các hoạt động mọi mặt của xã hội theo ý đồ và chương trình đã hoạch định sẵn của chính mình, tức là kế hoạch Nhà nước. Nhà nước đặt kế hoạch, Nhà nước đặt ra chỉ tiêu các loại, Nhà nước chịu trách nhiệm cung cấp nguyên - nhiên liệu cho sản xuất và tiêu thụ sản phẩm..., người lao động chỉ thực hiện khâu sản xuất. Họ được trao quyền làm chủ trên văn bản, nhưng thực ra họ không hiểu công việc của họ có vai trò gì và như thế nào trong toàn bộ nền sản xuất quốc dân. Ngay cả định mức trong lao động cũng được nhà nước định ra. Như vậy mọi khâu, mọi công đoạn, từ việc định ra nhu cầu (tức việc làm kế hoạch), cho đến việc sản xuất và chất lượng sản phẩm, từ việc phân phối lưu thông cho đến việc tiêu dùng đều do trên giao về, hợp tác xã là người lo thực hiện, người nông dân giữ vai trò khá thụ động.

Chế độ bao cấp này đã đứng vững và phần nào phát huy sức mạnh trong hàng chục năm. Vì sao thế? Theo chúng tôi, sở dĩ chế độ bao cấp này có thể tồn tại trong bấy nhiêu năm là nhờ ở sự viện trợ rất to lớn của Liên Xô và các nước anh em XHCN, thành viên trong Hội đồng tương trợ kinh tế XHCN. Việc mua bán được thực hiện theo một hệ thống giá có sự "trợ giá", trong đó giá thành và giá bán một sản phẩm không phản ánh đầy đủ và đúng những giá trị thật của nó. "Mặt bằng" giá cả thấp hơn thực tế và thấp hơn mặt bằng này của thế giới, đã tạo ra một ảo ảnh về tính ưu việt của chủ nghĩa xã hội, về một đời sống ổn định và rẻ. Cũng với cách tính toán đó, người ta quy định các chỉ số tương đối và tuyệt đối của các bậc lương, các biểu giá sinh hoạt như điện nước, nhà ở, gạo, muối, dầu hoả... Chỉ cần xuất hiện những khó khăn bất thường nào đó, do thiên tai chẳng hạn, mà sự viện trợ không thể bù đắp được, thì sự ổn định tạm thời của cuộc sống bao cấp ấy sẽ lung lay và tình trạng mất cân đối sẽ xuất hiện.

Tuy nhiên, trong thời bao cấp này chúng ta cũng đã đạt đến được những thành tựu đáng kể, tạo nên những thay đổi chưa từng có trong lịch sử của ĐBSH. Tạm nêu tóm tắt như sau: Về công nghiệp, ngoài những nhà máy hay cụm xí nghiệp lớn như ở Việt Trì, Ninh Bình, như nhóm các xí nghiệp quanh các thành phố lớn như Hà Nội, Hải Phòng, Nam Định, các trung tâm công nghiệp chuyên ngành như vùng gang thép Thái Nguyên, các tỉnh đều có cụm xí nghiệp công nghiệp tỉnh. Nhiều tỉnh có cả cụm công nghiệp huyện, trong đó thường có xí nghiệp cơ khí, xí nghiệp chế biến lâm thổ sản, xí nghiệp chế biến gạo và các xí nghiệp công nghiệp nhẹ. Vào thời kỳ này, các nghề thủ công truyền thống được phục hồi, tái sinh và đóng góp một tỷ trọng đáng kể vào quỹ thu nhập quốc dân và xuất khẩu. Về nông nghiệp, ngoài việc củng cố đê sông, thuỷ lợi là biện pháp hàng đầu được Nhà nước và nhân dân ĐBSH chú trọng cải tạo và xây dựng. Đồng ruộng được quy hoạch lại với các bờ vùng, bờ thửa,

với hệ thống kênh, mương. Cùng với các công trình thuỷ nông có máy bơm công suất lớn, các biện pháp nói trên đã tạo điều kiện tưới tiêu chủ động và kịp thời, nên ngay cả những vùng chiêm trũng xưa như ở Hà Nam Ninh, nơi "sống ngâm da, chết ngâm xương", "chiêm khê mùa thối" cũng đã trở thành vùng hai vụ lúa và bắt đầu trồng cả ngô đông và dâu tằm nữa. Ngoài việc dùng phân chuồng, phân xanh như xưa, ngày nay việc dùng phân hoá học và phun thuốc trừ sâu đã bắt đầu trở thành tập quán. Các tập đoàn giống lúa mới, vừa ngắn ngày, vừa cho năng suất cao đã được nông dân trồng đại trà. Năng suất 5 tấn trên một hec-ta ngày nào còn là niềm mơ ước thì nay đã trở thành chuyện bình thường. Ngày nay, người nông dân ĐBSH nói nhiều đến chuyện gia nhập liên hiệp các hợp tác xã có năng suất 10 tấn/ha, mà hợp tác xã Vũ Thắng ở Thái Bình là người đi tiên phong. Trên cơ sở những quy hoạch tổng thể đồng bộ, cộng với việc áp dụng những thành tựu khoa học kỹ thuật, một quy trình thâm canh mới đã hình thành, một mặt tiếp thu kinh nghiệm của ông cha trong công thức "nước, phân, cần, giống", mặt khác đã đưa công thức ấy đạt đến tầm hiện đại Đó là còn chưa kể đến việc áp dụng và phát triển công thức VAC, một giá trị văn hoá truyền thông vùng ĐBSH. Ở nông thôn, nếp cư trú cũng đã dần đổi thay. Đã xuất hiện trào lưu "ngói hoá" làng xóm. Nó chứng tỏ nhân dân nông thôn đã bắt đầu gia nhập cuộc sống tiêu dùng và tiện nghi - một nét của lối sống đô thị hoá, những đồng thời nó cũng chứng tỏ tiềm lực kinh tế của người nông dân ĐBSH đã mạnh mẽ hơn bao giờ hết, vì họ đã có đủ vốn để nghĩ đến chuyện xây nhà gạch, một điều mà ngày xưa chỉ một số địa chủ hay cường hào mới có thể nghĩ đến

Chăm lo sức khoẻ và chữa bệnh cho nhân dân là một nhiệm vụ được Nhà nước luôn luôn lo lắng Thời bao cấp, các bệnh viện cấp trung ương và tỉnh được trang bị khá đầy đủ và hiện đại. Tất cả các huyện đều có bệnh viện huyện và hầu hết các xã có trạm xá xã, có y sĩ và y tá phục vụ. Người dân đi khám chữa

bệnh không mất tiền. Phong trào làm vệ sinh ăn chín ở sạch, sạch làng tốt ruộng, làm hố xí hai ngăn... trở thành thói quen mới ở nông thôn.

Công cuộc chống nạn mù chữ được thực hiện ngay từ những ngày đầu tiên của chính quyền dân chủ cộng hoà. Việc diệt giặc dốt được tiếp tục trong kháng chiến chống thực dân Pháp với phong trào bình dân học vụ lan khắp mọi nơi. Đến năm 1960 thì toàn bộ dân cư vùng xuôi của miền Bắc, trong đó có ĐBSH đã được công nhận là thoát nạn mù chữ và theo kế hoạch là bước vào thời kỳ phổ cập cấp I. Tất cả các xã đều có trường cấp I, một số có trường cấp II, còn thị trấn hay huyện lỵ thì có trường cấp III. Nếu đem so sánh với tình hình trước Cách mạng tháng Tám năm 1945, khi mà 95% dân số bị mù chữ, thì mới thấy kết quả này là to lớn.

Công tác thông tin, văn hoá - văn nghệ được điều hành bởi một hệ thống các cơ quan và các thiết chế từ trên xuống. Nếu không kể đến các cơ quan thông tin văn hoá - văn nghệ trung ương đóng tại địa bàn và tác động của chúng đến đời sống khu vực, thì mỗi tỉnh vùng ĐBSH lại có một hệ thống các cơ quan của mình. Các cơ quan này có thể chia làm mấy nhóm, căn cứ vào chức năng cơ bản của chúng:

- Các cơ quan chỉ đạo: Ty hoặc Sở Văn hoá Thông tin tỉnh.

- Các cơ quan phục vụ nhu cầu văn hoá của nhân dân: Nhà văn hoá, câu lạc bộ, thư viện, nhà bảo tàng, các đoàn nghệ thuật (có tỉnh có nhiều đoàn như đoàn kịch nói, đoàn chèo, đoàn tuồng, đoàn cải lương, đoàn ca múa), đài truyền thanh (sau chuyển thành đài phát thanh).

- Các cơ quan kinh doanh văn hoá: các rạp hát, đội chiếu bóng và bãi chiếu bóng, nhà xuất bản, nhà in, mạng lưới cửa hàng sách, cửa hàng vật phẩm văn hoá.

Mỗi đơn vị quận huyện hay xã phường đều có ban văn hoá làm chức năng điều hành chỉ đạo toàn bộ công tác văn hoá

thông tin trong phạm vi lãnh thổ của mình. Cơ cấu các cơ quan văn hoá thông tin quận huyện giống như ở tỉnh. Ở xã phường thì có ban văn hoá, có thể có nhà văn hoá trong đó có nhiều câu lạc bộ sinh hoạt, một trạm truyền thanh, một tủ sách, một phòng truyền thống, một đội thông tin cổ động lưu động. Một số cơ quan dân chính đảng, như Công đoàn, Thanh niên cũng có những cơ quan và thiết chế văn hoá, như ban văn hoá, nhà văn hoá... Các cơ quan này lãnh đạo, điều hành công tác văn hoá trong phạm vi mình phụ trách. Còn nói chung, mọi công tác hay hoạt động thông tin văn hoá đều do các cơ quan văn hoá nhà nước chịu trách nhiệm cả. Điều đặc biệt là tất cả các hoạt động đó đều do kinh phí Nhà nước đài thọ hết. Ngay hệ thống giá cả trong các cơ quan kinh doanh văn hoá thì cũng thấp hơn giá trị thật của hàng hoá, vì được "*bù lỗ*". Các hoạt động văn hoá văn nghệ quần chúng thì do hợp tác xã nông nghiệp đài thọ. Ví dụ, cấp trên chỉ thị sẽ tổ chức hội diễn toàn huyện chẳng hạn. Thế là hợp tác xã hay cơ quan tập trung một số anh chị em có tài, xuất kinh phí nuôi anh chị em tập và đón chuyên gia về dàn dựng. Khi đi hội diễn lại xuất kinh phí nữa, miễn sao hợp tác xã hay cơ quan được đánh giá là "*cơ sở có phong trào*". Còn nếu đem về được một hay vài giải, một hay nhiều huy chương vàng thì là một thắng lợi lớn. Cách làm đầy tính hình thức chủ nghĩa này một thời đã từng là cách làm phổ biến ở cơ sở.

Nói tóm lại, bằng kinh phí Nhà nước (hay tập thể hợp tác xã) và cách điều hành bao cấp, chúng ta đã xây dựng được một cảnh quan văn hoá hoàn toàn mới, chưa từng có trong lịch sử ở vùng ĐBSH nói riêng và ở cả miền Bắc nói chung (chỉ tính riêng nhà văn hoá thôi, đến nay ta đã có 653 nhà ở 10 tỉnh vùng ĐBSH, trong đó có 16 nhà văn hoá tỉnh, 63 nhà văn hóa huyện quận. Các ngành khác quản lý 92 và ở xã phường có 482 nhà văn hoá)[1].

---

1. Con số chính xác của Bộ Văn hóa công bố trong sách *Văn hóa nghệ thuật* Tài liệu lưu hành nội bộ, Hà Nội, 12/1989, tr. 127 - 129

Trong cơ chế này, Nhà nước (hay tập thể) tổ chức và bằng mọi cách "đưa" văn hoá về cho nhân dân. Hàng năm, người ta lấy độ tăng lên về số lượng bình quân trên một đầu người của một hoạt động văn hoá nào đó làm thành tích. Ví dụ: "Năm 19..., bình quân mỗi người dân được xem phim X lần, tăng hơn năm trước Y lần...". Còn nhân dân, vốn là chủ thể sáng tạo ra văn hoá thì trở thành người tiêu thụ. Ngay cả trong các hoạt động gọi là văn hoá văn nghệ quần chúng hoặc trong phong trào xây dựng gia đình văn hoá mới, làm hội diễn... thì nhân dân vẫn chỉ là người "tiêu thụ" và thực hiện ý kiến chỉ đạo của cấp trên mà thôi. Cố nhiên, tính chất Nhà nước này chỉ có thể thấy rõ trên tầm vĩ mô, còn trong những hoạt động thông tin, văn hoá văn nghệ thì người dân vẫn không chịu bó tay, họ vẫn sáng tạo.

Từ khi bỏ chế độ bao cấp một cách đồng loạt, tràn lan, đồng thời ở nông thôn lại áp dụng chế độ khoán quản, thì văn hoá thông tin lâm vào tình trạng hết sức lúng túng. Các đơn vị văn hoá nhà nước, bất kể chức năng và khả năng gì, đều phải *"lấy thu bù chi"*. Nhiều tỉnh, những đơn vị kinh doanh văn hoá phải lo kinh phí hoạt động cho cả ngành. Đã xuất hiện một cuộc *"chạy đua"* để tìm thu nhập. Có cảm giác chúng ta đang thi hành một khẩu hiệu không được nói ra là *"Tất cả vì thu nhập"*. Để có tiền, một số cơ quan văn hoá tha hoá nhanh chóng; để có tiền, người ta cho in và phát hành những sách "đen", đã nhập khẩu, in sao những băng hình "đen". Để bán được vé, các đoàn ca nhạc phải ca những bài ca "mùi mẫn", chiều theo thị hiếu tầm thường. Còn chính công chúng thì bị thu hẹp lại. Vì, do tính từ "đầu vào" nên giá vé, giá sách tăng lên. Người làm ăn lương thiện với đồng lương còm cõi thì lấy đâu ra tiền mua sách hay mua vé đi xem? Kẻ có tiền thường là dân buôn bán mới phất lên được, trình độ văn hoá và trình độ thẩm mỹ chưa cao. Để *"móc túi"* được những công chúng loại này, những hoạt động văn hoá muốn hay không, ít hay nhiều phải chiều theo thị hiếu của họ và trở thành một hoạt động nghiêng về phía thương mại (chẳng

hạn ta thường nghe: *"Ai mua gì thì tôi bán nấy", "Chỉ có thể bán cái người ta cần mua chứ không thể bán cái ta có sẵn").* Một số loại hình văn hoá nghệ thuật ngắc ngoải hoặc đã thành ra gần như chết. Ví dụ: các loại sách nghiên cứu, các sách về vốn văn hoá văn học dân tộc, các loại phim tâm lý xã hội, các kịch chủng dân tộc như Tuồng, Chèo, Cải lương, các loại dân ca như Trống quân, Cò lả, Quan họ, Á đào... Ngay Cải lương, muốn có khách cũng phải tạo ra những pha "mùi mẫn" mới được.

Ở nông thôn, từ khi có chế độ khoán quản, quỹ phúc lợi và công ích bị co hẹp tối đa Không thể có kinh phí cho bất cứ hoạt động văn hoá nào hết. Ngay quỹ lương của cán bộ cấp xã phường cũng chỉ có thể chi một nửa định suất một tháng cho Trưởng Ban văn hoá xã. Kết quả là công tác thông tin văn hoá ở xã bị đình trệ gần như toàn bộ. Đội thông tin lưu động cổ động và đội văn nghệ xã xưa kia được quỹ hợp tác xã đài thọ thì nay phải giải thể hoặc nếu không thì cũng chỉ còn có cái tên, chứ không hoạt động được nữa. Thư viện toàn sách cũ vì không có tiền mua sách mới. Nhà văn hoá không có hoạt động gì nên trở thành nhà "văn khoá", câu lạc bộ thành "câu lạc bò" (vì dùng để nhốt bò!).

Trong lúc các cơ quan thông tin văn hoá Nhà nước có nhiều lúng túng, đời sống và hưởng thụ văn hoá của người dân có phần giảm sút, thì chính người dân lại tìm được cách hoạt động để *"không chịu đói văn hoá"*. Trên cơ sở tinh thần dân chủ được mở rộng nhân dân đã tự tìm cách thoả mãn một phần những nhu cầu văn hoá của họ. Một khi các hình thức văn hoá mới không có khả năng đáp ứng nhu cầu của họ nữa thì họ lại tìm về trong quá khứ, trong di sản văn hoá Chẳng hạn, họ đã khôi phục các ngày hội làng và một số sinh hoạt văn hoá dân gian khác. Có thể nói, ngày nay nhân dân nể nhau lắm thì mới tham gia một cuộc diễu hành hay mít tinh. Nhưng họ không hề tiếc công sức, bỏ hàng tháng trời chuẩn bị cho một lễ hội được tổ chức tại sân đình hay sân chùa, hoặc sân miếu làng họ, để rồi

rất hồ hởi, tham gia hết mình vào những hành động và diễn biến của ngày hội. Một số "hội, nhóm" cổ truyền như nhóm bình thơ văn, hội nuôi chim - thả chim, hội trồng và gây cây cảnh, hội thả diều... đã sống lại và hoạt động, bù đắp phần nào những hao phí về thể xác và tinh thần cho người nông dân sau những công việc nặng nhọc.

Đã có một thời, nhiều giá trị di sản văn hoá bị phủ định, bị cấm đoán một cách độc đoán, thiếu nghiên cứu. Các lễ hội bị *"gói vào cái bọc mê tín dị đoan"*. Còn các sinh hoạt khác thì bị coi là lạc hậu, là *"làm mất thì giờ sản xuất"*. Cố nhiên là trong những hội lễ có những yếu tố mê tín dị đoan, trong các lễ cưới theo phong tục xưa có những điều không còn thích hợp nữa. Về nguyên tắc, những hình thức văn hoá sinh ra trong xã hội cũ bao giờ cũng có những điều không thích hợp với xã hội đương đại. Tuy nhiên, như vậy không có nghĩa là mọi yếu tố của văn hoá cổ truyền đều lạc hậu cả. Đảng và Nhà nước ta luôn luôn khuyến khích những người làm công tác văn hoá nghệ thuật phải *"thừa kế có chọn lọc"* những vốn văn hoá cổ truyền với phương châm *"lấy xưa vì nay"*, *"học cũ để làm mới"*. ĐBSH là vùng đất cổ, là địa bàn sinh tụ của dân tộc ta nên còn lưu giữ rất nhiều hình thức văn hoá cổ. Hầu như mọi làng đều có hội và những sinh hoạt phong tục lành mạnh. Nhưng ĐBSH cũng là nơi đầu tiên chịu đựng sự cấm đoán vô lý nói trên. Rồi lại chính ĐBSH là nơi *"bung"* ra và *"quay trở về nguồn"* sớm nhất, rầm rộ nhất. Trong quá trình *"bung"* ra đó có thể còn có nhiều hiện tượng tiêu cực, nhưng nhìn chung là lành mạnh và đúng lòng dân. Đây là một xu thế mới, mang tinh thần dân chủ cao và ý thức bảo vệ văn hoá dân tộc rất rõ.

Qua quá trình thừa kế phát huy các giá trị văn hoá cổ truyền và xây dựng nền văn hoá XHCN, ở ĐBSH nổi lên mấy vấn đề. Những vấn đề này cũng có ở những vùng khác trong nước, song ở vùng ĐBSH nó có một sắc thái khác, do chỗ ĐBSH là vùng đất

cổ, nơi truyền thống văn hoá xưa để lại một bề dày, đồng thời đây lại là nơi đi đầu trong việc xây dựng các yếu tố của nền văn hoá XHCN. Những điều đã xảy ra với ĐBSH có thể và đã trở thành kinh nghiệm sống quý báu cho những vùng khác.

Ở ĐBSH, vai trò của di sản văn hoá trong đời sống văn hoá hôm nay có những biểu hiện sau đây:

- Không thể phủ nhận rằng một số giá trị văn hoá cổ truyền cơ bản nhất như ý chí bất khuất và óc sáng tạo thông minh chẳng hạn, đã được giữ gìn, phát huy và đạt một tầm cao mới, tầm cao của chủ nghĩa anh hùng cách mạng, mang đến cho cuộc sống văn hoá vùng này những điển hình mang tính cao cả của thẩm mỹ (ví dụ hình tượng Nguyễn Viết Xuân "nhìn thẳng quân thù mà bắn") Cũng có thể nói về tinh thần hy sinh tất cả cho tiền tuyến, tất cả cho miền Nam của nhân dân ĐBSH, trong thời kỳ chống Mỹ ĐBSH đã góp phần "*thóc không thiếu một cân, quân không thiếu một người*" cho cuộc chiến đấu chung. Có những phong trào được khởi xướng từ vùng ĐBSH như phong trào *"phụ nữ ba đảm đang"*...

- Nhiều giá trị văn hoá di sản đã được *"cập nhật hoá"*, tham gia vào đời sống văn hoá mới như một thành phần hữu cơ với tất cả tinh thần, phương pháp và phương tiện thể hiện. Lấy một ví dụ: công nghệ sơn mài xưa kia chỉ là một loại nghề phục vụ cho những đồ thờ cúng và trang hoàng trong nội thất hoặc cho các đồ dùng. Ngày nay, trong tay các hoạ sĩ hiện đại, sơn mài được phát triển thành một bộ môn nghệ thuật tạo hình, có đầy đủ sức diễn tả tư tưởng tình cảm con người. Ngày xưa người ta nói *"đồ sơn mài"*, ngày nay ta nói "*tranh sơn mài*". Lại có những loại hình văn hoá cổ truyền trở thành những "*bộ lọc*" mà qua đó những yếu tố giao lưu từ bên ngoài vào được dân tộc hoá. Có thể thấy điều này trong nền ca nhạc mới Việt Nam.

Nhưng, như trên đã nói, còn nhiều giá trị văn hoá cổ truyền bị coi là lạc hậu, là lỗi thời và bị cấm đoán một cách oan uổng.

Đây là một sai lầm lớn, gây hậu quả xấu cho việc phát triển nền văn hoá dân tộc đương đại. Trong thời gian hơn 30 năm cấm đoán, những người dân còn lưu giữ được những vốn văn hoá truyền thống đã qua đời vì tuổi già, vì chiến tranh. Họ vĩnh viễn đem theo những giá trị văn hoá mà ông cha ta đã phải mất hàng ngàn năm mới sáng tạo được. Vì bị coi là lạc hậu nên cũng không ai chú ý hay dù có chú ý thì cũng không được phép sưu tầm. Do đó, ngày nay chúng ta không có một chút tư liệu nào về những vốn văn hoá đó cả, và nếu muốn sưu tầm thì có khi không còn ai nhớ nữa. Hậu quả là, ta không còn điều kiện để nghiên cứu cặn kẽ về khuôn mặt cũng như tiến trình lịch sử của những giá trị văn hoá đó. Mặt khác, khi cần đến những giá trị hay hình thức văn hoá cổ truyền để thể hiện và tô đậm sắc thái dân tộc cho những hoạt động văn hoá ngày nay thì không còn biết lấy đâu ra mẫu mực và hình tượng nữa. Chẳng hạn, trong các vở diễn ngày nay người ta chỉ dùng có một loại áo nền đậm, có vòng tròn trắng trước ngực cho người lính từ thời Hai Bà Trưng cho đến Bảo Đại!

- Một số vốn văn học nghệ thuật cổ truyền được các nhà văn nghệ ngày nay dùng làm *"chất liệu"* để xây dựng những tác phẩm mới của họ. Thời kỳ đầu, người ta hay dùng theo phương thức *"bình cũ rượu mới"*, chẳng hạn lấy điệu nhạc cổ truyền đặt lời mới mang tính chất cách mạng vào mà hát, bất kể nội dung lời ca mới có phù hợp với tính chất của nhạc điệu hay không. Nhưng không phải bất cứ giá trị văn hoá truyền thống nào cũng có thể bê ra dùng nguyên xi được và cái cách *"bình cũ rượu mới"* cũng có giới hạn của nó. Như người ta thấy rằng nghệ thuật tuồng thích hợp với việc diễn tả những nội dung kịch bản có tính chất lịch sử, nhất là các nhân vật lịch sử thời phong kiến. Thế là một loạt vở tuồng mới có đề tài lịch sử đã ra đời như *"Đề Thám"*, như *"Trưng Nữ Vương"*... và đã thành công. Lấy những ví dụ về việc sử dụng và chuyển hoá nghệ thuật tuồng truyền

thống để thấy rằng việc thừa kế phát huy vốn văn hoá cũ để xây dựng nền văn hoá đương đại, nếu đi vào những ngóc ngách của nghề nghiệp, đi vào những chi tiết của cả nội dung lẫn phương pháp, phương tiện thể hiện, sẽ rất không đơn giản. Nếu không có công phu nghiên cứu thật kỹ lưỡng những phẩm chất của cái cũ, những yêu cầu của cái mới, chúng ta rất dễ sa vào việc sử dụng gượng ép, sống sít, theo kiểu *"râu ông nọ cắm cằm bà kia"* hay *"gieo vừng ra ngô"* như Bác Hồ đã dạy. Không phải bất cứ giá trị cổ truyền nào cũng đều có thể sử dụng trong hoàn cảnh ngày nay. Điều đó có nguyên nhân ở chỗ các vốn văn hoá nghệ thuật cổ truyền được sáng tạo ra trên tinh thần của cái Ta cộng đồng. Nó sẽ trở thành bị *"quá tải"* khi ta bắt nó phải mô tả những xung đột nội tâm mà chỉ có cá thể của những cái Tôi mới có. Chính vì thế mà ý muốn đem *"kịch hoá"* Quan họ đã không thành công. Một chuỗi những bài hát Quan Họ, dù được "lồng" vào một đường dây kịch nào đó thì cũng chỉ là một dãy những bài hát đơn lẻ được xếp lại gần nhau, chứ chúng không có giá trị như những đoạn nhạc gắn bó với nhau trên sự phát triển lôgích của một diễn biến. Cái chuỗi Quan họ ấy là một số cộng mang tính số lượng chứ không phải là một thay đổi có tính chất chất lượng. Cũng chính vì thế mà trong các vở diễn sân khấu bây giờ, dù là Tuồng, Chèo hay Cải lương, để thoả mãn sự khắc hoạ nội tâm của cái Tôi, người ta dùng chủ yếu là các lời thoại, tức là phương tiện của kịch nói. Thỉnh thoảng lại tạo ra một cái "cớ" nào đó để diễn viên có thể ca hát lên một bài. Điều đó nói lên tình trạng bị "quá tải" của các kịch chúng này. Vì Tuồng, Chèo, Cải lương sinh ra không phải chủ yếu để mô tả tỉ mỉ diễn biến nội tâm của cái Tôi. Để giải quyết sự *"quá tải"* đó, đáng lẽ không nên bắt các kịch chủng cổ truyền phải diễn tả các đề tài có xung đột nội tâm, đáng lẽ trả chúng về với những đề tài lịch sử hoặc mang tính chất chung, ước lệ, thì người ta lại cứ cố bắt chúng phải mô tả, khiến chúng phải *"thích ứng"* bằng các thủ pháp *"tân cổ giao duyên"* sống sít, lai tạp và kệch cỡm.

- Việc xây dựng và áp dụng một mô hình văn hoá mang cơ chế văn hoá đô thị là cần thiết và phù hợp với mục tiêu xây dựng nền kinh tế - xã hội XHCN. Trong những năm qua, chúng ta đã đảm bảo được nội dung tư tưởng XHCN của các hoạt động văn hoá. Trong các hệ thống cơ quan và thiết chế, chúng ta cũng đảm bảo được cơ chế văn hoá đô thị. Nhưng vấn đề còn cần suy nghĩ và còn cần đầu tư rất nhiều là tính dân tộc của nền văn hoá đó.

Chính đây là *"điểm nóng"* trong việc xây dựng nền văn hoá XHCN ở vùng ĐBSH cũng như trong cả nước. Nó đặt ra trước chúng ta việc giải quyết cùng một lúc các mối quan hệ có tính quy luật đối với việc phát triển nền văn hoá của mỗi dân tộc như: truyền thống và cách tân hay cổ truyền và đương đại, dân tộc và giao lưu, nội dung và hình thức... Bởi vì, một mặt chúng ta phải xây dựng nền văn hoá XHCN trên cơ sở thừa kế và phát huy những tinh hoa văn hoá cổ truyền; mặt khác cũng phải chọn lọc, tiếp thu và dân tộc hoá những yếu tố tinh hoa trong văn hoá nhân loại. Đấy là những khía cạnh tác động đồng thời và tổng hoà lên cùng một quá trình - quá trình xây dựng nền văn hoá XHCN ở ĐBSH. Vì Việt Nam nói chung và ĐBSH nói riêng không thể thoát ra ngoài quá trình quốc tế hoá đời sống. Quá trình này khiến cho mỗi dân tộc ngày càng gắn bó hơn với đời sống của cả hành tinh. Như vậy, một nhiệm vụ đặt ra là, chẳng những nền văn hoá của dân tộc đó không mất đi bản sắc riêng, mà những bản sắc đó sẽ được quốc tế hoá, trở thành những yếu tố hữu cơ của nền văn hoá nhân loại. Đây cũng là một sứ mệnh chưa từng có trong lịch sử của văn hoá vùng ĐBSH. Nếu quá trình này được thực hiện một cách thông minh, sáng tạo thì nền văn hoá XHCN của ĐBSH sẽ một mặt biểu lộ rõ tính dân tộc đậm đà, mặt khác vẫn có đủ khả năng và điều kiện tham gia vào quá trình văn hoá nhân loại, góp phần làm phong phú thêm cho nền văn hoá chung của cả hành tinh.

Thừa kế phát huy văn hoá cổ truyền và xây dựng nền văn hoá XHCN là một công việc rất khó khăn. Nhưng những điều kiện của vùng ĐBSH cho phép ta có thể tin rằng công cuộc cách mạng đó sẽ thực hiện được, dù cho có thể phải trải qua nhiều trở ngại. Muốn thế, cần phải thực hiện một số biện pháp như sau:

Vùng ĐBSH là vùng đất cổ, lưu giữ rất nhiều vốn văn hoá cổ truyền, vì thế cấp bách là phải tổ chức việc sưu tầm, nghiên cứu và phổ biến các vốn văn hoá quý báu đó. Việc này phải làm càng sớm, càng nhanh, càng tốt vì những người lưu giữ những vốn này đã cao tuổi và ngày càng hiếm.

Tiếp tục tìm những biện pháp để khắc phục tình trạng xuống cấp và ngưng trệ của văn hoá, trong đó cấp bách hơn cả là việc chống nạn mù chữ. Tiếp tục củng cố những thiết chế văn hoá mới đã có, như các nhà văn hoá, câu lạc bộ, thư viện... nhưng phải nghiên cứu ngay để thay đổi sớm và nhiều về nội dung cũng như hình thức hoạt động của các thiết chế này theo hướng dân tộc hoá.

Tiếp tục để cho nhân dân thực hiện những hình thức sinh hoạt văn hoá cổ truyền với sự hướng dẫn của Nhà nước để khắc phục và loại bỏ những yếu tố tiêu cực, mê tín dị đoan trong đó.

Giáo dục và gây thói quen để tạo ra một nếp sống trật tự kỷ cương của một xã hội có pháp luật, khắc phục dần những hiện tượng tuỳ tiện, vô chính phủ, đồng thời mở rộng dần dân chủ trong các hoạt động văn hoá.

Trích trong sách *Văn hóa và cư dân Đồng bằng sông Hồng*, Các tác giả: Vũ Tự Lập (Chủ biên), Đàm Trung Phường, Ngô Đức Thịnh, Tô Ngọc Thanh, Đinh Thị Hoàng Yến (bản đồ), Nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hà Nội, 1991, Chương IV: *Xây dựng nền văn hóa mới, kế thừa và giữ gìn tinh hoa văn hóa truyền thống*, trang 169 - 196.

VÙNG VĂN HOÁ TÂY BẮC

Tây Bắc, một vùng văn hoá, xứ sở hoa ban, quê hương xoè hoa, miền đất dịu ngọt của những thiên tình sử *Tiễn dặn người yêu (Xống chụ xon xao)*[1] nhưng cũng tràn đầy tiếng than thở của những thân phận người *Tiếng hát làm dâu (Lux txax Uô nhangx)*[2].

Dẫu cho văn hoá không thể vạch thành ranh giới như các lãnh thổ hành chính, thì vẫn cứ phải nói đến một miền đất cụ thể, nơi con người sinh sống và sáng tạo. Có một thời, người ta bảo hoàn cảnh tự nhiên không có ý nghĩa gì đối với các sắc thái văn hoá. Cố nhiên đó không phải là yếu tố quyết định song rõ ràng nó tham gia vào cảnh quan của một vùng văn hóa. Trên đất nước ta, nhiều nơi có hoa ban nhưng không nơi nào hoa ban lại nhiều, lại trắng trong, trinh bạch như Tây Bắc. Vì thế, mặc nhiên hoa ban trở thành biểu tượng của vùng đất *"núi vút ngàn trùng xa"*[3] này. Chẳng phải đó là biểu tượng do các nhà văn, nhà thơ hiện đại thế kỷ XX phát hiện. Chẳng biết từ bao giờ dân ca người Dao đỏ Lai Châu có câu:

"Đất nước như tấm gương
Sáng bừng những rừng ban
Nhưng sáng hơn tất cả
Là ánh mắt của em".

---

1. Truyện thơ cổ dân tộc Thái.
2. Truyện thơ cổ dân tộc H'Mông
3. Lời bài hat "Qua miền Tây Bắc" của nhạc sỹ Nguyễn Thành

Còn trong dân ca Thái, nhất là dân ca giao duyên thì chẳng mấy bài không có hoa ban. Thơ ca dân tộc không nói đến từng bông hoa ban. Chỉ nói đến ban như một loài hoa, một vẻ đẹp trinh trắng, e ấp, một món quà cô gái hái về làm nộm chua cho người yêu để bày tỏ tình cảm. Hẳn là phải thế, vì ban mọc thành rừng, ban nở bạt ngàn trên thành núi hai bờ sông Đà rồi soi bóng làm thành dòng sông Hoa. Thế mà cứ bảo thiên nhiên không dính dáng gì đến văn hoá thì kể cũng lạ. Vậy nên cũng cần tàm tạm vạch ra một vùng đất - vùng văn hoá Tây Bắc.

Tây Bắc là một miền núi cao hiểm trở. Các dãy núi chạy theo hướng Tây Bắc - Đông Nam, trong đó có dãy Hoàng Liên Sơn dài đến 180km, rộng 30km, cao từ 1500m trở lên, các đỉnh cao nhất như Phan-xi-păng 3142m, Yam Phình 3096m, Pu Luông 2983m... Dãy Hoàng Liên Sơn được người Thái gọi là *"Sừng trời" (Khau phạ),* chính là bức tường thành phía Đông vùng Tây Bắc. Nó nằm trên bờ phải dòng sông Hồng, con sông mà tổ tiên người Thái gọi là *Nặm Tao* nên ngày nay đoạn sông này còn có tên tiếng Kinh là sông Thao[1]. Dòng *Nặm Tao* chiếm một vị trí quan trọng trong lịch sử thiên di của người Thái đen vào Tây Bắc. Theo sử huyền thoại Thái thì tổ tiên họ là *Tạo Xuông - Tạo Ngần* bay từ trên trời xuống và phải vượt qua con sông rộng, lắm sóng dữ, ghềnh thác. Qua con sông là đến địa phận của trần gian. Khó khăn là thế nên tên thần thoại của dòng sông *Nậm Tao* là dòng *"Sông Đắng - Sông Xối" (Nặm Ta Khôm - Nặm Ta Khái).* Còn theo các nhà dân tộc học thì dong sông là con đường mà theo đó tổ tiên người Thái thiên di vào Việt Nam từ thế kỷ XI đến thế kỷ XIV. Từ dòng *Nặm Tao*, người Thái tạt vào bên phải, chiếm lấy đất Nghĩa Lộ làm bàn đạp để rồi tiến mãi đến tận Điện Biên Phủ, giáp Lào. Đất ấy, tên Thái là *Mường Theng* tức

---

1 Người Kinh vùng Phú Thọ xưa có câu ca dao

"Sông Thao nước đục người đen
Ai lên Vũ ẻn thì quên đường về"

Mường Trời và trở thành "cố đô" của nhiều đời tù trưởng. Vậy nên, dòng *Nặm Tao* hiển nhiên là địa đầu phía Đông và biên giới Lào là địa đầu phía Tây của vùng văn hoá Tây Bắc. Giữa hai điểm đó, con sông Đà phát nguyên từ phía Bắc kẻ một đường chéo Tây Bắc - Đông Nam, đi qua đất Hoà Bình rồi hợp lưu với dòng *Nặm Tao* ở ngã ba Việt Trì để làm nên sông Cái - sông Hồng của châu thổ phì nhiêu. Trên đường đi, sông Đà tên Thái là *Nặm Té* - tiếp nhận lượng nước của biết bao suối nhỏ và cả một dòng sông *Nậm Na* hợp lưu với nó ở ngay tỉnh lỵ Lai Châu. Sát với biên giới Lào là dòng sông Mã chảy từ Điện Biên xuống đến phía Tây tỉnh Sơn La thì quặt sang đất Lào và trở về miền Tây Thanh Hoá để xuôi về biển. Vậy nên, đất Tây Bắc còn được đồng bào gọi là đất *"ba con sông"*, tạo nên ba giải nước màu: trắng, xanh, đỏ. Bởi vì sông Mã lắm thác ghềnh nên nhiều sóng bạc đầu. Lại còn có truyền thuyết dòng sông là nữ thần canh giữ mỏ bạc mà xưa kia người Thái - La Hả thường khai thác. Dòng *Nặm Té* (sông Đà) chảy giữa các triền núi đá granít, sâu thẳm, xanh đen một màu. Còn dòng *Nặm Tao* mang nặng phù sa thì chính người Kinh cũng gọi là sông Hồng. Ba con sông tự nhiên nhưng trở thành biểu tượng riêng của vùng đất. Chúng lại có ba màu của nắng, của cây và của đất. Chúng biến thành những tín hiệu văn hoá vùng mà người dân bản địa lấy đó làm tự hào, để phân biệt với người vùng "muối" (Kinh), người vùng sông Lô, sông Chảy (Tày, Nùng)...

Từ dưới xuôi đi lên, phải qua đất tỉnh Hoà Bình. Xưa kia phải vượt sông Đà ở bến Chợ Bờ và Suối Rút, rồi phải leo gần 100km đèo mới đến được đất cao nguyên Mộc Châu, cao 800 - 1000m. Phải lên đến đấy mới bước chân vào vùng Tây Bắc, nơi mà hoa ban nở trắng rừng, xen lẫn với thông reo vi vút và những rừng tre vầu ống lớn, cây cao. Chẳng thế mà Mộc Châu có tên Thái là *Trảng Tre - Trảng Ban (Phiêng Xang - Phiêng Ban).* Từ cao nguyên *"Tre Ban"* đổ xuống thung lũng hẹp Yên Châu để rồi leo qua dãy Chiềng Đông lại đổ xuống Nà Sản mà về

Sơn La. Từ Sơn La phải vượt dãy *Pha Đin* (Nơi ngăn cách Trời - Đất) đến ngã ba Tuần Giáo, rẽ trái vào Điện Biên, đi thẳng thì lên Lai Châu. Từ đấy ngược nữa lên phía phải để đến đất Sìn Hồ của dãy Hoàng Liên Sơn, hay men theo chân nó đi lên biên giới phía Bắc. Nếu ngược nữa lên phía trái là đến Mường Tè có bản Mường Nhé, nơi con gà gáy ba nước Việt, Lào, Trung đều nghe. Hành trình vừa kể trên chính là trục dọc của vùng văn hoá Tây Bắc.

Dẫu rằng cũng nằm trong vành đai nhiệt đới gió mùa, nhưng do ở một độ cao từ 800 - 3000m nên khí hậu ngả sang á nhiệt đới, và nhiều nơi cao như Sìn Hồ có cả khí hậu ôn đới. Đã thế, địa hình lại bị chia cắt bởi các dãy núi, các dòng sông khe suối, tạo nên những thung lũng, có nơi lớn thành lòng chảo như vùng Nghĩa Lộ, Điện Biên. Do vậy, Tây Bắc còn là nơi có nhiều tiểu vùng khí hậu. Trong lúc ở thung lũng Mường Lay người ta mặc áo ngắn tay giữa mùa đông thì ở Mộc Châu phải mặc áo bông dầy mà không khỏi rét. Nhưng chính vì vậy mà thiên nhiên Tây Bắc rất đa dạng, thổ nhưỡng nhiều loại hình. Dân số thấp, năm 1973 mới có 59 người/km^2. Với tỷ lệ tăng 3,5%/năm cộng với việc di dân, đến năm 1990 cũng mới có 120 người/km^2. Cư dân cổ truyền, những chủ nhân xa xưa của Tây Bắc đều làm nông nghiệp với hai loại hình: ruộng nước ở thung lũng và nương rẫy ở sườn núi. Câu ngạn ngữ Thái đã nói:

Xá ăn theo lửa
Thái ăn theo nước
H'Mông ăn theo sương mù

(Xả kin tơi pháy
Táy kin toi nặm
Mẹo kin toi móh)

Người Thái, tộc người đa số trong vùng, làm ruộng nước trong các thung lũng, các vùng lòng chảo. Người Mường và một bộ

phận người Dao cũng thế. Nhưng ngay những tộc người này cũng phải làm thêm nương rẫy thì mới đủ sống. Người Xá theo tên gọi miệt thị xưa, bao gồm nhiều dân tộc khác nhau như Khơ Mú, La Hả, Kháng, Mảng, Xinh Mul... Họ làm nương theo phương pháp thô sơ: phát rừng, đốt lấy tro, chọc lỗ tra hạt. Còn người H'Mông thường ở núi cao, cũng phát rừng nhưng lại biết dọn gốc, cày xới làm nương thâm canh. Ruộng và nương chỉ giải quyết được một phần lương thực và một phần rau xanh. Thịt, cá, rau, quả và cả lương thực khi mất mùa đều còn phải trông vào hái lượm, săn bắt và săn bắn. Chẳng thế mà đồng bào có câu:

Cơm nước lấy ở đất
Miếng ăn tìm trong rừng

(Khảu nặm dú nẳng din
Cắm kin dú nẳng pá)

Tây Bắc thực ra là tên gọi theo phương vị, lấy thủ đô Hà Nội làm điểm chuẩn. Cố nhiên phương vị ấy cũng chỉ rõ một vùng đất với những đặc điểm sinh thái thiên nhiên như đã nói ở trên. Nhưng, văn hoá là sáng tạo của con người trong các cộng đồng xác định. Phương vị, sinh thái sẽ trở thành những nhân tố văn hoá khi được nhận thức và phản ánh qua sáng tạo con người. Do vậy, nói đến văn hoá việc đầu tiên phải nói đến con người, hay đúng hơn là đến những cộng đồng tộc người. Năm 1955 thành lập Khu Tự trị Thái Mèo. Đến năm 1957 đổi thành Khu Tự trị Tây Bắc, vì tên cũ không phản ánh hết tên của gần hai chục dân tộc sinh sống ở đây. Chỉ kể những dân tộc tương đối đông dân ta đã có Thái (với các ngành Đen, Trắng, Đỏ)[1], H'Mông (với các ngành Trắng, Xanh, Đen, Đỏ), Dao (với các ngành Quần chẹt, Nga Hoàng, Dao đỏ), Mường, Khơ Mú, Kháng, La Hả, Xinh Mul, Tày. Ngoài ra, còn có một bộ phận người Kinh vốn là

1. Tên nhóm địa phương gọi theo màu áo chứ không phải theo màu da.

con cháu nghĩa binh Hoàng Công Chất đã sống lâu đời ở đây, và một bộ phận người Hoa, vốn là dòng dõi quân Lưu Vĩnh Phúc. Mỗi dân tộc đều có văn hoá mang bản sắc riêng[1]. Quả là khó khi muốn nói về văn hoá cả vùng với một quần thể cư dân đa dạng như thế. Nhưng dẫu sao tính chất vùng của văn hoá Tây Bắc vẫn hiện ra lồ lộ, không thể phủ định được. Cần phải ngược dòng lịch sử, nhưng không thể quá xa vì chẳng lấy đâu ra chứng cứ. Vả chăng chỉ cần chạm đến đầu Công nguyên là đã bắt gặp cái văn hoá cơ tầng (Substratum culture) của miền đất này rồi.

Thuở ấy, *"Ở Tây Bắc, các nhóm dân tộc như Kháng, La Hả, Xinh Mul, Mảng cư trú khắp các miền thung lũng từ Hoàng Liên Sơn đến Sơn La và Lai Châu. Họ sống thành những bộ tộc, ở mỗi vùng do một người tù trưởng cha truyền con nối cầm đầu. Nhân dân sinh sống bằng nông nghiệp, cư trú trong những công xã láng giềng họp thành những lãnh địa bao gồm nhiều dòng họ khác nhau. Họ ở một trình độ văn minh khá cao: đã biết sử dụng trông đồng và các công cụ bằng đồng, biết làm ruộng với trình độ kỹ thuật cao (dẫn thuỷ nhập điền, sử dụng cày bừa, làm ruộng nước và nương rẫy), biết sử dụng đơn vị tiền tệ trong việc trao đổi hàng hoá. Trong xã hội đã phân biệt thành giai cấp, có giai cấp quý tộc với bộ máy thống trị hoàn chỉnh, có giai cấp nông nô bị bóc lột bằng tô lao dịch và tô hiện vật. Các dân tộc khác cư trú lẻ tẻ và xen kẽ với họ chịu cống nạp cho các tù trưởng của họ. Tình hình xã hội cổ đại của các nhóm dân tộc Nam Á này được mô tả trong các sách lưu lại của người Thái và trong các câu chuyện truyền miệng của các dân tộc này"*[2].

1 Do viết về văn hóa cổ truyền nên chúng tôi không đề cập đến văn hóa khối người Kinh "đi khai hoang" đến Tây Bắc từ những năm 1960 trở lại đây.

2 Đặng Nghiêm Van và Đinh Xuân Lâm: *Điện Biên trong lịch sử*

Thuở ấy người Thái còn ở địa vị phụ thuộc, là kẻ "ngụ cư" nên đã tôn người Xá (tức người các dân tộc Nam - Á nói trên) là "anh" và gọi người Kinh là "chú em" (tựa như ta gọi "chú khách") với câu thành ngữ *"Bác Xá - Chú Kinh" (Lúng Xả - Ao Keo)*.

Thuở ấy, cư dân Tây Bắc vẫn là một bộ phận của nền văn minh đồng thau Đông Sơn với trống đồng và công cụ bằng đồng, những thứ mà ngày nay đã trở thành vật thiêng, chỉ dùng trong các nghi lễ thờ cúng tổ tiên. Trong số cư dân ấy, người Kháng có tục uống nước bằng mũi (*tu mui*). Nước măng chua, hoà tỏi, rau thơm, gạn lấy nước, đổ vào vỏ quả bầu nậm, cho chảy vào mũi, trong miệng thì nhai cá hay thịt. Cách uống này vẫn còn thấy ở người Kháng sống ở ven sông Đà, phía bên Tà Xại, Sơn La[1]. Đặc biệt người Kháng rất giỏi làm thuyền độc mộc. Người Thái phải công nhận *"Thuyền tốt không gì bằng thuyền Kháng"*.

Còn người La Hả thì mãi đến ngày nay vẫn được người Thái tôn sùng vì được coi là chủ nhân trống đồng. Bởi vì cả người La Hả lẫn người Thái đều coi trống đồng là vật thiêng, có thần trú ngụ trong đó[2]. Người La Hả cũng nổi tiếng về ngày hội *"Mừng mùa măng mọc"* với điệu múa sinh thực khí sinh động, rộn ràng trong tiếng đệm của một dàn ống tre rỗng, dỗ trên tấm ván với những cô gái nhún nhảy múa.

Đến những năm 60 của thế kỷ này, người Mảng vẫn còn bảo lưu việc xăm những chấm, những vòng tròn có chấm ở giữa, vào quanh miệng và cằm. Vì thế người Thái gọi họ là *"Xá cằm hoa" (Xả cang lái),* tức người Xá cằm xăm hoa.

Tất cả những nét đặc trưng như trống đồng, thuyền độc mộc, nhạc cụ tre nứa, tục xăm mình, đều như phảng phất những

---

1 Người viết bài này đã tập và uống theo cách nói trên thấy tác dụng giải nhiệt, chống cảm cúm rất tốt Chưa kể nước thơm từ mũi chảy vào miệng hòa vào thức ăn nhai kỹ, tạo mùi vị ngon lành.

2 Người Kinh cũng vậy, họ gọi là Đồng cổ thần.

gì đã được sách Tàu cũng như truyền thuyết nói về xứ sở của các vua Hùng.

"Vào khoảng thế kỷ XI-XII, một bộ phận tổ tiên ngành Thái đen... do Tạo Ngần thiên di xuống chiếm miền Mường Lò mà cánh đồng Nghĩa Lộ làm trung tâm. Cháu Tạo Ngần là Lạng Chượng cầm binh đánh thắng dần các bộ tộc Nam Á từ Nghĩa Lộ qua Sơn La vào tới Điện Biên... Cuộc hành trình của Lạng Chượng... mở đầu giai đoạn bọn thống trị Thái làm chủ miền Tây Bắc".[1]

Theo sách dã sử[2] và truyền thuyết của chính người Thái, Lạng Chượng phải chật vật lắm mới thắng nổi quân Nam Á. Truyền thuyết Thái kể rằng: *"Quân Xá (tức Nam Á) có tên đồng sắc nhọn, quân Thái chỉ có tên tre. Lạng Chượng mới lập mưu thách nhau bắn xem tên ai cắm vào đá là thắng. Quân Xá bắn tên đồng vào đá thì bật ra. Quân Thái nạp cục sáp ong vào đầu tên tre nên bắn vào đá thì dính. Quân Xá chịu thua, phải để quân Thái chiếm đất, còn quân Xá phải chạy vào rừng sâu mà ở"*[3].

Truyền thuyết cũng kể rằng quân Xá thua, chẳng những mất đất mà còn phải dâng trống (đồng) cho quân Thái[4]. Từ đấy các dân tộc Nam Á suy thoái dần, nền văn hoá huy hoàng thuở ấy bị mai một rất nhiều. Ngày nay, trong văn hoá của họ đã có nhiều yếu tố Thái. Chẳng hạn, họ đã hoàn toàn quên mất nền âm nhạc của mình mà chỉ còn biết sử dụng các làn điệu Thái để hát.

Ngược lại, người Thái lại học được rất nhiều từ văn hoá của những người bản địa chiến bại, khiến cho văn hoá Thái (đặc biệt là

---

1 Đặng Nghiêm Vạn và Đinh Xuân Lâm Sđd, trang 59.

2 Như cuốn *Táy pú xớc* (Dõi theo bước đương chinh chiến của ông cha).

3 Tư liệu sưu tầm năm 1959 của tác giả.

4 Trong lễ hội Xên Tra của người Thái Thuận Châu có một mục diễn lại cảnh người Xá dâng trống (Xả xú cong).

Thái Đen) Tây Bắc loại biệt hẳn với văn hoá những người anh em chung cội nguồn của họ như người Tày phía Đông và người Lào phía Tây. Chính quá trình hỗn dung và tiếp biến văn hoá đó đã tạo nên sắc thái vùng văn hoá Tây Bắc, thông qua văn hoá Thái là chủ thể. Cần nói ngay rằng ngày nay do không có điều kiện tìm hiểu sâu, lại phần nào tự ái dân tộc, nên một bộ phận nhỏ anh em Thái không công nhận sự thật lịch sử nói trên. Thậm chí, khi so sánh văn hoá Thái Tây Bắc (đặc biệt là Thái đen) với văn hoá Tày Lào - Thái Lan, có ý kiến còn cho rằng những khác biệt do tiếp biến văn hoá với các dân tộc Nam Á mà có, là biểu hiện *"tính thuần chủng Thái"* của văn hoá Thái Tây Bắc. Thật ra, trong lịch sử nhân loại không hiếm những trường hợp mà kẻ chiến thắng lại bị văn hoá của kẻ chiến bại chinh phục. Bởi vì, văn hoá có những quy luật riêng, dựa trên những giá trị nhân bản, vốn không phụ thuộc vào vị thế xã hội đương thời của một cộng đồng, một nhóm tộc người. Vả chăng, nếu xem xét văn hoá như những tinh hoa được chắt lọc ra từ năng lực sáng tạo của con người thì việc học tập những cái hay của người khác để làm giàu cho văn hoá của mình là điều tốt và phù hợp với quy luật tự nhiên của văn hoá.

Vậy là từ mươi thế kỷ trở lại đây, với vai trò chủ thể trong lịch sử phát triển của vùng, văn hoá Thái (với những yếu tố tiếp biến từ văn hoá Nam Á) nổi lên như một sắc thái đại diện cho văn hoá Tây Bắc. Tuy nhiên, trong một chương sách nhỏ, không làm sao nói cho đầy đủ được. Xin tạm bằng lòng với việc điểm xuyết một vài đặc trưng để dễ thấy nhất.

Trước hết xin bắt đầu từ văn hoá "đời thường". Từ cao nguyên Mộc Châu xuôi xuống thung lũng Yên Châu ở phía Bắc là đã bắt gặp những ngôi nhà sàn ẩn hiện sau những dãy cây xoài, rặng chuối. Nhà sàn thì có ở khắp cả Đông Nam Á Nhưng nhà sàn Thái có cái mái đầu hồi khum khum hình mai rùa và trên đỉnh đầu hồi ấy có hai vật trang trí, người Thái gọi là *"sừng cuộn"*

(Khau cút)[1] vì đầu phía trên của nó thường được tạo tác thành một vòng tròn xoáy trôn ốc, giống như ngọn rau dớn (*Phắc cút*), một thứ rau rừng rất được đồng bào ưa chuộng. Bản Thái thường nằm ven đồi, chân núi, nhìn ra cánh đồng. Ở đấy thế nào cũng có ít nhất một dòng suối, to nhỏ tuỳ nơi. Bản nào ở chân núi đá thì hay dùng mạch nước ngầm làm nước ăn, gọi là *"Mỏ nước" (Bó nặm)*. Văn hoá nông nghiệp thung lũng Thái nổi tiếng vì hệ thống tưới tiêu được gói gọn trong bốn từ văn vần *"Mương - Phai - Lái - Lịn"*. Lợi dụng độ dốc của dòng chảy, người ta lấy đá ngăn suối làm nước dâng cao, đó là cái "phai". Phía trên "phai" xẻ một đường chảy lớn dẫn vào cánh đồng, đó là "mương". Từ "mương" xẻ những rãnh chảy vào ruộng, đó là "lái". Còn "lịn" thì lại là cách lấy nước từ nguồn trên núi cao, dẫn về ruộng, về nhà bằng các cây tre dục rỗng, nối tiếp nhau, có khi dài hàng cây số. Người Kinh vùng núi Phú Thọ (cũ) học theo cách làm này và gọi chệch đi là "lần nước" Do chủ động tưới tiêu nên người Thái nuôi cá ngay trong mực nước của ruộng lúa. Gặt lúa xong là tháo nước bắt cá. Cá nuôi trong ruộng vừa ăn sâu bọ có dại, vừa sục bùn cho lúa tốt Cho nên, món dâng cúng trong lễ cơm mới bao giờ cũng có xôi và cá nướng Và món cá là biểu hiện lòng hiếu khách:

"Đi ăn cá, về nhà uống rượu
Ở thì ngủ đệm, đắp chăn ấm"

(Pạy kin pa, má kin lảu
Tảu nón xửa huôm phá)

Nhưng dòng suối còn đóng vai trò quan trọng trong tâm linh con người. Suối được coi là vật nữ tính: "con suối" (*Me nặm*). Suối lại là nơi trú ngụ của thần nước, thường ở những đoạn nước cuốn thành vực (*vắng nặm*). Hàng năm, khi làm lễ cúng bản (*Xên bản*) vào mùa xuân, người ta tổ chức ngay trên bờ vực

1 Trong dân gian còn có nhiều cách giải thích khác về "Khau cút", nhưng do khuôn khổ hạn hẹp của sách nên không tiện trích dẫn.

nước đó. Có một tâm thức tín ngưỡng với nước là đặc điểm chung của các tộc người làm nông nghiệp. Ở người Thái, tâm thức đó được "thể chế hoá" bằng hình tượng thần nước dưới dạng thuồng luồng và bằng các lễ cụ thể. Con suối và cánh đồng, những sản phẩm sáng tạo và chiếm lĩnh của con người, cũng đã đi vào thơ ca, âm nhạc như những hình tượng đẹp của cảm xúc thẩm mỹ như lời bài dân ca sau:

Đêm trăng sáng,
Tâm hồn em như muốn phiêu diêu
Chơi tha thẩn bên bờ cát trắng
Bờ cát trắng lấp lánh ánh trăng
Chờ tiếng sáo anh
Luồn trong sương trăng, luồn theo chân nứa
Đến với em trong ánh trăng ngời ngời.

Nương rẫy là một bộ phận bổ sung không thể thiếu. Với nương, đồng bào có lúa, rau quả như bầu bí, rau cải, đậu, đu đủ, vừng, kê, ớt... Bông và chàm cũng được trồng trên nương. Và rừng, rừng bạt ngàn là nơi con người hái rau rừng, lấy thuốc chữa bệnh, thuốc nhuộm, săn bắt thú rừng và khi thất bát mùa màng thì chính rừng, với củ mài, bột báng đã cứu họ khỏi chết đói. Bản làng có một thái độ rất kính trọng với rừng. Chẳng phải vì rừng có ma thiêng, mà vì rừng là nơi con người nương tựa để tồn tại. Luật Thái có hàng chục điều quy định về việc khai thác rừng, săn bắt thú, đặc biệt là những quy định về bảo vệ rừng đầu nguồn. Cách ứng xử đúng đắn với sinh thái ấy vẫn còn được tuân thủ cho đến những năm 60. Nó chỉ bị vi phạm và dẫn đến tình trạng phá rừng không thương tiếc, từ khi có phong trào *"khai hoang"* của người Kinh lên *"xây dựng kinh tế và văn hoá miền núi"*, được tiến hành một cách thiếu căn cứ khoa học (Làm như trước khi người Kinh lên thì Tây Bắc không có "kinh tế và văn hóa", phải chờ người Kinh lên

xây dựng thì mới có!). Thêm vào đấy là sự quản lý *"cha chung không ai khóc"* của một nhân danh *"chủ nghĩa làm chủ tập thể"* mà thực tế là không ai chịu trách nhiệm về bất cứ điều gì. Ba mươi năm trước hoa ban trắng rừng, sáng rực đất trời. Vậy mà đầu năm 1993 muốn tìm thấy một cây hoa ban để quay phim cũng không còn nữa. Thay vào rừng ban là những cây sắn còi cọc bằng ngón tay, thấp ngang đầu gối, mọc thưa thớt trên nền đồi dốc đã đá ong hoá cao độ. Người Thái bảo vệ rừng ban không chỉ vì nó là biểu tượng văn hoá của quê hương họ, mà còn vì chỉ cây ban mới mọc được ở nơi đất cằn. Nhờ có ban giữ lại mùn từ trên cao chảy xuống, mà đất cằn tái sinh, mà mùn rác không lấp ruộng, nghẽn suối, mà nước mưa ngấm vào lòng đất ngăn những cơn lũ ống. Chỉ riêng cách ứng xử với cây ban cũng đủ thấy đặc trưng văn hoá Thái nói riêng, Tây Bắc nói chung có một trình độ khoa học thế nào, có tính nhân văn ra sao trong cái nhìn sinh thái học. Chẳng riêng gì người Thái, cả người H'Mông trên núi cao, người Khơ Mú, người Dao, người Kháng, La Hả... trong rừng sâu đều tự nguyện tuân theo luật Thái. Điều đó không đơn thuần vì giai cấp thống trị Tây Bắc là thuộc tộc Thái, mà điều quan trọng ở chỗ đó cũng là quyền lợi lâu dài của tất cả các dân tộc trong vùng.

Cũng như hầu hết các dân tộc trong vùng, người Thái sống chân thật, giản dị và rất hoà thuận. Trong gia đình, trong bản không bao giờ thấy người ta to tiếng với nhau. Đặc biệt không bao giờ trẻ con bị mắng mỏ nặng lời chứ không nói đến việc bị đánh đòn. Trẻ con hiểu nhiệm vụ của chúng và rất tự giác thực hiện. Chúng có sai sót gì, người lớn chỉ nhắc nhẹ. Trẻ em rất ngoan, chúng chơi đùa với nhau rất thân ái. Gặp lúc khó khăn, đói kém người ta đến họ hàng xin lương thực. Người được hỏi xin sẵn sàng chia sẻ số lương thực còn lại, dù biết rằng sau đó chính họ sẽ lâm vào cảnh thiếu đói và cũng phải lên rừng đào củ mài, củ bớn thay cơm. Ngay bây giờ, khi nền kinh tế thị trường

đã có tác động vào đời sống cư dân Tây Bắc thì phong tục này vẫn được thực hiện với tấm lòng vị tha, với tình nghĩa sâu đậm.

Nhân đây cần nói ngay rằng nếp sống hoà thuận, tôn trọng người già, thương yêu con trẻ và giúp đỡ nhau vô tư là đặc điểm chung của các dân tộc trong vùng. Những kỳ thị dân tộc không phải không có, nhưng rất hiếm và phần nhiều là cách đánh giá của giới quý tộc Thái, còn giữa những người lao động thì hầu như không có. Cho nên khi đói kém, anh em H'Mông ở núi cao xuống, bà con Khơ Mú, Mảng trong rừng sâu ra, bản Thái sẵn sàng chia sẻ. Ngược lại cũng có năm, bản Thái lũ lượt kéo nhau lên núi cao để khi về kĩu kịt những tặng phẩm của bà con người H'Mông. Vào những năm tháng kháng chiến chống Pháp, chống Mỹ đồng bào Thái lại được anh em các dân tộc Nam Á giúp đỡ tận tình ở nơi sơ tán. Nhìn nhận hiện tượng này, các nhà kinh tế học cho rằng đó là hệ quả của một xã hội chưa biết đến thương nghiệp với vật ngang giá là đồng tiền. Cũng có thể là như vậy. Nhưng nếu tiếp cận từ góc nhìn văn hoá thì cũng phải công nhận đây là một thuần phong mỹ tục trong quan hệ giữa người các dân tộc với nhau. Nếu không thế thì không thể giải thích được, vì sao ngày nay trong cơ chế thị trường, phong tục vẫn được giữ vững. Cũng sẽ không thể hiểu được sự tồn tại suốt mấy chục năm của các *"quán tự giác"* trên khắp nẻo đường Tây Bắc. Đồng bào treo chuối, mía, trứng, đề giá tiền vào từng loại, khách qua đường tự lấy ăn rồi bỏ tiền vào cái túi vải treo cạnh đó. Khách có tiền lớn thì có thể đổ tiền trong túi ra tự nhặt lấy tiền thừa rồi bỏ tiền lớn của mình và số tiền sẵn có trong túi trở lại vào túi. "Chủ quán" không có mặt, nhưng chẳng ai dám cả gan ăn cắp - kể cả những lái xe người Kinh "thích đùa" đi qua đường.

Các dân tộc trong vùng đều có *tín ngưỡng "mọi vật có linh hồn"* (animisme), một loại tín ngưỡng mà mọi dân tộc trên hành tinh đều trải qua. Có đủ loại "hồn" và các loại thần. Thần sông núi, suối khe, đá, cây, súc vật. Các lực lượng thiên nhiên như sấm,

chớp, mưa, gió là thần. Đến các bộ phận trên thân thể con người cũng có hồn. Người Kinh cho rằng có ba hồn bảy vía (nam) và ba hồn chín vía (nữ) Người Thái có đến 80 hồn *(Xam xíp khoăn mang nả. Hả xíp khoăn mang lăng),* như hồn tóc, hồn lông mày, lông mi, tai, mũi, trán... Người chết không biến mất mà trở về sống ở bản của tổ tiên. Do chỗ mọi vật đều có hồn nên cần phải cư xử với chúng như trong quan hệ với người. Vì vậy, có hồn tốt, hồn xấu, hồn ác, hồn lành tuỳ thuộc vào cách đối xử của người với chúng. Vào hoàn cảnh xã hội cổ truyền thì đây là cách chiếm lĩnh thiên nhiên và thực tại của đồng bào, với hy vọng có thể "nói chuyện", có thể "thương lượng", thậm chí khi cần thì "cầu xin" chúng. *Bằng cách đó, đồng bào thiết lập được mối quan hệ với mọi vật và với tổ tiên, đặt con người vào tổng thể môi trường không gian và thời gian, tạo nên một cân bằng trong tâm thức. Con người hội tụ vào cuộc sống hiện hữu của mình các miền thời gian: quá khứ, hiện tại và tương lai và các chiều không gian, thiên nhiên, môi trường, con người, xã hội. Đó chính là mối quan hệ đa diện, đa phương đảm bảo cho tính hợp lý và sự ổn định tất yếu của cuộc sống con người.* Thiết tưởng, với trình độ khoa học kỹ thuật chưa phát triển thì cách nhận thức thế giới theo phương pháp huyền thoại, tín ngưỡng này không phải không có tác dụng tích cực cho sự tồn tại của cộng đồng và con người.

Văn hoá nghệ thuật, lĩnh vực văn hoá thể hiện cái nhìn thẩm mỹ của nhân dân Tây Bắc có nhiều nét độc đáo và trở thành một trong những dấu hiệu làm nên đặc trưng văn hoá vùng Riêng về lĩnh vực này đã cần đến một công trình lớn mới có thể nói cho cặn kẽ được. Cho nên, một vài điều nêu ra đây may lắm cũng chỉ là những nét chấm phá vào một toàn cảnh lớn lao, hoành tráng và mang đậm tính dân gian. Trong xã hội cổ truyền Tây Bắc, văn hoá chuyên nghiệp, bác học chưa xuất hiện. Ở người Thái tuy đã có một vài nghệ nhân giỏi sáng tác thơ ca nổi tiếng và mặc dầu dân tộc này có chữ viết cổ, những

tác phẩm của họ vẫn lưu truyền chủ yếu bằng phương thức truyền miệng. Mỗi dân tộc trong vùng đều có một kho vốn sáng tác ngôn từ giàu có và đủ các thể loại từ tục ngữ, thành ngữ, đồng dao, giao duyên, cho đến lời khấn, lời bùa chú, các áng văn trong lễ tang, trong lễ hội, các bài văn vần dạy bảo đạo đức cho dâu rể trong đám cưới, các thần thoại, đồng thoại, cổ tích, truyện cười... Ở một số dân tộc có cả truyện thơ dài hàng ngàn câu như *Tiễn dặn người yêu* (Thái), *Tiếng hát làm dâu* (H'Mông), *Vườn hoa núi Cối* (Mường)... Người Thái còn có cả truyện thơ lịch sử, kể lại quá trình thiên di của họ vào Tây Bắc như bản sử ca *Dõi theo bước đường chinh chiến của ông cha (Táy pú Xớc)* hay *Lịch sử bản mường (Quám tố mướng).* Ngay đến lời bài hát của các Mo-Then trong lễ cúng người ốm cũng là một áng du ký ca đầy hình tượng đẹp được diễn tả bằng văn phong trau chuốt. Bộ phận người Mường Tây Bắc cũng có những thiên sử thi như ở Hoà Bình, Thanh Hoá. Ngoài ra, do đã tách ra từ mấy thế kỷ và sống giữa những cộng đồng người khác, nên người Mường Tây Bắc còn có những áng văn hiếm thấy ở các vùng Mường khác như *Vườn hoa - núi cối* chẳng hạn. Các truyền thuyết của từng dân tộc, một mặt khẳng định nguồn gốc của họ với những nhóm đồng tộc cư trú ở các vùng văn hoá khác; mặt khác lại gắn bó với vùng đất và diễn trình lịch sử của họ trên mảnh đất miền Tây, và góp phần làm nên dấu hiệu đặc trưng của vùng văn hoá Tây Bắc. Có thể gặp những truyền thuyết như thế trên từng bước chân. Đây là nơi chúa Thái và chúa Xá thi bắn xem tên ai xuyên vào đá, kia là nơi nàng Han (một Gian-Đa Thái) tắm (Suối Nàng Han). Dãy núi ba chỏm kia là thi hài hoá đá của ba dũng tướng quên mình bảo vệ quê hương... và đặc biệt là những truyền thuyết về hoa ban, dân tộc nào cũng có và cũng thấm đượm tình người.

"Xoè" là đặc sản nghệ thuật múa Thái và trở thành biểu tượng văn hoá Tây Bắc. Người Thái có *Xoè vòng* quanh đống lửa, quanh hũ rượu cần, với sự tham gia đông đảo của già trẻ, gái trai trong

tiếng chiêng trống rộn ràng. Nhưng cũng có *Xoè điệu* của người Thái trắng ven sông Đà suốt từ Ngọc Chiến, Quỳnh Nhai lên Lai Châu, Phong Thổ. Tương truyền có đến 32 điệu *xoè* do các cô thanh nữ múa trong tiếng *Tính tảu* dịu dàng của hai chàng trai. *Xoè vòng* sôi nổi bao nhiêu thì *xoè điệu* nhẹ nhàng, tinh tế bấy nhiêu. Người H'Mông nổi tiếng về các điệu múa khèn, đá chân hùng dũng của nam giới. Người Khơ Mú và Xinh Mul lại độc quyền điệu múa lắc mông, lượn eo. Còn điệu múa *Tăngbu (dỗ ống)* là sở hữu của người La Hả. Và đến với người Mường thì phải được xem *múa Bông*. Riêng điệu múa *Xạp*, trừ người H'Mông còn dân tộc nào trong vùng cũng có, mỗi nơi một vẻ riêng. Có thể xem nghệ thuật múa dân tộc là một nét đặc trưng của vùng Tây Bắc.

Dường như có một sở thích âm nhạc chung cho hầu hết các dân tộc Tây Bắc, một sở thích không thấy hoặc ít thấy ở các vùng khác. Đấy là hệ nhạc cụ họ hơi có lưỡi gà bằng tre, bằng đồng hay bằng bạc. Nếu sưu tầm và gộp chung lại thì có đến vài chục loại hình thuộc hệ nhạc cụ này. Nhiều loại đã được cả nước biết đến như *Pí pặp, khèn bè Thái, sáo và khèn H'Mông*. Ngoài ra, mỗi dân tộc đều có đặc sản như cây *Tính tảu Thái, Ôống ôi Mường, Hưn mạy Khơ Mú, đàn tròn và đàn ba dây Hà Nhi*... Còn ca hát thì khỏi phải nói. Như ở nhiều các dân tộc khác, thơ ca Tây Bắc được sáng tác để hát, chứ không phải để đọc. Những truyện thơ, những áng sử thi được trình diễn bằng cả những liên khúc âm nhạc mà nhiều bài trích ra từ đó đã được cả nước biết đến như bài *"Inh lả ơi"* chẳng hạn.

Nét chung nữa trong văn hoá Tây Bắc là sở thích trang trí trang phục, chăn màn, đồ dùng với các sắc độ của gam màu nóng: rất nhiều đỏ, xen vào với vàng tươi, vàng đất, vàng rơm, rồi da cam, tím và nếu có xanh thì phải xanh da trời tươi. Phải chăng giữa mênh mông xanh lá cây, những màu ấy ánh lên như những điểm sáng, khẳng định sự có mặt của con người? Còn họa tiết,

còn bố cục, còn phối màu của trang trí thì quá nhiều, quá giàu có, đến nỗi *chỉ một chiếc khăn Piêu Thái, một bộ nữ phục H'Mông, Lô Lô, Dao đỏ, một mặt chăn Mường, một diềm màn Kháng* cũng đủ tầm cỡ để phải làm riêng một chuyên khảo.

Những nét chung của cả vùng không hề làm mất đi tính riêng của văn hoá dân tộc. Thậm chí, cùng một cốt truyện, ở mỗi dân tộc vẫn có thể tìm thấy cách riêng. Lấy một truyện bi tình sử thấy có ở nhiều dân tộc Tây Bắc làm ví dụ:

"Một đôi trai gái yêu nhau. Vì lý do nào đó họ không lấy được nhau và cùng tự tử chết". Chỉ cần trích dẫn *"cách chết"* của đôi trai gái làm ví dụ:

Người Thái kể: "Nàng đi vào rừng, gặp con suối. Nàng hỏi: "Suối ơi, trai gái yêu nhau, cha mẹ không bằng lòng thì có lấy được nhau không?". Con suối đầm đìa nước mắt mà trả lời: "Ta chảy ở đất này cả ngàn năm mà không thấy chuyện đó". Nàng đi tiếp, gặp hươu sao và hỏi, hươu sao gục gặc sừng nói: "Ta sống lâu đến nỗi sao trên trời đậu vào người mà cũng không thấy có chuyện đó". Còn chim khướu mào trắng thì trả lời: "Đầu ta đã bạc mà đâu thấy có chuyện đó". Cây chuông cao vút ngả mình cho nàng treo cổ. Xác nàng toả mùi hương cả cánh rừng. Chàng đi xa về, nghe nàng đã chết cũng đi vào rừng, hỏi suối, hỏi hươu sao, hỏi chim khướu, hỏi cây chuông, cũng được trả lời như thế rồi treo cổ. Khi ấy, trời nổi gió đưa hai cái thây chạm vào nhau, toé lửa biến thành hai ngôi sao Hôm và sao Mai mãi mãi theo nhau trên nền trời[1]".

Người H'Mông kể: "Nàng đầm đìa nước mắt, lòng sôi sục phẫn uất. Nàng tự nhủ:

"Đấm ngực chín lần cho chết, không chết
Đấm bụng mười lần cho chết, cũng không chết

1. Tài kiệu sưu tầm của tác giả

Ngửa mặt hỏi trời, trời cao vòi vọi
Cúi lưng hỏi đất, đất sâu thăm thẳm
Thế thì ta đi ăn lá ngón, chín lá
Rồi ta nằm chết giữa đỉnh đồi kia
Lưng dính chặt vào đất
Mặt ngửa nhìn trời xanh
Chết không thèm nhắm mắt
Để thây ta trương phềnh
Cho diều tha, quạ mổ
Để bảo cho bố mẹ ta biết,
Không cho ta lấy nhau, ta chết cho mà xem"[1].

Liệu có thể gọi cái chết thứ nhất là *"chết trữ tình, đầy chất thơ"* và cái chết thứ hai là *"chết quyết liệt, đẫy phẫn nộ"* không? Và với hai *"kiểu cách chết"*, liệu có cần nói thêm gì về tính riêng trong tâm hồn và nhân cách văn hoá của mỗi dân tộc không?

Hẳn là những nét phác hoạ ở đây nhiều lắm chỉ là gợi mở về một vùng văn hoá đa dạng và độc đáo. Hy vọng rằng có thể dẫn dắt chút ít cho những ai muốn tìm hiểu sâu về vùng văn hoá Tây Bắc.

Trích trong sách *Các vùng văn hoá Việt Nam* Nhà xuất bản Văn học. Hà Nội, 1995. Tác giả: Đinh Gia Khánh, Cù Huy Cận, Nông Quốc Chấn, Tô Ngọc Thanh.

---

1 Tài liệu sưu tầm của tác giả

SUY NGHĨ VỀ VIỆC GIỮ GÌN VÀ PHÁT HUY TÀI SẢN VĂN HOÁ CÁC DÂN TỘC TÂY BẮC

Được phép của Ban Tư tưởng văn hoá Trung ương và của Tỉnh uỷ, Uỷ ban Nhân dân tỉnh Sơn La, Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam và Viện Văn hoá nghệ thuật Việt Nam phối hợp với Uỷ ban Nhân dân tỉnh Sơn La tổ chức Hội thảo khoa học - thực tiễn với chủ đề *"Giữ gìn và phát huy tài sản văn hoá các dân tộc Tây Bắc"*.

Căn cứ trên mục đích, yêu cầu, nội dung cuộc hội thảo, chúng tôi xin phép được trình bày một số suy nghĩ như sau:

1. Về khái niệm "Vùng văn hoá Tây Bắc"

Theo cách hiểu thông thường, *"vùng văn hoá"* là một vùng mà cư dân ở đó có những nét đặc thù văn hoá chung. Những nét đặc thù đó làm cho vùng văn hoá này khác các vùng văn hoá khác. Với cách hiểu như vậy, chúng ta có thể nói đến một *"Vùng văn hoá Tây Nguyên"*, *"Vùng văn hoá Tây Bắc"*... Trên một phạm vi rộng hơn, có thể có một *"Khu vực văn hoá Đông Nam Á"*, *"Khu vực văn hoá Đông Á, Tây Á"*, ... Tuy nhiên dù cho có căn cứ trên những nét đặc thù thì việc chia các vùng, các khu vực cũng chỉ mang tính tương đối, khó có thể vạch ra những ranh giới rõ ràng, vì sự lan truyền văn hoá và sự xen kẽ về cư dân thường tạo ra những miền giao thoa. Mặt khác, vùng văn hoá cũng ít khi có cùng một ranh giới như ranh giới vùng lãnh thổ địa lý - hành chính.

Trong trường hợp của chúng ta, khái niệm hành chính về Tây Bắc chỉ bao gồm ba tỉnh Lai Châu, Sơn La và Hoà Bình. Tuy nhiên, các dân tộc cư trú ở ba tỉnh này lại cũng có mặt ở một số tỉnh khác. Như văn hoá Thái chẳng hạn, không đóng khung trong tỉnh Sơn La. Bởi vì, tỉnh Yên Bái có cả một huyện Văn Chấn được truyền thuyết coi là nơi sinh tụ đầu tiên của đồng bào Thái. Đồng bào H'Mông ba tỉnh Tây Bắc lại xem Mèo Vạc của Hà Giang là nơi phát tích của họ. Đồng bào Giáy ở Lai Châu có nhiều họ hàng ở Lào Cai. Các dân tộc Hà Nhì, Lô Lô, Phù Lá, Lự có mặt ở cả Lào Cai, Lai Châu và Yên Bái. Còn dân tộc Dao thì có một mật độ dân số khá cao suốt từ Tuyên Quang trở sang phía Tây. Cố nhiên, đồng bào H'Mông-Dao còn sinh sống cả ở những tỉnh khu Việt Bắc cũ nữa. Tuy nhiên, khu Việt Bắc có số dân Tày-Nùng sống tập trung và ở đó hiếm hoặc không có những dân tộc nói tiếng Tạng-Miến. Mặc dù Yên Bái và Tuyên Quang cũng có người Tày, song văn hoá người Tày vùng sông Gâm, sông Chảy này gần với văn hoá Thái, nhất là Thái Than Uyên hơn. Cố nhiên, do tính chất tương đối của việc xác định ranh giới *"vùng văn hoá"* nên có thể có nhiều ý kiến khác nhau về vấn đề này. Nhưng chúng tôi đề nghị hãy tạm nhất trí với nhau cách phân vùng như vậy và coi như là một thao tác để có căn cứ trao đổi. Vì vậy, tại hội thảo này chúng ta có đại biểu của bảy tỉnh Lai Châu, Sơn La, Hoà Bình, Hà Giang, Tuyên Quang, Lào Cai, Yên Bái.

2. Về khái niệm "Văn hóa dân tộc"

Trong nhiều năm, khi nói đến văn hoá, chúng ta thường tập trung nghĩ đến các hoạt động văn học nghệ thuật. Điều đó là đúng vì các lĩnh vực này thường thể hiện tập trung và tinh tuý những sắc thái văn hoá dân tộc. Tuy nhiên, như vậy quả là chưa đầy đủ. Bởi vì, trong thực tế, văn hoá bao gồm mọi sáng tạo của một cộng đồng dân tộc trong quá trình hình thành và phát triển của dân tộc đó. Văn hóa thể hiện từ trong cách sản xuất, cách dựng nhà dựng bản, trên trang phục và vật dụng cho

đến cách ăn, cách đối xử với thiên nhiên và con người, cách chữa bệnh cho đến các phong tục tập quán và kiêng kỵ, đến tiếng nói và các sáng tạo văn học nghệ thuật. Nếu chỉ tiếp cận từ góc độ một chuyên ngành thì thực ra khó nhận biết được giá trị tổng thể của một nền văn hoá dân tộc.

Trong trường hợp các dân tộc Tây Bắc, văn hoá là sáng tạo của các cộng đồng dân tộc và bao giờ cũng mang đậm bản sắc dân tộc. Cùng một hiện tượng, mỗi dân tộc có cách thể hiện riêng. Để thể hiện sự để tang, có dân tộc dùng màu trắng, dân tộc khác dùng màu đen, và ở một vài ngành Dao thì lại dùng màu vàng. Để gọi người bạn tình, dân tộc Thái dùng hình tượng *"Dây tim, Dây yêu, Dây quý" (Sai chau, Sai lả, Sai péng).* Nhưng đến cách gọi *"Hua có nhính ơi" ("Đầu cổ em ơi")* thì biết dịch ra tiếng Kinh như thế nào để diễn tả cho hết sự thân thiết, gắn bó, đằm thắm của cụm từ đó? Bản sắc dân tộc còn thể hiện ở cách đánh giá các sự vật. Hãy tạm lấy các món ăn được coi là quý ở các dân tộc để so sánh. Nếu người Thái cho là quý những *"Nhau con trâu, bào thai dê, ruột cá chiên, tiết canh con dúi... " (Hộộc quái, Hái bẻ, Xảy khẻ, Hắm hon, Non tó, Nộộc choh cuông háng...)*, thì dân tộc Khơ Mú lại trịnh trọng đãi khách quý bằng *"Lam nhọh"* và thịt sóc sấy khô. Cách đánh giá khác nhau ấy không ngẫu nhiên, mà trong nhiều trường hợp, nó gắn liền với truyền thuyết, tín ngưỡng, thậm chí, với vũ trụ quan, thế giới quan, nhân sinh quan. Chẳng hạn, nếu không biết truyền thuyết về chuyện *"Then Luông giả chết"* thì sẽ không thể giải thích được vì sao người Thái gọi hôi nách là *"Hôi cứt rùa" (Min khỉ táu).* Với truyền thuyết vật tổ về con *"chim mài đá" (Nộộc xi hin)* thì sẽ dễ hiểu nội dung điệu múa *"Lắc mông" (Au eo)* của đồng bào Khơ Mú, Xinh Mul. Những chuyện như vậy, chúng ta có thể kể với nhau hàng tháng không hết.

Tuy nhiên khi nói về bản sắc dân tộc, chúng ta không hề coi đó là những gì biệt lập, đóng kín. Một hiện tượng được coi là

bản sắc dân tộc bao giờ cũng hàm chứa trong nó những giá trị văn hoá dân tộc. Chính nhờ giá trị đó mà trong nhiều trường hợp nó trở thành biểu tượng của dân tộc. Lại cũng chính nhờ mang tải giá trị văn hoá mà những biểu hiện của bản sắc dân tộc lại có khả năng trao đổi, tiếp nhận và biến đổi. Đó chính là cơ sở của giao lưu văn hoá. Có thể nói giao lưu văn hoá ra đời cùng với sự ra đời của văn hoá. *Ngày nay chỉ có những nền văn hoá có bản sắc riêng chứ không có nền văn hoá thuần chủng.* Như vậy, bản sắc văn hoá dân tộc bao hàm kết quả của cả sáng tạo riêng lẫn kết quả của giao lưu. Giao lưu văn hoá có khi được lan truyền rất xa và rất lâu về không gian và thời gian. Xin nêu vài ví dụ. Người Thái - Tày gọi con chó *"tô ma"* hay *"tua ma"*. Người Kinh học từ này ghép với từ "chó" thành *"chó má"*. Từ kép này không còn chỉ một con chó mà có ý nghĩa chỉ cả loài chó, hơn nữa lại còn có ý nghĩa để chỉ một nhân cách xấu xa. Con sông Hồng mà người Việt gọi là sông Cái thì đoạn chảy qua Phú Thọ lại có tên là sông Thao (*Sông Thao nước đục người đen. Ai về Vũ Ẻn thì quên đường về).* Liệu cái tên *"Nặm Tao"* của người Thái có liên quan gì đến tên gọi sông Thao không? Và tại sao cùng một con sông mà mỗi đoạn lại có tên riêng trong ngôn ngữ của cùng một dân tộc? Liệu tên gọi *"K'veh-K'chop"* cho những công cụ dạng cuốc của người Thái có liên quan gì đến tiếng Khơ Mú không? Trong tiếng Việt *"Hầm pà lằng"* có nghĩa là tất cả mọi thứ khác nhau được gom vào một. Theo nhà ngôn ngữ học GS. Phạm Đức Dương, nó có nguồn gốc từ tiếng Môn - Khơme như Ba na với ý nghĩa là *"gói cả mặt trời mặt trăng vào"* (nguyên văn *"Hưm mặt plan").* Lấy một vài ví dụ để trình bày rằng giao lưu văn hoá được thực hiện trước hết trên cơ sở giá trị mà xưa nay ta thường gọi là tinh hoa. *Giao lưu không phụ thuộc vào số dân, vào địa vị xã hội - lịch sử của mỗi dân tộc.* Đi tìm bản sắc văn hoá dân tộc chúng ta bắt gặp những nét đặc thù. Chúng ta hiểu rằng trong những nét đặc thù ấy có cả kết quả của giao lưu. Và sự giao lưu nhiều lần, nhiều tầng, nhiều

chiều giữa các dân tộc sống trong một vùng sẽ tạo nên những nét chung. Và *đó chính là một trong những cơ sở làm nên vùng văn hoá.*

3. Vị trí của văn hoá các dân tộc Tây Bắc

Theo các nhà dân tộc học, 54 dân tộc ở Việt Nam có thể chia làm tám nhóm ngôn ngữ là: *Việt - Mường, Môn - Khơme, Tày - Thái, H'Mông - Dao, Hán - Hoa, Tạng - Miến, Ca - Đai, Mã Lai - Đa Đảo,* thì Tây Bắc đã gồm các dân tộc thuộc bảy nhóm. Ở ta chỉ thiếu nhóm Mã Lai - Đa Đảo. Rộng ra nữa, cư dân cả Đông Nam Á cũng chỉ gồm chủ yếu là các nhóm ngôn ngữ nói trên. Các dân tộc Tây Bắc đã sinh sống lâu đời trên mảnh đất cổ xưa này và trong văn hoá của họ còn bảo lưu khá nhiều những yếu tố mang đậm chất văn hoá bản địa. Ở nhiều nước Đông Nam Á, văn hoá dân tộc đã bị hoà quyện vào các tôn giáo như Phật, Hồi, Ấn và Khổng thuyết. Ảnh hưởng của những tôn giáo này trong văn hoá các dân tộc Tây Bắc rất mờ nhạt, thậm chí có nơi không có. Vì vậy, văn hoá Tây Bắc rất giàu tính chất cội nguồn và thu hút sự quan tâm của các nhà nghiên cứu. Chẳng thế mà người Thái Lan luôn muốn đến Mường Thanh để tìm về cội nguồn văn hoá Thái. Tiến sĩ dân tộc học Frank Proschan người Mỹ, đã nghiên cứu văn hoá người Khơ Mú ở Thái Lan, Lào và cả ở người Khơ Mú di tản sang California. Nhưng ông ta rất vui mừng vì được đến Nghĩa Sơn - Văn Chấn. Ông nói: *"Tôi rất vui mừng vì được tiếp xúc với nhiều yếu tố đậm chất Khơ Mú".* Một nhóm các nhà nghiên cứu Nhật Bản lại cứ khăng khăng xin nghiên cứu lễ *Cấp sắc* của đồng bào Dao vì theo họ, lễ *Cấp sắc* Dao có mối liên quan nào đó với một lễ thức Nhật cổ xưa mà nay họ không còn giữ lại được gì ngoài mấy dòng ghi lại trong cuốn sử.

Cũng chỉ nêu lên vài ví dụ như vậy để thấy vị trí của văn hoá các dân tộc Tây Bắc đối với Việt Nam nói riêng và Đông Nam Á nói chung.

4. Trách nhiệm của chúng ta

Trong 50 năm qua, nhất là trong 30 năm gần đây, được sự chăm sóc của Đảng và Nhà nước, đời sống xã hội nói chung và văn hoá nói riêng của nhân dân các dân tộc đã có nhiều mặt phát triển, hoà vào nhịp sống của nhân dân cả nước. Trong những năm đó, chúng ta cũng đã làm được khá nhiều trong lĩnh vực sưu tầm, nghiên cứu, giới thiệu vốn di sản văn hoá các dân tộc Tây Bắc. Ngay từ chiến dịch Tây Bắc 1952 và sau đó là Điện Biên Phủ 1954, các bài dân ca Thái *Inh lả ơi* và *Kếp phắc* đã phổ biến khắp vùng kháng chiến. Những điệu múa *Chuông Dao, múa Nón, múa Chai Thái* đã làm khán giả Thủ đô ngạc nhiên đến thán phục trong Đại hội Văn công toàn quốc 1954. Từ đó trở đi, rất nhiều tác phẩm văn học nghệ thuật của các dân tộc Tây Bắc được sưu tầm, giới thiệu trong cả nước mà nếu muốn làm một bản kê khai thì chắc phải đến hàng chục trang. Chúng ta thực sự vui mừng vì những gì đã làm được.

Tuy nhiên, do hoàn cảnh chiến tranh kéo dài, do thiếu kinh phí và phương tiện và phần nào do cách hiểu không đầy đủ và giản đơn của chúng ta về văn hoá, nên còn rất nhiều giá trị văn hoá các dân tộc chúng ta chưa sưu tầm được, trong số đó có những giá trị vĩnh viễn không còn nữa. Xin lấy một ví dụ: *Chương Han* là một dạng anh hùng ca của dân tộc Thái. Đây là một tác phẩm thơ ca hàng ngàn câu được trình diễn bằng âm nhạc và múa, nằm trong truyền thống diễn sử thi như *Đẻ đất đẻ nước, Đăm Văn, Xinh Nhã* của các dân tộc Việt Nam. Năm 1960 tôi còn được xem cụ *Lò văn Xau* ở Mường Chanh - Mai Sơn trình diễn một số đoạn có kèm theo *múa Chim Công (Xé Nộôc dúng)* và *múa khiên mộc (Xé Đảng - Xé Pén)* và được cụ dạy lại cho một vài làn điệu để hát *Chương Han*. Từ sau khi cụ qua đời, tôi không còn tìm được ai biết trình diễn tác phẩm này nữa. Nay chỉ còn lại duy nhất là văn bản ghi trên giấy.

Văn hoá các dân tộc Tây Bắc chủ yếu là văn hoá dân gian. Đây là thứ văn hoá của người lao động sáng tạo nhằm phản ánh ước mơ nguyện vọng và cuộc sống của họ. Vì thế văn hoá luôn gắn chặt với mọi hoạt động sản xuất và sinh hoạt xã hội của người dân. Nó là thứ văn hoá giữa cuộc đời và vì cuộc đời thường, chứ không phải thứ văn hoá của sân khấu như ngày nay. Các sản phẩm được thể hiện dưới dạng tổng thể nguyên hợp nhiều yếu tố. Lại do trình độ khoa học và dân trí chưa cao nên trong phương pháp nhận thức và thể hiện còn có những biểu hiện huyền bí, thậm chí mê tín. Theo cách nhìn duy vật, những điều huyền bí đó che lấp mất giá trị nhân bản của sản phẩm văn hoá. Nó như cái nhân ngọt bùi của quả gắm (*mah muổi*) giấu mình trong lớp vỏ đầy những sợi lông dễ gây ngứa. Đã có một thời, vì những yếu tố huyễn hoặc đó, chúng ta thiếu quan tâm đến những sản phẩm văn hoá loại này. Kết quả là chúng ta đã để mất đi những giá trị văn hoá quý báu. Lại xin dẫn một ví dụ:

Tất cả các dân tộc Việt Nam đều tin rằng người chết sẽ tiếp tục sống ở thế giới tổ tiên. Điều đó thể hiện về một nguyện vọng đối với sự bất tử của con người; đồng thời, là sự hướng về cội nguồn giòng giống như câu hát trong Kin pang Then Thái Trắng "*Hoa héo hoa về thân, Hoa vàng hoa về cội" (Bóh héo boh mớ co. Va lương va mớ kính*) như người Việt thường nói *"Lá rụng về cội"* để rồi *"Cây khô cây lại đâm chồi nở hoa"*. Tính triết học trong quan niệm này thể hiện ở chỗ đồng bào tin rằng tổ tiên vẫn luôn luôn có mặt bên cạnh con cháu, giúp đỡ và là tấm gương cho họ, để họ phải tiếp tục giữ lấy lề thói dân tộc, cũng tức là giữ lấy bản sắc dân tộc. Như vậy, quá khứ có mặt và hội nhập sức mạnh vào ngay cuộc sống hiện tại. Cội nguồn chẳng những không trở thành dĩ vãng mà luôn là nguồn gốc, là nền tảng của hôm nay. Một thế giới quan, một nhân sinh quan đặc sắc như vậy sẽ là một hệ "miễn dịch" hùng mạnh và sâu sắc trong tâm thức con người để bản sắc dân tộc được bảo vệ và phát triển. Từ quan niệm như thế nên trong tang lễ của người

Thái phải có những trường ca được hát lên để *"Dẫn đường"*, để *"Tiễn đưa"*, để *"Mô tả thế giới tổ tiên"* cho hồn người chết biết và yên lòng. Đó là nội dung hết sức sinh động của một tập đoàn những tác phẩm tang lễ như *Xán xống, Xống khuôn, Páo khuôn Mướng Lum, Páo khuôn Mướng phạ*... Tập đoàn tác phẩm này đã bị cấm không cho thực hiện vì tính siêu hình trong phương thức thể hiện của chúng. Cũng chính vì quan niệm rằng tổ tiên tiếp tục sống nên cần cung cấp cho các cụ những phương tiện sản xuất và sinh hoạt. Đó là nguồn gốc của tục chia của cho người chết ở nhà mồ Thái và tục giết nhiều bò của đồng bào H'Mông để người chết có bò cày nương ở thế giới hồn.

Mạnh dạn nêu lên một vài ví dụ và nêu một vài vấn đề, chúng tôi muốn thành thật trình bày rằng: *Mặc dầu chúng ta đã làm rất nhiều việc trong công tác sưu tầm, nghiên cứu, giữ gìn và phổ biến văn hoá dân tộc, nhưng rốt cuộc chúng ta mới chỉ hiểu những văn hoá đó ở những bộ phận của chúng chứ chưa hiểu chúng như những chỉnh thể toàn vẹn. Điều này ảnh hưởng không nhỏ trong thái độ đối xử và trong việc hoạch định các chính sách văn hoá dân tộc của chúng ta.*

Việc làm của chúng ta lại không đồng đều với các dân tộc. Văn hoá các dân tộc có số dân đông hơn như Tày, Thái, Mường được quan tâm sớm và nghiên cứu, giới thiệu nhiều. Các dân tộc như La Hả, Kháng, Xinh Mul, Khơ Mú, Sila, Cống, La Hủ... chúng ta biết rất ít. Một số dân tộc mà số dân chỉ còn vài trăm người đang nằm trên bờ vực của diệt vong. Vì họ không thể kết hôn với nhau do chỗ tất cả đều đã là họ hàng. Họ sẽ phải kết hôn với người dân tộc khác. Và, văn hoá của họ sớm muộn sẽ hoà tan vào văn hoá các dân tộc mà họ có quan hệ hôn nhân. Việc cấp bách là phải sưu tầm để giữ lại tất cả những gì còn kịp làm đối với văn hoá của họ. Phải chăng đó là trách nhiệm của chúng ta? Liệu có nên so sánh sự quan tâm của cả thế giới đối với một con vật đặc hữu vừa tìm thấy ở Hà Tĩnh là con hươu Sao La với sự thiếu quan tâm của chúng ta đối với những nền

văn hoá sắp diệt vong? Có những điều đáng buồn mà buộc phải nói ra như thế đó!

Trong một báo cáo ngắn chúng tôi không thể trình bày hết sự phong phú, tính độc đáo cũng như thực trạng đáng báo động của văn hoá các dân tộc Tây Bắc. Nhưng chỉ qua những điều tóm tắt nói trên, chúng tôi muốn đề nghị chúng ta cùng nhận thức đầy đủ hơn, sâu sắc hơn trách nhiệm của mình đối với vốn di sản văn hoá quý báu đó. Việc này không chỉ riêng ngành văn hoá làm mà nó phải được sự lãnh đạo cụ thể và sự chăm sóc thường xuyên của Đảng, chính quyền và các ngành khác. Nó cũng sẽ là công việc phải làm ngay nhưng không thể xong ngay, mà phải kéo dài trong nhiều năm. Được sự đồng ý của Tỉnh uỷ, Hội đồng Nhân dân từ năm 1992, Uỷ ban Nhân dân tỉnh Sơn La đã tổ chức công tác *"Kiểm kê di sản văn hoá các dân tộc trong tỉnh"* với sự tham gia của Sở Văn hoá thông tin, Sở khoa học Công nghệ và Môi trường, của Hội Văn nghệ và Chi hội Văn nghệ dân gian tỉnh. Chúng tôi nghĩ đây là một trong những cách làm hiệu quả thiết thực nhất.

Sơn La, tháng Năm, 1995

Đề dẫn Hội thảo khu vực *"Bảo vệ và phát huy di sản văn hóa dân tộc của các dân tộc Tây Bắc"*.

VĂN HÓA TÂY BẮC
THÀNH TỰU VÀ THÁCH THỨC

I- ĐẶC TRƯNG VÙNG

1. Với cái nhìn lịch đại, có thể thấy văn hóa vùng Tây Bắc hình thành trên cơ sở mấy lớp lịch sử văn hóa sau đây:

- Sớm nhất, lâu đời nhất và có nhiều khả năng là văn hóa bản địa, là văn hóa của các dân tộc Nam Á và Việt Mường cổ. Đại diện cho lớp văn hóa cơ tầng này là các dân tộc Xinh Mul, Khơ Mú, La Hả, Kháng và miền Hoà Bình là tộc người Mường. So sánh một số biểu hiện văn hóa của các tộc này với những hình tượng văn hóa trên trống đồng, có thể thấy nếu họ không phải là con cháu trực hệ của chủ nhân văn hóa Đông Sơn thì họ cũng là những người lưu giữ nhiều đặc trưng của nền văn hóa đồng thau rực rỡ này (Trống đồng Khơ Mú, Chiêng cồng Sắc bùa Mường, hệ nhạc cụ có lưỡi gà đồng). Kinh tế của họ chủ yếu là các loại hình nương rẫy. Tôi cho rằng ruộng nước của người Mường là yếu tố muộn sau khi tiếp xúc văn hóa Thái - Tày.

- Lớp thứ hai xuất hiện từ đầu Công nguyên cùng với sự thiên di của các tộc nhóm ngôn ngữ Thái - Tày (bao gồm Giáy, Lự, Lào nọi, Padí...) với kỹ thuật ruộng nước thung lũng, đầu tiên dùng phương pháp hoả canh thuỷ nậu, sau mới đến cách làm ruộng đất thục và hệ thống thuỷ lợi "Mương phai lái lịn".

- Lớp thứ ba bao gồm văn hóa các tộc người H'Mông - Dao với kỹ thuật làm nương thâm canh. Văn hóa các tộc này khi vào

đến Tây Bắc cách đây vài trăm năm đã mang nhiều yếu tố giao lưu với văn hóa Hán.

- Cuối cùng là lớp văn hóa các tộc người nhóm ngôn ngữ Tạng - Miến mà điển hình là các tộc Lô Lô, Hà Nhì.

Như vậy, nếu lấy đặc trưng các lớp văn hóa nói trên làm hệ quy chiếu thì vùng lan truyền của chúng ít nhất phải tính đến địa bàn hữu ngạn sông Hồng của tỉnh Lào Cai, Yên Bái; nếu không nới ra đến vùng thượng nguồn sông Gâm, sông Chảy của Hà Giang, Tuyên Quang và về đến Ba Vì của Hà Tây.

2. Trong tổng thể vùng văn hóa đó, có thể chia làm các tiểu vùng mà trong mỗi tiểu vùng có thể tìm thấy nét văn hóa chủ thể:

- Tiểu vùng văn hóa Mường bao gồm tỉnh Hoà Bình và các huyện Mộc Châu, Phù Yên của Sơn La. Văn hóa chủ thể là văn hóa Mường, văn hóa nhóm Thái trong tiểu vùng này ảnh hưởng đậm nét văn hóa Mường (Trang phục nữ Thái giống trang phục nữ Mường).

- Tiểu vùng văn hóa Thái bao gồm tỉnh Sơn La, Lai Châu và huyện Than Uyên và một phần huyện Mường Khương của Lào Cai, Văn Chấn, Văn Bàn của Yên Bái. Văn hóa chủ thể là văn hóa Thái - Tày (với sự có mặt của văn hóa Giáy, Lự, Padí).

- Tiểu vùng văn hóa Hán - Tạng, trong đó yếu tố trội là văn hóa Tạng - Miến của các dân tộc sống ở biên giới cực Bắc các tỉnh Lai Châu, Lào Cai.

Mặc dầu các tộc H'Mông - Dao có mặt ở khu Tây Bắc, nhưng khối dân chủ yếu của họ lại nằm ở Hà Giang, Cao Bằng, Tuyên Quang. Trên thực tế, nếu nói đến văn hóa Tây Bắc thì phải nói đến văn hóa Thái - Tày ở phía Bắc và văn hóa Mường ở phía Nam vùng văn hóa này. Mặc dầu có khả năng là văn hóa bản địa, nhưng văn hóa các tộc Nam Á không chiếm một vai trò lớn lắm trong văn hóa vùng. Tuy nhiên, một số yếu tố điển hình

của nó lại được tiếp thu và hoà nhập vào văn hóa Thái. So sánh văn hóa Thái Tây Bắc với văn hóa Tày Việt Bắc ta sẽ thấy ở văn hóa Thái những yếu tố mà văn hóa Tày không có. Người Thái biết làm và có tục uống rượu cần; biết chế biến và ăn *"nặm pịa"* (phèo của động vật ăn cỏ); biết trồng và ăn gạo nếp; biết chế tạo và sử dụng thành thạo các nhạc cụ hơi có lưỡi gà như *khèn, pí*; biết tiếp thu và sử dụng vần chữ săng - skrit; có tín ngưỡng sa - man *"Một lao"* và thực hành lễ tiết phồn thực *"Sên lẩu nó"*. Trong lúc đó, người Tày uống rượu cất; không ăn "nặm pịa"; xôi chỉ để cúng; sử dụng chủ yếu nhạc cụ dây và dùng chữ Hán chế biến thành chữ Nôm Tày. Những đặc điểm riêng nói trên của người Thái đều có nguồn gốc từ văn hóa các tộc người Nam Á.

Dù là đóng vai trò chủ thể hoặc chỉ là văn hóa một tộc người, một nhóm địa phương thì văn hóa tất cả các tộc người Tây Bắc là văn hóa dân gian. Đó là thứ văn hóa nằm ngay trong cuộc đời, hoà quyện và phục vụ mọi hoạt động sản xuất, sinh hoạt của con người và cộng đồng. Đó là thứ văn hóa thuộc sở hữu của cộng đồng, được sáng tạo và thực hành bởi mọi thành viên cộng đồng. Người Thái có chữ viết, nhờ đó họ đã văn bản hóa được một số các sáng tạo văn học, một số các luật tục, các tập quán và nhất là sử biên niên của họ. Tuy nhiên, phần lớn vốn văn hóa - văn nghệ của họ đều lưu giữ và truyền dạy theo cơ chế dân gian. Ngay những văn bản nói trên cũng khuyết danh và cũng truyền miệng là chính.

II - THÀNH TỰU

Trải qua mấy chục năm cuối thế kỷ XX vừa chiến đấu bảo vệ Tổ quốc vừa xây dựng chủ nghĩa xã hội, nền văn hóa Việt Nam nói chung và văn hóa các tộc người Tây Bắc nói riêng đã đạt được nhiều thành tựu chưa từng có trong lịch sử:

1. Tham gia vào các nhiệm vụ, mục tiêu chung của đất nước, mỗi nền văn hóa tộc người đã phát huy sức mạnh tiềm tàng của

mình, góp phần huy động nhân dân; đồng thời qua đó, bản sắc độc đáo của văn hóa được thể hiện. Trước cách mạng Tháng Tám năm 1945 văn hóa các tộc người Tây Bắc chỉ phổ biến trong đời sống mỗi tộc người. Ngày nay, hầu như những tinh hoa văn hóa tộc người đều được biết đến trong cả nước. Người Tây Nguyên biết và hát Quan họ trong lúc người Kinh lại có thể hát *ru Sê Đăng. Các bài Inh lả Thái, Ví Mường, Mưa rơi La Hả, Gà phé le Cống Khao, Đón dâu H'Mông, Mặt trời lên của Giáy v.v...* là những bài hát quen thuộc của toàn dân. Ngày nay, thổ cẩm Chăm, Thái, Tày, Mường, đồ đan Khơ Mú không còn lạ lẫm với ai nữa. Tóm lại, *đã diễn ra một quá trình quốc gia hóa các giá trị văn hóa tộc người.* Nếu trong quá khứ nền văn hóa Việt Nam còn chưa quy tụ hết những tinh hoa văn hóa các tộc người thì nay những tinh hoa đó *đã biến thành những thành tố hữu cơ của một thực thể văn hóa dân tộc Việt Nam.* Có thể ví như đó là dòng điện của các nhà máy điện địa phương hoà vào lưới điện quốc gia để chung dòng chảy.

2. Quá trình quốc gia hóa các giá trị văn hóa tộc người cũng *đồng thời là quá trình chọn lọc, tiếp nhận và tộc người hóa tinh hoa văn hóa của các tộc khác.* Lấy một ví dụ: Trong chiến dịch Điện Biên Phủ khi chúng tôi pha mắm tôm đặc để ăn và nấu canh, đồng bào Thái lẳng lặng ra khỏi nhà. Rồi dường như không chịu nổi, hôm sau đồng bào bảo chúng tôi: *"Bộ đội ra ngoài suối nấu cơm và ăn ở đó. Ăn ở nhà cái mùi đó nó ngấm vào chăn đệm, màn, gối, đêm ta không ngủ được"*. Vậy mà chỉ đến năm 59 - 60, tức là sau đó 5 - 6 năm, bao nhiêu mắm tôm đem lên bán cũng hết, kể cả mắm tôm lỏng. Tuy nhiên, đồng bào không ăn như người Kinh. Họ giã riềng thành bột, trộn với mắm tôm, đặt vào đĩa đem nướng lên than, làm thành một loại *"chéo"* mới, vừa thơm vừa đậm đà.

3. Đã xuất hiện một đội ngũ văn nghệ sỹ chuyên nghiệp ở một số tộc người thiểu số, nhất là ở một số tộc người có số dân

tương đối lớn. Những người này một mặt giới thiệu văn hóa tộc người mình, mặt khác, góp phần giới thiệu văn hóa các tộc người khác cho đồng bào tộc mình và chọn lựa tiếp thu. Chính họ đã góp phần đẩy mạnh hai quá trình giao lưu văn hóa nói trên *một cách tự giác*, rút ngắn rất nhiều thời gian lịch sử văn hóa so với sự tiệm tiến, tự phát trong quá khứ.

4. Kết quả là chỉ trong khoảng 50 năm, tuy vẫn phải vừa chiến đấu, vừa xây dựng, chúng ta đã làm cho nền văn hóa chung của các tộc người Việt Nam có một diện mạo mới, đa dạng hơn, giàu có hơn, mang nội dung của thời đại. Mặt khác, nền văn hóa mỗi tộc người thành viên trong đại gia đình Việt Nam trở nên phong phú hơn, gần gũi nhau hơn.

Trên đây mới chỉ là nói đến một vài thành tựu nổi bật. Ngoài ra còn phải kể đến những thành quả khác như việc sắp xếp lại đời sống theo hướng văn minh, việc phổ cập giáo dục và y tế, việc xây dựng điện, đường, trường, trạm, việc áp dụng khoa học kỹ thuật vào sản xuất v.v... Cố nhiên, mặc dù có nhiều cố gắng nhưng chúng ta vẫn còn có những vùng sâu, vùng xa chưa được hưởng bao nhiêu thành quả.

III - THÁCH THỨC VÀ BẤT CẬP

Ngày nay, sau hơn mười năm tiến hành công cuộc đổi mới, đất nước ta đã có những đổi thay nhanh chóng, những tiến bộ vượt bậc về nhiều mặt trong đời sống nhân dân. Để đáp ứng yêu cầu của xã hội trong tình hình mới, công tác văn hóa đã có nhiều cố gắng. Tuy nhiên, chúng ta vẫn đang phải đối mặt với những thách thức và bất cập, đòi hỏi phải giải quyết và tháo gỡ.

1. Hệ thống thiết chế văn hóa hiện nay bao gồm Nhà văn hóa trung tâm, các câu lạc bộ, thư viện, đại đa số chúng được đặt tại thị trấn, thị xã. Trong lúc đó, nhân dân nông thôn, nhất là nông thôn miền núi ở rải rác nên không đến được các thiết

chế đó. Mặt khác, đó là những thiết chế phù hợp với một xã hội công nghiệp hóa, ở đấy người lao động làm việc theo giờ quy định, có quỹ thời gian nhàn rỗi cố định, có điều kiện kinh phí tham gia và có cả hệ thống đường và phương tiện giao thông thông thoáng và tiện lợi. Nông dân ta, cả xuôi lẫn ngược, còn một nắng hai sương lấy đâu thời giờ và tiền bạc để tham gia? Vậy nên, hệ thống thiết chế này chủ yếu phục vụ tầng lớp công chức và cư dân thị trấn. Người nông dân được nhận rất ít những quyền lợi từ hệ thống này mà đáng lẽ họ phải là đối tượng chính được phục vụ.

Có lẽ cũng nhận ra điều này, chúng ta đã phát động phong trào gia đình - làng văn hóa và toàn dân đoàn kết xây dựng đời sống văn hóa ở cơ sở. Hai phong trào này có những kết quả nhất định nhưng nội dung của chúng vẫn nghiêng về các chuẩn đạo đức, pháp luật và ứng xử xã hội. Các hoạt động mang nhân tố thẩm mỹ và nghi lễ không có trong nội dung hai phong trào đó. Do vậy, về thực chất đây mới chỉ *là những điều cần phải theo, phải phấn đấu để làm được.* Người dân không có những hoạt động mà khi tham gia *họ thả sức phô diễn năng lực sáng tạo,* như đối đáp *Hạn Khuống* (Thái), như *Thường Rang* (Mường), như kể truyện *Xống chụ xon xao* (Thái) v.v... May ra chỉ có lễ hội là ít điều phải theo nhất và có nhiều cơ hội sáng tạo nhất. Nhưng lễ hội thì người Kinh mới có. Còn *Sên bản - Sên mướng, Sắc Bùa, Mo Đẻ đất - đẻ nước* chắc gì đã được phép tổ chức chứ đừng nói gì đến *"Sên lảu nó".*

Có tỉnh đã tổ chức các đội văn nghệ xã, bản. Do vậy cũng bù đắp phần nào nhu cầu hưởng thụ văn hóa. Nhưng ngay cả ở hình thức hoạt động này thì *người dân vẫn đóng vai trò thụ động, biến thành người tiêu dùng.* Đồng thời, các đội văn nghệ này trở thành nhóm người chuyên hóa, chuyên diễn những tiết mục đã được các nhà chuyên nghiệp dàn dựng chứ không phải trình diễn vốn văn nghệ của bản làng mình. Kết quả là ở mọi nơi

các đội văn nghệ đều có chương trình gồm những tiết mục nếu không giống hệt nhau thì cũng na ná như nhau. Trong chuyến du khảo Tây Bắc vừa qua tôi đã xem trong một buổi sáng *các đội văn nghệ năm bản thuộc hai huyện khác nhau và cư dân thì thuộc ba dân tộc, nhưng đều biểu diễn một chương trình giống hệt nhau.* Chưa kể đến tiết mục khá xa với phong cách văn hóa của các dân tộc vì nó đã được sáng tác bởi các nhà văn công, văn hóa quần chúng theo hướng "hiện đại hóa" và "hư cấu nghệ thuật" của họ. Tôi không phản đối việc các đội văn nghệ xã vươn tới đẳng cấp của văn công. Nhưng tôi tiếc cái bản sắc riêng của một bản mà xưa kia được gọi là *người Thái làm nương* (Táy hay) khác với bản sắc của bản thứ hai mà xưa kia được gọi là *người Thái làm ruộng* (Táy ná) và cố nhiên, cũng tiếc cả phong cách bộc trực, khoẻ và sôi nổi của bản thứ ba, khác biệt với vẻ dịu dàng khoan thai của hai bản trước. Tất cả bản sắc riêng của các bản, các vùng đều biến mất. *Thay vào đó là một chương trình "đồ hộp" được du nhập!* Liệu tình trạng này có nên tiếp diễn mãi không? Liệu có cần điều chỉnh không?

Vấn đề đặt ra là: Liệu với cách làm như vừa nói, mặc dù với thiện chí tốt đẹp là *"đưa văn hóa về cơ sở"* nhưng thực chất phải chăng là chúng ta đã biến *người dân thành những người tiêu thụ bị động với những món "đồ hộp văn nghệ" và ngày càng ít có cơ hội tự mình tham gia sáng tạo?* Lịch sử cho thấy chính các nước phát triển phương Tây cũng đã sa vào tình trạng này. Lớp trẻ của họ phản ứng bằng cách lập ra các băng nhóm nhạc Rock - Pop, một loại nhạc mà người diễn giao lưu với người nghe, còn người nghe có thể hát theo hoặc nhảy múa, vẫy tay tuỳ ý thích bột phát. Đây cũng là cách sinh hoạt tại các vũ trường, nơi mà mỗi người đều có quyền hát, nhảy múa theo ý riêng. Người Nhật thì lại chế ra Karaôkê tạo cơ hội mỗi người tự thể hiện tài năng diễn xuất của mình. Hơn nữa, họ lại chế ra các giàn máy có khả năng làm cho giọng hát tồi cũng trở nên mượt mà. Điều này giải

thích tại sao thanh niên lại thích nhạc Rock - Pop, thích đi vũ trường, thích hát Karaôkê đến thế. Đây chính là tác dụng lành mạnh của hai hình thức sinh hoạt này. Những hiện tượng tiêu cực sau này là những ký sinh chứ không phải bản chất của nhạc Rock và Karaôkê. Từ kinh nghiệm trên có thể thấy rằng cách chuyên nghiệp hóa các đội văn nghệ cơ sở với chương trình biểu diễn các tiết mục *"đóng hộp"* và biến dân thành những người tiêu thụ bị động, *không phải là cách làm tối ưu!*

2. Có một sự thật là ngày nay khá nhiều hình thức văn hóa cổ truyền đã mất đi cơ sở xã hội - lịch sử mà vì chúng các hình thức văn hóa đó được sinh ra và phát triển. Chẳng hạn *Sên Một Lao* được tạo ra để đáp ứng cho việc hát cúng chữa bệnh, tìm hồn lạc đem về cơ thể. Ngày nay khoa học y tế phát triển chữa bệnh bằng thuốc rất hiệu nghiệm, nên *Sên Một Lao* ngày càng được ít người tin. Được biết, xưa kia, trước khi hát *Táy Pú Xớc*, ông Mo phải khấn xin âm dương *Tạo Xuông - Tạo Ngấn*, được phép mới hát vì người ta tin rằng linh hồn những người này rất mạnh, và họ lại là tổ tiên người Thái đang thống trị Tây Bắc nữa. Ngày nay hẳn không còn ai muốn xin âm dương trước khi hát bản sử thi này. Như vậy cái chức năng xã hội xưa kia của *Sên Một Lao* và *Táy Pú Xớc* ngày càng phai mờ và đến một lúc nào đó chúng sẽ bị mai một vì xã hội không có nhu cầu sử dụng nữa. Tuy nhiên, hai hình thức này lại chứa đựng những giá trị văn học, âm nhạc, múa, diễn xuất rất độc đáo. Tương tự như vậy là các bài hát, điệu múa trong các nghi lễ, ví dụ như múa *Cống tốp au eo, Nôộc xì hin, Pa lửởm hát,* các điệu múa khăn, nón, quạt, nhạc trong *Then*, các điệu hát *Inh lả, Táng txạ, Nhùm hứa* v.v... Bài trừ mê tín, xoá các hoạt động dị đoan nhưng *phải giành lại các giá trị nghệ thuật mà trước kia các hoạt động này chứa đựng*. Thái độ tốt nhất là giữ gìn những giá trị này nguyên dạng và trình bày lại như chúng đã từng có. Bởi vì qua đó, người ngày nay và mai sau hiểu được sức sáng tạo của cha ông, hiểu được những nhận thức, tình cảm, nguyện vong của người xưa

gửi gắm. Ở các nước phát triển phương Tây và Nhật Bản người ta giữ nguyên dạng và trình bày nguyên dạng những giá trị này rất tốt. Họ có cải biên không, họ có lấy chúng làm chất liệu sáng tác cái mới không? Có! *Nhưng điều quan trọng là họ không xoá đi cái nguyên dạng mà trái lại, bảo tồn rất chu đáo.* Cạnh đó, họ vẫn tha hồ diễn đủ các loại hình cải biên, hư cấu, song song tồn tại với cái nguyên dạng. Rất tiếc, chúng ta không làm như vậy. Một là, đã xoá mê tín là xoá hết các giá trị tốt đẹp mà mê tín đã sử dụng. Hai là, đã cải biên thì xoá ngay cái gốc, thay bằng cái mới, mặc dầu ai dám bảo đảm là cái cải biên, cái mới đó hơn hẳn cái gốc? Cho nên bây giờ không sao tìm được Chèo cổ đúng nghĩa nữa, chỉ toàn Chèo cải biên mà thực chất là Kịch nói pha Chèo.

3. Nhân đây xin nói thêm một chút về cải biên. Xin nói ngay là tôi không phản đối cải biên. Cải biên là một trong những cách mà thế hệ đương thời đóng góp phần sáng tạo của mình vào các giá trị cổ truyền và cũng là một trong những động lực phát triển của văn hóa. *Vấn đề cần trao đổi là ở chỗ cải biên thế nào và theo mô hình nào?* Có một nguyên tắc là cải biên thế nào là tuỳ tác giả, *nhưng phải giữ được bản chất và bản sắc của cái gốc.* Chính Bác Hồ đã dạy chúng ta rằng *"Chớ có gieo vừng ra ngô!"*

Rất tiếc, ngày nay nhiều tác phẩm cải biên đã không giữ được bản chất và bản sắc của sự vật. Các bài nhạc cụ dân tộc độc tấu thường có cấu trúc A B A của loại concertino thế kỷ XVI của phương Tây. Các bài này gồm một đoạn nhạc chậm (đoạn A), sau đó là đoạn nhạc nhanh về cuối có một phần bắt chước chim kêu, vượn hót, mèo kêu, gà gáy v.v... (đoạn B và phần trổ ngón). Cuối cùng đánh lại đoạn A hoặc một phần đoạn. Các bài này được cải biên theo tư duy và thẩm mỹ nhạc châu Âu (thế kỷ XVI) và được đánh lên bằng nhạc cụ dân tộc Việt Nam. Liệu những bài này có được bao nhiêu phần là "vừng" và bao nhiêu phần là "ngô"? Điệu múa được gọi là "Mùa hoa ban" mà tôi được

xem tới ba lần giống hệt nhau vào một buổi sáng ở ba bản của ba dân tộc khác nhau cũng làm tôi tự hỏi không biết còn có thể gọi đây là múa Thái không? Nghĩa là nó có còn là "vừng" không?

Có thể lấy bộ ba vở chèo *Bài ca giữ nước* của Tào Mạt làm ví dụ. Ba vở này chứa đựng rất nhiều sáng tạo cải biên nhưng vẫn mang những đặc trưng nghệ thuật Chèo. Tóm lại, nó mang dấu ấn "rất Tào Mạt" nhưng lại "rất Chèo".

Đáng tiếc, rất nhiều tiết mục cải biên của chúng ta về thực chất là *phương Tây hóa*. Nhân danh hiện đại hóa, phải có múa balê trộn vào múa dân tộc mới "khoa học", hát Quan họ phải có dàn nhạc đệm theo luật hoà âm châu Âu thì mới "tiên tiến". Có biết đâu chính cái dàn nhạc và bè đệm lai căng ấy đã tiêu diệt luôn đặc trưng cơ bản của hát Quan họ là *"vang, rền, nền, nảy"* mà chỉ có hát không đệm mới phô diễn được. Một thời chúng ta bắt chước Liên Xô - Trung Quốc xây dựng dàn nhạc "giao hưởng dân tộc" có hàng trăm nhạc công. Mỗi loại đàn thì đều làm đủ ba cỡ Cao - Trung - Trầm. Cuối cùng phải giải tán cái "giao hưởng" này vì các nhạc cụ của ta có âm hạn hẹp, các cấu tạo vốn chỉ được làm để đáp ứng các bài nhạc nhấn nhá, tinh tế. Nay phải đánh ào ào, trăm cái như một thì lộn xộn, luôn tụt dây, chệch phím. Đấy cũng là một dạng "gieo vừng ra ngô".

Chúng ta không ngại học châu Âu hay Trung Quốc. Vấn đề là học rồi thì tiêu hóa thế nào chứ không phải lấy của họ về rồi lắp ghép sống sít với cái của ta để coi là đã "hiện đại hóa".

4. Việc chuyên nghiệp hóa văn nghệ quần chúng với các chương trình gồm các tiết mục "cải biên", "đóng hộp" đang dẫn đến *nguy cơ nhất thể, nhất dạng hóa* nền văn hóa đa tộc người của chúng ta. Các chương trình "đóng gói sẵn" thường được sản xuất từ cùng một lò, thường là của đoàn văn công hay Nhà Văn hóa trung tâm tỉnh. Ví dụ như điệu múa "Mùa hoa ban", chắc hẳn phải là "tác phẩm" của một biên đạo hay một cán bộ văn hóa quần chúng nào đó. Vậy là hơn 1000 đội văn nghệ xã của 27 dân tộc trong tỉnh này sẽ diễn

cùng một chương trình. Còn các vốn văn nghệ độc đáo của từng địa phương thì hầu như không được sử dụng vì nó không được "sân khấu hóa".

Đúng là cán bộ văn hóa quần chúng và văn công chuyên nghiệp có trách nhiệm hướng dẫn phong trào quần chúng. Nhưng thay vì giúp đỡ, khơi gợi quần chúng khai thác những giá trị văn hóa bản địa mà chính nhân dân là tác giả, thì những cán bộ này lại đem đến cho dân những "cấu kiện đúc sẵn". Vậy cho nên, ít nhất trong phạm vi một tỉnh, văn nghệ hầu như chỉ có một màu. Không biết đây có phải là cách "quản lý" và "hướng dẫn" phong trào tốt nhất không?

IV - KIẾN NGHỊ VÀ GIẢI PHÁP

1. Trước hết cần nhận thức được những bất cập nói trên và những điều bức xúc khác trong thực tiễn *để điều chỉnh, để khắc phục quan niệm xơ cứng, tư duy giáo điều, phương pháp công tác sáo mòn.*

2. Cần có những hội thảo, công trình làm rõ nội hàm *một cách định lượng* về các từ ngữ "quen miệng quen tai" như *bảo tồn và phát huy, thừa kế và phát triển, giữ gìn và cách tân*, sao cho *không "gieo vương ra ngô"* nhưng vẫn đảm bảo sự đóng góp của thế hệ đương đại vào các giá trị của nền văn hóa dân tộc. Nghĩa là làm rõ nghĩa như thế nào là phát triển? Có phải bắt chước phương Tây là phát triển không?

3. Một giải pháp quan trọng là phải hết sức tôn trọng và phải huy động tối đa sức sáng tạo văn hóa của nhân dân mỗi bản làng, mỗi địa phương, mỗi tộc người để bảo vệ bản sắc văn hóa dân tộc, đảm bảo quyền dân chủ trong sáng tạo văn hóa của nhân dân.

Đồng thời cần khẳng định rằng trách nhiệm cao cả của cán bộ văn hóa quần chúng là hướng dẫn, tạo điều kiện cho sức

sáng tạo của nhân dân được phát huy chứ không phải làm thay dân bằng cách cung cấp cho họ những "đồ hộp văn nghệ". Điều này đặc biệt quan trọng với những cán bộ người Kinh lên hoạt động vùng đồng bào thiểu số nhưng lại không biết tiếng dân tộc. Điều này cũng đặc biệt quan trọng đối với một vài cá biệt cán bộ người dân tộc nhưng luôn luôn cho rằng văn hóa tộc người mình là lạc hậu, đơn sơ.

4. Nghiên cứu việc áp dụng luật "bản quyền tác giả" đối với các giá trị văn hóa - văn nghệ dân tộc cổ truyền của các cộng đồng tộc người chủ nhân các giá trị đó. Philippin, Inđônêxia đã thực hiện và tạo ra một hành lang pháp lý vững chắc chống lại rất có hiệu quả các hành vi xâm phạm, cải biên vô lối.

5. Bổ sung vào tiêu chuẩn gia đình văn hóa, làng văn hóa một tiêu chuẩn về sáng tạo văn hóa. Ví dụ toàn dân xoá mù chữ dân tộc (chữ Thái, Nôm Tày, Ê Đê, Bana... hoặc biết và truyền dạy một loại hát (Quan họ, Ví Giặm...) hoặc một nghề (gốm, gỗ, đan nhuộm, thổ cẩm...). Hằng năm tổ chức các cuộc thi cho các lứa tuổi phù hợp.

Hà Nội, tháng 9 năm 2002

Bài này viết tham gia *Hội thảo của đề tài cấp nhà nước KX 04-05 giai đoạn 2001-2005* do GS. TS Trần Văn Bính làm chủ nhiệm.

XUÂN TÂY BẮC

Ai đã gặp mùa xuân Tây Bắc một lần thường khó quên vẻ đẹp riêng của nó. Cái mùa sinh sôi, đâm mầm nảy nụ, mùa cây rừng thay da thay áo, mùa phấn hứng của muôn loài này cũng là mùa làm ăn, mùa nương rượng.

Gió vẫn thổi. Nhưng không phải là thứ gió rét buốt, suốt ngày vù vù ở thung lũng rồi trườn lên núi, bứt đi cho đến chiếc lá cuối cùng trên những cây Ban khẳng khiu, trơ trọi. Đây là gió ấm, thứ gió làm cho da thịt căng nở, gọi những chồi cỏ gianh màu mận chín và nhọn như gai vươn lên mặt đất. Xen lẫn những mầm gianh là cả một rừng hoa riềng, hoa gừng dại màu hồng nhạt và ké hoa đào màu hồng thẫm. Cái mảng màu nóng ấm ấy rực lên trên nền màu xám bạc của lá úa cỏ gianh năm trước, khởi sắc cho mùa xuân tháo nguyên châu Mộc. Trên triền núi cao, những đám nương thâm canh của đồng bào Mèo đã cày ải qua đông, nay được cày lại, dọn sạch cỏ, còn có một màu nâu đỏ đậm đà, chắc chắn hơn Hơi khói thơm ấm và tiếng khèn ngọt ngào từ những đám nương ấy hoà vào không gian đã hoàn thiện tính cách khiêm tốn bình dị của mùa xuân châu Mộc

Dòng sông Đà, sông Mã nước trong xanh thẳm Rêu đá, cái thứ rêu dài ngọn, óng mượt, lập lánh dưới ánh nắng, xao động không ngừng trong lòng nước tựa như muốn vẫy gọi ai đó. Tiếng hát cất lên từ những con thuyền vớt rêu của các cô gái Thái. Thứ rêu chỉ có ở sông Đà, sông Mã này đem về phơi khô, hơ lên than hồng sẽ vừa giòn vừa dai, thơm đậm như cá mực nướng, là món không thể thiếu được cho những bữa rượu hứa hôn thường

tổ chức vào mùa xuân. Vì rêu là món ăn tượng trưng cho lòng chung thuỷ. Theo truyền thuyết, xưa kia có một anh trai bản yêu cô gái đẹp gia nô nhà chúa. Chúa đất ngăn cản tình yêu của họ vì hắn muốn giữ cô gái làm nàng hầu. Đôi trai gái trèo lên ngọn núi cao, cắt tóc mình bện thành một mối thề nguyền ôm nhau khóc đến khi chết và biến thành sao Hôm, sao Mai. Nước mắt họ chảy thành sông Đà, sông Mã. Còn tóc họ thì biến thành thứ rêu óng ả đó.

Mùa xuân đến dần dần, chậm rãi và đến với mọi vật, từ những làn hơi ẩm lạnh của núi đá đang bốc lên nhè nhẹ, từ tiếng kêu da diết của đôi chim gõ kiến gọi nhau, và hình như còn cả tiếng rì rào khó thấy của những chồi non đang nứt ra trên mỗi mắt cành nữa. Cảnh xuân cứ rõ dần, rạng dần, nhưng núi rừng và con người vẫn như chờ đợi một cái gì nữa kia.

Tất cả đều chờ đợi. Chờ đợi đến hồi hộp, phấp phỏng, lo âu. Cái gì đó vẫn chưa đến, mà lẽ ra theo lịch thì nó phải đến rồi. Các cụ già rủ nhau vào rừng vầu tìm điềm báo trước. Đây rồi! Các cụ hoan hỉ đem về bản một mảng lá vầu khô bết có những con kiến bé li ti như hạt bụi bám đầy. Trông chúng vẫn còn ngơ ngác, mong ngóng. Chúng chạy loăng quăng trên lá khô, thỉnh thoảng lại chụm những cặp râu bé tí xíu báo tin cho nhau. Bản làng rất vui. Lũ kiến này bỏ tổ mùa đông của chúng, kéo về chờ sẵn ở gốc vầu, thì tất cái gì đó sắp đến rồi. Loài kiến có tài biết trước những thay đổi của thiên nhiên.

Và đây, *Cơn mưa đón Ban*, cái mọi người mong đợi đã đến. Trước tiên, một vầng mây trắng bạc hiện lên từ phía sau núi. Gió thổi mạnh dần và mỗi lúc thêm nhiều hơi ẩm. Bầu trời trong xanh biến đi. Mãi tít trên cao ầm ì một tràng sấm nhẹ. Mưa rơi. Một hạt, vài hạt, nhiều hạt lộp bộp rồi mau dần trên mái gianh khô mỏng. Một đợt mưa rào mau hạt từ chân núi, tạo thành màn nước dầy, sừng sững tiến ra cánh đồng, ào đến rồi lại chợt lắng đi. Lúc ấy đằng sau cái tiếng lách tách reo vui của

giọt gianh có cả một nền hoà âm tiếng vang của núi rừng vọng lại, tiếng mưa rơi dào dạt, tiếng suối chảy róc rách và thỉnh thoảng con hoạ mi điểm một tràng dài tiếng hót líu lo của nó.

Mưa không lâu, chừng năm sáu đợt ngắn rồi tạnh hẳn. Bầu trời lại trong vắt và hình như xanh đậm thêm. Và ánh nắng mới rực rỡ làm sao. Cây rừng lấp lánh, sạch sẽ, mới mẻ. Đất đỏ thẫm lại, mịn màng. Bầy én lao xao chao lượn đuổi bắt những con mối cánh đầu mùa. Cơn mưa mong đợi đã đến, hứa hẹn một năm hoà thuận, mùa màng tươi tốt. Bản làng nổi chiêng trống. Những chum rượu được cắm cần. Cũng phải có chút gì mừng cái ngày đặc biệt thân thiết và quý báu này chứ!

Ngày hôm sau, hoặc muộn lắm là hai ba ngày sau, sớm mai khi trở dậy ta sẽ được hít thở một bầu không khí dịu ngọt, trong mát lạ thường. Hãy ra đầu sàn và nhìn lên núi. Ở đấy, nơi mà chiều hôm qua những cây *Ban* gầy guộc còn e lệ nép mình lẫn trong rừng cây, thì hôm nay đã bừng nở một mùa hoa trắng ngát. Hoa nở chi chít trên tất cả các cành. *Ban* giao cành nối tiếp, *Ban* chụm lại từng khóm, theo nhau trải khắp trên núi rừng trùng điệp một màu trắng hồng pha chút tím, làm cho:

... "Đất nước như tấm gương
Trắng ngần nhưng rừng Ban..."

(Dân ca Dao đỏ)

Ánh nắng hút lấy màu hoa, rồi chiêu vào mọi vật, đem chất hồng xoa lên đôi má các em bé, các cô gái, chan hoà trên mái khăn, chân váy, cửa tay áo thêu hình thổ cẩm rực rỡ. Cả bầu trời xanh thẳm kia cũng phơn phớt màu hoa.

Hoa *Ban* đã gọi mùa xuân về hay xuân bật sáng lên mùa hoa *Ban*? Nở trước hoặc sau hoa *Ban*, còn có nhiều loại hoa đẹp. Hoa *Mạ* màu vàng cam sẫm trên lưng núi, hoa *Phong lan* tím hồng, hoa *Đào* đỏ nhạt của vùng cao, hoa *Lê* trắng muốt của đất Xìn

Hồ mây phủ, hoa *Pót* đỏ tươi, hoa *Vông* đỏ thắm, hoa *Mơ* kín đáo ở ngõ bản, ven đồi, tất cả đều phải chờ hoa *Ban*. Cùng với hoa *Ban*, các thứ hoa dệt nên tấm thảm màu độc đáo của mùa xuân Tây Bắc. Chúng gọi những đàn chim *"Tỏ Tẻ"*, những đôi chim *"Tăng Ló"*, những bầy *"Cứ Cư"* hằng trăm, hàng trăm con bay về ríu rít, suốt ngày tranh cãi nhau vang động cả rừng hoa, và lũ chim lắm điều ấy cũng chỉ bay về khi hoa *Ban* đã nở.

Mùa hoa *Ban* là mùa văn nghệ. Bản làng tưng bừng ca múa vào hội xuân. *Cơn mưa đón Ban* được mô tả bằng cảm xúc của đồng bào Xá trong bài dân ca *"Mưa rơi"*. Chẳng những đây là bài ca ngắn, gọn, đẹp với hai câu nhạc, mô tả rất thực, rất nghệ thuật cái cơn mưa kì diệu kia, mà trước hết là niềm lạc quan phấn hứng của người lao động.

... Mưa rơi chim ướt cánh bay
Nó mắc bẫy trong rừng
Trên nương ngô lúa lên chồi
Măng trong gốc nhô đầu mừng ánh nắng...

(Lời dịch của Phạm Khôi)

Trong bài hát có cả tiếng mưa rơi dào dạt, tiếng suối róc rách, tiếng chim hót líu lo, tiếng reo vui của cuộc sống.

Trong ngày hội *Mừng mùa măng mọc* trai gái *Xá* không chỉ hát *Mưa rơi* mà còn múa *Tăng bu - Tăng bẳng*. *Tăng bu - Tăng bẳng* là những ống tre to, rỗng, có cỡ dài, ngắn khác nhau, được dỗ xuống một tấm ván, phát ra những tiếng brum brum, nhịp nhàng theo tiết tấu múa. Không biết những cái gậy chọc lỗ tra hạt trên nương ngày xưa, hay là các ống bương đựng nước đã là gợi ý ban đầu cho cái thứ nhạc cụ *Tăng bu - Tăng bẳng* này. Nhưng những động tác múa thì đã kể ra nào là phát cây, dọn cỏ, gieo hạt, đuổi chim tha hạt giống, xem cá lượn từng đôi...

"Cây quấn hoa" (co xằng bók) là trung tâm buổi lễ. Cái cây chuối có cắm, có treo các con giống đan bằng nan nhuộm màu,

các loài hoa, các hạt giống ngũ cốc đâu phải sinh ra từ tín ngưỡng. Nguồn gốc của nó là cái ý thức mạnh mẽ của con người muốn chiếm lĩnh, muốn thâu tóm cả thiên nhiên đang nảy nở, cả đất đai đang hồi sinh. Cả cái hội *"Mừng mùa măng mọc"* này cũng mang ý nghĩa một cái mốc thời gian, mà ở đó con người gửi gắm những hy vọng, những mong ước cho một mùa làm ăn khấm khá.

Những chiếc măng vầu đầu mùa, tuy còn hiếm hoi, nhưng cũng có vai trò trong ngày hội. Những mầm vầu đã hút hơi ẩm của *Cơn mưa đón Ban,* tiết ra một chất nước ngọt, làm mềm đất rắn, rồi xuyên thủng lớp lá khô bết dầy và nhô lên ánh sáng mặt trời. Bầy kiến li ti đã chờ sẵn. Chúng bám vào ngọn măng, thoả thuê hút chất nước ngọt ấy và se những viên đất tí xíu làm tổ ngay trên những cái tai măng nhọn hoắt.

Về mùa xuân, dòng *Nặm Na* vùng Lai Châu thật dịu dàng. Dòng sông uyển chuyển trôi giữa hai thành núi đá dựng hay những bờ đất dựng cao màu xám xanh pha vệt đỏ. Hoa *Ban,* hoa *Mạ* trên thành núi, bờ đất in hình xuống nước làm cho dòng nước trở thành một dòng sông hoa. Từng bầy én chao chát trên sông. Chúng là sát mặt nước in chiếc bóng nhanh nhẹn lên nền trắng của sông hoa, rồi thi nhau bay vút lên, cao mãi, cao mãi, vượt lên trên thành núi, nhằm vào khoảng trời xanh vô tận để rồi từ đó lạt lao xuống mặt nước, đan nhau xao động cả bầu trời và dòng sông. Những con mỏi cánh chui vào những cái tổ đất hình tròn đào ở bờ sông nằm nghỉ. Chúng thò cái mỏ ngắn, nhọn và cặp mắt đen láy ra ngoài tổ, ngắm cảnh vật và gọi nhau bằng những tiếng nhè nhẹ dễ thương.

Những con thuyền đuôi én, có cái đuôi giống chim ấy, không làm cho bầy chim ngạc nhiên Mỗi mùa xuân, khi trở về *Nặm Na,* chúng đều được dự những ngày hội như thế. Không phải là hội thi bơi chải tưng bừng của vùng sông Đà hay hội đánh cá rộn rịp của vùng sông Mã. Đây là hội hát giao duyên trên thuyền,

một ngày hội đằm thắm lứa đôi. Trong không gian thơm nức mùi hoa, có tiếng mềm mềm, đùng đục của những cây *Tính tẩu* khiêm tốn trong tay các trai bản và những câu hát sôi nổi thiết tha bằng giọng ngực của các cô gái Thái trắng. Ở đây không có cái say sưa của những cuộc hát đối đáp, mà chỉ có những nỗi niềm tâm sự, những mơ ước chân thành về một hạnh phúc giản dị. Những con thuyền trôi thong thả. Phía đuôi én, hai trai bản ngồi đánh *Tính tẩu* (họ lái thuyền bằng chân). Các anh không hát, nhưng tiếng đàn của các anh như hát:

Má em yêu trắng hồng hoa Ban
Má em yêu thắm màu hoa Mạ
Má thắm nồng, lòng em không ngả
Má trắng trong, lòng em không nghiêng.

Phía mũi thuyền, hai cô gái thay nhau hát:

... Anh ơi
Ta yêu nhau khi Ban còn đơm nụ
Ta yêu nhau khi Ban nở trên cành
Ban sẽ héo, mong Ban trở lại cành
Ban sẽ rụng, mong Ban rụng về gốc...

Bông hoa *Ban* đi vào bài hát của các cô như một hình tượng thấu suốt. Tiếng đàn chốc chốc lại nổi lên, ríu rít một đoạn nhạc đầy luyến láy. Tiếng đàn, tiếng hát trải dài trên sông hoa, xuôi mãi theo thuyền về bến dưới. Tới một quãng rừng *Ban* đẹp, những con thuyền cập bến. Trai gái lên bờ hái hoa *Ban*. Bây giờ, tiếng hát từ lưng núi, đập sang vách bờ bên kia, theo cánh én liệng xuống mặt nước. Bầy én dường như thông cảm với tiếng hát và đáp lại bằng thứ tiếng chíp chiu riêng của chúng. Chúng là những con chim hiểu biết. Vì chúng đã từng được thấy, được nghe những câu hát thắm thiết như thế này ở hội chơi *Hang Thẳm Lé* vùng Nghĩa Lộ, hội *Hái hoa* vùng Sơn La và cả hội *Xải Xán* ở vùng Mèo nữa.

Mùa xuân tươi vui, căng nhựa sống đang hoàn thành công việc của mình. Tất cả cây rừng đều đã thay lá mới. Rồi hoa *Ban* tàn cánh, để lại những quả non lẫn trong đám lá mới này. Đàn chim "*Tỏ Tẻ*" ồn ào bay đi. Chỉ còn những đôi "*Tăng Ló*" chuyên cần tha rác làm tổ. Trên đỉnh núi cao, phượng hoàng đất đã bay lượn. Thỉnh thoảng, một con gà mái rừng cục tác đẻ và có tiếng con gà trống hốt hoảng đáp lại. Đêm đêm, trong các thung lũng, những con sóc bay hú gọi bạn tình. Từ trên nương, câu hát vang lên.

... "Hoa Ban tàn, anh hãy tra ngô
Hoa Ban làm quả, anh dọn nương tra lúa
Hoa Ban xanh lá, anh hãy làm cỏ chân ruộng bậc thang".

Đã đến mùa làm ăn. Con người bắt tay thực hiện những hy vọng, mong ước của mùa xuân với niềm tin vững chãi hơn. Mùa xuân đã qua, nhưng sắc xuân vẫn tràn trên mọi nẻo và biến thành sức mạnh của người lao động.

Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*, Bộ Văn hóa, số 1/1972, tr. 70-72

ĐỒNG DAO THÁI TÂY BẮC

Trước Cách mạng Tháng Tám năm 1945, nền văn hóa cổ truyền dân tộc Thái là văn hóa dân gian. Những nhân tố của văn hóa chuyên nghiệp chưa xuất hiện rõ ràng. Nền văn hóa đó được thể hiện trong các hình thái hoạt động văn hóa nghệ thuật dân gian.

Trong tâm thức của người dân Thái, những hoạt động đó gắn bó với cuộc đời của mỗi con người như là một bộ phận không tách rời của cuộc đời. Những chùm hoa "*cút*" treo trên vành nôi, tiếng nhạc của vòng vía, câu hát ru mênh mông của mẹ, của bà và những bài hát đồng dao là kỷ niệm của tuổi thơ trong trắng. Những ngày hội mùa xuân, hội hái hoa Ban, hội chơi hang, đua thuyền, những đêm trăng tình tự anh đàn em hát, những cuộc hát đối "*Hạn Khuống*", những cuộc giao duyên hay hát đám cưới để lại trong ký ức suốt đời những ấn tượng tươi sáng của tuổi thanh xuân. Những hội xuống đồng, mừng sấm ra, mừng mưa đầu mùa, vui lễ cơm mới, hội đi săn náo nhiệt, hội đánh cá tưng bừng gắn liền với tuổi trung niên khi con người đã thành gia thất. Tuổi già thì mải mê với những buổi hát kể sử thi, kể truyện cổ tích cho trẻ nhỏ hay cho dân bản. Khi nằm xuống, nhiều người còn ước ao được tiễn đưa bằng các đêm hát sử thi và lời nhắn hồn, sao cho tang lễ trở thành "*tang người chết - Tết người sống*". Qua những hoạt động văn nghệ dân gian ấy, truyền thống văn hóa dân tộc thấm dần vào tri thức và tâm hồn con người một cách tự nhiên. Đồng thời, qua đó, mỗi người góp phần sáng tạo của mình, bổ sung cho truyền thống dân tộc. Trong hoàn cảnh xã hội đó, văn hóa dân gian trở thành phương tiện quan trọng để giáo dục và tiếp nhận những giá trị văn hóa truyền thống của dân tộc mình.

Đồng dao là một trong những hoạt động văn hóa dân gian có tầm quan trọng, vì đó là những "*nét bút văn hoá đầu tiên*" của truyền thống dân tộc được viết lên tâm hồn trong trắng của trẻ thơ.

Trong môi trường sinh hoạt, mỗi bài Đồng dao là một thể kết hợp các hình thức hoạt động văn hóa - văn nghệ dân gian. Thông thường nó được cấu tạo bởi ba thành tố: *Trò chơi - Lời ca vần vè - và Làn điệu âm nhạc*. Cũng có một số bài chỉ có hai thành tố lời ca và trò chơi như phần lớn các bài Đồng dao của người Kinh hiện nay; hoặc chỉ có lời ca và làn điệu âm nhạc. Trên cơ sở ưu thế về hình thái biểu hiện của mình, mỗi thành tố sẽ có tác động khác nhau đến trẻ em. Nhưng chính cấu tạo nhiều thành tố đã làm cho Đồng dao Thái có giá trị nhiều mặt, giáo dục trẻ em bằng những hình thức vui, phù hợp với lứa tuổi chúng.

Dạy Đồng dao cho trẻ em là những người mẹ, người bà và những em lớn tuổi hơn. Nhưng chính những em lớn tuổi hơn này, những em *"đầu trò"*, mới thực sự là những *"nhà tổ chức"*. Các em bày trò chơi, hát với nhau, thu hút các em nhỏ hơn. Và qua các trò chơi, bài hát các em đó còn sáng tạo, thêm bớt tình tiết của trò chơi, đặt vần vè mới cho bài hát. Nhiều khi người lớn phải ngạc nhiên về tài *"sắp trò, bẻ vần"* của các em. Vì thế, có thể sẽ là sai lầm khi nghĩ rằng Đồng dao chỉ là của người lớn truyền dạy và trẻ em là người tiếp thu một cách thụ động. Thực ra, những điều người lớn truyền dạy cũng chính là những sáng tạo của những thế hệ trước và thế hệ họ khi còn nhỏ, để rồi đến lượt mỗi thế hệ trẻ em sau đó, lại tiếp tục bổ sung

Lứa tuổi của Đồng dao là lứa tuổi của các câu hỏi *"Vì sao - Thế nào - Ở đâu?"*. Đó là lứa tuổi mà thiên nhiên, cuộc sống xã hội mở ra mênh mông trước cặp mắt ngạc nhiên, ham hiểu biết của trẻ em. Nội dung cơ bản của Đồng dao các dân tộc đều như vậy. Song sự khác nhau, tạo nên những nét riêng biệt của Đồng

dao ở mỗi dân tộc chính là hoàn cảnh thiên nhiên và cuộc sống xã hội đương thời của dân tộc đó. Thiên nhiên trong Đồng dao Thái là thiên nhiên nông nghiệp của nền kinh tế lâu đời tự cấp, tự túc, tự nhiên:

"Xả kin toi pháy - Táy kin toi nặm"
(Người) Xá sống nhờ lửa
(Người) Thái sống nhờ nước (tục ngữ).

Ý nói người Xá sống nhờ nương đốt, người Thái sống nhờ ruộng.

Hãy nghe các em hát bài "Gọi nắng":

"Đét dớ! lả đét dớ!
Đét dớ! Phạ đét lương!
Đét haử tếng mướng kin khảu hảo
Táy bản chảu kin lảu xắn kha
Táy thay ná kin pa pỉnh tộp

Đét dớ! lả đét dớ!
Đét dớ! Phạ đét dớ!
Tếnh mướng chí đảy kin khảu hảo
Phía tạo chí kin khảu đét xen!

"Nắng lên! Nắng lên đi!
Nắng lên đi! Hỡi nắng vàng
Nắng cho dân mường ăn thóc nỏ
Dân bản ta uống rượu la đà[1]
Dân cày ta ăn cá nướng gập[2]

---

1. Nguyên văn: uống rượu say run chân.
2. Cá nướng gập: Mổ cá đằng lưng, phanh ra, xát gia vị, ngâm tẩm trong 15 phút, gập ngang con cá, kẹp vào gắp nướng. Cách làm này giữ cho thịt cá mềm, không bị khô và rất thơm.

Nắng lên! Nắng lên đi!
Nắng lên đi! Hỡi nắng vàng!
Nắng cho dân khắp mường được ăn thóc khô
Cho phìa tạo phải ăn gạo đớn!

(Thái đen Mường La - Sơn La)

Bài này các em hát vào sáng sớm khi ánh nắng mới chiếu chéo vào gầm sàn nhà.

Nhưng có lẽ cái dạng vẻ thiên nhiên gần gũi với các em bé Thái hơn cả là những đồ vật, những con vật đã trở thành "*bạn bè*" và gắn liền với đời sống thơ ngây của các em. Những vật thể nhỏ bé của thiên nhiên đó đối với các em thường có tính người, cũng suy nghĩ, chơi đùa, la hét; cũng dễ vâng lời các em và cũng dễ bị các em lừa. Hãy bắt đầu từ góc sàn phơi trên nhà các em, vào những đêm trăng sáng mùa hạ. Một cành cây tươi buộc vào cọc sào phơi. Lá cây có mặt nhẵn láng được vẩy đẫm nước, phản chiếu ánh trăng lấp lánh. Các em lấy thanh tre gõ vào cọc sàn và hát bài *Gõ ve sầu*:

Tói chúc chắn củn lem
Tói méng khem củn chủn
Oh mả kin nặm mó
Oh má kin năm mơi
Má át ẻo sau sỉh sau chản cu dớ!

Hỡi ve sầu đít nhọn
Hỡi cánh cam đít tròn
Bay về uống nước mỏ
Bay về uống nước sương
Về lượn vòng cột sàn
Bậu vào đầy cột phơi tao nhé!

(Thái Trắng Mường Chiên - Sơn La)

Trong đêm tĩnh mịch và khô nóng của mùa hè Tây Bắc, tiếng gõ huyên náo và hơi ẩm của cành cây vẩy đẫm nước đã thu hút hàng đàn ve sầu, côn trùng. Nhưng đối với các em chúng bay đến cho các em bắt chính là do bị hấp dẫn bởi ma lực trong những lời hát có tính phù chú của các em.

Những cánh đồng Thái nằm gọn trong những thung lũng, nhỏ thôi, nhưng chứa đựng biết bao điều lý thú với con trẻ. Ở đây bạn của các em là những con niềng niễng đen nhưng nhức hay bơi lội kiểu "trồng cây chuối" trong làn nước ruộng, có khả năng "bói" xem các em có thể "dựng nhà" bằng những cành cây chó đẻ ở đâu trong bài *"Hỏi niễng"*:

Nhiếng ơi nhiếng!
Nhiếng củm cu báu van
Nhiếng quái cu báu tạ
Tạ nhiếng nọi, nhiếng ón ha hướn
Hướn cu tẳng tắn đau?
Tẳng soong sau bỏng bó
Tẳng xí pha dỏ dẻ pá pốông.

Niềng niễng ơi!
Niễng hạt bưởi, ta không hỏi
Niễng hạt mít, ta không cần
Niễng hạt na, ta đố tìm nhà
Nhà ta dựng phương nao?
Dựng hai cột bằng cây chó đẻ
Che bốn lá tuyềnh toàng ngay giữa ruộng lầy.

(Thái Đen Văn Chấn - Nghĩa Lộ)

Còn những con ễnh ương bắt được trên bờ ruộng lại hấp dẫn các em bằng cái bụng đàn hồi của chúng. Các em kẹp đầu con

vật bằng hai ngón tay rồi lấy bàn tay kia vỗ vỗ vào đầu nó. Bị vỗ vào đầu, ễnh ương mím môi, phình to cái bụng trắng hếu. Trông con vật lúc này có vẻ như muốn dọa nạt ai. Hình ảnh này thường có hàm ý chế giễu những thày cúng nghèo chỉ có canh nấu bằng dọc khoai nước, khi được mời thì tham ăn tục uống đến phềnh bụng. Bài *"Vỗ ễnh ương"*:

Pi pi
Póp póp
Póh póh
Pọh pọh
Tốp móoc méc
Tốp khuyết dong
Móoc méc kin lẩu xá pum póong
Khuyết dong kin canh bon tọong téh.

Vỗ vỗ
Đập đập
Phóp phóp
Phòm phọp
Vỗ nhái bén
Đập ễnh ương
Nhái bén uống rượu cần phềnh rốn[1]
Ễnh ương húp canh lá môn phềnh bụng[2].

(Thái Đen Văn Chấn - Nghĩa Lộ)

Những con ễnh ương, niềng niễng nơi ven ruộng gần bản không thỏa mãn tầm nhìn của các em lớn - tám chín tuổi. Con suối và toàn bộ đời sống của nó còn thích thú hơn nhiều. Nơi đây các em

1, 2. Hình tượng chế giễu các ông thày cúng nghèo, ngày thường chỉ có canh dọc khoai, đến khi được mời thì ăn tham, cố ních cho đầy bụng

tắm, bơi lội, chơi thia lia, làm giả *Rái cá chọi nhau*, v.v... Nơi đây có những đàn bướm sặc sỡ, nối nhau bay thành dãy, về hút nước, đậu thành đám trên những bãi cát ẩm ven suối như những tấm thổ cẩm khéo dệt. Bài "*Gọi bướm*":

Bửa kheo ơi, tam sai!
Bửa đeng ơi, cải côn
Bửa lái ơi, tom lẹng
Ve kẹo pú kẹo hát lạn nọi
Chẳng coi cải côn nhaứ côn luông
Dá!
Cáp bửa cu quá xia!
Sẳng tô po tô me má haử lạn nọi é
Va tô po tô me báu má
Xín chẩu cáu mắn má nớ!

Bướm xanh ơi! Về giăng dây
Bướm đỏ ơi! Trảy quân
Bướm hoa ơi! Về đậu nơi cát ẩm
Hãy nghỉ chân ăn trầu cháu têm đã nào!
Thôi!
Bướm đẹp của tôi bay mất rồi!
Bay đi thì nhắn bướm bố bướm mẹ về nhé!
Bố mẹ bướm không về
Thì bướm đẹp quay lại cùng cháu nhé!

(Thái Đen Mường La - Sơn La)

Bươm bướm là loại thức ăn và vị thuốc quý của đồng bào. Vào tháng 3-4 dương lịch, ở Sơn La, bướm nở bay thành những "dây" dài hàng vạn con. Khi gặp nơi đất ẩm, bướm thường hay đậu xuống thành từng đám sặc sỡ. Vào dịp này các em cầm vợt đi bắt bướm. Các em hát và ngồi chờ những "dây" bướm bay qua

để bắt. Các em tin rằng bài hát có tính phù chú sẽ gọi bướm về đúng nơi các em ngồi.

Cũng nơi đây có những chú cá bống hiền lành, bụng trong vắt, nằm ở đáy nước và những con tôm càng bơi giật lùi. Cả bống và tôm đều ngoan ngoãn nghe các em gọi phù chú mà chui vào đó. Bài *"Đơm bống"*:

Bú bú!
Păn păn!
Ca răn khảu sáy thi cu nớ!
Ca rang, ca rang!
Củng củng!
Chrủng hôn khảu sáy cu!

Bống bống
Bang bang
Quẫy đuôi
Chui vào đó anh nhé!
Tôm tôm
Càng càng
Nghênh ngang giật lùi vào đó!

(Thái Đen Mường Xai - Sơn La)

Với bài hát "*Rửa quạ, chửi diều*" các em tỏ rõ thái độ căm ghét đối với giống chim trộm cướp này:

Cu pói pết nọi khăm nị haử hụng pạh
Haử ca pai
Hụng lim pết nọi cu haử hụng chếp ta
Ca lim pết nọi cu haử ca chếp tọng
Haử hụng nái pết nọi cơ bẻ thảu nái xưa
Haử ca nái pết nọi cu cơ sao thiêng phua nái ngọn.

Tao thả vịt nhỏ chiều nay cho diều sợ, quạ hãi
Diều nhìn vịt con của tao diều đau mắt
Quạ liếc vịt nhỏ của tao quạ đau bụng
Cho diều sợ vịt con của tao như dê già sợ hổ
Quạ sợ vịt con của tao như gái chê chồng sợ lá ngón.

(Thái Trắng Mường Chiên - Sơn La)

Đối với các em bé Thái rừng không phải nơi thâm nghiêm bí hiểm. Trái lại, nó dành cho tuổi thơ rất nhiều góc nhỏ xinh xắn, ở đấy có cây dâu da chín đỏ, có những lõng đi của gà rừng, của chim khiếu mun hót hay, nơi các em sẽ đặt bẫy. Lại có cả những bãi cỏ tươi non rộng rãi, nơi các em thường chăn trâu, chơi *"Rồng rắn", chơi chọi gà, thổi sáo...* Các em sẽ hồi hộp khi hát câu thần chú đặt bẫy. Bài "*Đặt bẫy*":

Nộôc khúa é có cột lọ má
Nộôc cốt é có hắc lọ má
Nộôc vắc é tai nâu lọ má
Nộôc cháu é tai min lọ má
Má thứh cắp cu cạng
Má thứh đang cu hảng.

Chào mào muốn cổ vẹo thì đến
Bìm bịp muốn cổ ngoặt thì về
Chim cuốc muốn chết rữa thì qua
Con cò muốn chết thối thì chui
Qua đây phải cạm tao đặt
Đến đây trúng bẫy tao cài.

(Thái Đen Văn Chấn - Nghĩa Lộ)

Những ngày trời mưa thì gầm sàn nhà là nơi các em tụ tập, chơi đùa. Rất nhiều trò chơi kèm theo bài hát được diễn ra sôi

nổi ở đây. Các em có thể chia làm hai nhóm hát đố nhau về các loại trái cây với điều kiện bên đáp phải trả lời thật nhanh và đúng trái cây theo câu đố. Bài *Vè trái cây*:

Máh cỏong tủm máh săng? *Máh khưa!*
Máh cỏong chứa máh săng? *Máh lót!*
Máh ót dọt máh săng? *Máh quên!*
Máh pên ên máh săng? *Máh sản!*
Máh cổn pản máh săng? *Máh ngoa!*
Máh pản nga máh săng? *Máh pháy!*
Máh mí cáy máh săng? *Máh cọ!*
Máh pên khỏ máh săng? *Máh kham!*
Máh pên nam máh săng? *Máh mị!*
Máh chỉ phạ máh săng? *Máh ướt!*
Máh mu lượt máh săng? *Máh bau!*
Máh pên khau máh săng? *Máh hẻo!*
Máh ẻo phạ máh săng? *Máh hẹp*
Máh pên liệp máh săng? *Máh vai!*
Máh pên sai máh săng? *Máh ỏn!*
Máh pên cỏn máh săng? *Máh phứa!*

Quả từng chùm quả gì? Quả cà!
Quả đeo dày quả gì? Quả nhót!
Quả tim mọng quả gì? Bồ quân!
Quả có gân quả gì? Quả sổ!
Quả tròn bằng quả gì? Quả vả!
Nứt trên cành quả gì? Dâu da!
Quả bở ghét quả gì? Quả cọ!
Quả cong móc quả gì? Quả me!
Quả có gai quả gì? Quả mít!
Quả trỏ trời quả gì? Quả ớt!

Quả có máu quả gì? Củ nâu![1]
Quả thành sừng quả gì? Củ ấu? [1]
Trên trời xuống hạt gì? Mưa đá! [1]
Quả có vảy quả gì? Quả mây!
Quả có dây quả gì? Khoai lang![1]
Quả thành vầng quả gì? Khoai sọ![1]

(Thái Trắng Mường Chiên - Sơn La)

Đang chơi đùa ồn ào, bỗng nhiên có lúc các em im lặng cả. Đó là lúc các em túm quanh cột nhà, nơi có tổ kiến gặp tiết trời ẩm đang chuyển chỗ. Các em nhặt những hạt cơm rơi vãi, đập những con ruồi rồi vứt vào tổ kiến. Một em hát bài *"Gọi kiến"* và tất cả theo dõi, hồi hộp chờ những con kiến càng to, màu nâu đỏ, từ dưới tổ lên cõng mồi. Đối với các em đấy là hình ảnh thu nhỏ của bản làng vào một ngày trong bản có người săn được thú rừng. Bài *"Gọi kiến"*:

Một sủm ơi! Một tướng ơi
Khửn má kin méng keng
Téo má kin méng nguốn
Bó po tủm, po tướng mứng má ham quang
Bó tô sao, tô náng mứng má siêu lảu
Bó po thảu, po ké mứng má chắt pháy
Nhá giản cáy má khía
Nhá giản kết lịn má lía, má kin.

Kiến vống ơi! Kiến càng ơi!
Lên mà ăn cánh cam
Lên mà chén ruồi béo

1 Trong Đồng dao Thái các loại củ nâu, củ ấu, khoai lang, khoai so và cả hạt mưa đá các em đều dùng một từ "*máh*" có nghĩa là "*quả*".

Bảo con tướng con tá mày lên khiêng nai
Nhắn con gái con nàng mày lên cất rượu
Gọi con già, con lão mày ra nhóm lửa
Đừng sợ gà đến bới
Đừng ngại tê tê về liếm, về ăn[1].

(Thái Đen Mai Sơn - Sơn La)

Các em cũng sẽ im lặng khi chơi trò "*Vỗ gà ngủ mê*". Các em giấu đầu con gà, cặp vào một bên cánh nó, rồi đặt nó nằm nghiêng trên đất. Một em vỗ nhè nhẹ vào bên cánh có giấu đầu gà và hát:

Cáy cỏm ơi!
Cáy ca ơi!
Ải mứng pay cá đau?
Ải mứng pay sển mo
Ểm ứng pay ca đau?
Ểm mứng pay khắp một
Bổng pém chắp hua mứng
Ải ểm mứng chí au óh sia hau!

Gà cộc ơi!
Gà đen ơi!
Bố mày đi đâu thế?
Bố mày đi cúng tế[2]
Mẹ mày đi nơi nao?
Mẹ mày làm phù thủy[2]

---

1 Loài tê tê có cái lưỡi dài và dính thò vào tổ kiến ăn kiến.

2 Ý nói gà bố gà mẹ bị làm thịt để cúng

Sâu róm bám đầu mày
Chờ bố mẹ mày về bắt sâu cho mày nhé!

(Thái Đen Mường La - Sơn La)

Trong Đồng dao Thái hình ảnh thiên nhiên thật là nhiều, nhưng cũng đã thấp thoáng những nét dáng xã hội đương thời, nơi có kẻ giàu người nghèo, nơi cuộc sống của các hạng người đã phân thành những mảng màu đối lập. Hãy nghe các em nhìn xã hội từ cái đu treo dưới gầm sàn. Bài *"Đánh đu"*:

Khí chọn chá
Kha bỏong bó
Chóh mạy pao
Sao hướn taử
Paự ưởi í hướn nưa
Máh khưa súc
Máh pục sủm
Khảu tủm van
Khảu san chứt
Ưt dựt khửn hướn ÔÔng
Hướn ÔÔng mí áng ngấn áng cắm má khảu
Hướn chảu báu "mắng si" (nói lái của "mí săng")
Nhắng mí tăng đẹt bỉ
Nhắng mí khỉ cáy pổh đẹt đăng!

Đu đánh đu
Thang đu, chó đẻ[1]
Ống đu, dóng nứa tép[2]

1. Thang đu là chỗ để người đu ngồi lên, phải làm bằng cây gỗ cứng, không thể bằng cây chó đẻ. Đây là cách nói vui của trẻ.
2. Ống đu phải làm bằng một ống tre dầy, làm bằng dóng nứa thì vỡ ngay. Đây cũng là lối nói đùa của trẻ

Gái nhà dưới[1]
Dâu chị nhà trên[2]
Trái cà chín
Trái bưởi chua
Nhai xôi thấy ngọt
Nhai gạo sống thấy nhạt
Đu bật lên phía nhà Ông[3]
Nhà Ông có chậu vàng chậu bạc ngâm gạo[4]
Nhà ta chẳng "gí cò" (nói lái của "có gì")
Chỉ có nhựa dính cánh chuồn chuồn
Có cứt gà sáp bôi đỉnh râu![5]

(Thái Đen Mai Sơn - Sơn La)

Trong bài "*Gọi trăng sao*" dưới đây, thân phận người nghèo còn được khắc họa rõ hơn: những cô bé mỏi tay giã gạo, ông già nhổ râu nấu cám nuôi lợn, con dế mèn nho nhỏ dầm mưa đi kiếm ăn, con hoẵng tơ bị mắc bẫy. Trong lúc đó ruồi trâu hút máu no ngủ ngày, con cáo ngồi thổi sáo...

Bươn ơi bươn!
Đao ơi đao!
Sao tăm khảu
Thảu sắc tậu lốc nuốt cưa mu
Pu phẳn chưa

1 Nhà sàn Thái thường làm trên sườn đồi. Khi đu văng xuống phía dưới thì nhìn thấy cô gái nhà dưới.

2 Khi đu văng lên phía trên thì nhìn thấy nhà ông phía trên.

3 Ông là tên gọi người thuộc thành phần quý tộc.

4 Xưa kia người Thái ăn gạo nếp nên phải ngâm gạo trước khi đồ. Nhà giàu ngâm gạo bằng chậu vàng chậu bạc.

5 Trong dân gian người ta tin rằng khi có mụn đỉnh râu lấy cứt gà sáp bôi vào sẽ khỏi.

Lựa nón vến
Nhên páu pí
Soong í nọi tămkhảu si khon
Soong tô hon suối nón cuông thẳm
Ca lẳm nọi, chí cúng dón phôn
Tô phán tháo thứh hẹo
Kẹo năng hu tang hát
Pát năng sa tang pú
Tô pu len má nhiểm
Xiểm cá lạh pay kin
Pay kin cốốc co ngoa
Lạh kin cốốc co háy
Xưa kin lẹo
Ma náy sặm sạ
Ma bản sắp mứa, năm mứa!

Trăng ơi trăng!
Sao ơi sao!
Em bé gái giã gạo
Gà chống gậy nhổ râu nuôi lợn
Cua bện thừng
Ruồi trâu ngủ ngày
Cáo thổi sáo
Hai em gái nhỏ giã gạo bốn bung[1]
Hai con don[2] buồn ngủ trong hang
Dế trũi nhỏ cùng dế mèn con dầm mưa

1. Bung là vật đựng thóc có hai cái quai nhỏ gắn liền với thân, xỏ đòn gánh vào gánh, rất gọn cho việc gánh gồng trên đường núi.
2. Don là động vật họ nhím nhưng nhỏ con hơn.

Con hoẵng tơ mắc bẫy
Nhai vỏ dướng thay vỏ quạch
Bóc vỏ dướng làm lá trầu
Con cua nhâu đến xem
Thằn lằn lôi đi xả
Đi thịt ở gốc cây vả
Đem xả ở gốc cây si
Hổ lôi đi ăn
Chó sói kéo về gặm lại
Chó nhà đánh hơi, đuổi theo!

(Thái Đen Thuận Châu - Sơn La)

Ở Tây Bắc khi trời chạng vạng tối thường có một loài ve nhỏ màu xanh lá cây nhạt, kêu vang vang. Chúng đậu trên lá cây, đột ngột cất lên một hồi tiếng kêu nghe thảng thốt, giật giọng, dồn dập và cũng tắt lịm một cách đột ngột. Dứt tiếng kêu, chúng vụt bay lên như một chấm xanh mờ trong chiều tím, để rồi lại đậu vào một cành cây nào đó và lại bật mõ kêu lên một hồi dài. Tương truyền con ve này là biến thân của một em bé nghèo. Em ở nhà giữ em nhỏ cho mẹ đi đào củ mài. Trời gần tối mà mẹ chưa về. Em có hay đâu vì mẹ em đói quá, khi cúi xuống hố mài sâu hút đã lộn đầu xuống hố và chết trong rừng sâu. Em gọi mẹ cho đến chết và biến thành con ve nhỏ đó, người Thái đặt tên là "*Ve gọi chiều*". Bài Đồng dao này thường được các em bé Thái hát vào lúc hoàng hôn với một nhạc điệu đều đều. Tiếng hát lẫn với tiếng mõ trâu về chuồng và hòa vào những cung bậc gắt tai của tiếng kêu loài ve xanh. Bài "*Ve gọi chiều*":

Ngoanh! Ngoanh! Ngoanh!
Me! Me! Me!
Ếm cu tai lọong ngọong khum bau
Ếm cu tai lọong ngọong khum mắn

Méng căm họong me me
Nọong cu hảy kin nốm
Nọong cu hảy ó dọt
Ếm ơi! Me! Me! Me!
Má hướn vắn cón í!
Ngoanh! Ngoanh! Ngoanh!
Me! Me! Me!

Ve! Ve! Ve!
Mẹ! Mẹ! Mẹ!
Mẹ tôi chết đâm đầu hố bớn[1]
Mẹ tôi chết lộn đầu hố mài
Ve gọi chiều kêu ve ve
Em tôi khóc khát sữa
Em tôi khóc tím lịm
Mẹ ơi! Mẹ Mẹ ơi!
Về nhà nhanh lên đi!
Ve! Ve! Ve!
Mẹ! Mẹ! Mẹ!

(Thái Đen Thuận Châu - Sơn La)

Đồng dao Thái còn dành nhiều bài cho các em chơi trong nhà. Ở đây các em tập ru em, xi em ị, chải đầu cho em, kéo co, chơi ú tim, rồng rắn, đóng giả người đi buôn... Loại bài này luyện cho trẻ trí nhớ, khả năng tham gia và điều khiển sinh hoạt tập thể, nhanh nhẹn, khéo chân tay. Bài *"Chải đầu đẹp cho em"* là một ví dụ:

Bi bi
Bóh bóh

1 Bớn là một loại củ rừng có bột nhưng chát, người nghèo thường đào về ăn thay gạo trong những ngày đói kém.

Bi hua bóh
Pi bó nọong
Nhá khỉ xaứ chỏong chóh tin lay
Nhá khỉ xaứ táng pay táng ná pi nọong
Pi nọong hên chi lá
Gia hên gia chi mạng!
Chải chải
Vuốt vuốt
Chải đầu đẹp
Chị dặn em
Đừng bậy vào bậc thang lên xuống
Đừng bậy ra đường đi lối lại của bà con
Bà con biết sẽ mắng
Bà nội biết sẽ la!

(Thái Đen Mường La - Sơn La)

Hoặc bài hát *"Dỗ em nín"*:

Cuốm í! Lả úi ơi!
Nhá hảy nớ, úi à!
Hảy tếnh cứn giản lăm
Hảy tếnh căm giản nhên
Hảy tếnh vén giản nộòc cậu má nhiểm
Hảy tứn chậu giản nộòc cháu ngói noong.

Nín đi, em cưng ơi!
Đừng khóc nữa em nhé!
Khóc ban đêm sợ con thù thì[1]

1 Thù thì là loài chim họ cú, ít bay, thường di chuyển bằng hai chân, ăn phân lơn Chúng kiếm ăn vào ban đêm và gọi nhau bằng tiếng kêu "thủ thỉ thù thì" Hiện nay giống chim này hầu như bị tuyệt diệt

Khóc buổi chiều con cáo đến bắt
Khóc ban trưa cú vọ về nhòm
Khóc ban mai sợ con cò lò dò bờ ao.

(Thái Đen Văn Chấn - Nghĩa Lộ)

"Đố không dẫm vào que" là một trò chơi khó. Một cây gỗ tươi, tròn và nhỏ, bóc vỏ, bôi bùn cho trơn, gác lên hai hòn đá: đó là cái cầu. Trên mặt đất, phía dưới và hai bên cây cầu, có rắc nhiều que nứa bẻ vụn. Các em vừa hát vừa đi qua cầu, sao cho hết bài hát, qua được cầu mà không trượt chân hoặc ngã. Nếu trượt chân ngã, dẫm phải những que nứa là thua, phải làm lại:

Phau tốốc đin pên phẳm
Nhăm báu đảy, cản lướng, tốốc nặm pên phống
Phau dốống dôông pên hượn
Hượn báu đảy nung xửa láng lốốc
Chốốc báu đảy nung xửa láng lao.

Ai dẫm xuống đất sẽ tê thấp
Dẫm không khéo, bật cầu, lộn cổ xuống nước thành ma cà rồng
Ai bước rón rén sẽ thành hủi
Không khéo chân thì mặc áo vá đụp[1]
Chẳng khéo bước thì mặc áo vá chằng[1].

(Thái Đen Mường La - Sơn La)

Trò chơi *"Vào vào - Ra ra"* là một trò chơi rất hấp dẫn các em. Hai em vừa hát vừa nắm tay nhau giơ cao làm thành một cái *"cổng"*. Các em còn lại sau khi lấy quả mồng tơi vẽ những vạch tím kẻ dọc theo hai bên má, nắm áo nhau tạo thành một

1. Ngã xuống đất bùn, áo dính bùn trông như áo vá.

"dây" chui qua *"cổng"*. Các em này phải đi làm sao cho khi hai em kia hát hết bài thì cả *"dây"* đã chui hết qua *"cổng"*. Nếu không thì hai em kia sẽ hạ tay xuống bắt lấy những em cuối *"dây"*. Những em bị bắt sẽ phải thay làm *"cổng"* để hai em trước vào làm *"dây"*:

Pọm pọm pú pay cớn
Lớn lớn phủ xeo lăng
Pít máh păng tẻm nả
Nả nộôc cốt nả lái
Nả nhính trái nả giọi
Giọi giọi máh teng nu
Giọi giọi máh teng ne
Cốôc co hiên
Hiên mí xở
Chu bở nọi bở ón xeo lăng
Hặp au!

Khọm khọm ông đi trước
Lốc nhốc, cháu theo sau
Ngắt mồng tơi vẽ mặt
Mặt bìm bịp, mặt hoa
Mặt chúng ta, mặt vằn
Vằn vằn như trái dưa chuột
Vằn vằn như trái dưa gang
Kéo nhau ra gốc cây xoan
Cây xoan có vó
Chờ lá non lá nhỏ đi sau mà bắt[1]!

(Thái Trắng Phong Thổ - Lai Châu)

---

1 Chỉ các em nhỏ đi cuối "dây".

Các em chơi trò "*Tuốt lươn*" để cù ki nhau. Một em ngửa bàn tay. Em kia lấy tay vỗ vào và hát bài hát. Khi hát đến câu "*Quấy canh, tuốt lươn*" thì em hát lấy ngón tay trỏ ngoáy vào lòng bàn tay của em kia rồi từ đó miết từ cổ tay lên nách, để cù nách mô phỏng động tác tuốt thịt con lươn:

Tăm khảu bơ póh pọh
Póh khảu bơ quá bay
Po pay hay đảy ca
Me pay ná đảy dến
Đảy dến nọi má khổ kin léng
Má keng kin ngái
Quẳn keng! Quẳn keng!
Xảy dến!

Giã bột, giã phòm phọp
Giã bột trộn trám đen
Bố đi nương bắt được quạ[1]
Mẹ đi ruộng bắt được lươn
Được lươn nhỏ về xào ăn bữa chiều
Làm canh bữa trưa
Quấy canh! Quấy canh!
Tuốt thịt lươn!

(Thái Trắng Quỳnh Nhai - Sơn La)

Các em Thái cũng có trò tương tự trò "*Rồng rắn*" của các em người Kinh nhưng lại có tên là "*Xin ăn dưa*": Một em nhảy lò cò làm người xin ăn dưa. Các em khác bám lưng nhau làm thành "*dây cây dưa*". Em xin ăn dưa hỏi, các em trong "*dây*" trả lời,

1. Cách nói ẩn dụ chỉ quả trám đen. Lươn nấu với trám đen và quấy thêm một chút bột gạo là món ăn "đặc sản" của người Thái.

lần lượt mỗi em một câu. Hát hết bài, em xin ăn dưa nắn đầu em cuối *"dây"* kéo ra trong lúc em này cố bám chặt lấy người trước.

Kha nặc, kha niêng
Xo kin teng nẳng é! *Hính pú*
Xo kin teng nẳng é! *Hính téh*
Téh xướng đau? *Hính pên bửa*
Bau xướng đau? *Hinh khửn xặng*
Xặng xướng đau? *Oh bóh lẹo*
Bóh xướng đau? *Bóh pin máh*
Máh to đau? *To hua thú*
To đau? *To nịu mứ*
To đau? *To căm pẳn*
Kin đảy lê? *E kin chắm au!*

Lò cỏ lò cò
Cho ăn dưa với nào! Mới trồng
Cho ăn dưa với nào! Mới nứt hạt
Nứt thế nào? Mới ra lá giả
Lá làm sao? Mới leo giàn
Giàn làm sao? Đã đơm hoa
Hoa thế nào? Hoa kết quả
Quả bằng nào? Bằng đầu đũa
Bằng nào? Bằng ngón tay
Bằng nào? Bằng nắm đấm
Bằng nào? Trôn phẳng, vàng ươm
Ăn được chứ? Muốn ăn, nắn thử xem!

(Thái Trắng Mường Chiên - Sơn La)

Trên đây là những bài tiêu biểu cho những chủ đề chính của kho tàng Đồng dao Thái Tây Bắc. Bằng những phương pháp

riêng của mình Đồng dao Thái đã phản ánh cuộc sống trong xã hội cổ truyền của tộc người. Đó là cuộc sống chất phác, tương đối bằng lặng, nền nếp, có khá nhiều chất thơ. Tuy nhiên trong cuộc sống đó cũng đã bật lên những nét tố cáo về những bất công do có sự phân hóa đang rõ nét dần giữa các tầng lớp xã hội.

Lịch sử Thái Tây Bắc ngót ngàn năm nói chung không có những biến động lớn. Có lẽ vì thế mà Đồng dao Thái không có những bài lưu giữ những hồi âm lịch sử.

Tuy nhiên có thể tìm thấy trong Đồng dao Thái những bài in dấu vết phương pháp tư duy của người xưa. Mối quan hệ thân thuộc và đồng cảm giữa con người và thiên nhiên, giữa thế giới hiện thực và thế giới tưởng tượng dường như còn hòa quyện trong Đồng dao Thái bằng cái màu huyền thoại của nó, lúc đậm lúc nhạt, nơi này nơi kia. Khi thì nó nằm ở kiểu tư duy mang niềm tin vào các tác động có tính chất phù chú ma thuật của lời ca và hành động. Khi thì nó chỉ còn là phương pháp diễn tả như một phép ẩn dụ, có đôi chút cường điệu trong việc cấu tứ, tạo hình, ghép vần. Dù sao thì tính chất huyền thoại trong mối quan hệ giữa con người và thiên nhiên, sự vật thời xưa vẫn tồn tại trong Đồng dao Thái như một đặc trưng riêng, làm cho thể loại ca hát vui chơi này hết sức gần gũi với tâm hồn trẻ thơ. Trẻ em không phải người lớn thu nhỏ lại, nhưng đời sống tư duy của trẻ em thì có những nét dáng giống với đời sống tư duy của loài người thuở ấu thơ.

Hát Đồng dao Thái Tây Bắc còn tồn tại với tình trạng khá đầy đủ các lệ chơi, làn điệu và lời ca văn vần cho đến những năm 60 của thế kỷ trước, khi chúng tôi sống với đồng bào và sưu tầm kho báu di sản này. Rất tiếc là ngày nay trẻ em Thái không được ai dạy Đồng dao nữa. Chúng còn bận hát những bài "*Tiến lên đoàn viên...*" và tập nghi thức Đội! Biết làm sao được! Đó là những thứ hiện đại mà!

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. *Dinh tùng dinh*, Nxb Kim Đồng, Hà Nội, 1972.
2. *Gọi nghé*. Nxb Kim Đồng, Hà Nội, 1967.
3. Vũ Ngọc Phan, *Tục ngữ ca dao dân ca Việt Nam* (in lần thứ 7), Nxb Văn học, Hà Nội, 1971.
4. Ngô Quý Sơn, *Activités de la société enfantine annamite au Tonkin*, Institut Indochinois pour l'etude de l'homme, Hà Nội, 1944.
5. Tô Ngọc Thanh, Sưu tầm và dịch, *Đồng dao Thái Tây Bắc*, (Bản thảo đánh máy).
6. Tô Ngọc Thanh, *Đồng dao Thái Tây Bắc*, Nxb Văn hóa Dân tộc, Hà Nội, 1994.
7. Lò Văn Xau, *Hát trẻ em Thái*, (Bản thảo đánh máy, Tài liệu lưu trữ Phòng Nghiên cứu Sở Văn hóa Khu Tây Bắc).

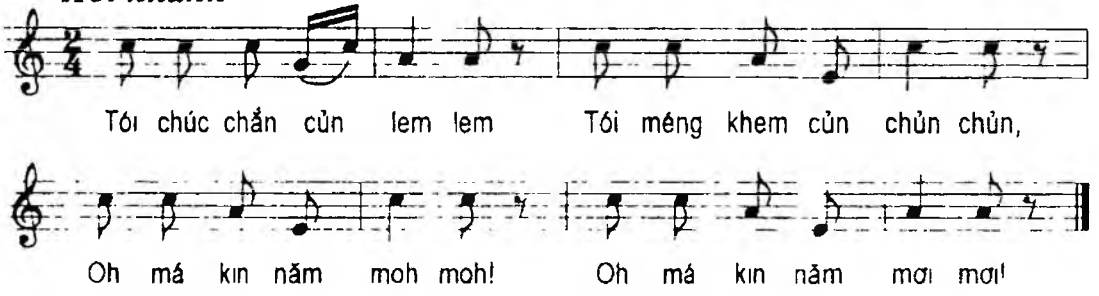
Tạp chí Văn học. Số 4/1974, tr 10 - 20.

PHỤ LỤC

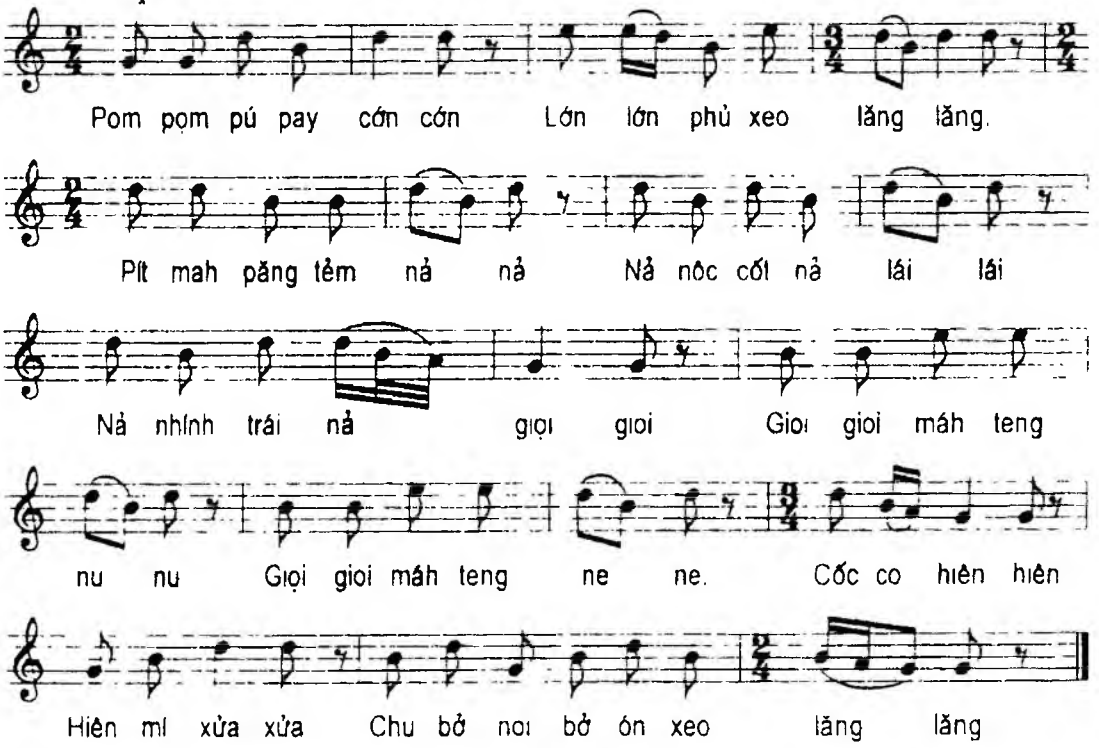
MỘT SỐ BẢN NHẠC ĐỒNG DAO THÁI TÂY BẮC

TÓI CHÚC CHẮN

GÕ VE SẦU

Hơi nhanh — Mường Chiên - Sơn La

KHẨU KHẨU - OH OH

VÀO VÀO - RA RA

Vừa phải — Mường Lay - Lai Châu

VÙNG VĂN HOÁ TÂY NGUYÊN

Tây Nguyên, như quen gọi, bao gồm lãnh thổ của bốn tỉnh Gia Lai, Kon Tum, Đắc Lắc, Lâm Đồng, nằm gọn trên vùng núi non và cao nguyên phía Tây Trung Bộ. Ở đây tập trung gần hai chục dân tộc. Nếu không kể mấy dân tộc phía Bắc và người Kinh di cư đến thì các dân tộc lâu đời ở đây thuộc về hai nhóm ngôn ngữ chủ yếu: nhóm Môn - Khơme và nhóm Mã Lai - Nam Đảo. *"Văn hoá Tây Nguyên"*, vẫn là quen gọi, bao gồm văn hoá của các dân tộc thuộc hai nhóm này. Nhưng thực ra những đặc trưng của văn hoá Tây Nguyên còn thấy ở nhiều dân tộc khác sống trên sườn phía Đông Trường Sơn thuộc tỉnh Quảng Bình đến tận Phú Yên. Do đó, đúng nhất nên dùng khái niệm *"Văn hoá Tây nguyên - Trường Sơn", đậm "chất Tây Nguyên" hơn*.

Tốt nhất, hãy đến Tây Nguyên vào mùa khô, thường diễn ra từ cuối tháng 12 đến cuối tháng 4 lịch Tây năm sau. Khi ấy, nước suối trong veo, trông rõ từng đàn cá ngược dòng nước xiết. Cá lượn, vẩy cá tiếp tia nắng, phản chiếu qua làn nước, tạo thành ánh chớp những màu cầu vồng, khiến cho mặt nước càng lung linh. Và bầu trời xanh ngắt, trong vắt không một gợn mây, in nơi đáy nước, bỗng trở nên xao động như gắn thêm muôn vàn vì sao lấp lánh. Cảnh ấy đã được các cô gái Rơ Ngao diễn tả trong điệu múa *"Cá đua vây"* với những động tác uốn lượn toàn thân, phô diễn những đường nét nữ tính vừa mềm mại, vừa tinh tế.

Mùa hội hè Tây Nguyên chiếm suốt mấy tháng 1, 2, 3 lịch Tây. Hầu như không gian không mấy lúc vắng tiếng chiêng cồng *"Ninh Nơng! Ninh Nơng!"*. Có lẽ vì vậy hai từ tượng thanh

này được dùng để chỉ những tháng hoạt động văn hoá dân tộc với mật độ cao: *"Tháng Ninh Nơng" (Khei Ninh Nơng, tiếng Bâhnar).* Mùa ấy, lúa rẫy đã tuốt xong và đã đóng kho. Dẫu cho chưa dồi dào, nhưng dù sao thì thóc có đó, chẳng lo cái đói rình rập. Con người bắt đầu có thời giờ nghĩ đến các mối quan hệ với thiên nhiên, với tổ tiên. Con người muốn cảm ơn, trả ơn, chia phần thu hoạch cho những lực lượng vô hình đã "phù hộ" cho họ một năm mưa thuận gió hoà, người yên vật thịnh; đồng thời họ cũng nhắc nhở chúng rằng họ không quên công lao của chúng, rằng vì thế, chúng có nhiệm vụ phải tiếp tục giúp đỡ họ vào năm tới. Sở dĩ có chuyện "giao nhiệm vụ" như thế là vì mối quan hệ giữa người với các thần linh khá bình đẳng. Nó phản ánh tinh thần dân chủ thời bộ lạc còn được bảo lưu và phát triển trong cộng đồng công xã các dân tộc Tây Nguyên. Như một công thức không thể thiếu, trong các bài khấn thần linh thường có một đoạn:

"Ơi! Hỡi các thần... (kể tên từng vị)
Chúng tôi muốn... (kể yêu cầu của con người)
Chúng tôi đã cho các vị... (kể các vật hiến tế)
Mong các vị giúp chúng tôi đạt được ý muốn"

Ở một vài nơi còn có thêm một đoạn "giao hẹn":

"Nếu các vị không giúp chúng tôi,
Sang năm chúng tôi sẽ không cúng các vị nữa"

Như vậy, trong các nghi lễ và thái độ ứng xử với thiên nhiên siêu nhiên (đã được "nhân hoá"), người Tây Nguyên *đi tìm đồng minh, đi tìm bạn, chứ không đi tìm các vị Thánh, càng không đi tìm Đức Chúa*. Cám ơn và chia sẻ với "bạn bè" là đạo lý của đồng bào.

Con người còn nghĩ đến bản thân, đến cộng đồng trong những tháng nông nhàn này. Cũng như mọi vật, con người có phần xác và phần hồn, đều cần được chăm sóc. Những việc quan trọng

như làm nhà Rông, làm hay sửa nhà cửa, lễ cưới, lễ cầu an cho người, cho gia súc, sửa sang nhà mồ hay làm lễ bỏ mả... đều được làm vào thời gian này. Và, bất cứ việc lớn hay nhỏ, việc của cả cộng đồng hay của từng nóc, từng người, đều trở thành việc chung và luôn luôn thấm đượm tinh thần và không khí hội hè. Điều đặc biệt là trong mọi hoạt động văn hoá phong tục ấy đồng bào quan niệm rằng luôn luôn có sự tham gia của linh hồn những người đã mất: *"tổ tiên"*. Đối với nhiều dân tộc Tây Nguyên (Bâhnar, GiơRai, Rơ Ngao, Xê Đăng, Giẻ Triêng), *cộng đồng công xã có hai phần: cộng đồng hôm nay bao gồm những người đang sống và cộng đồng hôm qua của những người đã chết*. Người sống ở trong làng, người chết ở cõi tổ tiên (*Mang Lung*), một nơi nào đó *ngay trên mặt đất*, về phía Tây của làng. Không thể quan niệm được vì sao người chết lại biến mất. Họ vẫn cùng "sống" với con cháu bằng cách riêng. Đồng bào còn *"tránh đặt tên trùng lặp giữa những thành viên còn sống và kể cả những thành viên đã chết mà trí nhớ mọi người còn nhớ"*[1]. Lại một nét nữa cho thấy tinh thần bình đẳng của chế độ dân chủ hồn nhiên trong tâm thức con người. Hầu hết các dân tộc Việt Nam đều tin vào sự tồn tại vĩnh hằng của tổ tiên. Nhưng ở những dân tộc này, tổ tiên đã tách ra *"bên kia"*, *"bên âm"* trong một cộng đồng riêng và trở thành các *"Đấng"*. Ở nhiều dân tộc Tây Nguyên, tổ tiên vẫn là *thành viên "hiện hữu"* của cộng đồng. Do đó, con người được sống trong sự hội nhập sức mạnh của quá khứ và đương đại trong một vô thức, một tất yếu. Vì vậy, truyền thống văn hoá không chỉ là sự *"uống nước nhớ nguồn"*, không chỉ là *"đất lề quê thói"* mà là lẽ thường, là đạo lý đương nhiên của cuộc sống.

Trên cơ sở vũ trụ quan, thế giới quan, nhân sinh quan như vậy, văn hoá dân tộc, mà thực chất là văn hoá dân gian Tây Nguyên

---

1 Đăng Nghiêm Vạn - Cầm Trọng - Trần Mạnh Cát - Lê Duy Đại - Ngô Vĩnh Bình. *Các dân tộc tỉnh Gia Lai - Kon Tum*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội 1981

có mặt trong mọi hoạt động của con người với những mật độ thưa, mau tuỳ theo từng thời gian trong năm. Vào đầu mùa mưa (thường diễn ra từ cuối tháng 5 lịch Tây), các gia đình dọn hẳn vào ở bên cạnh rẫy lúa của mình và ở đó đến cuối tháng 11[1], khi đã đưa thóc thu hoạch vào kho chứa. Tập trung vào sản xuất, đồng bào không có nhiều hoạt động quy mô cộng đồng.

Họ có lễ cầu an cho cây trồng sau khi lúa con gái được làm sạch cỏ. Vào lễ này, mỗi gia đình đem những vò rượu cần làm từ lúa mùa năm trước và được ủ men trên rẫy, về làng chung vui. Lễ tạ ơn thần sấm đã làm mưa xuống và tạ ơn Mẹ lúa *Yang S'ri*. Sau những lời khấn đơn giản, ngắn gọn, một đoàn người được dân làng chọn lọc sẽ diễn lại các vai: Đi đầu là một người đàn ông trung niên đeo chiếc trống nhỏ trước bụng, vừa vỗ trống, vừa múa. Bằng những động tác nhanh, gọn, quay đột ngột 90 độ, những bước chân nhún nhanh, nảy, những cú nhảy vọt, gấp, người múa thể hiện tính nóng nảy, mạnh mẽ của thần sấm mà dân làng đặt tên là Ông Trống[2] *(Bók S'gơr)*. Sau ông ta là dàn chiêng cồng, mỗi chàng trai một chiêng, vừa đánh vừa nhún nhảy theo nhịp. Với con mắt "hiện đại" thì đây là "dàn nhạc" cho múa. Trong tâm thức đồng bào thì không phải như vậy. Đồng bào tin rằng trong mỗi cái chiêng đều có thần chiêng *(Yang chêng)*. Vì thế có cái chiêng phải đổi bằng voi hay nhiều con trâu do chiêng ấy có thần mạnh. Trong lễ cầu an, khi chiêng được dóng lên là lúc các thần chiêng xuất hiện, cao giọng cổ vũ, khen ngợi, cảm ơn thần sấm (tức vai người múa). Sự hoà đồng của các thần chiêng với thần sấm đem lại sự hứng khởi vô hạn của đồng bào. Ở đây dường như là có sự hội tụ của các lực lượng siêu nhiên, do được con người đối xử như bạn nên đã

---

1 Lịch nông nghiệp này xê dịch chút ít tùy thuộc vào điều kiện của từng vùng tiểu khí hậu và sinh thái và vào tập quán sản xuất của từng dân tộc.

2. Ở nhiều dân tộc Việt Nam, cái trống (bằng đồng hay bịt da) có biểu tượng là vật hóa thân của Thần Sấm. Tiếng trống mô phỏng tiếng sấm.

"hiển hiện" ra cho họ thấy chúng "hài lòng" tới mức nào! Đoàn múa - chiêng cồng đi vòng quanh các hũ rượu ba lần theo hướng ngược chiều kim đồng hồ, dường như muốn mô phỏng đường đi của mặt trời từ Đông sang Tây. Khi ông Trống đã lui, dàn chiêng cồng đứng thành một vòng cung phía Đông các hũ rượu đã đánh một giai điệu mềm mại với tốc độ chậm thì xuất hiện một nhóm các bà chủ gia đình múa nhẹ nhàng với quả bầu đựng nước trên tay. Họ múa vòng quanh các hũ rượu, cũng vẫn đi với hướng đi của mặt trời, rồi rót nước vào các hũ rượu cần. Đó chính là hoá thân của *Mẹ Lúa*[1]. Tiếp theo, các già làng đi uống ở mỗi hũ một ngụm và sau đó dân làng mời nhau uống rượu trong các hũ đó. Cuộc vui mời mọc như vậy diễn ra qua đêm đến bình minh hôm sau trong tiếng chiêng không dứt, trong ánh lửa bập bùng thoáng ẩn thoáng hiện những bóng người múa. Bằng những hoạt động văn hoá - nghệ thuật, con người Tây Nguyên cổ truyền đã kéo thiên - siêu nhiên về với mình, trở thành "bạn" mình, tham gia như những thành viên thực thụ trong niềm vui chung của cộng đồng. *Bằng cách đó, con người "chinh phục" thiên nhiên không phải với tư cách của "chủ thể" tác động và cải tạo "khách thể", mà với tư cách của một thành phần trong cái "khách thể" ấy, hoà nhập tự nhiên với no, để rồi nhận lấy một niềm tin rằng con người là bạn và do đó, được thiên nhiên - siêu nhiên giúp đỡ hết mình.* Nhưng con người không thụ động, mà trong tổng thể hoạt động văn hoá - nghệ thuật (như trong Lễ cầu an) họ đã tái tạo lại thực tại qua những sáng tạo của mình và bằng cách đó, đã in dấu bản sắc người vào thực tại ấy. Để rồi... *"Khi đứng trước một cảnh huy hoàng, chúng ta như cảm thông được những bí mật mà người ta có thể gọi là những bí mật của những người sung sướng, những bí mật mà chúng ta say sưa, lòng không có*

---

1. Một trong những lý do khiến đồng bào dùng tay tuốt lúa vì họ tin rằng Mẹ Lúa trú ngụ trong thân lúa, cung cấp sữa cho lúa làm đòng. Nếu đem liềm gặt thì chẳng khác gì cắt ngang thân Mẹ Lúa.

những đau khổ và thiếu thốn đợi ta sau đó;... chúng ta ngắm những sự vật hoàn thiện, đơn giản, đầy yên tĩnh và sung mãn đó, chúng ta ngắm chúng trong một ánh sáng tinh khôi, ngay cả chúng ta cũng tinh khôi vì đã rũ sạch cái thể xác nó đã giam hãm chúng ta như những vỏ sò. Còn cái đẹp thì rực lên giữa những thực thể"[1]. Có thể tạm lấy nhận xét trên của Platon để nói về vị thế, cung cách, cảm xúc của con người Tây Nguyên trong những hoạt động văn hoá - nghệ thuật dân gian. Liệu có là quá đáng chăng, khi nói *đó là một trong những dặc trưng của vùng văn hóa này, một bản sắc riêng nằm ngay trong chủ thể sáng tạo văn hoá*: ***CON NGƯỜI CÁC DÂN TỘC TÂY NGUYÊN.*** Bản sắc ấy không còn thấy hoặc mờ nhạt hơn rất nhiều ở nhiều dân tộc Việt Nam khác.

Đến khi lúa bắt đầu chín, lại một lần nữa, đồng bào trở về làng làm *lễ ăn cốm (Xa Mơk).* Lần này thì *Mẹ Lúa là trung tâm của lễ.* Mỗi gia đình đem một hũ rượu cần và một rá cốm thơm đến nhà Rông. Bàn thờ chỉ là một bó lúa cốm, mấy que tre gắn bông và hạt bông. Sau mấy câu khấn ngắn, đơn giản của chủ làng là cuộc diễu hành chiêng và múa. Các bài chiêng tiếp nối nhau trong sắc điệu vui, rộn ràng, nhịp nhanh. Các cô gái múa động tác tay nhiều hơn, còn chân thì đi theo nhịp chiêng. Lại một lần nữa dân làng thấy sự hiển hiện của các thần chiêng đẹp. Dân làng mời nhau uống rượu, ăn cốm. Đặc biệt, cốm được dành cho trẻ ăn trước, rồi mới đến người lớn. *Vì cốm là sữa của Mẹ Lúa.* Giữa chừng cuộc vui ở nhà Rông, các bà chủ gia đình rút lui, chạy về nhà mình. Theo sau họ là đội chiêng - múa. Đến mỗi nhà, đội đi vòng quanh nhà ba lần, vẫn theo chiều đi của mặt trời, rồi lên nhà. Ở cửa, họ gặp bà chủ, tay cầm rá cốm. Mỗi người được mời một vốc cốm, và đi đến hũ rượu cần uống một ngụm rồi xuống thang đi sang nhà khác. Như vậy, mỗi nhà đều

---

1. Platon *Phèdre* Trích theo Jean Fréville trong sách *Mác-Ăngghen-Lênin về văn học nghệ thuật*, Bản tiếng Việt của Nxb Sự Thật. Hà Nội. 1962. tr. 9.

được Mẹ Lúa và các thần chiêng mang "khước" đến và mỗi nhà đều có dịp "khoản đãi" họ.

Vậy đó, *người và thiên nhiên (đã được siêu nhiên hoá), hiện thực và huyền thoại đan xen, quyện bện, như những "chất liệu" làm nên chất thơ, thực đấy mà hư cũng là đấy, của cuộc sống*. Con người sống trong một thế cân bằng, ổn định với môi trường, trong đó, họ và mọi vật khác quan hệ với nhau trên thế bình đẳng. Đó là điều mà người hiện đại không hiểu và thường cho rằng vào hoàn cảnh đó thì con người mất đi tư cách chủ thể và vì vậy, trở nên nhỏ bé, sợ sệt, hèn kém. Trên thực tế, con người Tây Nguyên tự tin vào mối quan hệ bền vững, tốt đẹp của mình với môi trường. Ở họ không có những động tác cúi rạp mình khi hành lễ, cũng không có những câu khấn cầu xin kiểu *"lạy Thánh mở bái"* hay *"con cắn rơm cắn cỏ lạy Ngài"*. Nhìn từ góc độ *"tiến bộ xã hội"* như quan niệm ngày nay thì đấy không phải là một trạng thái "lý tưởng". Vả chăng, ở đây đang nói về cội nguồn, về những đặc trưng lịch sử, chứ thực ra, trải qua cuộc chiến đấu giải phóng dân tộc và xây dựng chủ nghĩa xã hội, con người và xã hội Tây Nguyên đã tiến bộ và văn minh hơn rất nhiều. Tuy nhiên, từ góc độ văn hoá cổ truyền, cái vẻ hoang sơ, huyền thoại trong cuộc sống con người Tây Nguyên còn giữ được những phẩm chất *"bản thiện"* của người và *"chưa bị tha hoá"* bởi các xã hội có giai cấp (ý của Mác). Và chính cuộc sống mà trong đó *hội tụ cả mọi miền thời gian, mọi nẻo không gian, cả hiện thực và huyền thoại*, đã trở thành mảnh đất màu mỡ cho trí tưởng tượng bay bổng, cho sức sáng tạo nghệ thuật thả sức tung hoành. *Có vậy* mới có một chàng Đăm San đòi lấy nữ thần mặt trời[1], mới có Đăm Noi cưỡi khiên đánh nhau với quỷ Đrăng Hạ - Đrăng Hưm suốt bảy năm chín tháng[2]. *Có vậy*, ngày nay

1 Trường ca - sử thi Ê Đê.

2 Trường ca Bâhnar.

chúng ta mới được thừa kế một nền văn học nghệ thuật đặc sắc, rất đa dạng, khó có thể tìm thấy ở những nơi khác trên đất nước chúng ta. *Có vậy*, ta mới hiểu được, mới phát hiện được bên trong vẻ hồn nhiên, chân chất, con người Tây Nguyên ẩn chứa một tâm hồn nghệ sĩ, một tiềm năng sáng tạo nghệ thuật dồi dào.

Với một con dao vạn năng và một khúc gỗ gạo, sau một buổi, người Tây Nguyên tạo ra một pho tượng nhà mồ. Tượng tròn đấy, nhưng không trau chuốt. Tượng chỉ là những nét phác, những nét dao vạc, khoét mạnh bạo, có phần thô ráp, nhưng lại đầy sức sống. Phần lớn tượng nhà mồ là tượng người. Tượng ấy, khi đặt vào quần thể nhà mồ với những cột trang trí, với hàng rào, với hoa văn đan đủ các loại hình trên mái và với cả phối cảnh địa hình, cây cối nữa, thì càng sinh động. Còn phải kể đến tác động của nắng, gió, mây, mưa. Nắng với các góc chiếu sáng và với cường độ khác nhau trong một ngày từ bình minh đến hoàng hôn, cứ mỗi phút, mỗi giờ lại đem đến cho tượng một dáng vẻ, một sinh khí mới. Và gió, thứ gió không bao giờ ngừng thổi trên cao nguyên, lay động cây cối, xao xác những chùm ống tre của *nhạc cụ - chiêng gió* treo trên nóc nhà mồ, lại cung cấp thêm vẻ lung linh và âm thanh rộn ràng. Lúc ấy dường như các tượng đang trò chuyện với cảnh quan và với cả chúng ta nữa. Cái mà người Tây Nguyên quan tâm không phải là phép cân đối của giải phẫu nhân thể (Anatomie) hàn lâm viện, mà là sự tái tạo cuộc sống trong dạng điển hình được chiết xuất ra từ một phương thức nhận thức tổng thể nguyên hợp (syncrétique). *Cuộc sống cần được tái tạo ra như nó vốn là thế hay ít nhất cũng như là con người nhận thức nó là thế.* Mà cuộc sống, thực tại thì chưa bao giờ là những mảng rời rạc được ghép lại một cách cơ học. Nó luôn luôn là một tổng thể, là một hệ thống hoàn chỉnh. Liệu có quá đáng khi nói rằng, để tạo ra một quần thể nhà mồ, trong đó có các tượng tròn, các phù điêu gỗ, các trang trí tre đan, người Tây Nguyên là những nghệ sĩ tạo hình xuất sắc? Phải chăng ở

đấy không có gì đáng nói về vẻ độc đáo, trí thông minh và rung cảm nghệ thuật trong phối cảnh, trong bố cục, đường nét, khối hình và màu sắc, và tất cả những thứ đó đặt chung dưới bầu trời nắng gió cao nguyên?

Một số dân tộc Tây Nguyên như người Ê Đê, GiơRai, Bâhnar đã sáng tạo và lưu giữ cho đến hôm nay những tác phẩm nghệ thuật mà xưa nay vẫn quen gọi là "trường ca"[1]. Người Ê Đê gọi đó là *Khan*, ở người GiơRai là *H'Ri* và ở người Bâhnar là *H'Ămon*. *Khan Đăm San* (Ê Đê) được biết đến và dịch ra tiếng Pháp, tiếng Việt từ những năm nửa đầu thế kỷ XX. Sau đó đến các *Khan Xinh Chơ Nga* (thường bị Việt hoá thành Xinh Nhã). Cuối những năm 70 mới có *H'Ămon Đăm Noi* của người Bâhnar được dịch ra tiếng Việt. Theo tư liệu điền dã của tôi trong những năm 1979 - 1983 thì người Bâhnar có trên 20 "trường ca". "Trường ca" của người GiơRai cũng không ít hơn[2]. Cái thường được gọi một cách áp đặt và hết sức sai lầm là "trường ca" ấy thực ra là một phức thể văn học - nghệ thuật, *chỉ để diễn xướng, chứ không phải để đọc*. Càng không phải để cho mấy nhà nghiên cứu văn học kiểu hàn lâm đem ra chẻ sợi tóc làm tư mà bình giảng. Dẫu cái sự bình giảng ấy có đúng đi chăng nữa thì nó cũng làm giảm giá trị của chính phần "văn học" mà họ lấy làm đối tượng nghiên cứu duy nhất, chứ chưa nói gì đến việc làm què quặt tính tổng thể của tác phẩm. Bằng phương pháp "văn bản học", người ta đã phán về cả cuộc đời một con người thông qua chỉ một bức ảnh của người ấy chụp trong nháy mắt. Lấy H'Ămon của người Bâhnar làm ví dụ (Xem phần này trong bài "Fôn-cơ-lo Bâhnar").

1 Thuật ngữ "Trường ca" do các nhà nghiên cứu văn học đưa ra. Nó chỉ biểu thị phần ngôn ngữ nói của tác phẩm.

2. Chỉ tiếc rằng tôi không có đủ kinh phí để sưu tầm lại toàn bộ vốn quý vô song đó. Nay đã qua đi hơn 10 năm, không biết những vị lão trượng biết và nhớ những tác phẩm ấy còn sống không. Thật cứ như là trông thấy nhà mình cháy mà trong tay không có lấy một giọt nước để cứu.

Nói về văn hoá Tây Nguyên mà quên cồng chiêng thì là một thiếu sót lớn. Cồng chiêng được coi như ngôn ngữ để con người giao tiếp với thiên nhiên. Trong mỗi cái chiêng lại có Thần chiêng (*Yang chêng).* Có lẽ vì thế tiếng chiêng có ý nghĩa thiêng liêng và theo tập quán cổ truyền, chỉ được dùng trong các nghi lễ, lễ hội cần thiết. Chẳng làm gì có cái cảnh bỗng dưng dân *"thấy vui đem cồng chiêng ra đánh và nhảy múa tưng bừng"* như vài người viết ngày nay giàu trí tưởng tượng hư cấu ra.

Trong văn hoá phần lớn các dân tộc Tây Nguyên, cồng chiêng đóng vai trò quán xuyến cuộc sống con người. Với quan niệm cộng đồng gồm hai nửa - *hôm qua và hôm nay* - thế giới hữu hình luôn có liên hệ với thế giới vô hình mà cồng chiêng với âm thanh, với âm nhạc và sức mạnh thiêng của nó, *là cầu nối.* Người có nhiều cồng chiêng được tôn trọng không phải vì trước hết có nhiều của cải vật chất, mà chính là vì người ấy trong nhà có nhiều Thần chiêng. Vì thế ông ta (hay bà ta) có bên mình nhiều bạn bè ở thế giới vô hình với quyền năng lớn lao.

Hầu hết mọi hoạt động văn hoá đều có cồng chiêng. Khi đứa trẻ sơ sinh GiơRai đầy cữ, người lớn đem cái chiêng quý, tương truyền là di vật của người anh hùng trong *H'Ri*, đến bên nó. Ông già làng đóng lên ba hồi chiêng theo nhịp xung trận nếu là bé trai, theo nhịp mùa gặt nếu là bé gái. Hồi chiêng đó đồng bào gọi là *chiêng Thổi Tai*. Họ quan niệm rằng trẻ sơ sinh vốn là tặng phẩm trời đất ban cho, tai còn kín đặc. Muốn cho bé lớn lên thành người của dân tộc, của làng, phải "thổi cho tai" bé thông suốt. Việc đó chỉ có cồng chiêng làm được với sức mạnh thiêng của Thần chiêng. Theo cách nói ngày nay, ba hồi chiêng được hiểu như những tín hiệu văn hoá dân tộc, được đóng lên để đón lấy một thành viên mới của cộng đồng. Đó cũng là lời truyền dạy, lời trăng trối của tất cả *"nửa cộng đồng hôm qua"* cho mỗi con người sinh ra, được nuôi dưỡng và dạy dỗ để biết sống theo thói ăn, nếp ở của dân tộc. Ba hồi chiêng đâu chỉ là

một lễ thức. Đó chính là sự gieo mầm cho văn hoá dân tộc được tiếp nối trong tất cả các thế hệ người.

Đứa trẻ sẽ lớn lên thành người trong một không gian đầy ắp nhạc cồng chiêng. Bởi vì, bất cứ việc gì quan trọng con người đều muốn "thông báo" và kêu gọi sự giúp đỡ của thiên siêu nhiên và nhất là của *"nửa cộng đồng hôm qua"* - tức tổ tiên. Thế là cồng chiêng lại cần có mặt, chẳng sót nơi nào, việc gì: chọn đất phát nương, chọn đất làm nhà, cầu an cho lúa, hội cốm mới, hội đóng cửa kho lúa, lễ bến nước, lễ cưới hỏi, dựng nhà mới, sửa nhà rông, đâm trâu mừng chiến thắng và kỳ yên... tất tật đều phải có nhạc cồng chiêng diễn tấu trong đội hình hình tròn, hướng ngược chiều kim đồng hồ.

Đón con người vào đời là nhạc cồng chiêng. Lại cũng nhạc cồng chiêng sẽ tiễn đưa con người ấy ra huyệt mộ để rồi trong lễ bỏ mả nhà mồ, linh hồn con người đi theo tiếng cồng chiêng mà về với *"nửa cộng đồng hôm qua"*. Có thể nói, cuộc đời con người Tây Nguyên *"dài theo tiếng chiêng"*. Với chức năng xã hội như vậy, chắc không có gì quá đáng khi đưa ra khái niệm *"Văn hoá cồng chiêng Tây Nguyên"*.

Cũng sẽ không sai nếu đưa ra một khái niệm nữa: *"Nghệ thuật âm nhạc cồng chiêng Tây Nguyên"*. Xưa kia, mỗi nhà dù nghèo cũng có một bộ. Nhà giàu có hàng chục bộ khác nhau, gọi là "bộ" vì đó là *một biên chế âm nhạc với một hệ âm thanh chặt chẽ*. Tuỳ theo từng dân tộc, thậm chí, từng nhóm địa phương của từng dân tộc, biên chế ấy không giống nhau. Một bộ chiêng cồng có từ ba đến mười lăm cái, trong đó, có cồng (loại có núm) và chiêng (loại không có núm). Cùng với cồng chiêng, còn có cái trống và ở một số dân tộc có thêm hai cái chũm chọe nữa. Theo tiếng đồng bào, trống là thần Sấm, biểu tượng cho Trời, tính nam. Cồng chiêng biểu tượng cho Đất, tính nữ. Người Giẻ - Triêng cho rằng trống là mặt trời, tính nam, cồng chiêng là mặt trăng, tính nữ. Bất kể cồng chiêng và trống được gán cho biểu

tượng cụ thể gì, ở đâu cũng thấy ẩn giấu một quan niệm lưỡng hợp nguyên sơ về một quá trình sinh sôi nảy nở của cư dân nông nghiệp[1]. Nếu bộ chiêng chỉ có ba chiếc thì thường đó là ba cái cồng (có núm). Âm thanh của chúng cách nhau một quãng năm và một quãng bốn. Đó là những quãng cơ bản trong hệ âm thanh thiên nhiên. Những lỗ tai âm nhạc "hiện đại" vốn được giáo dục theo hệ thống âm thanh nhân tạo bình quân luật sẽ không nhận thức được vẻ lung linh khác thường của ba âm nói trên. Với họ, đó chỉ là một cơ cấu âm thanh giản đơn, sơ lược! Nhưng họ không biết là tuy chỉ dóng lên một âm, nhưng khi âm đó rung lên trên toàn bề mặt cái cồng hay chiêng thì lại làm xuất hiện thêm nhiều bồi âm (son harmonique) khác nữa. Đến khi sóng âm lan truyền trong không khí thì cả quá trình đó được phóng to ra và nếu để ý, người nghe nhận được cả một phức thể âm thanh. Trong trường hợp này, lỗ tai âm nhạc của người thời công nghiệp xem ra không bằng năng lực tiếp thu âm thanh của người Tây Nguyên, những con người mà sự cảm nhận âm thanh của họ chưa bị "tha hoá" bởi những giáo điều xơ cứng, lạnh lùng một cách cơ học của chủ nghĩa duy lý trong phương pháp phân tích tác phẩm âm nhạc của các Nhạc viện.

Trong một chuyên đề ngắn này không thể nêu ra chi tiết về âm nhạc cồng chiêng các dân tộc Tây Nguyên được. Nhưng ít nhất cũng cần nói về ba "phong cách âm nhạc" lớn, mỗi "phong cách" lấy một ví dụ và gọi tên:

- *Cồng chiêng Ê Đê* nhịp điệu phức hợp, tốc độ nhanh, cường độ lớn. Cả bài nhạc là những chùm âm giàu màu sắc nối tiếp, đan xen nhau. Mới nghe tưởng như là một mớ âm thanh lộn xộn, nhất là với lỗ tai "hiện đại". Nghe kỹ mới thấy hết vẻ tinh

1. Không nên nhầm đây là ảnh hưởng của thuyết âm dương. Quan niệm về sự *phối hợp đực cái* có ở mọi cư dân nông nghiệp và được các nhà dân tộc học gọi chung là *tín ngưỡng phồn thực* (lingaism) Tín ngưỡng này có từ rất lâu trước khi xuất hiện lý thuyết âm dương.

tế, đa dạng và sự tiếp nối của chúng gây nên cảm xúc rạo rực khó tả trong tâm hồn.

- *Cồng chiêng M'Nông* cường độ không lớn mặc dầu tốc độ khá nhanh. Nhưng bản nhạc lại là một cuộc đối thoại vui vẻ của những cái chiêng. Khi cái này, khi cái kia, dóng lên, xen nhau, gọi đáp nhau. Cồng chiêng *M'Nông* rất giàu chất tự sự.

- *Cồng chiêng Bâhnar - GiơRai* thiên về tính chất chủ điệu (homophonie) của âm nhạc. Một bè trầm của các cái cồng có núm vang lên với âm sắc đầy đặn, vững chãi, hùng tráng. Bên trên là bè giai điệu thánh thót của các cái chiêng (không có núm) với âm sắc đanh, gọn, lảnh lót. Hai bè hoà vào nhau trong thế đối thoại được coi như câu chuyện giữa Đất và Trời. Thêm vào đó là chất giọng nằng nặng của cái trống cầm trịch và âm thanh vui vẻ, rạn vỡ của hai cặp chũm chọe xoa liên tục. Đó chỉ là nói về ba "phong cách âm nhạc" lớn. Trong mỗi "phong cách" lại có nhiều sắc thái khác nhau. Cũng có tính tự sự của "phong cách" *M'Nông*, nhưng rất dễ phân biệt sắc thái giữa *M'Nông Gar* với *M'Nông Noong*. Cũng như thế giữa cồng chiêng *Ê Đê Atham với Bih*; giữa cồng chiêng *GiơRai Ea Junpa với GiơRai ChưPă;* giữa cồng chiêng *Bâhnar T'Lô* với *Bâhnar Kon K'Đeh*.

Ở Việt Nam nhiều dân tộc dùng chiêng cồng. Nhưng không ở đâu cồng chiêng lại quán xuyến cuộc sống con người và đạt đến trình độ nghệ thuật âm nhạc như cồng chiêng Tây Nguyên. Chính phẩm chất này đã khiến *"văn hoá cồng chiêng"* và *"nghệ thuật âm nhạc cồng chiêng"* trở thành một đặc điểm nổi bật của vùng văn hoá Tây Nguyên.

Cần phải nói đôi nét về trang phục Tây Nguyên. Không thể căn cứ vào trang phục ngày thường được ăn mặc tùng tiệm để xem xét. Phải lấy trang phục ngày hội thì mới thấy hết vẻ đẹp của chúng. Cũng khỏi phải nói về trang phục phụ nữ. Vì rất đẹp, vì có nhiều hoa văn, vì làm nổi bật lên một cách kín đáo đường nét cơ thể. Chỉ nói riêng về trang phục nam giới thôi. Họ đóng khố,

mặc áo, quấn khăn có cài lông chim quý nhiều màu. Cái khố thường gây cảm giác về một cái gì nguyên thuỷ, hở hang. Không phải thế đâu, nếu không định kiến. Đấy không phải là cái khố tuềnh toàng của mấy ông đánh dậm dưới xuôi. Đấy là cả một công trình dệt và thêu và là cả một nghệ thuật trang trí phục sức. Ngoài cái phần để che, khố có vạt trước, vạt sau và nhiều hoa văn, diềm khố có tua bông và dài đến giữa ống chân. Vạt trước dài, vạt sau ngắn, xúng xính theo nhịp chân đi, làm tôn lên rất nhiều cái phần cơ thể rắn chắc, khoẻ mạnh của người đàn ông. Nếu trời lạnh, họ khoác thêm một tấm vải choàng rộng trên cổ, buông xuống tận đầu gối, mở ra trước ngực. Khi gió lật tấm choàng có cảm giác như con người hùng dũng ấy sắp sửa bay lên. Ngày nay, nhiều thanh niên vẫn thích mặc khố. Có điều để khỏi bị chê là "nguyên thuỷ", họ mặc bên trong khố một cái quần nịt màu da người, rất giống cái quần nịt của nam giới quý tộc nước Anh mặc vào thế kỷ XVI như Shakespear đã mô tả. Người Tây Nguyên hôm nay xem ra còn kín đáo hơn mấy ông quý tộc nước Anh thời ấy, vì bên ngoài cái quần nịt họ còn có cả một cái khố hoa hai vạt nữa.

Cuối cùng, tất cả những thứ như: khố hai vạt với khăn quấn đầu có cắm lông chim, dàn chiêng cồng với cái trống lớn, cối giã gạo hình thuyền và chày đứng, kiểu mái nhà trên nở dưới thót, thuyền độc mộc hình thoi với trang trí ở mũi và mạn..., tất cả những thứ ấy dường như mới từ những hình khắc trên mặt trống đồng Ngọc Lũ I trở về với hiện thực. Đến Tây Nguyên ít nhiều có cảm giác như đang sống trong không gian văn hoá Đông Sơn vậy. Vùng văn hoá Tây Nguyên hay là vùng hậu duệ rõ nét nhất Việt Nam của văn hoá Đông Sơn? Có thể lắm chứ!

Trích trong sách *Các vùng văn hóa Việt Nam*,
Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội, 1995.

GIỮ GÌN VÀ PHÁT HUY BẢN SẮC VĂN HOÁ CÁC DÂN TỘC TÂY NGUYÊN

Vấn đề giữ gìn và phát huy di sản văn hoá dân tộc đang là mối quan tâm của toàn thế giới, chứ không riêng gì chúng ta. Với sự biến đổi nhanh chóng của cơ cấu kinh tế, với cuộc cách mạng khoa học kỹ thuật sôi nổi, với sức ép của lượng thông tin đại chúng ngày càng nhiều, càng nhanh, càng tiện lợi, những di sản văn hoá quý báu của loài người đang có nguy cơ bị tiêu vong, nhường chỗ cho một loại văn hoá, một lối sống giống nhau trên mọi nơi của hành tinh. Điều này đang diễn ra đặc biệt rõ ràng ở các nước phát triển. Ở những nước này, để có thể phát triển nhanh, để tránh tụt hậu, đang có nguy cơ thay thế văn hoá dân tộc bằng những giá trị văn hoá của các nước phát triển phương Tây.

Tình hình này khiến cho Liên hiệp quốc, mà cụ thể là tổ chức Văn hoá - Khoa học - Giáo dục UNESCO đã phát động trên toàn thế giới một Thập kỷ quốc tế phát triển văn hoá. Thập kỷ này có bốn mục tiêu lớn:

- Làm cho mọi người, đặc biệt những nhà lãnh đạo, hiểu rõ vai trò động lực của văn hoá trong phát triển.
- Bằng tất cả mọi biện pháp bảo vệ cho được những di sản văn hoá của các dân tộc, dù cho chỉ còn lại những mảnh nhỏ.
- Tạo mọi điều kiện để nhân dân được tham gia sinh hoạt và sáng tạo văn hoá dân tộc.

- Đẩy mạnh giao lưu văn hoá để tăng cường sự hiểu biết về văn hoá giữa các dân tộc và lấy đây làm hạt nhân trách nhiệm cho việc bảo vệ hoà bình trên trái đất.

Trong những năm đầu của Thập kỷ, UNESCO chú trọng nhiều hơn đến những di tích, danh lam thắng cảnh. Cung điện và thành Huế của Việt Nam cũng là một điểm quan tâm của UNESCO. Nhưng trong mấy năm gần đây, nhất là từ phiên họp Đại hội đồng UNESCO thứ 25, các nước thành viên nhận thấy rằng văn hoá dân tộc không chỉ và trước hết là thể hiện ở những dạng di tích, mà có lẽ cái quan trọng nhất lại nằm sâu trong trí nhớ, trong tư duy, trong tình cảm, tư tưởng của con người. Các di tích rất đáng quý và cần phải được trân trọng bảo vệ, tôn tạo. Nhưng nói cho cùng, nó cũng chỉ là những vật thể hiện sự sáng tạo văn hoá của con người, thể hiện những giá trị văn hoá của một cộng đồng, một dân tộc... Di tích, do đó, chỉ là một bộ phận của nền văn hoá dân tộc. Đó còn chưa kể có những dân tộc chưa kịp xây dựng cho mình những đền đài, cung điện. Còn một bộ phận rất lớn của văn hoá dân tộc nằm sâu trong trí nhớ con người và chỉ thể hiện ra trong những khoảnh khắc của thời gian. Một câu tục ngữ chỉ xuất hiện khi có người dùng nó và nói ra. Một bài chiêng cồng, một điệu múa, một sử thi Khan, H'Ămon, một phong tục đón trẻ sơ sinh bằng tiếng cồng "thổi tai" cũng vậy. Chúng chỉ xuất hiện trong một khoảnh khắc rồi lại lùi vào ký ức văn hoá con người. Con người chết đi là đem theo toàn bộ kho tàng mà họ đã học, đã sáng tạo và đã nhớ. Một nhà văn hoá châu Phi, ông Richard đã nói: *"Một người Phi da đen chết đi là nhân loại đã mất đi cả một pho lịch sử"*. Còn ông Tổng thư ký UNESCO thì tuyên bố: *"Văn hoá của một dân tộc, một cộng đồng người, thậm chí của một cá nhân, là những gì không thể thay thế được"*. Thứ văn hoá được lưu giữ trong trí nhớ đó, ngày nay UNESCO gọi là *văn hoá phi vật thể* (intangible culture). Nó được lưu truyền từ đời này sang đời sau. Do đó, nếu vì lẽ gì đó mà thế hệ trước không truyền lại cho thế hệ sau thì văn hoá

dân tộc sẽ bị đứt mạch, bản sắc dân tộc sẽ phai nhạt, thậm chí tiêu vong. Truyền thống văn hoá dân tộc sẽ chấm hết khi thế hệ cuối cùng lưu giữ nó chết đi. Thế hệ sau sẽ không còn gì để thừa kế và phát huy, thúc đẩy cho văn hoá dân tộc tiếp tục phát triển. Điều này đặc biệt quan trọng ở các dân tộc chưa có chữ hoặc các hình thức, phương tiện ghi lại thành văn bản. Nhưng ngay cả văn bản cũng chỉ ghi lại một phần nào thôi. Chẳng hạn người ta có thể ghi chép, chụp ảnh quay phim cách rèn dao của người SơRă. Nhưng những văn bản ấy không thể chỉ cho thế hệ sau cách nhìn màu sắc của ngọn lửa để biết đến khi nào thì phải rút miếng thép đang nung ra khỏi lò. Rồi, miếng thép ấy phải đập bằng sức mạnh nặng hay nhẹ thế nào, và tôi vào nước trong bao lâu... để có một con dao nổi tiếng mà chỉ có các thợ rèn SơRă mới biết làm. Nếu một thiếu niên Bâhnar không được nghe, được luyện tập trong các giàn chiêng Atâu thì dù cho anh ta có được học tại Nhạc viện về, cũng sẽ rất lúng túng khi được trao cho một cái chiêng và đứng vào đội hình chiêng. May lắm, anh ta chỉ có thể đánh chiêng *Pêt*, một cái chiêng có nhiệm vụ khiêm tốn là đánh giã giò vào đầu các phách.

Như vậy, việc sưu tầm, ghi lại bằng ghi chép, bằng ảnh, băng hình, băng tiếng là cần thiết. Nhưng nhiều lắm những thành quả ấy chỉ là những tư liệu tra cứu, có ý nghĩa như những hiện vật bảo tàng về một thời đã qua. Điều quan trọng hơn và lâu dài hơn là phải trả lại những di sản ấy cho đời sống con người, để con người hôm nay, lựa chọn, sử dụng và trên cơ sở đó phát triển thêm rồi lưu vào tâm thức và truyền dạy lại cho con cháu. Đó là *hai việc cần làm song song để bảo vệ, phát huy, thừa kế và phát triển bản sắc văn hoá dân tộc.*

Như ở mọi dân tộc khác, nền văn hoá các dân tộc Tây Nguyên rất phong phú, rất độc đáo, đậm đà bản sắc văn hoá dân tộc. Đây là một kết luận có đầy đủ căn cứ thực tiễn và căn cứ khoa học, không phải là một khẩu hiệu chung chung. Trong nhiều năm trước đây, nhất là từ khi nước nhà hoàn toàn được giải phóng

khỏi ách xâm lược và đô hộ của kẻ thù, chúng ta đã quan tâm sưu tầm, nghiên cứu, sử dụng, phát huy vốn di sản quý báu đó trong đời sống văn hoá của nhân dân. Song do nhiều nguyên nhân, cần phải thẳng thắn nói rằng, việc làm của chúng ta *chưa có hiệu quả cao,* nhất là *chưa đồng bộ.* Trước hết, chúng ta chưa thật hiểu thấu đáo những giá trị của vốn di sản đó, *với tư cách là một nền văn hoá.* Chúng ta có thể biết khá kỹ về *Khan Đam Xăn,* về *Aray,* về *Đinh Tút,* về *Chinh Kram...* Nhưng chúng ta chưa hiểu mối quan hệ *có tính hệ thống* mà những thứ đó là thành tố. Cũng chính là chúng ta chưa hiểu cái *giá trị căn cốt,* xuất phát từ vũ trụ quan, thế giới quan, nhân sinh quan của đồng bào, mà từ đó họ sáng tạo ra toàn bộ các sản phẩm và giá trị văn hoá. Nói ví von, chúng ta hiểu cái tai, cái vòi, cái chân, cái đuôi voi, nhưng chúng ta chưa hiểu những cái ấy liên quan đến nhau ra sao để cuối cùng chúng ta nhận thức được toàn bộ con voi. Do đó, mong muốn trước hết của hội thảo này là: *Lần về cội nguồn, tìm hiểu lại di sản các dân tộc một cách đồng bộ* để ta hiểu ta hơn, để ta biết rằng, sau bao nhiêu năm chiến tranh và bận xây dựng đất nước, hôm nay *cái gì còn, cái gì đã quên nhưng còn khôi phục được* và *cái gì đã một đi không trở lại.* Chỉ có làm được như thế, chúng ta mới biết cái gì cần giữ gìn, cái gì cần phát huy, cái gì cần cải biên để phục vụ cuộc sống hôm nay và tránh được thói quen gặp đâu âu đấy. Chỉ có làm như thế, chúng ta mới biết sẽ phải thừa kế cái gì và làm thế nào để phát triển, nối tiếp truyền thống của cha ông. Chỉ có như thế, chúng ta mới biết rằng cần truyền dạy những gì, trang bị những gì cho thế hệ trẻ, để *tạo cho họ một bản lĩnh văn hoá dân tộc vững vàng* trước ngưỡng cửa của kỷ nguyên công nghiệp hoá, hiện đại hoá đất nước. Tìm hiểu lại, kiểm kê lại di sản văn hoá cha ông là *việc làm cấp bách,* vì lớp người già lưu giữ vốn quý báu đó ngày càng ít đi. Tìm hiểu, kiểm kê, như trên đã nói, không phải để làm một lễ *"Đóng cửa kho" (Teng ămăng)* rồi giữ trong kho.

Nhiệm vụ thứ hai *không kém quan trọng* là chúng ta bàn xem nên *phát huy - phát triển* di sản của cha ông trong đời sống hôm nay như thế nào và bằng những biện pháp nào? Trách nhiệm của chúng ta không phải chỉ là việc giữ lại những gì còn thu thập được. Chúng ta hy vọng tại hội thảo này sẽ có những tham luận trình bày những suy nghĩ, những kinh nghiệm, những thành công và thất bại, những đúng sai trong việc sử dụng phát huy - phát triển di sản văn hoá của cha ông.

Từ những kiểm điểm trung thực, chân thành về những việc đã làm trong những năm qua, hội thảo cần bước đầu đặt ra một số nhiệm vụ cấp bách nhất đối với việc giữ gìn và phát huy vốn di sản văn hoá các dân tộc Tây Nguyên, mà trước hết là những việc thuộc trách nhiệm của những người được Đảng và nhân dân giao cho công tác ở ngành văn hoá - văn nghệ. Đồng thời, chúng ta cũng có những kiến nghị chính đáng và phù hợp với tình hình thực tế để trình lên các cấp lãnh đạo Đảng và Nhà nước.

Tìm hiểu sâu sắc hơn một bước di sản văn hóa các dân tộc Tây Nguyên, kiểm điểm những việc đã làm, nhất trí với nhau về nhiệm vụ sắp tới, đề xuất những kiến nghị thiết thực, đó chính là mục đích khoa học và thực tiễn của cuộc hội thảo này. Hy vọng hội thảo sẽ là hành động thiết thực thể hiện rõ hơn tinh thần trách nhiệm của chúng ta đối với di sản văn hoá của cha ông.

Đắk Lắc, tháng Năm, 1998

Đề dẫn Hội thảo *"Giữ gìn và phát huy vốn tài sản Văn hóa các dân tộc Tây Nguyên"*.

VĂN HOÁ CÁC TỘC NGƯỜI TÂY NGUYÊN THÀNH TỰU VÀ THỰC TRẠNG

1. Những đặc trưng văn hoá vùng

1.1. Khái niệm Tây Nguyên, nếu sử dụng để chỉ một vùng văn hoá với những đặc trưng riêng thì không thể chỉ bao gồm có lãnh thổ các tỉnh Gia Lai, Kon Tum, Đắc Lắc và Lâm Đồng, mặc dầu ở đây, các tộc người Tây Nguyên sống tập trung nhất. Thêm nữa, khi nói đến vùng văn hoá, một trong những điều cần thiết là phải xem "địa bàn lan truyền" của văn hoá đó, mà trước hết là xác định "địa vực cư trú lâu đời" của những chủ nhân sáng tạo văn hoá. Do vậy, có vùng văn hóa bao trùm lãnh thổ của nhiều địa giới hành chính, thậm chí, địa giới quốc gia.

Như thế nếu muốn nói đến vùng văn hoá Tây Nguyên, chúng ta không thể không bao gồm trong đó phần đất phía Tây các tỉnh từ Quảng Bình trở vào cho đến tận Bình Dương, Bình Phước. Nếu hình tượng hoá bằng kỉ hà học thì vùng văn hoá Tây Nguyên gần giống một hình trám, hai đầu thót lại, ở giữa phình ra.

1.2. Tây Nguyên (theo nghĩa rộng như nói trên) là địa bàn cư trú của hai nhóm ngôn ngữ tộc người lớn điển hình cho Đông Nam Á cổ đại. Đó là nhóm Nam Á (Austroasiatic) và Nam Đảo (Austronesian), chiếm trên 20 trong số 54 tộc người ở Việt Nam. Có nhiều ý kiến dự báo rằng các tộc Nam Á bản địa đã làm chủ Tây Nguyên từ thời cổ đại. Những tộc Nam Đảo đến sau đã "xuyên vào giữa" và "chẻ" khối cư dân Nam Á làm hai mảnh Bắc và Nam Tây Nguyên, chiếm giữ chủ yếu vùng phình ra của

quả trám. Các tộc người của hai nhóm sống xen kẽ, gần gũi nhau từ hàng ngàn năm đã tạo ra một quá trình giao lưu tiếp biến văn hoá rất sâu sắc. Do vậy, chẳng hạn phong cách và đặc trưng của chiêng cồng Giơ Rai gần với Bâhnar và khác với chiêng cồng Ê Đê, mặc dầu Giơ Rai và Ê Đê là hai tộc người cùng thuộc nhóm Nam Đảo. Đó là chưa kể những hiện tượng văn hoá có mặt ở hầu hết các tộc người Tây Nguyên (và nhiều nơi ở Đông Nam Á) như tục bỏ mả, dâm trâu, các loại bùa ngải vv... Có thể lí giải rằng những hiện tượng này là thuộc về nền văn hoá cơ tầng thời cổ đại của cả khu vực. Riêng ở vùng Tây Nguyên thì lại có thể xem đó là những nét tương đồng trong văn hoá các tộc người. Chúng giúp hình thành những đặc trưng của một vùng văn hoá có tính thống nhất được biểu hiện đa dạng ở văn hoá mỗi tộc người.

1.3. Nền văn hoá cổ truyền của các tộc người Tây Nguyên được hình thành chủ yếu trên nền kinh tế nông nghiệp nương rẫy, tự cấp tự túc, phụ thuộc lớn vào thiên nhiên. Mặc dầu một số nơi đồng bào đã có ruộng nước, nhưng có lẽ đây là yếu tố muộn, xuất hiện vài thế kỷ gần đây. Nhìn vào văn hoá của những người "làm ruộng" này vẫn thấy nguồn gốc và sắc thái của nương rẫy, của mối quan hệ giữa con người với truyền thuyết về *"bộ gan rừng" (Klơm Bri).*

Bộ phận lớn nhất trong nền văn hoá cổ truyền các tộc người Tây Nguyên là các hình thức và hoạt động văn hoá phi vật thể. Bộ phận văn hoá vật thể không có nhiều lắm ngoài càn nhà Rông và các nhà sàn theo những kiểu dáng khác nhau, quần thể nhà và tượng nhà mồ, một sô các vật dụng hàng ngày và công cụ sản xuất. Vai trò của hệ thống văn hoá phi vật thể rất quan trọng, quan trọng tới mức nó như vừa là chỗ dựa tinh thần, lại vừa là tác nhân làm cân bằng đời sống xã hội và con người.

Nền văn hoá cổ truyền đó tồn tại dưới dạng văn hoá dân gian, gắn kết hữu cơ, chặt chẽ với các hoạt động sản xuất, sinh

hoạt hàng ngày của nhân dân. Ở một số tộc người đã xuất hiện những "trí thức", thường là những thầy cúng *(Pơ Giau)*. Họ nắm được cách tính lịch, xem ngày tháng, hiểu và có kinh nghiệm về thời tiết và thời vụ, nắm giữ việc cúng tế thần linh và tang lễ. Nhiều nơi xuất hiện những nghệ nhân giỏi về một hay nhiều hoạt động văn hoá dân gian nào đó như nặn nồi, sửa cồng chiêng, làm và dựng nhà mồ, tượng nhà mồ, đặc biệt là các nghệ nhân hát kể sử thi *(Khan, Hơ Ri, H'Ămon, Ót Nrôông, Akhat Giu Khar)*.

Do vậy, các hoạt động văn hoá - văn nghệ trở thành những hoạt động thường ngày, tự nhiên và cần thiết như cơm ăn, nước uống. Con người Tây Nguyên không thể hình dung một cuộc sống thiếu vắng những hoạt động văn hoá - văn nghệ đó. Trong đời sống văn hoá cổ truyền không có khái niệm "giải trí" như ngày nay ta hiểu, càng không có cái gọi là "lễ hội" trong đó phần "lễ" thì linh thiêng, còn phần "hội" thì vui chơi giải trí. Mọi hoạt động văn hoá - văn nghệ đều mang một chức năng, một hàm nghĩa xã hội nào đó.

1.4. Các giá trị văn hóa - văn nghệ cổ truyền các tộc người Tây Nguyên thể hiện những nguyện vọng, mong ước của con người trong nền kinh tế nông nghiệp cơ bắp làm nương rẫy và trong cơ cấu xã hội công xã nông thôn với nhiều tàn dư của chế độ công xã thị tộc nguyên thuỷ. Việc độc canh lúa bằng một trình độ canh tác rất thấp dẫn đến vai trò độc tôn của hạt lúa đã được huyền thoại hoá. Để có được hạt lúa, con người sùng bái các lực lượng thiên nhiên liên quan đến mưa, được biểu tượng hoá thành các vị thần có hình hài khác nhau. Chẳng hạn người Bâhnar T'Lô ở An Khê biết thờ *thần Sấm (Book Glaih), thần Gió (Za Kial), thần Trống sấm (Boh Sơgơr)*. Họ cũng tin rằng cơn mưa đầu mùa *là nước mắt tổ tiên (Mi dak măt Atau)* với lời giải thích rằng ở Tây Nguyên mùa khô là mùa nghỉ ngơi, khi mưa xuống mới làm rẫy. Tổ tiên sợ con cháu mải vui chơi nên khóc làm mưa nước mắt để nhắc chúng là mùa làm ăn đã đến.

Có thể thấy sự sùng bái hồn lúa, tinh lúa trong văn hoá các tộc người Tây Nguyên. Rất phổ biến một truyền thuyết về một thời xa xưa, khi hạt lúa còn to bằng quả bưởi và đến mùa lúa chín, chúng tự lăn về nhà. Sau, do lỗi con người, hạt lúa mới nhỏ như ngày nay, nó "giận" con người nên không tự lăn về nhà nữa, con người phải đi tuốt lúa đem về. Vào những năm 80 của thế kỷ trước, người Bâhnar tin rằng hồn lúa nằm trong thân lúa nên họ thu hoạch bằng cách tuốt lúa chứ không dùng liềm gặt vì như vậy sẽ cắt ngang thân hồn lúa và hồn lúa sẽ chết. Do tin có *hồn lúa (Zang Sri)* nên ngoài lễ cơm mới, người Bâhnar còn làm lễ *"Đóng cửa kho lúa" (Teng Ămăng)* để mời hồn lúa về ngủ đông với lúa trong kho chờ mùa sau. Lại do dùng ống tre nứa đựng hạt giống nên trong ống cũng có hồn lúa vì thế, trong nguyên gốc, nhạc cụ *Kloong Pút* chỉ được đánh ngoài rẫy khi trỉa hạt để mời hồn lúa ra rẫy cùng với hạt lúa. Lần thứ hai đánh khi *"Đóng cửa kho lúa"* để mời hồn lúa vào kho. Cũng cần phải nói đến một lễ được làm trước mùa gặt, đó là lễ ăn cốm mà ý nghĩa nguyên thuỷ là *"ăn sữa của mẹ Lúa"*, người Bâhnar gọi là *"Xa mơk"*, tổ chức với quy mô lớn không kém gì lễ cơm mới.

1.5. Đối với đại đa số các tộc người Tây Nguyên, rừng không chỉ là vật thể thiên nhiên, là môi trường sống và nguồn của cải cung cấp cho con người. Rừng núi còn là một thế giới sống, có linh hồn, có tổ chức và luật lệ riêng, tương tự thế giới con người. Do vậy, khi tiếp xúc, khai thác, con người phải tôn trọng tính toàn vẹn và luật lệ của thế giới đó.

Ví dụ, đồng bào không bao giờ động đến rừng đầu nguồn với niềm tin đó là nơi trú ngụ, là "trị sở" của thần Rừng, thần Suối, của *"bộ gan rừng" (Klơm Bri)* và hồn vía của các thành viên thế giới rừng núi. Người Bâhnar T'lô ở An Khê kính trọng các động vật rừng với tư cách chúng là các kiếp đời khác nhau của con người. Xin lưu ý, đây là quan niệm chuyển đổi hình hài theo tín

ngưỡng bản địa chứ không phải là biểu hiện thuyết luân hồi theo đạo Phật. Vòng chuyển đổi như sau:

Người chết biến thành hổ,
Hổ bị đâm chết hoá thành mèo rừng,
Mèo rừng chết hoá thành cheo cheo,
Cheo cheo chết hoá thành chuột,
Chuột bị người ta ăn thịt, chết hoá thành chuột dũi
Chuột dũi chết hoá thành giọt sương sớm
Nắng lên, giọt sương tan vào đất
"Gia Pôm Poóc, Gia Pôm Pây"[1] lấy đất đó, thổi hồn thành con người.

Đồng bào cho rằng nếu họ săn bắt các thú rừng thì đó chính là cách giúp chúng thoát khỏi kiếp đời động vật và nhanh chóng vượt qua quá trình trở lại con người.

Chúng ta bắt gặp ở đây *tín ngưỡng vạn vật hữu linh (animism),* nó đã chi phối nhận thức thế giới của đồng bào bằng cách lấy phẩm chất xã hội người đem nhân lên với sức mạnh thần thánh rồi gán cho các thế giới khác, tuy vô hình, nhưng có ảnh hưởng và quan hệ mạnh mẽ với thế giới người. Tưởng tượng ra các thế giới khác, đồng hoá chúng bằng nhân tính, thu nạp chúng vào môi trường bạn bè của mình, con người đã chiếm lĩnh tự nhiên một cách thông minh và hoà bình. Đó cũng là cách mở rộng không gian văn hoá tộc người đến mọi chân trời mà con người nhận thức được.

Đồng bào Bâhnar T'lô coi toàn bộ người làng đã chết mà họ còn nhớ hoặc đã quên tên là *Atau,* tương đương với nghĩa tổ tiên

---

1. *Gia Pom Poóc, Gia Pôm Pây* là hai vị nữ thần có chức năng "thổi hồn" (b' ngol kon b' ngai) tạo ra con người. Tư liệu điền dã tháng 6/1980 tại Pơ lây Đe Nghe Tih và Đe Nghe Đơng, xã Yơma, huyện An Khê, tỉnh Gia Lai - Kon Tum, ngành Bâhnar T'lô

trong tiếng Kinh. *Atau* sống trong cộng đồng linh hồn *(P'lei Atau hoặc P'lei b' ngol kon b' ngai).* Ở đó, các linh hồn vẫn tồn tại, vẫn đi làm rẫy, vẫn sinh hoạt thành từng gia đình. Điều đặc biệt là cộng đồng linh hồn, gọi là *Mang lung*, trong thời gian rất xa xưa, đã từng ở núi *Lơ Khơng (Kôông Lơ Khơng)* chỉ bị ngăn cách với pơlây người sống bằng một cái cửa bằng đá *(T'mo khinh khớp).* Người sống vẫn có thể đến *Kôông Lơ Khơng* thăm người thân đã chết. Nhưng sau đi thăm nhiều quá, nương rẫy bị bỏ hoá. Thấy vậy, con *K'zut*[1] tức giận nổi lửa đốt cháy các thôn làng. Đó là thời kỳ "lửa ăn đất" (*uynh sa am kơdơr*). Sau đó, *K'zut* lại dâng nước ngập, rồi dời pơlây người chết đi rất xa về hướng Tây, nhưng vẫn để lại khu nhà mồ cho người chết đi về. Tuy nhiên, họ không được gặp người sống trực tiếp mà phải qua giấc mơ của người sống. Cho đến năm 1978, khi chúng tôi đến điền dã, đồng bào vẫn coi khu nhà mồ là một bộ phận hữu cơ của cộng đồng. Khái niệm Pơ lây bao gồm hai "nửa", nửa phía Đông là pơ lây người sống (*P'lei kon b'ngai)* và nửa phía Tây (tức khu nhà mồ) là *pơ lây người chết (P'lei Atâu).* Chỉ có điều hình ảnh hai bên ngược nhau. Ví dụ, ngày của người sống là đêm của người chết. Con cháu đi tiến thẳng thì *Atâu* lại đi giật lùi. Chia của cho *Atâu*, như ché rượu, phải đập thủng vì ché người chết phải thủng chứ không lành như ché người sống.

Thái độ ứng xử của đồng bào cho thấy một lần nữa họ đã đồng hoá, hoặc lấy thực tiễn cộng đồng mình để xây dựng hình ảnh về một thế giới, một cộng đồng của người chết. Do đó, một mặt, họ giải quyết câu hỏi ngàn đời của nhân loại là "sau khi chết, con người đi đâu?"; mặt khác, tạo mối quan hệ bền vững với người chết. Thêm nữa, họ đã "xoá" ranh giới giữa các miền thời

---

1. *K'zút*. Theo truyền thuyết, là loài chuột không có đuôi. Nó rất hung bạo, bẩn, chém không chết Sức mạnh của nó dồn vào gót chân, chỉ cần đạp vào đó là nó sẽ bị chết

gian, kéo quá khứ hội nhập vào hiện tại. Điều này cũng có nghĩa sức mạnh của cộng đồng bao gồm cả sức mạnh của quá khứ được hiện hữu trong hiện tại.

Như vậy, vào thời điểm điền dã của chúng tôi năm 1978, cuộc sống văn hoá và trường nhận thức của đồng bào Bâhnar pơ lây Đe Nghe Tih bao gồm nhiều vùng không gian khác nhau, cả của con người lẫn các sinh vật và vật thể, cả của người sống lẫn người chết. Nó cũng bao gồm các miền thời gian quá khứ và hiện tại, kéo chúng vào với nhau, đan xen, chồng lớp nhau. Cho nên, *con người sống trong một không gian huyền thoại, vừa thực tại vừa hư ảo trong một thời gian vừa chuyển động vừa ngưng đọng*. Đó chính là môi trường thực thụ cho việc hát - kể sử thi mà trong đó cả người kể lẫn người nghe đều trải qua sự hoá thân của mình theo những sự kiện của các vị anh hùng. *Đó cũng là cơ sở của sự tồn tại dai dẳng các tín ngưỡng xa xưa nhưng lành mạnh như* bái vật giáo (Fétishism), tô tem giáo (Totemism)... *và phải chăng chính cái vẻ huyền ảo mà hồn nhiên, lãng mạn mà bay bổng nhưng thiết thực của cuộc sống văn hoá ấy đã làm nên một sắc thái văn hoá Tây Nguyên độc đáo mà không nơi nào có được?*

2. Thành tựu

2.1. Từ sau giải phóng và nhất là từ ngày Đảng chủ trương đổi mới, tình hình kinh tế - văn hoá Tây Nguyên thay đổi rất lớn. Việc giao đất, chuyển sang trồng cà phê, hạt tiêu là tác nhân chủ yếu cho những thay đổi đó. Xưa kia, cứ vào cuối tháng Tư Tây, sau cơn *mưa "nước mắt tổ tiên" (Mi dak măt Atâu)*, người dân dọn vào rẫy ở mãi cho đến khi thu hoạch xong vào khoảng cuối tháng 11 lịch Tây mới trở về làng. Cảnh ấy ngày nay không còn. Cố nhiên cũng chưa hết những hộ nghèo, nhất là ở vùng sâu vùng xa. Tuy nhiên, đời sống của đồng bào đã khá hơn rất nhiều.

2.2. Cũng như trong văn hoá các dân tộc thiểu số khác ở nước ta, trong văn hóa các dân tộc người Tây Nguyên đã diễn ra hai quá trình là *quá trình quốc gia hoá các giá trị văn hoá tộc người và cùng với nó là quá trình chọn lọc, tiếp nhận và tộc người hoá các giá trị văn hoá quốc gia và các tộc người khác.*

2.3. Đã xuất hiện một đội ngũ văn nghệ sĩ chuyên nghiệp là con em các tộc người Tây Nguyên, nhất là ở các tộc người tương đối đông dân như Ê Đê, Giơ Rai, Bâhnar, Mạ. Đội ngũ này cùng với các văn nghệ sĩ người Kinh sống ở Tây Nguyên hoặc đến với Tây Nguyên đã góp phần đẩy nhanh tốc độ và đạt được thành tựu ngày càng lớn trong hai quá trình nói trên. Những thành tích mà các văn nghệ sĩ người Tây Nguyên đạt được đã góp phần tăng cường lòng tự hào của nhân dân các tộc người ở đây.

2.4. Một vài thể loại văn học - nghệ thuật độc đáo của Tây Nguyên đã được cả nước và thế giới biết đến. Chẳng hạn như nghệ thuật cồng chiêng. Mặc dầu cồng chiêng là tài sản văn hoá chung của các dân tộc vùng Đông Nam Á và hải đảo Thái Bình Dương bắt nguồn từ nền văn hoá đồng thau Đông Sơn, nhưng cồng chiêng Tây Nguyên được đánh giá như là một bước thừa kế và phát triển cao về âm nhạc. Sử thi Tây Nguyên lại là một hiện tượng cực kỳ hiếm có trong nền văn hóa nhân loại. Có lẽ chưa ở đâu tìm thấy một khối lượng sử thi lớn đến vài trăm tác phẩm, mỗi tác phẩm phải hát kể nhiều đêm. Sử thi này phân bố khá đều trong nền văn hoá nhiều tộc Tây Nguyên với tên gọi khác nhau như *Khan (Ê Đê), Hơ Ri (Giơ Rai), H'ămon (Bâhnar), Ót Nròông (M'Nòng), Akhat Giu Khar (Rắcglây).* Tôi đã đi và hỏi về sử thi ở Brunây, Malaixia, Inđônêxia, Philippin là các nơi có các tộc người nói ngôn ngữ nhóm Malayô - Pôlinêdiên, họ đều trả lời là xưa kia thì "có nghe nói" là có, nay không còn ai nhớ nữa. Thiết nghĩ, nếu không có công tác sưu tầm thì hàng trăm sử thi quý báu đó sẽ mai một theo dòng thời gian như ở các nước nói trên.

3. Thiếu sót

Thành tựu là to lớn như vậy, nhưng vì sao vẫn xảy ra sự cố tháng 2-2001? Đã đành là có âm mưu và bàn tay của kẻ thù, đã đành là ta mất cảnh giác, nhưng phải chăng đây cũng có một phần nguyên nhân tích tụ từ những thiếu sót, sai lầm trong chính sách văn hoá của chúng ta? Hãy thử nêu lên vài nhận xét chủ quan:

3.1. Trong nhiều năm chúng ta cấm đồng bào không cho họ tổ chức các lễ hội cổ truyền như đâm trâu *(Groong K'Pô)*, cầu an cho lúa *(Sơmah Kwai)*, bỏ mả (*Pơ Sat - Pơ Thi*), cúng đất làng (*Sơ mah Kơ Cham)*, cúng thổ địa *(Sơ mah Kơ Nam)*... với lí do là mê tín dị đoan. Chúng ta không hiểu rằng với trình độ phát triển xã hội và trình độ dân trí chưa cao, nền văn hoá lại đang mang nhiều dấu ấn huyền thoại như đã nói ở trên, đồng bào rất cần một chỗ dựa tâm linh cho cuộc sống còn nhiều khó khăn, nhất là từ những năm 1990 trở về trước. Chúng ta đã quá nôn nóng đưa đồng bào vào quỹ đạo của nhận thức duy vật mà trên thực tế đồng bào vẫn chưa đủ điều kiện để tiếp nhận. Chúng ta đã quan liêu, không biết rằng trong những cuộc hội lễ ấy, đồng bào thờ cúng thần Sông, thần Suối, thần Rừng và tổ tiên họ, và bằng cách đó, đồng bào đã giáo dục toàn cộng đồng một ý thức gắn bó chặt chẽ, máu thịt với đất nước, quê hương, với tổ tiên, dòng họ. Cấm đồng bào làm các lễ đó, *chúng ta đã tự mình tạo ra một khoảng trống tâm linh trong đời sống tinh thần của đồng bào.* Khoảng trống ấy lập tức được lấp đầy bằng một tôn giáo khác, chỗ dựa tâm linh mới của đồng bào. Bây giờ Thượng đế thay cho tất cả các vị thần máu thịt của đồng bào, Thượng đế cai quản phần hồn của đồng bào mà chúng ta đã đánh mất. Còn phần xác thì chúng ta nai lưng ra mà "xoá đói giảm nghèo" để "Ngài" yên tâm chăn dắt lũ con chiên tội nghiệp của Ngài.

Một vài chính sách hay hình thức hoạt động văn hoá khác được thực hiện một cách áp đặt với đồng bào. Chủ trương làm nhà

"Rông văn hoá" xuất phát từ thiện ý muốn lồng ghép những nhân tố văn hoá ngày nay vào trong văn hoá cổ truyền. Tuy nhiên, ở nhiều nơi, chủ trương này gây phản cảm cho đồng bào. Họ nể cán bộ, họ không nói, nhưng lẳng lặng làm một nhà Rông khác và chuyển toàn bộ sinh hoạt cổ truyền sang đó, nhường nhà Rông cũ cho cán bộ văn hoá. Vậy liệu có thể gọi cái nhà Rông mà dân giao lại cho cán bộ văn hoá ấy là nhà Rông văn hoá không? Thưa rằng không! Vì đấy chỉ là cái xác nhà làm theo kiểu cách nhà Rông chứ còn cái ruột, cái nội dung hoạt động thì chỉ gồm các hoạt động văn hoá mới mà thôi! Mà tại sao cứ phải lấy nhà Rông của đồng bào làm nhà văn hoá? Ở miền xuôi, có ai dám lấy đình hay chùa làm "đình văn hoá", "chùa văn hoá" đâu? Tại sao không làm nhà văn hoá riêng ra như các làng ở miền xuôi của người Kinh? Tại sao không tôn trọng nổi một chút tâm linh riêng của đồng bào?

Cũng áp đặt như vậy là các chủ trương "xoá nhà sàn", "xoá ăn cà đắng", "xóa nhà dài" và nhiều thứ "xoá" khác rất mất lòng dân.

3.2. Cũng như ở các vùng núi, vùng các tộc thiểu số khác, đồng bào không có điều kiện thời gian, tiền bạc, giao thông để đến tham gia các hoạt động của các thiết chế văn hoá mới như nhà văn hoá, câu lạc bộ, thư viên, bảo tàng... Những thiết chế này phần lớn được đặt ở các trung tâm, phục vụ chủ yếu các thị dân và công chức. Trong lúc đó, ở làng xã may mắn lắm một năm được đội thông tin lưu động đến một - hai lần. Còn văn hoá dân gian cổ truyền thì hầu như bị mai một cả. Người già nắm giữ vốn văn hóa này lần lượt ra đi. Lớp trẻ không được truyền dạy nên không thích thú gì với văn hoá của ông bà.

Thỉnh thoảng, nhân ngày kỉ niệm nào đó, huyện tỉnh tổ chức liên hoan văn nghệ. Thế là huyện xã chọn một đội để "thi đấu vì màu cờ sắc áo" của huyện xã. Họ lôi nhau lên hội diễn trên huyện, nếu được huy chương, cờ thi đua thì để ở Phòng Văn hoá

huyện! Dân làng không được xem và cũng không có khái niệm gì về các tấm huy chương cả. Thêm nữa, để giành được huy chương này nọ, các tiết mục phải qua bàn tay dàn dựng của các nhà đạo diễn chuyên nghiệp hoặc chí ít thì cũng là của các cán bộ văn hoá quần chúng. Những "nhà", những "chuyên gia" này phần lớn là người Kinh và hầu hết không biết tiếng dân tộc và cũng không hiểu gì nhiều về phong tục, tập quán, về văn hoá của dân tộc. Họ dàn dựng mọi tiết mục văn hoá dân tộc theo những mẫu hình mà họ được học, thực chất là những mẫu hình du nhập từ văn hóa phương Tây. Đáng lẽ họ phải học dân, khai thác tiềm năng văn hoá dân tộc độc đáo của dân thì họ lại dạy dỗ, làm thầy dân và dàn dựng cho dân theo ý mình. Kết quả là ở đâu cũng chỉ có một màu văn hóa như nhau bất kể sự phong phú của văn hoá mỗi tộc người. Đáng lẽ họ là người khơi gợi thì họ lại làm thay dân. Khốn nỗi có ai dạy cho họ biết rằng muốn công tác tại vùng đồng bào thiểu số, họ phải học tiếng dân tộc, học phong tục tập quán rồi lại phải áp dụng có sáng tạo những điều học được để khơi mạch nguồn tài năng của dân đâu? Nhân danh "quản lý" văn hoá tốt nhất là dân làm theo ý cán bộ, như vậy vừa an toàn, vừa dễ quản lý, sáng tạo làm gì cho "rách việc" ra!

3.3. Một số tên gọi dễ gây hiểu lầm và tạo ra phản cảm ở người dân. Năm 1998, trong một hội nghị văn hoá ở Đắc Lắc, khi nói về việc "xoá điểm trắng văn hoá" thì một cán bộ người Ê Đê đã phản đối và nói rằng: "*Nói xoá phải nói cho rõ là xoá cái điểm trắng thứ văn hoá của Sở Văn hóa, của Phòng Văn hoá thôi. Còn ở làng chúng tôi, từ đời ông bà để lại vẫn có văn hoá Ê Đê, vẫn đâm trâu, bỏ mả, vẫn hát Ay Ray, thổi Đinh Tặc tà, Đinh Năm, vẫn đánh cồng chiêng trên ghế Kơ Pan... sao lại bảo chúng tôi trắng văn hoá?*"

4. Thách thức và kiến nghị

4.1. Chính những tiến bộ vượt bậc trong kinh tế và xã hội đang đặt ra những thách thức lớn cho việc tiếp nối và phát triển

truyền thống văn hóa các tộc người Tây Nguyên. Khác với những bước đi tiệm tiến thông qua những nấc thang nhỏ của quá trình phát triển của các tộc người thiểu số phía Bắc, ở các tộc người Tây Nguyên đã có *một bước nhảy vọt, nhảy xa với tốc độ lớn tạo ra những đột biến lớn lao* trong đời sống văn hoá của nhân dân. *Thay đổi lớn nhất về mặt này là sự xuất hiện con người Tây Nguyên thời đổi mới*. Đó là con người đã bắt đầu thoát ra khỏi sự ràng buộc của hạt lúa, sự đe doạ thường xuyên của cái thiếu đói nhờ chuyển đổi cơ cấu cây trồng. Chế độ khoán đòi hỏi người nông dân phải năng động hơn và hủy động những tiềm năng sáng tạo để lo chèo chống việc sản xuất và duy trì gia đình. Muốn vậy ít nhất người nông dân phải tiếp cận và thực hiện các biện pháp khoa học kỹ thuật, biết sự biến động của thị trường nông sản, biết thiết lập các mối quan hệ kinh tế, thương mại, xã hội... Nếu trở lại hình ảnh con người nông dân Tây Nguyên cách đây chỉ hai chục năm thôi là đủ thấy sự tiến bộ đạt được thật to lớn. Từ một người nông dân canh tác nương rẫy theo một phương pháp đã có từ hàng ngàn năm, luôn luôn phụ thuộc vào thiên nhiên, từ vai trò một thành viên phụ thuộc hoàn toàn vào cộng đồng công xã, nay con người ấy đã làm chủ công việc sản xuất, biết áp dụng khoa học kĩ thuật... Nói một cách hình tượng, từ một thành viên nhỏ bé, không tên tuổi của một Cái Ta trong cộng đồng mênh mông, nay đã bắt đầu xuất hiện một *Cái cá thể* có diện mạo và cá tính xác định. Mối quan hệ của *cái "cá thể" này với cái "ta"cộng đồng đang được xác lập lại*. Nếu xưa kia quan hệ kinh tế và tâm linh là cơ sở cố kết các thành viên cộng đồng thì nay cơ sở kinh tế đã không còn ràng buộc được thành viên nữa. Chỉ còn lại các quan hệ tâm linh và huyết thống là đang còn toả tác dụng lên đời sống xã hội.

4.2. Tuy nhiên, mối quan hệ tòng thuộc - chi phối của thành viên và cộng đồng xưa kia được thể hiện bằng một loạt các hệ thống sinh hoạt và hoạt động văn hoá. Đó là hệ thống các hoạt

động văn hoá theo vòng đời con người, theo vòng đời cây lúa và theo các lịch sinh hoạt của nhu cầu tâm linh. Các sinh hoạt này bị chi phối bởi lịch tiết của cây trồng và thời tiết. Nay, cơ cấu cây trồng đã đổi thay, nhịp điệu mùa màng đã khác, yêu cầu chăm sóc, thu hái và tiêu thụ sản phẩm cũng không còn như xưa. *Các hình thức hoạt động văn hoá xưa đã mất đi cơ sở xã hội mà từ đó và vì đó, chúng được sinh ra và tồn tại.* Trong lúc đó, các hình thức sinh hoạt văn hoá phù hợp với cơ sở xã hội kinh tế và điều kiện sinh sống ngày nay lại chưa hình thành hoặc đang trên đường hình thành. Vào thời điểm "giao thừa" giữa văn hoá xưa và nay, nền văn hoá các tộc người Tây Nguyên đang có nhiều điểm trống vì cái xưa không còn phù hợp, cái nay lại chưa có hoặc có chưa hoàn chỉnh. Trong lúc đó, cuộc sống vẫn phát triển, vẫn đòi hỏi những hình thức văn hoá thích hợp cho nó. Để đáp ứng cho những yêu cầu đó, người ta rất dễ vay mượn một cách dễ dãi những yếu tố văn hóa ngoại sinh, thậm chí bắt chước vô điều kiện những yếu tố đó. Chẳng hạn, để tỏ ra là các dân tộc ở Tây Nguyên cũng có những bài hát "bốc lửa" chẳng kém gì Rock - Rap, một vài ca sĩ đã "hoang sơ hoá" bài hát và phong cách biểu diễn, khiến cho người Tây Nguyên trong tiết mục của các ca sĩ này cũng trở nên rất "hoang sơ". Trong lúc đó, trên thực tế, con người Tây Nguyên thông minh, chân thật nhưng tinh tế, hồn nhiên và hóm hỉnh. Họ ăn nói nhẹ nhàng bằng những lời lẽ đầy hình tượng. Họ đâu có "gào" lên một cách quá đáng như trong các bài hát của vài ca sĩ nói trên!

4.3. Như vậy, nhìn tổng thể, nền văn hoá cổ truyền đang bị thử thách trong tình trạng của *một thực thể bị giải thể vì bị mất cơ sở kinh tế - xã hội vốn có của mình.* Thêm nữa, những yếu tố văn hóa ngoại sinh lại đang tràn ngập đời sống hàng ngày của đồng bào thông qua các phương tiện thông tin đại chúng. Tất cả những nhân tố đó đang đặt văn hoá cổ truyền các tộc người Tây Nguyên bên bờ vực của sự mai một. Vậy cần phải làm gì để bảo vệ và thừa kế những tinh hoa văn hoá cổ truyền nhằm xây dựng

nền văn hoá tiên tiến đậm đà bản sắc dân tộc? Căn cứ vào thực tiễn nước nhà cộng với việc quan sát học tập kinh nghiệm một số nước đi trước, xin trình ra đây đôi lời khuyến nghị:

4.3.1. Cần chấp nhận một thực tế là trong hoàn cảnh xã hội - lịch sử ngày nay, nền văn hoá cổ truyền các tộc người Tây Nguyên không có cơ sở và điều kiện tồn tại như một hệ thống toàn vẹn như trong quá khứ. Nó đã bị "vỡ ra" thành những mảnh, những yếu tố rời mà giữa chúng không còn mối quan hệ hữu cơ như xưa nữa.

Một số yếu tố sẽ bị mai một vì không còn phù hợp với cuộc sống đương đại. Chẳng hạn như tục "cà răng - căng tai", như tục đóng khố, tục nhuộm răng đen... trong đời sống hàng ngày. Tuy nhiên, đóng khố là một nét đặc trưng văn hóa cổ truyền nhất là loại khố hoa dùng vào ngày lễ rất đẹp. Có thể giữ lại để mặc vào những ngày hội dân tộc. Chúng ta cũng phải chấp nhận một số những thay đổi "bất khả kháng", chẳng hạn như lợp mái tôn thay cho mái tranh, cột bê tông thay cho cột gỗ nhà sàn vì ngày nay làm sao tìm được gỗ lớn và tranh dầy làm nhà? Đến một lúc nào đó có khi phải chấp nhận chiếc ghế Kơ Pan làm bằng vật liệu khác vì làm sao kiếm nổi một cây gỗ lớn như vậy để làm ghế?... Trong luật tục cũng có nhiều điều cần thay đổi hoặc điều chỉnh. Chẳng hạn như việc đổ chì lỏng vào bàn tay hoặc dìm đầu người ta xuống nước để xem người đó nói dối hay nói thật.

4.3.2. Một số hoạt động văn hoá, một số biểu hiện, biểu tượng văn hoá và giá trị văn hoá mà qua đó bản sắc văn hoá dân tộc được thể hiện thì cần phải giữ gìn và phát huy. *Như trên đã nói, những thứ này không còn là những thành tố hữu cơ của một hệ thống nữa. Ngày nay, chúng tồn tại như những yếu tố riêng rẽ. Tuy nhiên, vì chúng mang trong lòng những giá trị văn hoá tộc người nên chúng hoàn toàn có khả năng và cần phải trở thành những nhân tố tham gia vào cuộc sống văn hoá hiện nay của*

nhân dân, có nghĩa là chúng tham gia vào quá trình tái cấu trúc nền văn hoá dân tộc. Có như vậy chúng mới tiếp tục tồn tại và phát triển như một nhân tố sống chứ không trở thành "di sản" trong các hồ sơ lưu trữ hoặc hiện vật bảo tàng.

4.3.3. Để tham gia được vào hệ thống văn hoá đương đại, những yếu tố văn hoá cổ truyền có thể được giữ nguyên mọi mặt như trong quá khứ, nhưng phần lớn chúng phải chịu những biến đổi. Có thể đưa ra vài ví dụ. Lễ đâm trâu chẳng hạn. Xưa kia có mấy loại như lễ đâm trâu cầu mùa của cộng đồng, lễ đâm trâu mừng chiến thắng quân sự, lễ đâm trâu chúc sức khoẻ, cầu bình an cho cá nhân. Ngày nay, người ta chỉ giữ lại lễ đâm trâu chúc sức khoẻ cho cá nhân. Còn lễ đâm trâu cộng đồng hầu như không còn tổ chức nữa. Lễ bỏ mả vẫn được làm nhưng không kéo dài nhiều đêm và quy mô không lớn như xưa nữa.

Tuy nhiên, điều thường thấy là những yếu tố đó chịu những biến đổi và đã thích ứng với cuộc sống đương đại.

Thứ nhất là biến đổi chức năng xã hội: Dàn cồng chiêng xưa kia được coi là tiếng nói thiêng liêng của con người thông quan với thần linh. Do đó, người ta chỉ dùng trong các lễ thức. Ngày nay, cồng chiêng vẫn được dùng trong lễ thức, nhưng ngoài ra, nó còn được dùng trong liên hoan văn nghệ, trong những dịp vui. Tóm lại là cồng chiêng đã được "thế tục hoá" trong lúc vẫn còn giữ chức năng thiêng.

Thứ hai là biến đổi vị trí xã hội: Khi dàn cồng chiêng được dùng trong liên hoan hay dịp vui thì nó đóng vai trò và ở vị trí của một phương tiện văn nghệ, giải trí đời thường.

Thứ ba là biến đổi hình thức: Lấy dàn cồng chiêng Bâhnar làm ví dụ. Xưa kia người dân chỉ đánh cồng chiêng trong các lễ thức. Dàn cồng do nam giới đánh. Bao giờ họ cũng diễn tấu trong tư thế khom người, trong diễu hành đường tròn ngược

chiêu kim đồng hồ bao quanh một vật thiêng như cây nêu hay các ché rượu. Ngày nay, họ có thể đứng trên sân khấu, ngồi trên bãi cỏ để diễn tấu. Đặc biệt, một vài nơi đã thấy cả phụ nữ tham gia dàn cồng chiêng. Những kiêng kị về bài bản cũng giảm bớt. Chẳng hạn trong cuộc vui người ta có thể đánh *"chiêng ăn cốm", "chiêng đóng cửa kho lúa"*, thậm chí *"chiêng tang lễ"*.

Thứ tư là biến đổi bối cảnh sử dụng: Do đã được biến đổi chức năng xã hội, dàn cồng chiêng Bahnar đã được "giải thiêng". Nay người ta sử dụng cồng chiêng ở mọi nơi, mọi dịp cần thiết. Vậy là cồng chiêng đã được "đa dụng hoá" trong nhiều bối cảnh khác nhau. Trong mỗi bối cảnh cụ thể cồng chiêng mang một ý nghĩa riêng và do đó, nó phải có những biến đổi về vai trò, vị trí xã hội, về hình thức và nội dung nghệ thuật...

4.3.4. Dõi theo thực tiễn ở cơ sở có thể thấy những động thái biến đổi như nói trên đang góp phần hội nhập các giá trị văn hóa cổ truyền vào cuộc sống hôm nay. Tuy nhiên, cũng còn thấy những biến đổi khiên cưỡng dưới bàn tay "dàn dựng" của một vài "nhà", khi họ nhân danh "hiện đại hoá", "khoa học hoá", mà thực chất là "phương Tây hoá". Ví dụ như một thời người ta gõ lại cao độ các chiêng cồng để đánh được cái bài nước ngoài và nhạc mới. Do đó, khi dùng để đánh nhạc dân tộc chính cống thì lại không được vì hàng âm của các cái chiêng đã "Tây hoá" rồi. Cũng như vậy, điệu Xoang dịu dàng của cô gái Bâhnar được "nâng cao" bằng cách giật cục với tốc độ nhanh cho nó "phù hợp với nhịp điệu công nghiệp"(!?) Dân Bâhnar gọi các điệu múa được "nâng cao" ấy là "múa chọc đu đủ" như người lấy sào chọc quả đu đủ trên cây cho rớt xuống!

Chúng ta không phản đối việc các nhà văn hoá chuyên nghiệp tham gia "cải biên", biến đổi các hình thức, các giá trị văn hoá cổ truyền. Vấn đề là ở chỗ phải "cải biên", "phải phát triển" theo hướng nào, thủ pháp nào để không "gieo vừng ra ngô" và đặc biệt là không coi bắt chước phương Tây là "phát triển".

Như đã nói, giữa cuộc sống trong không gian văn hoá cổ truyền và những điều kiện của cuộc sống hôm nay của đồng bào Tây Nguyên có một quãng cách lịch sử và xã hội rất xa. Trách nhiệm của chúng ta là cùng với đồng bào chọn lọc, thừa kế những giá trị tinh hoa văn hoá dân tộc, hội nhập chúng vào nền văn hoá tiên tiến đậm đà bản sắc văn hoá dân tộc của thời đại chúng ta, tránh một sự hụt hẫng lịch sử. Trách nhiệm thật nặng nề và khó khăn, nhưng nếu biết làm học trò của dân, cùng với dân thực hiện thì "khó trăm lần dân liệu cũng xong".

Bài viết tham gia *Hội thảo của đề tài cấp nhà nước KX. 05-04 giai đoạn 2001-2005* do GS. TS Trần Văn Bính làm chủ nhiệm.

FÔNCLO BÂHNAR

Công trình "Fônclo Bâhnar" do tôi làm chủ biên được hoàn thành trong thời gian từ 1979 - 1982 và được Sở Văn hóa Thông tin tỉnh Gia Lai Kon Tum xuất bản năm 1988. Ở đây tôi chỉ trích đăng những phần tôi viết trong công trình đó, gồm có:

- *Dẫn luận.*
- *Chương I:* **Phác thảo khuôn mặt fônclo Bâhnar An Khê**
- *Chương IV:* **Nghệ thuật âm nhạc fônclo.**
- *Chương V:* **Nghệ thuật HơĂmon** *(có sự tham gia về đặc trưng "sân khấu" HơĂmon của Phạm Hùng Thoan)*

DẪN LUẬN

Do những điều kiện lịch sử, Tây Nguyên hình thành như một vùng văn hoá *"có phong cách riêng"*, khác biệt với vùng văn hoá các dân tộc thiểu số khác ở nước ta. Phong cách riêng của văn hoá Tây Nguyên không phải là một hiện tượng biệt lập hẳn so với những nét tương đồng trong văn hoá Việt Nam. Có thể tìm thấy ở đây những dấu vết rất rõ nét của nền văn hoá cổ đại Đông Sơn rực rỡ; tìm thấy những biểu hiện của văn minh Đại

Việt. Nghiên cứu văn hoá Tây Nguyên sẽ là nghiên cứu một biểu hiện cụ thể, có tính địa phương của nền văn hóa Việt Nam nói chung. Tính Việt Nam biểu hiện ở văn hóa có phong cách riêng của các dân tộc là một kết luận có cơ sở khoa học. Nó bắt nguồn từ thời cổ đại với sự hình thành tiểu chủng Mongoloide phương Nam với quá trình hình thành nền văn hoá Đông sơn thông qua con đường "tiếp biến văn hoá" (acculturation)[1] với số phận của vùng lịch sử Tây Nguyên nói riêng và quốc gia Việt Nam nói chung, với quá trình tộc người Tây Nguyên nói riêng và dân tộc Việt Nam nói chung. Tuy nhiên, văn hoá Tây Nguyên có những biểu hiện đặc sắc đến mức, nếu chỉ bằng trực giác, cảm quan thì người tiếp xúc với nó lần đầu tiên có thể tưởng rằng mình đang ở một thế giới khác lạ: rằng thế giới rất ổn định đó đã tồn tại bình lặng từ lâu đời. Song thực tế không như vậy.

Theo nhà dân tộc học Đặng Nghiêm Vạn và những đồng tác giả của ông trong cuốn *Các dân tộc tỉnh GiaLai - KonTum* thì lịch sử các cư dân Tây Nguyên *"... đã trải qua nhiều biến động xáo trộn không chỉ trong từng thời kỳ mà liên tục triền miên trong nhiều thế kỷ bởi những cuộc chiến tranh, loạn lạc giữa các nhóm, các làng; bởi sự xâm lược của các tập đoàn phong kiến bên ngoài và gần đây là của bọn thực dân Pháp và đế quốc Mỹ gây nên".*[2]

Sự phân bố dân cư ở Tây Nguyên thời cổ đại hiện nay còn chưa thể có điều kiện xác định rõ ràng được. Tuy nhiên, theo các tư liệu nhiều ngành khoa học thì *"những người nói tiếng Môn - Khơme tổ tiên trực tiếp của đa phần cư dân thuộc ngành ngôn ngữ Bâhnar Bắc hiện nay, rất gần gũi nếu không nói là gần gũi nhất với tổ tiên các cư dân Việt - Mường, đã có mặt ở*

---

1. Hà Văn Tấn *Giao lưu văn hóa ở người Việt cổ.* Tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật, Số 39, - 7 và 8/1981

2 Đặng Nghiêm Vạn, Cầm Trọng, Trần Mạnh Cát, Lê Duy Đại, Ngô Vĩnh Bình: *Các dân tộc tỉnh Gia Lai Kon Tum*, Nxb KHXH, Hà Nội, 1981

đây ít nhất từ thời đồng đá. Tiếp đến, tổ tiên của *"những người Malayô - Pôlinêxia từ ven biển tiến lên tách các cư dân Môn - Khơme ở đó từ trước ra làm hai bộ phận, chinh phục và khai phá miền cao nguyên Đắc Lắc và cao nguyên Plâycu. Sự việc đó cũng diễn ra cách đây ít nhất hai ba ngàn năm..."*[1]

Chính sự cộng cư lâu đời giữa các nhóm cư dân Môn - Khơme và Malayô - Pôlinêxia đã là điều kiện để tạo thành một khu vực văn hoá riêng, trong đó mỗi dân tộc vừa mang những màu sắc văn hoá Tây Nguyên nói chung, vừa có những sắc thái dân tộc riêng biệt. Về văn hoá chung của các dân tộc vùng này thì phải chờ nhiều năm sau, khi đã nghiên cứu lần lượt từng dân tộc, chúng tôi mới có thể phát biểu Trong giai đoạn đầu tiên, để làm việc có kế hoạch, chúng tôi chọn dân tộc Bâhnar làm đối tượng nghiên cứu của mình với những lý do chủ yếu sau đây:

1. Bâhnar là một dân tộc nói tiếng Môn Khơme, tiếng nói của cư dân sinh tụ ở vùng này từ thời cổ đại, trước khi có sự xâm nhập của những cư dân nói tiếng Malayô - Pôlinêxia.

2 Tư liệu của đợt thám sát cuối năm 1979 cho chúng tôi thấy mối quan hệ gần gũi của văn hóa Bâhnar với văn hoá Việt - Mường về nhiều khía cạnh Việc nghiên cứu về fônclo Bâhnar vì thế, không chỉ nhằm tìm hiểu những đặc trưng văn hoá Tây Nguyên nói chung và Bâhnar nói riêng, mà còn tạo nhiều điều kiện góp phần làm sáng tỏ quá trình văn hoá Việt - Mường nói riêng và văn hoá Việt Nam nói chung.

3. Cùng với người Jơrai nói tiếng Malayô - Pôlinêxia, người Bâhnar là một dân tộc lớn, có vai trò văn hoá chủ thể của vùng Bắc Tây Nguyên. Nơi đây là địa đầu tiếp xúc với văn hoá Việt - Mường thông qua các quan hệ với người Việt vùng đồng bằng và với những tộc người Môn - Khơme khác như Tà Ôi, Bru,

---

1 Đăng Nghiêm Vạn.. Sđd. tr 22

Măngcoong, Vân Kiều... sống rải rác dọc Trường Sơn suốt từ Tây Nguyên ra đến miền Tây Quảng Bình (cũ). Đây cũng là nơi xảy ra sự tiếp xúc với văn hoá Tày - Thái thông qua sự cộng cư láng giềng với các nhóm dân tộc Thái - Tày ở phía Tây.

4. Bâhnar là một cư dân ổn định về ý thức cộng đồng tộc người, ý thức về vùng lãnh thổ cư trú và về những biểu hiện tâm lý văn hoá dân tộc của mình.

Theo sự gợi ý của các đồng nghiệp, của các cán bộ trong tỉnh GiaLai – KonTum và theo tư liệu đợt thám sát của mình, chúng tôi chọn huyện An Khê làm địa bàn điền dã với lý do, ở vùng này người Bâhnar sống khá tập trung, và là một trong những nhóm địa phương quan trọng của cộng đồng người Bâhnar[1]. Dựa vào những khác biệt trong fôn-clo, chúng tôi chọn hai địa điểm, trong đó xã Yơma ở phía Nam con đường liên tỉnh số 19 và xã Nam quê hương anh hùng Núp ở phía Bắc con đường này. Tất nhiên, tư liệu điền dã lấy được không chỉ ở hai địa điểm trên, nhưng chúng là những tư liệu chủ yếu. Chúng tôi có lấy tư liệu ở một số nơi khác và trong một số tài liệu đã có, nhưng chúng tôi coi đó là những tư liệu so sánh khi cần thiết.

Chúng tôi không có tham vọng nói về toàn bộ nền văn hoá của người Bâhnar. Công trình này chỉ mong muốn làm một *"nhát cắt đồng đại về fôn-clo của người Bâhnar vùng An Khê"* Chúng tôi tự đặt cho mình nhiệm vụ mô tả trung thực hiện trạng fôn-clo còn có thể thấy được qua điền dã. Từ đó, chúng tôi thử đưa ra những nhận xét, suy nghĩ bước đầu của mình. Định ngữ "bước đầu" không phải là cách nói theo "thông lệ" mà là phản ánh trung thành trình độ thâm nhập còn hạn chế của chúng tôi với đối tượng. Tóm lại, đó là những giới hạn không gian thời gian của đối tượng: *Chúng tôi quan sát fôn-clo, ở người*

---

1 Đặng Nghiêm Vạn: Sđd. tr 105

Bâhnar An Khê trong hai xã Yơma và Nam, trong trạng thái đồng đại.

Chúng tôi cũng sẽ quan tâm đến những khía cạnh có tính chất lịch đại của vấn đề khi tư liệu và sự phán đoán cho phép tiến đến gần chân lý và có thể chấp nhận được. Chúng tôi làm việc này với ý thức trách nhiệm cao nhưng dứt khoát sẽ có phần chủ quan. Vì vậy, đối với những ý kiến thuộc loại này chúng tôi xem đó là những gợi ý, nhằm xới xáo tính chất đa dạng của vấn đề.

*

* *

Đối với chúng tôi, *fôn-clo là một thực thể sống và là một yếu tố cấu thành của tổng thể nền văn hoá dân tộc.*

Là một thực thể sống, fôn-clo được tạo thành trong cơ cấu một hệ thống. Hệ thống này nằm trong một hệ thống lớn hơn, đó là tổng thể nền văn hoá dân tộc. Và đến lượt nó, fôn-clo lại là hệ thống của những hệ thống. Chúng tôi nhận thức fôn-clo là một hình thức phản ánh của con người bằng những phương tiện phản ánh khác nhau về chất liệu và năng lượng vật chất. Những phương tiện ấy được sử dụng theo phương pháp phản ánh tổng thể nguyên hợp (synchrétique). Còn hướng phản ánh chủ yếu của fôn-clo thì được định vị theo quan hệ thẩm mỹ của con người với thực tại. Nói "chủ yếu" vì fôn-clo là một hình thức phản ánh đặc biệt. Trong nó, nhiều chuyên ngành nghiên cứu khoa học xã hội có thể tìm thấy đối tượng của mình. Do đó, trong lịch sử khoa học, đã từng có những nhầm lẫn về qui phạm giữa các ngành đối với fôn-clo. Chúng tôi tự hạn chế mình không tham gia cuộc tranh cãi rất bổ ích nhưng kéo dài về việc xác định fôn-clo là gì. Tuy nhiên, không thể phát biểu về sự vật nếu như không có một nhận thức qui phạm về nó. Theo chúng tôi, muốn nhận thức fôn-clo, cần đặt nó trong mối quan hệ nhiều chiều và nhiều cấp độ khác nhau với các sự vật khác; ít nhất là

với những hiện tượng văn hoá tinh thần xã hội của con người. Khi xác định fôn-clo là một hình thức phản ánh (cái phản ánh) thực tại (cái được phản ánh) của con người, chúng tôi đặt nó vào *phạm trù hình thái ý thức thẩm mỹ*. Hướng phản ánh chủ yếu sẽ làm cho fôn-clo loại biệt với các hiện tượng thuộc phạm trù hình thái ý thức xã hội khác, mặc dầu ngay ở trong fôn-clo vẫn có thể tìm thấy biểu hiện của các hình thái này. Với hướng phản ánh đó, tư duy chỉ đạo trong fôn-clo là tư duy nghệ thuật, dù cho tư duy này còn đơn sơ đến đâu. Điều đó, tất dẫn đến sự lựa chọn phương tiện phản ánh của fôn-clo là nhằm vào các loại hình nghệ thuật, với những chất liệu và năng lượng vật chất khác nhau của các loại hình này. Ta thấy fôn-clo đã dùng âm thanh âm nhạc, âm thanh và ngữ nghĩa ngôn từ, động tác múa, động tác và tình tiết trò diễn, màu sắc và hình khối của hội hoạ, cảnh trí và thời gian của diễn xướng... Cũng điều đó quyết định, rằng fôn-clo phát sinh, tồn tại và phát triển theo những qui luật tự thân và qui luật xã hội của nghệ thuật. Tuy cũng nằm trong phạm trù hình thái ý thức thẩm mỹ, fôn-clo lại cũng khác biệt với những người anh em gần của nó như âm nhạc, hội hoạ, vũ đạo, sân khấu với tư cách là nghệ thuật chuyên lập. Nó cũng khác với các loại nghệ thuật chuyên nghiệp mang tính tổng hợp như điện ảnh, ca kịch... Fôn-clo khác chúng ở *phương pháp phản ánh "tổng thể nguyên hợp". Đặc trưng "tổng thể nguyên hợp"* đã chi phối và quyết định sự vận động của các qui luật nghệ thuật trong fôn-clo có những đặc điểm khác với sự vận động này trong các nghệ thuật chuyên lập và tổng hợp ngày nay.

Nhận thức đối tượng như vậy, trong điền dã cũng như trong thao tác nghiên cứu, chúng tôi đã sử dụng hệ phương pháp nhằm đạt đến một cái nhìn **đồng bộ và toàn diện** đối với đối tượng. Trong tập thể điền dã và nghiên cứu của chúng tôi có sự tham gia của các cán bộ thuộc một số chuyên ngành như fôn-clo học (folkloristique), dân tộc học (ethnographie), dân tộc học âm nhạc (ethno-musicologie), dân tộc học vũ đạo (ethno-choreographie),

sân khấu dân gian (folklore theâtral), nghệ thuật tạo hình dân gian và nhóm làm phim tư liệu fôn-clo (films documentaires folkloristiques). Mỗi chuyên ngành sẽ khảo sát fôn-clo từ góc đứng của mình. Kết quả nghiên cứu chung sẽ chỉ là con số cộng đơn giản kết quả của các chuyên ngành, nếu như trong công tác chúng tôi không chú ý đến bình diện thứ hai của vấn đề, bình diện quan trọng tạo nên tính đồng bộ và toàn diện, tương ứng với tính chất tổng thể nguyên hợp của đối tượng. Bình diện đó thể hiện ở chỗ, trong khi nghiên cứu, chúng tôi đặt sự vận động của sự vật thuộc mỗi chuyên ngành trong mối quan hệ với sự vận động của sự vật thuộc các chuyên ngành khác và với tổng thể một hiện tượng fôn-clo trên mọi khía cạnh và cấp độ. Chẳng hạn, khi xét fôn-clo (cái phản ánh) trong mối quan hệ với thực tại (cái được phản ánh), chúng tôi đặt mối quan hệ các chuyên ngành *phục tùng mục đích thực hành xã hội của mỗi hiện tượng fôn-clo*. Chính mục đích này đã chi phối mô hình kết hợp các phương tiện phản ánh và điều khiển sự vận động của chúng trong diễn biến của hiện tượng. Do đó, chúng tôi loại biệt được những cách kết hợp rất khác nhau và vai trò nặng - nhẹ không giống nhau của mỗi phương tiện phản ánh trong mỗi hiện tượng cụ thể. Một ví dụ khác: Về mặt hình thái học, chúng tôi xem tính diễn xướng là đặc trưng cơ bản, nó quyết định những cách kết hợp khác nhau của các phương tiện diễn tả. Khi nghiên cứu, mỗi chuyên ngành phải đặt đối tượng chuyên sâu của mình vào sự vận động theo hình tuyến và những đặc điểm của thời gian như tính tốc độ, cường độ, tính phân ngắt và liên kết của các bộ phận cấu trúc, tính tiếp nối và nhắc lại... Đồng thời, cũng phải chú ý các thủ pháp diễn xướng theo khẩu vị thẩm mỹ dân tộc. Như vậy, khi nghiên cứu một "trường ca" chẳng hạn, trước hết chúng tôi phải tổ chức một buổi hát kể. Chúng tôi thu vào máy ghi âm lời hát kể, quay phim và chụp ảnh những tư thế động tác của người kể và thái độ nghe của công chúng. Trong công tác hậu kỳ, chúng tôi ghi từ máy ghi âm ra một "văn bản" gồm có cả

nhạc phổ lẫn lời văn bằng bản ngữ Bâhnar. Căn cứ vào "văn bản" đó cùng với những hình ảnh phim quay và phim chụp, chúng tôi có những nhận xét chung về trường ca như một thể loại fôn-clo hát - diễn - kể. Sau đó, chúng tôi giao cho mỗi cán bộ chuyên ngành phân tích sâu hơn theo những yêu cầu chuyên ngành của họ. Kết quả là những "văn bản" của chúng tôi sẽ phản ánh khá trung thành thực trạng của tác phẩm trong thực tế. Chẳng hạn, "văn bản" văn học trường ca sẽ vẫn giữ được những bộ phận hư từ của những đoạn "gọi, đáp" theo cách sinh hoạt fôn-clo bởi yêu cầu giao lưu giữa người kể và người nghe. Nó cũng giữ những đoạn nhắc lại nguyên xi hoặc có biến hóa đôi chút, những trường đoạn, vốn được đẻ ra do cách hát kể để người nghe dễ nhập tâm. Khác với một số các tác giả nghiên cứu văn học dân gian đi trước khi làm về các "dân ca" (thực chất chỉ là lời của các dân ca đó), chúng tôi không "làm sạch" văn bản - tức là tước đi những bộ phận lèo láy hoặc nhắc lại. Kết quả cho thấy, với quan điểm và phương pháp này, tính chất đồng bộ và toàn diện không kìm hãm mức độ sâu sắc của các nghiên cứu chuyên ngành, ngược lại, các nghiên cứu chuyên ngành không tách rời một cách giả tạo mối quan hệ hữu cơ của chúng với hệ thống của tổng thể.

*

Những tư liệu dùng trong công trình này là tư liệu của Ban lịch sử văn hoá (trước đây là Phòng sưu tầm fôn-clo) thuộc Viện Văn hoá - Bộ Văn hoá, sưu tầm trong các đợt điền dã 1979, 1980, 1981, 1982 do Viện Văn hoá (Viện Nghệ thuật trước đây) và Ty Văn hoá (nay là Sở Văn hoá) tỉnh GiaLai - KomTum tổ chức. Những tư liệu không phải của chúng tôi và những ý kiến trích dẫn đều có chú thích xuất xứ.

Các từ, thuật ngữ tiếng Bâhnar, nếu dịch được sẽ có kèm theo bản ngữ phiên âm đặt trong ngoặc đơn ngay sau từ dịch. Những từ không dịch được hoặc danh từ riêng giữ nguyên ngữ

Bâhnar. Những từ này được phiên âm bằng vần chữ cái Việt và theo tiêu chí ngữ âm Việt, nhưng cố gắng mô tả sát với cách phát âm bản ngữ. Chúng tôi cố gắng cao nhất tránh thói "Việt hoá" các từ bản ngữ. Do đó, sẽ viết BÂHNAR thay cho Bana trước đây. Những phụ âm đầu bật hơi, đáng lẽ sau chúng phải có dấu phảy (như P'LEI), chúng tôi dùng nguyên âm Ơ thay vào (PƠLEI). Trước đây từ này thường viết là PLÂY. Viết như vậy có hai điều sai:

– Vần ÂY không sát với phát âm Bâhnar bằng vần EI.

– Phụ âm P phải bật hơi.

Viết là PLÂY như trước đây sẽ dẫn đến trung hoà sự khu biệt ngữ âm của hai từ có ngữ nghĩa khác nhau:

- PLÂY = trái, quả (quả chuối, trái bưởi)

- PƠLEI = làng, thôn, xóm

Tuy nhiên, do bảng chữ cái Việt không đủ con chữ để phiên âm nên chúng tôi có sử dụng một số con chữ khác thêm vào và xin đề nghị một bảng chữ cái để phiên âm như sau:

1. Các nguyên âm: A, Ă, Â, E, I, Ơ, IE, YA, ING giữ nguyên. Nguyên âm I viết Y.

2. Các phụ âm đầu: C thành CH, N thành NH, DJ thành DI, ng thành NG, Y thành Z (yang = zang).

- Các phụ âm hay bán phụ âm đầu K, J, B, M, N, và W giữ nguyên.

- Các phụ âm đầu bật hơi thêm Ơ.

- Riêng phụ âm đầu D trong bản ngữ được phát âm gần như TH trong tiếng Anh (The, Thank you), chúng tôi dùng chữ cái Đ của văn tự Việt, để tránh phải dùng một ký hiệu lạ, gây khó khăn cho in ấn. Cũng như vậy, phụ âm có nhân tố tắc họng trước cấu âm được viết là *b* để phân biệt với b phát âm như b trong tiếng Việt.

- Các phụ âm cuối giữ nguyên....R,.....L. Riêng phụ âm H trong bản ngữ được phát âm hai cách: âm mũi câm và âm mũi tắc họng nên phân biệt bằng hai con chữ H(âm mũi câm) và *H* (âm mũi tắc họng). Như vậy, nhằm tránh sự lầm lẫn tai hại như trường hợp:

KơTEH = khố thêu hoa.

KơTE*H* = giao hợp.

Các phụ âm cuối NG, và K không ngậm miệng như trong tiếng Việt, do đó viết là BOK đọc là BOOK.

*

Trong quá trình sưu tầm, nghiên cứu, chúng tôi nhận được sự giúp đỡ tận tình của nhiều cơ quan và cá nhân như Ty Văn hoá Thông tin tỉnh Gia Lai - Kon Tum, Uỷ ban Nhân dân Đảng uỷ và nhân dân hai xã Yơma và Nam thuộc huyện An Khê - các đồng chí Ađrin, Xiu Che, Nay Kuach, Khuyên Đông, I Vil, Rơ Chom Dơn, Rơ Mah Đel thuộc Ty Văn hoá; các đồng chí Hơbia-Phien, Yvai thuộc phòng Văn hoá huyện và một số cán bộ khác như bác Tòng, anh Thông, chị Hồng Vân... Chúng tôi nhận được sự dạy bảo tận tình của các nghệ nhân ở hai xã gồm các vị:

Ở xã Yoma: Bok HơNhy, Bok Gơl, Bok Ka, ông Đinh Văn Mơl, Bă Kung, Bă Hơ Nơng, Bă Ngil, và nhiều vị khác.

Ở xã Nam: Bok Khơ Lep, Bok Nhơh, ông Hei, ông Hơh, ông Ngơp, anh Anhuy, anh Lil và nhiều vị khác.

Nhân đây xin cho phép chúng tôi tỏ lòng biết ơn sâu sắc và lời cảm ơn chân thành đến các cơ quan và cá nhân nói trên.

Hà Nội, tháng 10 năm 1982

CHƯƠNG I

PHÁC THẢO KHUÔN MẶT FÔN-CLO NGƯỜI BÂHNAR AN KHÊ

Bâhnar là một dân tộc nói tiếng Môn - Khơme và có số dân đông vào loại lớn trong số các dân tộc ít người Tây Nguyên nói riêng và Việt Nam nói chung. Người Bâhnar có khoảng 110.000 dân sống chủ yếu ở các tỉnh vùng Tây Nguyên, trong đó tập trung tại GiaLai - KonTum trên 96.000 người. Đồng bào Bâhnar đã có ý thức thống nhất về cộng đồng tộc người, do đó, khác biệt giữa các nhóm địa phương không lớn lắm. Theo các tác giả cuốn *Các dân tộc tỉnh GiaLai- KomTum*, người Bâhnar có mấy nhóm địa phương chính như sau:

- Nhóm **Bâhnar KonTum,** sống ở vùng quanh thị xã KonTum.
- Nhóm **Bâhnar Tơlô, Gơlar** ở các huyện An Khê, Măng Giang.
- Nhóm **RơNgao** ở quanh thị xã KomTum và huyện Đắc Tô.
- Nhóm **Giơlờng** ở các huyện Konplông, KonTum và Măng Giang[1].

Cách phân loại như trên chắc chắn là có căn cứ. Tuy nhiên, khi đi khảo sát vùng An Khê, nơi chúng tôi chọn làm địa bàn điền dã, thì tình hình có hơi khác một chút. Theo sự phân biệt của chính người Bâhnar thì vùng An Khê có ba nhóm **Bâhnar Bơ Nâm, Bâhnar Tơlô** hay **Gơlar** và **Bâhnar Kon KơĐe*h***. Những nhóm này được đồng bào xem như đồng đẳng với nhóm

1 Đặng Nghiêm Vạn: Sđd, tr 105

Bâhnar KonTum, nhóm RơNgao. Các tác giả cuốn sách trên không công nhận các tên gọi **BơNâm** và **Kon KơĐe*h*** vì chúng mang ý nghĩa miệt thị (**BơNâm** = người vùng núi cao, người lạc hậu) và ý nghĩa không tiêu biểu (**Kon KơĐe*h*** = người mới đến, ngụ cư). Còn tên gọi **Tơlô** (trong cuốn sách viết là **Tồ Lồ**) thì được các tác giả dùng để gọi toàn bộ cư dân Bâhnar vùng An Khê. Chúng tôi không có ý định tranh luận về mấy tên gọi này với các nhà dân tộc học, vì khi phủ nhận các tên gọi **BơNâm** và **Kon KơĐe*h***, các tác giả cũng có những căn cứ theo góc độ dân tộc học của mình. Tuy vậy, ở góc độ fôn-clo và chỉ ở góc độ fôn-clo thôi, chúng tôi thấy sự khác biệt giữa những nhóm đó lại không cho phép gộp chúng vào làm một. Cũng có thể xem đây là ba phân nhóm trong một nhóm địa phương lớn. Chúng tôi gọi nhóm lớn này là nhóm Bâhnar An Khê và các phân nhóm thì gọi theo tên gọi của đồng bào Bâhnar địa phương: **TơLô, BơNâm**, và **Kon KơĐe*h***. Có thể mô tả những nét riêng của mỗi phân nhóm như sau:

-- Người **Bâhnar BơNâm** sống ở vùng rừng già, làm nương đốt là chính và những dấu vết của hình thái kinh tế săn bắn còn khá đậm nét. Trong fôn-clo của đồng bào chúng tôi thấy bảo lưu nhiều yếu tố xa xưa hơn hai phân nhóm kia. Ý kiến này của chúng tôi trùng hợp với ý kiến của nhân dân địa phương. Có lẽ, do hoàn cảnh sống tương đối cách biệt, đồng bào ít tiếp xúc với cộng đồng khác tộc lân cận, nên ít giao lưu và vì thế, thường bị coi là những người lạc hậu. **BơNâm** trở thành tên gọi miệt thị.

-- Người **Bâhnar TơLô** sống ven sông Ba, trên những vùng đất tương đối bằng phẳng và rộng, làm nương cuốc thâm canh hoặc luân canh. Đồng bào có tiếp xúc rộng rãi hơn với các cư dân khác, nhất là với khối **Jơ Rai Chor** ở vùng huyện Ayunpa (Cheo Reo trước đây). Trong fôn-clo của phân nhóm này có nhiều yếu tố giống như ở văn hoá **Jơ Rai**. Người **TơLô** còn có

tên gọi là **Gơlar.** Tên này có nghĩa đen là vùng đất bằng phẳng, mọc đầy lau lách.

– Có thể xem người **Bâhnar Kon KơĐe*h*** là phân nhóm trung gian giữa hai phân nhóm trên. Họ thường ở xen kẽ với dân cư hai phân nhóm đó. Họ vừa làm nương (nương đốt hoặc nương cuốc, tuỳ theo ở gần người **BơNâm** hay người **TơLô**) vừa bắt đầu làm ruộng nước (chủ yếu theo cách "thuỷ nậu"). Tên gọi **Kon KơĐe*h*** có thể hiểu theo hai nghĩa: Người mới đến, ngụ cư hoặc người vùng giữa.

Tất nhiên chia ra thành nhóm và phân nhóm chỉ là điều có ý nghĩa tương đối. Như trên đã nói, ý thức cộng đồng người ở đồng bào Bâhnar đã khá ổn định nên những sai biệt giữa các nhóm và phân nhóm không lớn. Nhưng chúng tôi có quan tâm đến các **"phong cách riêng"**[1] nên việc phân loại càng làm sâu và kỹ bao nhiêu càng tốt bấy nhiêu.

Cư dân cả ba phân nhóm Bâhnar An Khê hiện nay đều sống bằng nông nghiệp nương rẫy là chủ yếu: dạng nương đốt (BơNâm và Kon KơĐe*h*) và nương cuốc (TơLô). Số ít đã bắt đầu làm ruộng nước (Kon KơĐe*h* và lác đác có người ở TơLô). Cạnh đó, đã thấy có những biến đổi trong nông nghiệp do tác động hoàn cảnh xã hội hôm nay. Những tín ngưỡng đối với các loại củ rừng thông qua các huyền thoại, những tập tục đối với việc đi săn cho thấy thời xa xưa, trước khi chuyển sang làm nông nghiệp, tổ tiên người Bâhnar vùng này sinh sống bằng săn bắn và hái lượm. Còn nhiều dấu vết trong phong tục hồi vang về thời kỳ chiến tranh dưới nhiều qui mô giữa những tập đoàn người đồng tộc hoặc khác tộc hoặc giữa những liên minh của các đơn vị xã hội khác nhau.

---

1 *Văn kiện Đại hội đại biểu toàn quốc lần thứ V*, Nxb Sự thật, Hà Nội, 1982, tr. 100

Đơn vị cư trú của người Bâhnar là những *pơlei*, trong đó chung sống những nhóm người có quan hệ máu mủ khác nhau. Nếu lấy đặc điểm này làm một trong những chỉ tiêu quan trọng của khái niệm công xã nông thôn thì *pơlei* **Bâhnar là một dạng công xã nông thôn.** Cư dân mỗi *pơlei* có chung một hệ thống những biểu hiện về vũ trụ quan, nhân sinh quan, thế giới quan, chung một luật tục, một hệ thống lễ nghi, một hệ thống các sinh hoạt của fôn-clo... Như vậy, mỗi *pơlei* là một đơn vị xã hội - văn hoá chỉnh thể, mang những nét chung của xã hội - văn hoá cộng đồng tộc người Bâhnar, nhưng được thể hiện dưới dạng cụ thể, phù hợp với hoàn cảnh lịch sử tạo thành của nó. Tên gọi của các *pơlei* vùng này thường có một từ đi trước là *Đe*, như *Đe Nghe*, *Đe Tơ Tung*, v.v... Từ *Đe* có nghĩa là một loại người, một nhóm, một lũ người như *ĐeĐăm* (lũ con trai), *ĐeĐruh* (lũ con gái), có thể xem tương ứng với từ *Kẻ* trong *Kẻ Noi, Kẻ Sở* của tiếng Việt. Ở vùng Bâhnar khác thì từ đi trước lại là *Kon* cũng có nghĩa là người như *KonTum, Kon Tơ Rang Mơ Nei*. Như vậy, theo chúng tôi, từ *pơlei* để chỉ khuôn khổ một đơn vị xã hội có tính chất tổ chức hành chính, và *Đe* (hay *Kon*) chỉ khuôn khổ một tập đoàn người mang ý nghĩa văn hoá. Thông thường, mỗi *pơlei* chứa một *Đe* hoặc một *Kon*. Khi vì một lý do nào đó một *pơlei* tách ra làm hai thì cả hai *pơlei* đó đều mang tên cũ, nhưng có thêm một từ định ngữ, như ***Pơlei ĐeNghe*** thuộc xã Yơma còn có tên là ***Pơlei Đe Nghe Tih*** (*pơlei* ***Đe Nghe*** **lớn**). *Pơlei* thứ hai vốn tách từ *pơlei* này ra, có tên là ***Pơlei Đe Nghe Đơng*** (*Pơlei* ***Đe Nghe*** **tách ra**). Lâu dần đồng bào gọi tắt là ***Pơlei ĐeĐơng***. Trên đường điền dã, chúng tôi gặp khá nhiều *pơlei* ***ĐeĐơng***. Tuy vậy, đồng bào không bao giờ quên *pơlei* đó tách ra từ *pơlei* gốc nào, nên không thể lầm lẫn. Có nghệ nhân nhắc đến cho chúng tôi một tổ chức xã hội **lớn hơn** *pơlei* gọi là ***Tơrinh***; nhưng hỏi kỹ thì không ai còn nhớ cụ thể về tổ chức đó, ngoài một ký ức lờ mờ về một danh từ ***Tơrinh***. Các tác giả sách *Các dân tộc GiaLai - KonTum* cũng đã

lưu ý nhưng không có kết luận về vấn đề này vì *"... tổ chức xã hội cổ truyền của người Bana đã bị phá vỡ và điều mà các nhà khoa học tiếp xúc được vào cuối thế kỷ XIX chỉ là tổ chức được sắp đặt và vá víu mà thôi".*[1]

Cư dân trong một *pơlei* cố kết với nhau về mọi mặt trong đời sống vật chất và tinh thần: Họ có quyền sở hữu chung về đất đai trong lãnh thổ của *pơlei*, họ cùng thờ và tin vào những vị thần của cộng đồng tộc người Bâhnar và của riêng cộng đồng *pơlei*, cùng nhau tiến hành chân thành và nghiêm túc những nghi lễ mà theo họ có liên quan đến lợi ích của một gia đình hay của toàn *pơlei*. Các tế bào xã hội của *pơlei* là những tiểu gia đình mà những thể chế hôn nhân chưa cho phép xác định rõ đó là tiểu gia đình phụ hệ hay mẫu hệ. *"Gia đình Bana nghiêng về theo dòng cha nhưng không hiếm trường hợp rể có thể trở về làng bên vợ"*[2]. Nếu căn cứ theo địa vị xã hội, thì vai trò người đàn ông có vẻ được xác lập. Chẳng hạn họ đảm nhiệm việc giao dịch, mua bán, thay mặt gia đình tham gia bàn bạc việc chung của *pơlei*, tham gia các lễ nghi. Song, người đàn bà đóng vai trò không kém quan trọng trong việc làm Mẹ Lúa, trong các nghi lễ nông nghiệp, trong việc quyết định các việc lớn trong gia đình như cưới xin, ma chay. Theo chúng tôi sự khác biệt về địa vị xã hội của họ chỉ là một hình thức phân công theo giới tính thường thấy ở các xã hội tiền phong kiến. Dù sao chúng tôi cũng thấy rằng tinh thần bình đẳng dân chủ giữa nam và nữ còn rõ rệt trong các *pơlei*. Với tình hình như vậy **liệu có thể nói đến một xã hội *"song hệ"* không**? Tất nhiên đây là công việc của dân tộc học. Nhưng chúng tôi quan tâm đến nó là để xem xét vai trò xã hội của khối người sáng tạo, trình diễn fôn-clo, vì ngay cả trong fôn-clo, sự phân công theo giới tính cũng khá chặt chẽ.

---

1. Đặng Nghiêm Vạn: Sđd, tr. 127.
2 Đặng Nghiêm Vạn: Sđd, tr. 142

Mặt khác theo chúng tôi, chính tình hình này đã dẫn đến chỗ ý thức và quan niệm về dòng họ của đồng bào rất mờ nhạt, quan hệ máu mủ chỉ được tính đến khi cần xem xét việc hôn nhân. Dòng họ không trở thành một nhân tố liên kết xã hội như ở nhiều xã hội khác.

Trong tình hình ấy, cộng đồng *pơlei* là tổ chức xã hội duy nhất có sức mạnh liên kết con người và các tiểu gia đình về cả hai mặt đời sống sản xuất và đời sống tinh thần. **Ý thức cộng đồng** *pơlei* mạnh mẽ làm cho mỗi cư dân đều yên tâm và tự hào vì mình được công nhận là một thành viên bình đẳng của cộng đồng; và qua đó, mỗi cư dân nhận thức về ý thức cộng đồng tộc người Bâhnar của họ. Ý thức này mạnh mẽ đến mức một cư dân phải rời bỏ hay bị cộng đồng *pơlei* tẩy chay thì không khác gì đã chết. Nó giải thích vì sao trong một *pơlei* không có sự chung sống của những người thuộc dân tộc khác hoặc thuộc các nhóm hay phân nhóm Bâhnar khác. Nó tạo điều kiện thuần chất cho khối người của một hệ thống fôn-clo xác định, và do đó, cho chúng tôi những qui phạm rõ nét của một số đặc trưng lớn trong fôn-clo của họ. Nó xác định vai trò duy nhất và tác động tuyệt đối của tính tập thể của fôn-clo trong đời sống văn hoá mỗi *pơlei*. *Pơlei* là của mỗi thành viên và mỗi thành viên là của toàn thể *pơlei*. Sự gắn bó hai chiều giữa *pơlei* và mỗi thành viên như mỗi tế bào đối với cơ thể. *Nó cũng giải thích vì sao trong quan niệm của đồng bào, cộng đồng pơlei bao gồm cả những người đang sống lẫn những người đã chết, bao gồm cả cộng đồng hiện thực và siêu thực*[1]. Sức mạnh của cộng đồng *pơlei* được tạo nên không chỉ bởi những giá trị đương thời mà còn cả giá trị truyền thống của quá khứ. Sức mạnh ấy thật là bền vững và fôn-clo là sợi dây xuyên mạch của nó. Nó khiến cho fôn-clo tồn tại không

---

1 Các tác giả sách *Các dân tộc tỉnh Gia Lai Kon Tum* viết "*. họ tránh đặt tên trùng lặp giữa những thành viên còn sống và kể cả giữa những thành viên đã chết mà trí nhớ mọi người còn rõ*". Sđd. tr 130.

phải chỉ như một hình thức phản ánh thực tại của chủ thể đối với khách thể. **Ở đây fôn-clo còn là một bộ phận của chính thực tại** và vì thế, vai trò xã hội của nó cao hơn so với ở nhiều dân tộc khác.

Trong tình hình như vậy rất khó tách bạch đâu là đời sống vật chất, đâu là đời sống tinh thần. Mỗi hoạt động của con người, của tiểu gia đình hay của cả *pơlei* đều được chi phối và chịu sự qui chiếu của ý thức cộng đồng đó. Tuy nhiên, nếu căn cứ vào mục đích cơ bản nhất của mỗi hoạt động thì cũng có thể thấy một số hoạt động mang ý nghĩa đời sống tinh thần. Những hoạt động tinh thần đều được thể hiện dưới dạng các sinh hoạt fôn-clo, rõ nhất là các lễ hội mà chúng tôi tạm chia làm ba loại: loại liên quan đến đời sống con người và gia đình; loại liên quan đến chu kỳ cây lúa nương; loại của toàn cộng đồng. Nhưng sự gắn bó khăng khít giữa cá nhân với tập thể, sự hoà quyện lẫn nhau giữa đời sống vật chất và tinh thần, sự đồng nhất giữa khách thể được phản ánh và chủ thể phản ánh làm cho sự phân loại ấy chỉ có ý nghĩa tương đối[1].

Trở lên trên, chúng tôi đã trình bày đôi điều cần thiết nhất về chủ nhân nền fôn-clo mà chúng tôi nghiên cứu. Chúng tôi không có ý định làm một giản chí dân tộc về họ, vì lẽ đã có những công trình đầy đủ về vấn đề này và cũng vì đó không phải là mục đích của chúng tôi.

II

Chúng tôi bắt gặp đối tượng của mình – fôn-clo – trong tình trạng một hệ thống đã và đang bị rạn nứt, thậm chí có mảng đã bị phá vỡ bởi những tác động tiêu cực và tích cực của hoàn cảnh lịch sử Việt Nam trong non một thế kỷ qua. Bằng nhiều biện pháp

1 Vấn đề này sẽ được trình bày sâu hơn ở chương sau.

công tác, kể cả việc dựng lại những sinh hoạt fôn-clo đã bị ngưng trệ từ lâu, chúng tôi mới thấy được đối tượng một cách tương đối toàn vẹn. May mắn là một số ít những người thuộc thế hệ mà khi đương thời vẫn tham gia và bảo lưu hệ thống fôn-clo, hiện vẫn còn sống. Mặt khác, cộng đồng *pơlei* vẫn tồn tại với toàn bộ sức mạnh xã hội của nó, các phương thức canh tác vẫn chưa có những thay đổi cơ bản. Nói chung, *những biến cố lịch sử chưa có tác động quyết định làm thay đổi về cơ bản toàn bộ cơ cấu và nền tảng sâu xa của xã hội và văn hoá cổ truyền.* Về phương diện tiến bộ xã hội thì đó không phải là điều đáng mừng, nhưng đối với việc nghiên cứu fôn-clo thì lại là điều kiện thuận lợi.

Fôn-clo mà chúng tôi ghi nhận được là *một hệ thống văn hoá nghệ thuật giàu có, đồng bộ và có sức biểu hiện cao so với nhiệm vụ đương thời của nó.*

Sự đồng bộ thể hiện ở cơ cấu các thành phần nghệ thuật tham gia vào tổng thể fôn-clo và sự phát triển tương đối đồng đều giữa các bộ phận, các thể loại trong mỗi thành phần. Có sự phát triển khá cân xứng giữa văn học - âm nhạc - múa - trang trí điêu khắc dân gian - các hành động diễn xướng và tất cả những cái đó nhuần nhuyễn với không gian và thời gian xã hội - thiên nhiên. Do đó, fôn-clo Bâhnar (An Khê) mang một dáng vẻ khá trọn vẹn mà không phải fôn-clo của bất cứ dân tộc nào của Việt Nam cũng đạt đến, hoặc cũng bảo lưu được đến ngày nay.

Trong mỗi loại hình thành viên fôn-clo có sự phát triển khá đầy đủ, cân đối của các thể loại và mối quan hệ tương tác giữa các thể loại đó. Lấy một vài ví dụ về vấn đề này:

Chẳng hạn về văn học dân gian có các thể loại *Tơpun* (đồng dao), *PơĐưk* (ca dao, tục ngữ, thành ngữ), *Avơng* (giao duyên), *TơRoi* (truyện kể các loại bao gồm cả truyền thuyết, thần thoại, ngụ ngôn...), *Blal* (truyện cười), *HơRi* (hát đối đáp), *HơĂmon* (hát kể

trường ca). Ngoài ra còn có các loại văn vần dùng trong các bài hát khấn, tế, phù chú như *Sơmăh, Khăl, Lă, KơMưl, TơĐoh, Minh Mang*...

Sự phát triển song song giữa nhạc có lời (nhạc hát) và nhạc không lời (nhạc đàn) là hiện tượng đáng lưu ý. Âm nhạc và văn học dân gian không tách rời nhau. Tất cả các thể loại văn học kể trên đều được trình diễn bằng một hay nhiều làn điệu âm nhạc. Như ở fôn-clo tất cả các dân tộc VIệt Nam, người Bâhnar không bao giờ "sáng tác" văn học ngoài làn điệu (đối với thơ ca dân gian) hay ngoài thể thức kể - diễn (đối với văn xuôi dân gian). Ví dụ, tuỳ theo nội dung cụ thể, các bài thơ giao duyên sẽ được hát lên bằng một trong các làn điệu *Avơng, Brôông, InhRinh, Sơtang, hay SơĐri*... Ngay khi kể *TơRoi* (kể truyện) người kể cũng có một âm điệu và nhịp điệu riêng mang tính chất diễn cảm. Ngôn ngữ và ngữ điệu ở đây đã được sử dụng với mục đích truyền cảm nghệ thuật. Nó đã vượt lên trên những hình thức diễn cảm thông thường của ngôn ngữ nói. Trong lúc kể, có đoạn người kể hát lên bằng làn điệu âm nhạc. Những đoạn này của truyện kể thường được thể hiện dưới dạng văn vần, được hát lên và thường dùng để mô tả những tính cách đặc trưng nhất của nhân vật.[1]

Song song với nhạc hát, có cả một hệ nhạc cụ và bài bản cho các nhạc cụ. Nhạc cụ được phân bố khá đều trên các dạng âm sắc khác nhau: Nhạc cụ dây (*chordiophone*), loại kéo vĩ có ***Kơny***, loại búng như ***Goong***, loại gảy như đàn ***Brô***. Nhạc cụ hơi (*airophone*) có loại hơi lùa như ***Đinh Đuk, Kloongpút***; loại lưỡi gà rung tự do như ***Alal, Tơđiêp, Đinh Khen***, loại hơi lỗ vòm như ***Đinh Tuk***. Nhạc cụ tự thân vang như (*idiophone*) như ***TơRưng, Chiêng Kial, Khinh khung, Klơng Klơi***, và bộ *ching chêng* nổi tiếng với các dạng biên chế khác nhau. Nhạc cụ

---

1 Phương thức kể văn xuôi dân gian này cho thấy trong sinh hoạt fônclo, ngay cả văn xuôi cũng được thể hiện dưới hình thức tổng thể nguyên hợp (ít nhất là với âm nhạc và không gian - thời gian môi trường).

màng rung (*membranophone*) có hai loại trống chủ yếu, trống nhỏ đeo trước ngực là trống ***Sơgơr*** và trống lớn treo lên hoặc khênh đi để đánh là trống ***PơNâng***. Sự đa dạng về âm sắc nhạc cụ là một đặc điểm đáng quí của fôn-clo Bâhnar.

Nhiều lễ hội có múa. Múa tham gia vào lễ hội như một thành phần cấu thành của sinh hoạt fôn-clo này. Cũng như các thành phần khác, múa là phương tiện phản ánh của fôn-clo. Trong lễ hội nó đóng chức năng một hình thức có hàm nghĩa biểu cảm và so với các thành phần khác trong tổng thể, nó có "nồng độ" tương đối cao. Tính cách các điệu múa phù hợp với chủ đề của một hay một nhóm lễ hội. Chẳng hạn có thể thấy sự gần gũi ở các mức độ nhiều ít khác nhau về tính cách của múa trong nhóm các lễ hội liên quan đến cái chết của con người như tang lễ (*Groong ATâu*), lễ cúng tháng trong nhà mồ *(Groong Khei),* lễ bỏ nhà mồ *(Groong Pơxát* hay *Groong Brư)*...

Các hoa văn trên trang phục, đồ đan và nhà cửa Bâhnar khá tinh tế. Hoà sắc chung là chìm, đồng nhất, ít thấy các mảng có gam màu đối lập xếp cạnh nhau. Ngoài các hoa văn trang trí còn phải kể đến các con rối cắt hình trong đội diễu hành của lễ bỏ nhà mồ và các tượng tròn đặt ở nhà mồ. Chúng được tạo nên bởi những nét cắt, nét đẽo thô tháp, vừa giản lược một số chi tiết, vừa tô đậm một số chi tiết khác một cách tối đa, đạt tới mức tượng trưng, nhưng lại rung cảm người xem rất sâu. Và đây là nét độc đáo của nghệ thuật trang trí - điêu khắc dân gian Bâhnar.

Nghệ thuật fôn-clo Bâhnar giàu có trên cả hai bình diện: nội dung cuộc sống con người đương thời và hình thức nghệ thuật biểu hiện. Có thể xem fôn-clo là cuốn sử dân tộc được viết bằng nghệ thuật, bằng ngôn ngữ hình tượng, trong đó, cuộc sống quá khứ và hiện tại, đắng cay và ngọt bùi, nguyện vọng và ước mơ của con người được phản ánh và mô tả sắc nét.

Số lượng tác phẩm của mỗi loại hình, mỗi thể loại trong fôn-clo Bâhnar khá nhiều. Hiện nay khó có thể biết được "trữ lượng" chính xác các tác phẩm đang được lưu truyền. Đó là chưa tính đến các tác phẩm đã bị lãng quên hay vĩnh viễn mất đi cùng với cái chết của các nghệ nhân. Lấy một thể loại làm ví dụ: Trường ca *(HơĂmon)* Bâhnar xưa nay ít được biết đến so với các trường ca Ê Đê và Jơ Rai[1]. **Theo chỗ chúng tôi biết, người Bâhnar vùng An Khê có không dưới hai chục trường ca, trong đó cái ngắn nhất phải kể trong bảy giờ và cái dài nhất phải kể trong ba mươi giờ. Chỉ cần sưu tầm và dịch cho hết các trường ca đó, chúng ta có hàng ngàn trang sách quý.**

Trong fôn-clo Bâhnar, hai chức năng nhận thức và thẩm mỹ được thể hiện đan kết và đậm đà. Qua lăng kính của trình độ xã hội đương thời, con người nhận thức thực tại và thể hiện nó bằng hình tượng nghệ thuật. Điều đáng lưu ý là có thể tìm thấy ở đây *một hệ thống hình tượng và thủ pháp nghệ thuật mang bản sắc tộc người khá rõ nét.* Mặc dầu bản sắc đó có mối quan hệ nhân quả với bản sắc văn hoá Tây Nguyên nói riêng và Việt Nam nói chung. Chẳng hạn, nếu đặt các nhân vật trường ca Bâhnar bên cạnh Đăm San và Xinh Nhã, ta thấy họ có một tính cách chung: đều là các anh hùng thủa khai sáng. Nhưng những nhân vật Bâhnar thường gần gũi với những con người bình thường hơn. Trong họ chất người hiện lên rõ nét không kém chất thần. Thêm một ví dụ, chẳng hạn có thể nói về qui chế cấu tạo âm thanh và cơ cấu các bè của dàn chiêng cồng Bâhnar như **một** *nguyên tắc phối âm, tạo hàng âm thanh chung cho toàn bộ hệ nhạc cụ và thang âm cho các làn điệu dân ca.* Hơn nữa, những mẫu nhân vật, những nguyên tắc xử lý phương tiện diễn tả nghệ thuật có giá trị như những điều tổng kết đã định hình, được toàn thể cộng đồng công nhận, thông hiểu và thực hiện.

---

1 Mới chỉ thấy có cốt truyện của trường ca Đía Đon và một phần trường ca Đông Tư, được kể lại dưới dạng văn xuôi Nxb Phổ Thông và Kim Đồng.

Chúng trở thành những tín hiệu cho đặc trưng dân tộc trong nghệ thuật.

Đồng bộ, giàu có, đạt trình độ biểu hiện cao, fôn-clo Bâhnar tỏ ra phù hợp với yêu cầu của đời sống văn hoá tinh thần trong xã hội đương thời, nơi từ đó nó sinh ra, lớn lên và tồn tại. Do đó, nó trở thành một bộ phận không thể thiếu được của xã hội đó.

III

Thực hành xã hội là một trong những đặc điểm quan trọng của fôn-clo. Trong fôn-clo Bâhnar (An Khê), tính chất đó còn mạnh mẽ tới mức cần phải dùng thuật ngữ *tính hướng đích* để chỉ cho sát hợp hơn. Thật vậy, các hiện tượng và sản phẩm fôn-clo Bâhnar luôn được sinh ra từ một yêu cầu nhận thức - phản ánh thực tại nào đó, hết sức cụ thể, và có một chức năng vai trò xác định trong cuộc sống con người. Nếu ví cuộc sống là một mạng lưới chằng chịt thì các hiện tượng fôn-clo là những nút thắt, trong đó mỗi nút thắt có vị trí riêng của nó, đồng thời lại có mối quan hệ nhân quả với nhiều nút thắt khác. Các hiện tượng fôn-clo Bâhnar bám rễ rất chắc vào cuộc sống con người và trở thành những điểm tựa để liên kết các mặt của cuộc sống. Mỗi thể loại fôn-clo mang tên chính cái mục đích xã hội mà từ đó nó được sinh ra. Mục đích đó quyết định sự lựa chọn và cách xử lý các phương tiện diễn tả nghệ thuật theo những mô hình và thủ pháp rất khác nhau giữa các thể loại và các sản phẩm fônclo. Cũng là Đâm trâu nhưng Đâm trâu cộng đồng *(Groong Kơpô)* được tổ chức khi một **pơlei** giành chiến thắng sẽ khác với Đâm trâu cầu an hay Đâm trâu lễ tạ *(Groong Kơpô Tơnơl)* tổ chức nhằm cầu sức khoẻ và sự yên ổn cho người hay vật. Chúng không chỉ khác nhau về mục đích chung, về hàm nghĩa của các trình thức, mà còn khác nhau về cách sắp xếp, bố trí các hình thức, về

mật độ các tiết mục fôn-clo, về sự lựa chọn phương tiện, chọn lựa mô hình và thủ pháp xử lý những phương tiện đó. Tuy cùng lấy trâu làm vật hiến tế, nhưng do mục đích xã hội khác nhau nên các loại lễ đâm trâu không giống nhau về nhiều mặt. Mỗi hiện tượng phong tục lớn đánh dấu những hoạt động quan trọng trong đời sống sản xuất và sinh hoạt xã hội của người Bâhnar thường được thể hiện bằng một sinh hoạt fôn-clo, dưới dạng một hội, mà trong đó, các trình thức và "tiết mục" fôn-clo được kết cấu thành một biểu mục (répertoire) hoàn chỉnh.

Như vậy, *tính hướng đích* không chỉ qui định các đặc điểm mọi mặt của một hiện tượng fôn-clo nói chung mà còn qui định luôn cả tính chất của mỗi thể loại trong từng loại hình nghệ thuật fôn-clo gắn với hiện tượng đó nói riêng nữa. *Tính hướng đích*, vì thế, trở thành tiêu chí quan trọng cho việc phân loại các thể loại nghệ thuật fôn-clo. Đặc điểm các mặt của một bài hát Ru hay một điệu chiêng tang lễ chính là bị chi phối bởi sinh hoạt hát ru và Tang lễ.

Song thực tế lại cũng thấy những "tiết mục", những thể loại nghệ thuật fôn-clo vốn gắn bó với những hiện tượng fôn-clo khác nhau về mục đích xã hội, lại được trình diễn bên cạnh nhau trong khuôn khổ một sinh hoạt fôn-clo có mục đích xã hội riêng. Chẳng hạn, trong một lễ ăn cốm mới *(Xamơk)* ở xã Nam, chúng tôi thấy ngoài bài chiêng và điệu múa *Xamơk*, người ta còn chơi những bài chiêng, những điệu múa vốn là trình thức của các loại lễ khác. *Xem xét kỹ thì thấy những tiết mục "lạ" này được trình diễn vào những phần không có tính chất nghi thức bắt buộc của "Xamơk"*. Nguyên nhân của tình hình này cần phải tìm ngay trong **bản chất xã hội của fôn-clo** mà mỗi hiện tượng fônclo đều có. Bản chất ấy dẫn đến một mục đích chung, bao trùm toàn bộ cuộc sống fôn-clo, mục đích tự nhận thức của mỗi tập thể fôn-clo và các cá thể trong tập thể đó. Họ có một yêu cầu lớn lao và thường xuyên là sinh hoạt tập thể, là giao lưu xã hội.

Trong fôn-clo, yêu cầu đó thể hiện ngay trong tính tập thể của các sinh hoạt. Mọi hình thức trình diễn, mọi hứng thú đều là của mỗi người và của mọi người trong khối người tham gia. Trao đổi sự tự ý thức của cá nhân và tập thể, của mỗi người và mọi người bằng những biểu hiện khác nhau là yêu cầu cao nhất, cốt lõi nhất của các trình diễn đó. Vả lại, như chúng tôi đã nói ở trên, mỗi sinh hoạt trình diễn fôn-clo, dù dưới hình thức hội, lễ, hay đơn giản, đều là một hệ thống hoà hợp một cách hợp lý, có định lượng những mối quan hệ nhiều chiều, nhiều tầng khác nhau. Ở mỗi sinh hoạt fôn-clo cụ thể, những mối quan hệ này kết hợp với nhau theo sự qui chiếu của mục đích thực hành xã hội của sinh hoạt đó, chứ không phải các mục đích cụ thể ấy trở thành mối quan hệ duy nhất.

Có vấn đề là cần phải theo dõi sự phát triển biến đổi về *chức năng "hướng đích"* của từng thể loại trong các loại hình nghệ thuật thành viên fôn-clo, và từ đó, xem xét sự phát triển, biến đổi những hàm nghĩa của chúng. Có thể thấy rằng ban đầu, mỗi thể loại hay hướng đích của nó, đều là *chuyên dụng*. Một điệu *chiêng ma* hay một điệu *múa tang lễ* nhất thiết phải xuất hiện ở một đoạn nào đó trong **lễ tang** hoặc lễ bỏ nhà mồ mà không điệu chiêng hay điệu múa khác thay thế được. Nhưng khi tham gia vào những lễ, những sinh hoạt fôn-clo khác, nó được dùng với chức năng gì, và vì sao nó chỉ được đặt vào những phần **không phải là nghi thức bắt buộc?**[1]. Ở đó, rõ ràng nó phải chịu những ràng buộc, những hạn chế nhất định và vì vậy, nó đóng chức năng phụ, đóng vai trò của một *"tuyến hai"*. Để giải thích hiện tượng này, cần phải thấy rằng với tư cách là một hình thức

---

1. Chúng tôi đã dè chừng trường hợp hay gặp là khi thấy cán bộ nhà nước quan tâm đến nền văn nghệ của mình, những người nông dân chất phác và tốt bụng đã đem hết vốn liếng mình có trình bày trong một sinh hoạt fônclo Tính hiếu khách này đã gây ra không biết bao nhiêu là điều hiểu lầm về mặt khoa học cho một số cán bộ sưu tầm thiếu kinh nghiệm Tình hình nêu ở trên không thuộc vào trường hợp này

phản ánh (cái phản ánh) fôn-clo mang nhiều chức năng khác nhau, nhất là trong thời kỳ xã hội nguyên thủy, nhưng trong đó đặc biệt nói lên hai chức năng **nhận thức** và **thẩm mỹ.** Trong các hình thức kết cấu fôn-clo, từ một tiết mục đến một biểu mục, từ một thể loại đến cả loại hình, từ một sinh hoạt đến toàn bộ fôn-clo, hai chức năng chủ yếu này đan kết xoắn xuýt với nhau và với các chức năng khác nữa. Người ta không thể tách chúng ra vì chúng như hai mặt của một tờ giấy. Tuy vậy sự sử dụng một thể loại fôn-clo cụ thể vào những phần khác nhau tuỳ theo từng sinh hoạt fôn-clo khác nhau dẫn đến một sự phân biệt có ý thức nào đó.

Theo chúng tôi, khi một thể loại fôn-clo xuất hiện trong một sinh hoạt mà từ đó nó sinh ra, mà nó có nhiệm vụ mô tả phản ánh theo mục đích xã hội của sinh hoạt và đồng thời, những đặc điểm của nó được chi phối bởi mục đích ấy; khi đó, chức năng phản ánh nhận thức của nó được khai thác là chủ yếu. Nó là một trình thức nằm trong phần những nghi thức không thể thiếu. Đối với hội, đó thường là phần nghi lễ. Khi ấy, nó có tính chất chuyên dụng, vì chỉ có nó chứ không phải bất kỳ thể loại nào khác được cộng đồng công nhận đứng vào vị trí nghi thức. Còn khi mà cũng chính nó lại được sử dụng trong môi trường diễn xướng của một sinh hoạt fôn clo khác và được trình diễn ở những phần sau (thường là phần tạm gọi là "hội") thì chức năng thẩm mỹ của nó được khai thác chủ yếu "cái đẹp", "cái vui", và tác động của những cái đó với mọi người sẽ đóng vai trò chủ chốt. Trong trường hợp này, nó không còn là một thể loại chuyên dụng mà trở thành thể loại phái sinh[1]. Trong đời sống riêng của mỗi thể loại, *mối quan hệ giữa chuyên dụng và phái sinh* là cơ sở xã hội tạo nên truyền thống và những biến đổi của truyền

1. Trong một bài viết trước, chúng tôi dùng từ "đa dụng". Nay xét thấy thuật ngữ "phái sinh" đúng hơn (Xem *Mấy vấn đề văn hóa,* Viện Văn hóa, Bộ Văn hóa, Hà Nội 1982, tr 87).

thống. Để trở thành chuyên dụng, mỗi thể loại fôn-clo phải bao hàm những yếu tố vững chắc, thể hiện bản chất không thể lẫn lộn của nó. Trong vai trò phái sinh, do chỗ tính nghiêm ngặt của nghi thức có thể bị vi phạm nên thể loại đó có thể có những biến thái. Tất nhiên những biến thái này cũng có thể xảy ra ngay trong lúc được sử dụng với nhiệm vụ chuyên dụng, tuy nhiên, không nhiều và không mau chóng bằng vai trò phái sinh. Sau quá trình chọn lọc, đào thải, những yếu tố biến thái có thể trở thành những yếu tố cấu thành của bản chất. Và thế là ngay cả cơ cấu của cái chuyên dụng cũng sẽ thay đổi dần dần. *Điều này xảy ra thường xuyên, nhiều lần, nhiều chiều, nhiều tầng, dẫn đến một tính chất lượng cho các thể loại fôn-clo - chất lượng chỉ có thể có được qua diễn xướng, và sinh hoạt fôn-clo.*

Về mặt hình thái học, sự sử dụng với vai trò phái sinh nhiều thể loại fôn-clo vốn khác nhau về mục đích xã hội trong một sinh hoạt fôn-clo đã tạo nên một *"môi trường giao lưu"*. Bởi vì chất liệu của các biến thái không phải từ nơi nào đến mà chính là sự vay mượn lẫn nhau, giao lưu với nhau của các thể loại trong môi trường giao lưu ấy. Vì nói cho cùng, tất cả các thể loại fôn-clo của một tập thể người đều chịu sự chi phối bởi cùng những đặc điểm về tư duy, về phong cách của cùng một "tác giả". Và chúng - các thể loại - chỉ là con một nhà. Chúng họp thành một hệ thống có quan hệ nhân quả với nhau. Sự trao đổi, xâm nhập giữa chúng là điều hợp lý. Kết quả của quá trình này là, bên cạnh sự loại biệt do tính chuyên dụng, các thể loại fôn-clo Bâhnar ngày càng có những đặc điểm chung, chúng thể hiện một phong cách chung mong muốn của chủ nhân chúng. Mỗi thể loại qua đó càng trở nên đa dạng và ngày càng đạt trình độ biểu cảm nghệ thuật tốt đẹp hơn. Sinh ra với nhiệm vụ chuyên dụng và được sử dụng cả với nhiệm vụ chuyên dụng và phái sinh, đó là số phận xã hội của hầu hết các tiết mục, các thể loại nghệ thuật fôn-clo Bâhnar. Đó cùng là qui luật hình thành, tồn tại, biến đổi, chọn lọc chất lượng của chúng.

Đối với một số tiết mục hay thể loại nghệ thuật fôn-clo còn có thể chứng kiến một *quá trình đa dụng hoá*. Đó là khi mà một tiết mục, một thể loại vốn được sinh ra với nhiệm vụ chuyên dụng trong một sinh hoạt có mục đích xã hội riêng, lại được sử dụng **cũng với nhiệm vụ chuyên dụng** ở một sinh hoạt khác. Nó trở thành dấu hiệu đặc trưng không phải chỉ cho một, mà hai hoặc nhiều hơn nữa những sinh hoạt fôn-clo có mục đích xã hội khác nhau. Lấy trường hợp chơi *Kloong put* làm ví dụ. Chơi *Kloong pút* vốn là sinh hoạt fôn-clo trong mùa trỉa lúa (*Zmul ba*). Những ống *Kloong pút* lúc đầu chỉ những ống chứa đựng hạt giống mà các cô gái đem theo để trỉa hạt. Vào lúc giải lao và nhất là vào cuối buổi lao động, khi đã gieo hết, các ống đã rỗng, các cô gái đặt chúng nằm ngang trên các tảng đá, gốc cây mà vỗ tạo thành âm thanh. Nhưng các ống hạt giống lại không có kích thước cần thiết để cho những âm thanh âm nhạc theo truyền thống thẩm âm dân tộc. Thế là từ những ống đựng hạt giống, các cô gái có gợi ý để làm những ống chỉ dùng để tạo âm thanh âm nhạc. Đó là quá trình hình thành *Kloong pút* và tiếng *Kloong pút* là dấu hiệu của mùa trỉa lúa. Nó thông đạt niềm vui lao động và những hy vọng về một vụ thu hoạch tốt đẹp. Ước mong này là nội dung và mục đích cơ bản của một loạt các sinh hoạt fôn-clo có liên quan đến chu kỳ cây lúa như lễ cầu an, lễ gặt cốm, lễ suốt lúa, lễ đóng kho lúa Nó là cơ sở để cho *Kloong pút* được dùng với nhiệm vụ phái sinh trong các lễ nông nghiệp nói trên và đặc biệt với nhiệm vụ chuyên dụng trong **lễ đóng kho lúa. Ra đời trong lễ "Trỉa hạt" nhưng Kloong pút còn được dùng trong lễ "Đóng cửa kho lúa"**, đó là *quá trình đa dụng hóa* của nó. Tất nhiên, quá trình này xảy ra dễ dàng do chỗ cả hai lễ trên đều có một nội dung cơ bản giống nhau, tạo điều kiện cho *Kloong pút* "thích ứng" và nó trở thành dấu hiệu của cả mùa thu hoạch nữa. Quá trình đa dụng hoá tất nhiên đưa đến những biến đổi nhất định sau đây:

- *Kloong pút trỉa hạt (Zmul ba)* chỉ chơi trên rẫy vì lúc này "Mẹ Lúa" đã thức dậy và bắt đầu một mùa sinh sôi mới. *Kloong pút đóng cửa kho (Teng Amăng)* chỉ chơi ở làng vì "Mẹ Lúa" được mời về ngủ trong kho lúa.
- Giai điệu của *Kloong pút* đóng cửa kho phát triển trên cơ sở *Kloong pút* trỉa hạt.

Mối liên hệ nguồn gốc giữa ống đựng hạt giống và nhạc cụ *Kloong pút* trong lễ đóng cửa kho đã mờ nhạt. Ở đây, các ống *Kloong pút* đóng vai trò nghệ thuật là nhiều hơn, và do đó, số lượng ống, số lượng âm thanh trong hàng âm thanh tăng lên[1].

*
* *

Sự gắn bó của các sản phẩm fôn-clo mang tính chuyên dụng với những hoạt động có mục đích thông quan với các lực lượng siêu nhiên mà con người đương thời tưởng tượng ra và tin tưởng có thể dẫn đến ý nghĩa cho rằng tín ngưỡng đẻ ra fôn-clo, rằng dường như chính những nghi lễ cụ thể sản sinh ra những sản phẩm fôn-clo thích hợp với nó. Thực ra, không đúng như vậy. Khảo sát fôn-clo Bâhnar, chúng tôi thấy rằng cả niềm tin tín ngưỡng, cả nghi lễ, lẫn các hình thức nghệ thuật fôn-clo **đều là những phương tiện, những hình thức phản ánh và nhận thức thực tại của con người**. Chúng được con người vận dụng **một cách tổng thể nguyên hợp** trong một hoạt động, một hội. Sở dĩ ta cảm thấy các hoạt động, các lễ hội này mang màu sắc huyền thoại, thì vấn đề không phải là ở chỗ tôn giáo đẻ ra fôn-clo, mà vấn đề là màu sắc đó phản ánh trình độ nhận thức thực tại của các tác giả fôn-clo mà thôi. Ấy là còn chưa tính đến việc lẫn lộn huyền thoại với

1. Xem sự so sánh hàng âm và bài bản Kloong pút trong hai lễ trên ở *chương IV*.

tôn giáo của một số người. Thực tại ở đây được họ nhận thức qua lăng kính huyền thoại. Nó tương ứng với những đặc điểm trong vũ trụ quan, thế giới quan và nhân sinh quan của con người đương thời, khi mà - như trên đã nói - *khái niệm cộng đồng được bao gồm cả cộng đồng hiện thực lẫn cộng đồng siêu thực*; *khi mà con người cộng đồng và cuộc sống của họ được quan niệm là bộ phận không tách rời của thực tại*; khi mà con người chưa ý thức được đầy đủ vai trò chủ thể nhận thức của mình đối với khách thể... Trong quan niệm của đồng bào Bâhnar, thiên nhiên và siêu nhiên chưa hình thành như những "đấng tối cao" với những quyền lực vô biên. Mối quan hệ của họ với những lực lượng ấy không phải là sự cầu xin đối với một thế lực xa lạ, tách hẳn khỏi họ. Không, chúng đối với họ có phần gần gũi, bình đẳng, dân chủ. Những hành động nghi lễ được tiến hành trang trọng, nghiêm túc dường như để lôi kéo chúng về phía mình, ủng hộ mình, hoặc bằng cầu khẩn, hoặc bằng ma thuật thị phạm, hoặc bằng trao đổi theo phương thức nguyên thuỷ, giống như khi họ thuyết phục nhau giữa những con người vậy. Trong những lời khấn mà chúng tôi ghi được bao giờ cũng có một quan hệ *"có đi có lại"* giữa con người và thần linh, bất kể đó là thần lớn hay nhỏ, quyền lực nhiều hay ít. Như một công thức không thể thiếu, trong các bài khấn thường có một đoạn.

Ơ, Hỡi..! (kể tên các lực lượng siêu nhiên hay thiên nhiên mình muốn lôi kéo)

Chúng tôi muốn (kể mục đích và nguyện vọng của mình)

Chúng tôi đã cho các vị.. (kể các vật hiến tế cụ thể)

Mong các vị giúp đỡ chúng tôi đạt được ý muốn.

Trong các nghi lễ, *người Bâhnar đi tìm đồng minh, chứ không đi tìm Đức Chúa.*

Với những quan niệm như đã trình bày thì việc màu sắc huyền thoại bao trùm các biểu hiện của tư duy nhận thức trong

đồng bào Bâhnar là điều dễ hiểu. Trình độ tư duy nhận thức mang màu sắc huyền thoại này đẻ ra những cách lý giải, những quan niệm tín ngưỡng về những quan hệ cụ thể nhất định nào đó của con người với thiên nhiên và siêu nhiên. Nó là lăng kính khúc xạ thực tại và chi phối tính chất của các hoạt động, các hội mà trong đó, nghi lễ, trình thức và các yếu tố nghệ thuật fôn-clo đều chỉ là phương tiện phản ánh. Như vậy, nghi lễ, tín ngưỡng và các hình thức fôn-clo **có quan hệ đồng đẳng**. Chúng đồng đẳng nhưng không đồng nhất vì chúng là những phương tiện, những hình thức phản ánh khác nhau về chất.

Điều nhầm lẫn sẽ xảy ra khi chỉ nhìn vào hiện tượng mà không xem bản chất của vấn đề; khi chỉ nhìn sự vật theo quan hệ một chiều, có tính chất lôgích hình thức và không sát với thực tế. Khi xem xét mục đích xã hội và trình thức một hội, như lễ Đâm trâu cộng đồng chẳng hạn, có người cho rằng trước hết và cơ bản đó là một hành động "tôn giáo". Như vậy, những bài chiêng, điệu múa có tính chất chuyên dụng cho lễ này tất phải là sản phẩm của hành động đó, mà nếu không vì phục vụ cho nó thì các tiết mục fôn-clo kia sẽ không bao giờ được sáng tạo ra. Thế chẳng phải "tôn giáo" đẻ ra fôn-clo thì là gì? Đúng là bài chiêng, điệu múa Đâm trâu chỉ được sáng tạo để phục vụ cho chủ đề, nội dung cụ thể của lễ Đâm trâu. Nhưng cần đi sâu thêm một bước nữa với câu hỏi, lễ Đâm trâu được tổ chức do một yêu cầu nào ? Đó chính là yêu cầu phản ánh thực tại theo vũ trụ quan, thế giới quan của con người đương thời. Chính cái yêu cầu đó mới là điều cốt lõi, là nguồn gốc của sự sản sinh ra cả toàn bộ hoạt động của lễ Đâm trâu lẫn những hình thức biểu hiện của nó. Mặt khác, lễ Đâm trâu không phải là một hành động tôn giáo đúng nghĩa. Nó là một sinh hoạt văn hoá - xã hội, nhằm biểu dương sức mạnh chiến thắng của cộng đồng *Cộng đồng - như đã nói - bao gồm cả thế giới hiện thực và siêu thực. Sức mạnh của cộng đồng được tạo nên bởi lực lượng của cả hai thế giới đó.* Đây là cuộc "liên hoan" chia vui của toàn cộng đồng mà

cả các "thần linh" được mời về "ngự" ở trên cây nêu cũng chỉ là những thành viên. Đấy là cách nhìn vấn đề với con mắt lịch sử, nó không tách rời sự vật ra khỏi thực tiễn đương thời, cái thực tiễn được thể hiện qua tư duy huyền thoại. Có vậy mới không áp đặt cho sự vật cách nhìn ngày nay, mới lý giải được những mối quan hệ tưởng như phi lý với chúng ta.

*

* *

Như trên đã nói, cấu tạo xã hội Bâhnar đương thời làm cho cộng đồng *pơlei* có sức mạnh cố kết cao. Bình đẳng, dân chủ kiểu nguyên thuỷ vẫn là nguyên tắc có tác động phổ biến trong đời sống con người. Các hình thái ý thức xã hội chưa phân biệt thành những biểu hiện chuyên biệt v.v... Tất cả những đặc điểm đó dẫn đến một loại quan hệ khá đặc biệt giữa mỗi cư dân Bâhnar với các lực lượng khác. Ở xã hội nào cũng vậy, mỗi cá thể đều phải thiết lập quan hệ với **tập thể xã hội**, nơi anh ta gắn bó, và với môi trường thiên - siêu nhiên, nơi anh ta và tập thể xã hội của anh ta sinh sống. Trong fôn-clo Bâhnar, *mối quan hệ này thể hiện dưới dạng đồng hoà. Đồng hoà nhưng không đồng nhất.* **Đồng hoà** ở đây mang **ý nghĩa nguyên hợp**, trong đó, *con người - cộng đồng - thiên nhiên đều là những yếu tố cấu thành của một thực thể toàn vẹn là thực tại. Trong mối quan hệ đó, con người không là, hay ít ra không tự ý thức là chủ thể đối lập với khách thể.* Mỗi cá thể hành động với ý thức cao, rằng nó là một thành viên của thực tại. Nó hành động theo sự xac lập của mối quan hệ giữa nó với cộng đồng và môi trường qui định. Đó là lẽ phải, là nếp ăn thói ở mà mỗi cá thể thực hiện với niềm tin rằng sẽ được cộng đồng và thiên nhiên công nhận. Cá thể sẽ được kính trọng bởi những hành động hợp lẽ phải, và đó là vinh dự cao nhất của nó. Sự vi phạm nếp sống sẽ chạm đến tính chất ổn định của cuộc sống toàn cộng đồng (hiện thực và siêu thực) và gây tác hại cho các thành viên khác, cũng tức là

gây tác hại cho chính cá thể. Bởi vì mỗi cá thể không thể tưởng tượng được việc nó tách khỏi xã hội và môi trường. Vì thế, mỗi cá thể sống và hành động mọi nếp sống với tinh thần tự giác cao, với ý thức để bảo vệ sức mạnh của cả cộng đồng.

Ý thức và nếp sống tự giác đó thể hiện ra một loạt quan hệ trong fôn-clo. Dù đóng vai trò gì trong một sinh hoạt fôn-clo, là người trình diễn hay người theo dõi, mỗi cá thể tham gia vào đó với ý thức rằng đây là một việc cần làm để đảm bảo mọi mặt cho cuộc sống của cộng đồng và mỗi người. Sự có mặt của họ vừa là nghĩa vụ, vừa là quyền lợi, **cái nghĩa vụ** với ý thức tự giác và **cái quyền lợi** cao cả được là một thành viên cộng đồng. Nó hoàn toàn xa lạ và không hề có gì giống như cái "nghĩa vụ" đóng góp việc làng và cái "quyền lợi" đình trung của làng xã miền xuôi trong xã hội người Việt trước Cách mạng tháng Tám năm 1945. Thành thử, hầu như toàn bộ các sinh hoạt fôn-clo, dù chỉ mang mục đích có liên quan đến một người, một gia đình thôi, cũng thu hút sự tham gia của cả *pơlei*. Không nên giải thích thô thiển rằng vì trong đời sống "tối tăm" của người dân ở đây không có các sinh hoạt văn hoá, nên sinh hoạt fôn-clo là một dịp tụ họp đông vui, và do đó có sức hấp dẫn mọi người. Cần thấy rằng mỗi người tham gia đều có ý thức chia sẻ với chủ nhân niềm vui, nỗi buồn; rằng việc của mỗi người được nhận thức là việc của cả *pơlei*. Cho nên không lấy gì làm lạ là các sinh hoạt fôn-clo Bâhnar thường có đủ "việc làm" cho mọi người tham gia, người đánh chiêng, người làm cây nêu, người múa, người theo dõi tán thưởng. Cũng có trường hợp người ngoài gia đình không được phép có mặt, như lễ cúng cho người ốm *Minh mang*, một dạng *Saman*. Mặc dầu vậy, toàn *pơlei* quan tâm, theo dõi tiến triển của lễ. Những tin tức được chính gia đình chủ nhân loan báo kịp thời cho cả *pơlei* biết và họ nhận được những lời khuyên bảo rất chí tình của mọi người. Sau lễ, đồ lễ được chia cho cả *pơlei*. Ở đây kiêng cữ (tabu) có tính chất ma thuật của lễ *Minh mang* chỉ hạn chế được sự có mặt nhưng không phá vỡ được qui luật

chung về sự tham gia của cả khối người trong *pơlei* tham gia gián tiếp vào tiến trình của nó. Đó là chưa kể trường hợp lễ này làm ở trong nhà thì cả *pơlei* có thể nghe được tiếng hát và tiếng gõ phách tre của ông thầy cúng (*Pơzâu*). Riêng trường hợp lễ làm trên rẫy thì cộng đồng *pơlei* mất cơ hội tham gia, dù là gián tiếp. Điều luật kiêng cữ của lễ yêu cầu phải đảm bảo bí mật tuyệt đối. Sự quan tâm của cộng đồng chỉ còn lại ở chỗ là người ta trao đổi với nhau những suy nghĩ, đoán định về diễn biến và kết quả của lễ. Vì mỗi người đều trải qua một hay nhiều lần dự lễ này và do đó, họ biết rất rõ lễ bắt đầu từ giờ nào, bằng nghi thức gì và tiến trình của nó ra sao. Sự tham gia tự giác của toàn cộng đồng *pơlei* vào các sinh hoạt fôn-clo nói lên quan hệ chặt chẽ và có tác động qua lại giữa cá thể và tập thể. Thực ra đây chỉ là một biểu hiện mang ý nghĩa số lượng nhưng chúng tôi nêu lên vì đó cũng là nét riêng của fôn-clo Bâhnar. Quan hệ giữa *thành viên và cộng đồng* trong fôn-clo Bâhnar chi phối trong chiều sâu ý thức như đã nêu trên.Vì vậy, ngay cả khi thực hiện những sinh hoạt fôn-clo cá nhân - như việc đánh đàn *Goong*, thổi *Hihơ* chẳng hạn - thì cá thể cũng chỉ là người thể hiện truyền thống của cả cộng đồng mà thôi. Tất nhiên, mỗi cá nhân có bó vào trong đó sự sáng tạo riêng của mình, nhưng những sáng tạo đó không làm biến chất "công thức" chung thành một cái gì mang bản sắc riêng của cá thể, nó không ra ngoài tâm lý thẩm mỹ và thói quen chung.

Tính chất đồng hoà và đồng đẳng của con người với các thành phần khác của cộng đồng (hiện thực và siêu thực), việc chưa xác lập rõ ràng ý thức chủ thể - khách thể của con người với thực tại còn khiến cho con người tham gia sinh hoạt fôn-clo **như một phương tiện thể hiện**. Con người dùng chính mình làm một tín hiệu fôn-clo. Lúc đó, tuỳ theo nhiệm vụ cụ thể, *mỗi người là một hoá thân tham gia vào việc phản ánh thực tại. Hoá thân với ý thức hồn nhiên rằng chính mình là vật hoá thân đó.* Đây không phải là một hành động nhập vai với ý nghĩa "kịch"

như ta hiểu ngày nay. Và thế là lại thêm một chứng cớ nữa về tính chất nguyên hợp của fôn-clo Bâhnar khi xem xét tư cách mỗi người tham gia sinh hoạt fôn-clo. Con người vừa ý thức rằng mình làm việc đó vì quyền lợi và nghĩa vụ đối với chính mình và với cộng đồng, lại vừa là một hoá thân. Lấy một ví dụ cụ thể: Trong tang lễ (*Groong Atâu*) và trong lễ bỏ nhà mồ *(Groong Pơxát)*, các cô gái xếp thành nhiều hàng ngang đi giật lùi. Theo sau là một hàng dọc của các thanh niên đánh chiêng đi thẳng. Họ làm thành đội hình nghi thức của hai lễ này. Bằng động tác múa chậm rãi, bằng tư thế cúi đầu, bằng những giai điệu chiêng ngân nga, những người trong đội hình thay mặt cộng đồng bày tỏ nỗi buồn sâu lắng, chia sẻ với thân nhân người chết nỗi đau mất mát. Việc làm của họ mang tính chất một "diễn xuất", một sự trình bày có chủ đích. Nhưng đồng thời cả đội hình lại là biểu tượng của cuộc ra đi của chính linh hồn người chết. Đội hình di chuyển chậm rãi, vẽ thành những đường vòng vô tận theo hướng ngược chiều kim đồng hồ, bao quanh nhà mồ hay thi hài và huyệt mộ như vừa mô tả thái độ luyến tiếc cõi trần và sự chia tay bịn rịn của linh hồn, lại vừa muốn vẽ ra con đường đi trở về thế giới tổ tiên mà linh hồn sẽ phải đi. Chi tiết hơn nữa, những người múa đi giật lùi như là một hoá thân của linh hồn và những người đánh chiêng trống, ăn bận chiến phục, đi thẳng, lại là hoá thân của cộng đồng đưa tiễn.

Tình hình tương tự cũng có thể thấy trong đội hình múa và chiêng trong lễ cốm mới *(Xamơk)*. Ở đây các cô gái đi ngang, theo sau là hàng dọc thanh niên đánh chiêng đi thẳng. Họ vừa đi vừa múa và mỗi người thể hiện sự hứng khởi mùa gặt của mình qua động tác múa và tiếng chiêng. Nhưng đội hình này còn là biểu tượng của các hạt lúa theo một đường dây do "mẹ lúa" dẫn dắt mà đi từ ngoài rẫy về với mỗi gia đình và cả cộng đồng.

Tham gia sinh hoạt fôn-clo với tư cách vừa là chủ thể phản ánh - nhận thức, vừa là phương tiện và tín hiệu phản ánh, đó

chính là điểm độc đáo của vai trò con người trong fôn-clo Bâhnar. Vai trò này được quyết định bởi nhận thức về mối quan hệ giữa con người với cộng đồng và thiên nhiên. Có lẽ vì thế, khi "sắm vai", người dân Bâhnar không cần hoá trang, không cần tạo ra những vật biểu tượng hay "đạo cụ" bằng các chất liệu khác. Riêng vai hề "*Brêm- Bram*" trong lễ bỏ nhà mồ thì có hóa trang vì vai hề làm những việc không xứng với nhân cách người thường. Nhân đây nói thêm, rằng có lẽ vì lý do như đã trình bày, khi thực hiện các hành động ma thuật, người Bâhnar ưa dùng loại *ma thuật thị phạm*. Người làm ma thuật tự mình làm chính cái hành động mà mình mong muốn có tác động đến đối tượng.

Như ở mọi fôn-clo khác, trong fôn-clo Bâhnar, con người hành động tất cả, bằng biện pháp nào, đều là nhằm lợi ích của chính con người. Chỉ có điều ở đây, mối quan hệ **đồng hòa và đồng đẳng** của con người với các lực lượng xã hội và thiên nhiên đã tạo nên những đặc điểm riêng biệt về vai trò của họ trong các sinh hoạt fôn-clo.

*

* *

Bị chi phối bởi *"cái ta"* mênh mông của quan niệm *"cá thể là bộ phận hữu cơ của cộng đồng (hiện thực và siêu thực) và cộng đồng là của mọi cá thể thành viên"* nghệ thuật fôn-clo Bâhnar *thường thể hiện những tình cảm có tính chất khái quát*. Có thể bắt gặp một niềm vui, một nỗi buồn; niềm hứng khởi nồng nhiệt hay suy tư sâu lắng; một lời tâm tình thủ thỉ hay một tình yêu chan chứa dằm thắm. Ít gặp những "tiết mục" trong đó mô tả diễn biến nội tâm một cách cụ thể. Càng ít gặp nội dung mang tính chất xung đột và diễn biến đấu tranh giữa những thế lực xung đột. Không thể nào khác được, khi mà những mâu thuẫn trong quan hệ xã hội chưa xuất hiện, hoặc còn là những trường hợp cá biệt. Cộng đồng đối với con người còn là tất cả, đến nỗi

anh ta có thể chết để cho cộng đồng sống một cách vững chắc[1]. Theo quan niệm của đồng bào, dù con người có chết thì anh ta cũng chỉ "đổi phương thức tồn tại". Vì chết thì sẽ là sống trong bộ phận siêu thực của cộng đồng. Trong quan niệm sống như vậy, những diễn biến nội tâm mang tính cá thể chưa có chỗ đứng. Tuy nhiên tính chất *"khái quát"* trong nội dung không kìm hãm sự sáng tạo cá nhân. Như trên đã nói, mỗi người trình diễn những vốn liếng chung của cộng đồng theo điều kiện tổng hoà các mặt của anh ta. Đây chẳng qua chỉ là những vấn đề thuộc cặp phạm trù cái chung và cái riêng mà thôi, thiết tưởng không cần dẫn giải nhiều.

Tính chất *"khái quát"* trong nội dung dẫn đến những đặc trưng riêng trong cách sử dụng các thủ pháp nghệ thuật. Rõ nhất là *phương pháp tạo ra những mô hình, mang sức diễn tả có tính chất tượng trưng cao.* Các làn điệu dân ca có một giai điệu cơ bản, không quá dài, thường chỉ gồm hai câu nhạc có thể co giãn về độ dài. Để đóng và mở, các làn điệu hay có những tiết nhạc "gọi và đáp". Các bài chiêng cồng và bài bản nhạc cụ đều cấu tạo thành những đoạn nhạc ngắn được đánh đi đánh lại nhiều lần có đôi chút biến đổi về chi tiết. Các điệu múa đều có đội hình, động tác qui định và một giới hạn không gian. Về văn

---

1. Trong đợt điền dã ở xã Yơma tháng 7/1980 chúng tôi gặp một trường hợp như sau: *Pơlei Đe Hơ Tiêng* làm lễ cầu an cho lúa (*Xmah Kwai).* Khi chia thịt cho các nóc trong làng, vì sơ suất, một xâu thịt thiếu đi một miếng theo định lượng cổ truyền. Khi nhận xâu thịt đó người chủ gia đình xem đó là một hành động biểu thị sự khinh rẻ của cộng đồng đối với mình. Hành động đó dẫn đến nguy cơ làm cộng đồng suy thoái vì cộng đồng đó đã không đối xử bình đẳng với một thành viên. Ngay đêm đó, ông đã thắt cổ tự tử chết. Cái chết, theo quan niệm xưa, nó sẽ cứu vãn thanh danh của cộng đồng. Tự loại mình ra khỏi cộng đồng là cách duy nhất để cộng đồng hiện thực này trở thành nguyên vẹn, chỉ bao gồm những con người được đối xử bình đẳng. Để đáp lại hành động hy sinh vì nghĩa cả của người chết, cộng đồng đã tổ chức tang lễ cho ông ta theo quy cách một cái chết bình thường chứ không phải theo quy cách kiêng cữ của một cái chết tai nạn.

học dân gian cũng vậy. Trong trường ca, những mẫu nhân vật cùng loại (anh hùng, con gái đẹp, chính phái, tà phái) đều có những đoạn thơ, văn vần mang tính chất mô hình để diễn tả. Tất nhiên, thủ pháp mô hình và sự nhắc lại chúng nhiều lần còn bị chi phối bởi tính chất diễn xướng của fôn-clo nữa. Các tiết mục fôn-clo chỉ xuất hiện thành vật chất khi được diễn kể theo dòng thời gian. *"Mô hình" và sự nhắc lại vừa là một biện pháp dễ nhớ, dễ truyền bá, vừa là một biểu hiện của quá trình chọn lọc có tính chất chất lượng của các sinh hoạt fôn-clo.*

Khi sử dụng các mô hình này, người trình diễn thêm thắt những sáng tạo của mình bằng những biến đổi chi tiết hoá, bằng những từ hư, từ phụ, bằng luyến láy, bằng những khác nhau trong giác độ, tư thế động tác... Thành thử, tính chất mô hình không dẫn đến sự nghèo nàn về thủ pháp. Đó không phải là sự đồng diễn - đồng tấu mang tính chất công thức máy móc. Sự sinh động của các tiết mục fôn-clo Bâhnar vẫn hiện ra lồ lộ, khiến cho sự thụ cảm chúng vẫn phong phú. Đối với những người tham gia, chúng là những tia chớp làm loé lên sự sáng tạo trong họ, dù họ chỉ là người theo dõi. Chúng là những nhân tố gây phản ứng gợi ý để tạo nên chuỗi liên tưởng có tính chất sáng tạo nghệ thuật trong mỗi người.

Nhiều mô hình mang tính chất khái quát về nội dung và tính chất tượng trưng về cách thể hiện đã dẫn đến sự hình thành **một loạt những tín hiệu nghệ thuật có hàm nghĩa**. Thực ra mỗi tín hiệu fôn-clo Bâhnar không chỉ mang hàm nghĩa nghệ thuật. Vì fôn-clo vốn là nghệ thuật của cuộc sống và như trên đã nói, trong fôn-clo Bâhnar, chức năng nhận thức và chức năng thẩm mỹ xoắn bện với nhau và với nhiều chức năng khác nữa. Nhưng gọi chúng là những tín hiệu nghệ thuật vì chúng thể hiện ra thành những hình tượng nghệ thuật được kết cấu bởi phương tiện nghệ thuật. Lấy một ví dụ: Đa số các đội hình trình diễn fôn-clo Bâhnar thường là *đội hình hướng tâm*, phổ biến ở

dạng *một vòng tròn kín hoặc hở, chuyển động từ Đông sang Tây.* Đội hình này được dùng trong hầu hết các lễ nghi, ngày hội lớn, các nghi lễ trang trọng, và được gọi là "*Groong*". Do đó, hội nào, lễ nào có thêm từ "*Groong*" thì được xem là quan trọng, như "*Groong KơPô*" (Đâm trâu cộng đồng), "*Groong Pơxát* hay *Groong Brữ*" (Bỏ nhà mồ), "*Groong Atau* và *Groong Khei*" (Tang lễ và tang cúng tháng người chết). Mọi người đều biết rằng đội hình hướng tâm có nguồn gốc từ những sinh hoạt cộng đồng quanh đống lửa thời xa xưa. Đường vòng có nguồn gốc từ đó. Nó có hàm nghĩa một tinh thần dân chủ, bình đẳng giữa những thành viên tạo nên nó. Đường vòng tròn kín còn có ý nghĩa biểu tượng mặt trời, mà trong tín ngưỡng Bâhnar, mặt trời là vị thần của sự sống, của mưa, của nắng. Chuyển động ngược chiều kim đồng hồ là một tín hiệu tất yếu và bắt buộc đối với mọi trường hợp "*Groong*". Do đó, đường vòng fôn-clo Bâhnar còn mang ý nghĩa thiêng liêng của một hành động ma thuật nữa, bởi có lẽ nó mô phỏng đường đi của mặt trời mỗi ngày. Đường vòng trở thành một mô hình có tính chất tượng trưng cao. Nó được cấu tạo, được kết cấu "vật chất hoá" bởi những người múa và những người đánh chiêng trống. Đường vòng không chỉ mang tính nghệ thuật ở chỗ những con người trong đó một mặt có ý thức kết lại với nhau để thể hiện nó, mặt khác lại là hoá thân của những mắt xích của đường vòng. Lôi kéo mặt trời về phía mình, tạo ra đường vòng để mô tả nó, lại tự đồng hoá bản thân thành đối tượng, hàm nghĩa nghệ thuật đa dạng chính là như vậy. Hơn nữa, đường vòng này không chỉ chiếm lĩnh không gian bằng động tác nhảy múa và đội chiêng trống, mà chúng còn là một đường vòng các âm thanh của chiêng trống. Sóng âm của các nhạc cụ sẽ lan truyền và nhằm hướng cây nêu, hay bàn thờ mà qui tụ, tạo nên một không gian âm hưởng. Bao bên ngoài đường tròn nghi thức này còn có cả một vòng tròn lớn, kín và dầy, gồm toàn bộ dân làng (và cả các làng khác nữa). Vòng tròn lớn tạo nên một không gian quần thể người có cùng một ý

thức, cùng một mong ước đối với kết quả tác động của tín hiệu mà họ trao cho những người trong đường vòng nghi thức thực hiện. Họ theo dõi sự chuyển động của đường vòng nghi thức không phải với thái độ thụ động, mà với ý thức đồng hoá mình trong đó. Thỉnh thoảng họ rú hét, hò reo như muốn thêm vào không gian âm hưởng phần tham gia hưởng ứng của mình. Và như vậy, đường tròn lại mang thêm ý nghĩa là biểu tượng của một tập thể người bình đẳng, kết chặt với nhau thành một khối trên cơ sở những quan niệm chung.

Với hàm nghĩa đa dạng, được thể hiện bằng các phương tiện nghệ thuật, đường vòng còn được dùng để trang trí trên nóc, trên đầu hồi và trong nhà rông, trên nóc nhà mồ, trên bậu cửa hình sừng trâu hai đầu cuộn tròn. Đường vòng sẽ cho ta những biến thể là hình vuông và hình trám đều. Cả ba loại hình này chính là chất liệu để tạo nên rất nhiều hoa văn trang trí trên đồ dệt, đồ đan; trên mặt bằng, mặt cắt của các quần thể kiến trúc điêu khắc; trên mọi chỗ, mọi vật, nơi con người có cơ hội ghi dấu sáng tạo nghệ thuật của mình. Vòng tròn, hình vuông, hình trám đều vốn chỉ là những đường cong, đoạn thẳng tạo nên. Nhưng với đường cong, đoạn thẳng, người ta còn có thể tạo ra đường ngoằn nghèo, đường gãy khúc. Chính ý nghĩa tộc người của tín hiệu nghệ thuật này nằm ở chỗ, đồng bào Bâhnar chọn cho mình *kết cấu tròn - vuông - trám đều* chứ không phải ngoằn ngoèo gãy khúc. Tất nhiên **tròn - vuông -trám đều** lại có thể "rỡ" ra, đặt duỗi ra thành những vạch thẳng; cũng tức là đưa các hình này trở lại mô phỏng dạng chất liệu "đoạn thẳng" nguyên thuỷ tạo nên chúng, nhưng ở một tầm tư duy nghệ thuật cao hơn. Đó chính là trường hợp những dải hoa văn trên đồ đan, đồ dệt chạy thành những vệt dài. Nhìn những dải hoa văn đó, người ta thấy ngay rằng chúng không phải là những đoạn thẳng, với ý nghĩa chất liệu vật chất ban đầu mà chúng mình chính là *những đường tròn - hình vuông - trám đều được rỡ ra.* Vì trên dải đó, mặt trời mà đường tròn biểu thị đã "vỡ" ra thành một dãy những

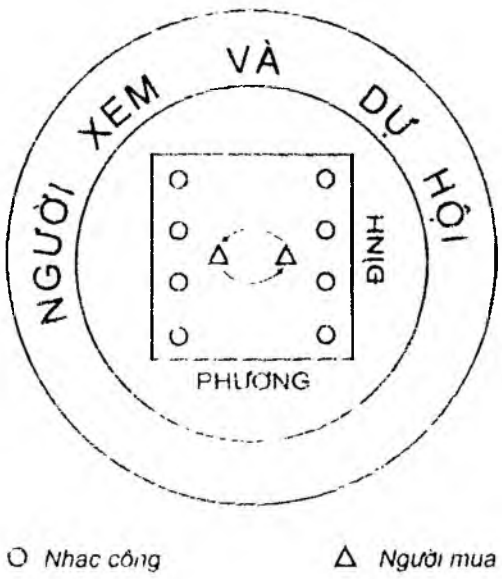
hình dấu cộng (+) mà đồng bào gọi là *hoa Brôông*, hay dấu hoa thị (*) - *hoa Breng*. Những dấu này có kích thước giống nhau, cách nhau một quãng đều, khiến chúng có mối liên hệ với nhau những mắt của một cái xích. Chúng, những dải hoa văn, cũng chỉ là những biến thể của vòng tròn như hình vuông và trám đều mà thôi. Đường tròn còn có thể gặp trong fôn-clo nhiều dân tộc khác mà chúng tôi sẽ nói đến ở đoạn sau nhưng ít nhất trong phạm vi fôn-clo Bâhnar, nó là tín hiệu nghệ thuật có tính chất chủ đạo và chi phối.

Vì chưa có những công trình giải mã đáng tin cậy nên chưa thể hiểu được đầy đủ hàm nghĩa của các tín hiệu khắc trên trống đồng Đông Sơn (loại I Hêgơ). Tuy nhiên, có một điều không ai phủ nhận được là ở các trống cổ, đường tròn chuyển động ngược chiều kim đồng hồ cũng đóng vai trò chủ đạo, vai trò khuôn khổ của bố cục, vai trò qui phạm thế giới vào trong nó, giống như *"đường tròn fôn-clo Bâhnar"*. Vậy giữa **đường tròn Đông Sơn và đường tròn fôn-clo Bâhnar có gì liên hệ với nhau**? Theo chúng tôi, dù là trực tiếp hay gián tiếp, chúng có liên hệ với nhau. Nếu so sánh trang phục, cách hoá trang, so sánh vũ khí và nhạc cụ, so sánh dáng nhà cửa **"Thượng thách hạ thu"**, so sánh cách giã gạo và hệ nhạc cụ trong fôn-clo và đời sống Bâhnar với những hình khắc trên trống Đông Sơn, ta thấy chúng đồng dạng hoặc giống hệt nhau. Chúng chỉ khác nhau ở chỗ, những hình trên trống đồng cổ được cách điệu rất cao, còn những tín hiệu fôn-clo Bâhnar thì lại khá chân thực. Chúng tôi có dự cảm khoa học rằng việc tìm hiểu những hàm nghĩa của tín hiệu fôn-clo Bâhnar sẽ là một trong những cứ liệu đáng tin cậy, để góp phần tiến tới giải mã hoa văn trống Đông Sơn. Hay ít nhất cũng có thể nhận rằng fôn-clo Bâhnar là một trong những di duệ trực tiếp của nền văn hoá thời Đông Sơn.

Nhân đây nói thêm rằng chuyển động tròn ngược chiều kim đồng hồ còn thấy ở trong fôn-clo Việt (Kinh). Nếu quan sát chuyển

động và đội hình của múa Bồng làng Triều Khúc, xã Tân Triều huyện Thanh Trì - Hà Nội, ta cũng bắt gặp chuyển động đó: Hai người múa, trống cơm đeo trước bụng, đứng đối diện nhau tạo thành một "trục". Bên ngoài là một hình vuông của tám nhạc công đánh trống. Hai đội hình này xếp trên nền cái tiền sảnh cũng hình vuông ngay trước cửa gian chính điện của đình làng. Tiền sảnh có mái kiểu tam quan chùa, nhưng không có vách thưng mà để trống thông suốt. Bao quanh cái tiền sảnh này là đám người xem làm thành một vòng tròn kín, dày, ồn ào. Những nhạc công đánh trống đứng yên. Khi thay đổi đội hình, "trục" người múa đã quét nên những chuyển động đường tròn ngược chiều kim đồng hồ. Đấy là chuyện xảy ra ở tiền sảnh, nơi các cụ gọi là Phương đình (đình vuông), nơi dành cho đám quần chúng bình thường (*xem Hình 1*).

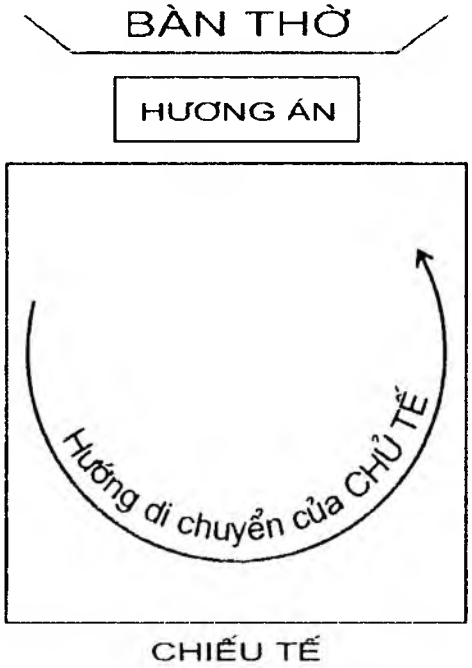
Hình 1.



Nhưng lý thú hơn nữa là ngay trước ban thờ trong gian chính điện, nơi thâm nghiêm, chuyển động này cũng xuất hiện. Ông chủ tế, sau một tuần dâng rượu lại di chuyển. Hai tay chắp lại, giơ ngang ngực, ông du di người, chân đi theo kiểu chữ đinh (丁) và chữ công (工), chuyển dần từ trên xuống dưới, từ trái

qua phải, vẽ trên nền vuông của cái chiếu hoa một đường vòng ngược chiều kim đồng hồ. Khi vòng tròn khép kín cũng là lúc ông trở về điểm xuất phát. Ông lại quỳ xuống theo tiếng hô "Bái" của người trợ tế để dâng thêm một tuần rượu nữa (*xem Hình 2*).

Hình 2.



Chuyển động tròn theo chiều đi của mặt trời thấy trong fôn-clo Bâhnar, Việt, cả trong fôn-clo Mường, Khơ Mú, Thái Tây Bắc...cho phép suy nghĩ đến một cơ tầng văn hoá chung từ thời cổ đại của các dân tộc này và ngày nay mỗi dân tộc còn giữ lại đậm nhạt và theo những cách riêng khác nhau.

Đường tròn chỉ là một ví dụ về tín hiệu nghệ thuật trong fôn-clo Bâhnar. Ngoài nó ra còn có thể dẫn nhiều ví dụ khác. Song đó là công việc của các chương tiếp theo trong công trình này.

*

* *

Sẽ là sớm nếu nêu lên ở đây một thị hiếu thẩm mỹ dân tộc. Song nếu tiếp xúc với các hình thức nghệ thuật fôn-clo Bâhnar thì sẽ không khó khăn lắm để có được nhận xét về một thị hiếu nghệ thuật cơ bản, rất phổ biến. **Thị hiếu này chứa đựng trong các hình tượng nghệ thuật được tạo nên bởi sự hài hoà của hai tính cách có phần đối lập nhau:** Mạnh mẽ mà tế nhị, vững chãi mà nhẹ nhàng, chân thực nhưng bay bổng. Có thể gặp thị hiếu này ở khắp nơi, trong đời sống vật chất và những biểu hiện của các loại hình nghệ thuật. Chẳng hạn, lấy cái đàn tế *(Gưng)* trong lễ Đâm trâu cộng đồng *(Groong Kợpô)* làm ví dụ. Đàn tế làm bằng bốn cây gỗ tròn to, có vẽ hoa văn, đỡ lấy một khung vuông cũng bằng gỗ tròn, tạo nên một cái khuôn vững chắc. Nhưng ngay cái khuôn khoẻ mạnh này lại được chôn chụm chân để phía trên xoè ra như cánh của một bông hoa. Bên trong khung vuông người ta cắm năm cây nêu làm bằng năm cây tre còn nguyên cả vút ngọn, chỉ róc hết cành lá: Cây tre giữa dài và cao hơn bốn cây tre chôn ở bốn góc. Trên mỗi cây tre người ta cài hay treo những con giống đan bằng lạt, đầu cây tre treo một chùm các ống trúc chế tạo để có những âm thanh theo hệ thống âm thanh âm nhạc dân tộc. Chưa hết, cái ngọn dẻo dai của các cây tre còn được nối dài bởi một dây đan bằng lạt buông thõng xuống gần mặt đất. Kết thúc dây lạt này là một mảnh phên hình tam giác cân mà trên rìa cạnh đáy của nó có treo những túm sơ tre bay phất phơ. Khi có gió, mà Tây Nguyên thì không mấy lúc vắng gió, những cây tre lay động không ngừng, những phần mềm mại của chúng vẽ thành những đường uốn lượn đẹp mắt, và chùm ống nứa phát ra những âm thanh vui tai. Xét về phương diện nghệ thuật tạo hình, sự đối lập tính cách giữa đàn tế vững chãi của các cây gỗ tròn bất động với dáng vẻ mềm mại, diêm dúa của các cây nêu là rõ ràng. Nhưng trong tổng thể của đàn tế, vật trung tâm trong hội lễ, nơi tâm điểm của các đường tròn *"Groong"*, hai tính cách này hoà hợp và bổ sung cho nhau tạo nên vẻ đẹp chung. Đàn tế chiếm lĩnh một khoảng không gian

"vật chất hoá", nhưng những chiêng gió (chùm ống nứa) trên các cây nêu lại tạo ra một trường âm thanh và lại có thêm một sự hài hoà trên thế đối lập không - thời gian.

Hài hoà giữa các tính cách đối lập còn thấy ngay trong bố cục đội hình múa và chiêng trống của các đội *"Groong"*, giữa tính cách nữ và nam của người múa và người đánh chiêng trống, giữa những động tác múa nữ và bước chân nhún của nam đánh chiêng. Lại cũng thế đối lập giữa không - thời gian bởi đội hình *"Groong"* và âm hưởng dàn chiêng. Và ngay trong dàn chiêng cũng có đối lập giữa bè trầm vững chãi của các chiêng có núm và bè giai điệu ngân nga thánh thót của các chiêng không có núm. Đội hình *"Groong"* có thể được xem như một hình tượng được cấu tạo bởi sự hài hoà của các tính cách đối lập trên nhiều tầng. *Ở bình diện bố cục, đó là đối lập không - thời gian. Mỗi yếu tố đối lập đó, không gian và thời gian, lại tự nó cũng chứa đựng sự hài hoà trên thế đối lập nữa như vừa phân tích.*

Tình hình tương tự có thể thấy ở các sinh hoạt hay các thực thể fôn-clo Bâhnar khác như trong quần thể kiến trúc - điêu khắc nhà mồ, trên mặt vải dệt hay trên trang phục và thậm chí ngay cả trong sự sắp xếp bố trí cách tiếp nối các nghi thức và "tiết mục" trong một sinh hoạt hay một hội lễ. Và thị hiếu phổ biến này bao trùm trên nhiều tầng, tầng bố cục giữa các bộ phận, trong mỗi bộ phận, giữa các yếu tố và giữa các nhân tố trong mỗi yếu tố. Riêng trong văn học và đặc biệt, trong các trường ca, tình hình còn rõ nét hơn, chúng tôi sẽ đề cập đến trong chương V.

*

* *

Tóm lại, trong chương này chúng tôi đã đưa ra những nhận xét bước đầu về fôn-clo Bâhnar (An Khê) với mức độ một phác thảo. Nhận xét cho sâu sắc hơn sẽ là công việc của công trình sau này.

CHƯƠNG IV

ÂM NHẠC FÔN-CLO

I

Theo quan điểm thông thường, nhạc hát (musique vocale) thường ra đời hoặc thường phát triển trước và làm cơ sở cho sự ra đời hay sự phát triển của nhạc đàn (musique instrumentale), nhất là trong điều kiện lịch sử của những xã hội thời tiền phong kiến. Song tiến trình ấy không nhất thiết có ở tất cả các dân tộc. Lịch sử âm nhạc thế giới chứng kiến ở một số dân tộc, nhạc đàn, nếu không phải ra đời và phát triển trước, thì cũng ra đời và phát triển song song với nhạc hát, như ở một số dân tộc thuộc châu Phi da đen. Ở trường hợp thứ nhất, nhạc hát có ưu thế lấn át hoặc hơn hẳn so với nhạc đàn về mọi mặt: về chức năng xã hội, số lượng thể loại, số lượng bài bản, chất lượng nghệ thuật. Thậm chí ở một vài dân tộc, nhạc đàn kém phát triển tới mức gây ra sự mất cân xứng giữa nó và nhạc hát.

Như đã trình bày sơ qua ở chương Một, âm nhạc fôn-clo Bâhnar An Khê không ở vào tình trạng nói trên. Mặc dầu khi chúng tôi tiếp xúc, đối tượng không còn nguyên vẹn, song với những tư liệu thu được, chúng tôi có thể nói rằng trong *fôn-clo âm nhạc Bâhnar có sự phát triển khá cân xứng giữa nhạc hát và nhạc đàn và có phần hơi nghiêng về nhạc đàn.* Điều đó có nguyên nhân từ chức năng xã hội của mỗi loại nhạc. Có thể lấy ví dụ từ các loại nhạc hát gắn với các hoạt động có tính chất sinh hoạt trong đời sống con người như hát Ru, Đồng dao, Giao duyên, hát kể truyện cổ và hát kể " trường ca". Ngay trong các hoạt động đó, nhạc hát cũng còn dành cho nhạc đàn những khoảng rộng như cây *Goong, Tơ rưng* trong tay nam giới; chiếc sáo *Alal* trong

tay nam thanh niên; cây *Đinh đuk* và *Kloong put* trong tay nữ giới. Những nhạc cụ này được dùng trong các sinh hoạt giao duyên hay tâm tình. Hầu như vắng bóng nhạc hát trong các lễ hội và nghi thức. Thành thử, sự xuất hiện và tác động của nhạc hát chỉ bó hẹp trong phạm vi một số sinh hoạt mà thôi.

Ở một mức độ nào đó, có thể nói rằng người dân Bâhnar ưa tấu nhạc cụ. Cây *Goong* và chiếc sáo *Alal* gần như vật tuỳ thân của thanh niên. Trên rẫy ít khi vắng tiếng *Tơrưng* và vào mùa trỉa hạt, mùa suốt lúa thì còn có tiếng *Kloong put*. Lúc gà gáy sáng, các cô gái hay thổi *Đinh đuk*. Trong nhà rông, ngoài tiếng *Tơrưng* còn có tiếng mềm mại của cây *Kơny*. Riêng dàn chiêng cồng làm thành một hiện tượng hiếm có trong âm nhạc fôn-clo các dân tộc Việt Nam. Những qui định về biên chế, về cách chế tạo hàng âm, về phối âm, về tuyến và hình của các bè trong tổ hợp đa thanh... chứng tỏ một truyền thống tư duy âm nhạc cao của người Bâhnar.

Các giai điệu âm nhạc fôn-clo Bâhnar là những khúc nhạc ngắn, mang nhịp điệu và luật nhịp có chu kỳ. Loại nhịp điệu tự do thấy có trong các làn điệu hát kể "trường ca" và truyện cổ. Giai điệu của nhiều bài bản nhạc đàn được đi kèm hay song hành bởi các bè đa âm như trong nhạc cụ *Goong, Đinh đuk, chiêng cồng*. Chúng tôi chưa từng gặp trường hợp hát có nhạc cụ đệm. Nhưng đã thấy có hình thức hoà tấu hai nhạc cụ như giữa cây *Kơny và Goongđe* hay giữa *Goong và Goongđe*. Cũng có thể xem là hòa tấu hai âm sắc đồng chất trường hợp của dàn chiêng cồng, trong đó các chiêng có núm hoà với các chiêng không có núm (tức chiêng bằng), hoặc khác chất như giữa các chiêng với trống bịt da và đôi chũm chọe gò bằng đồng lá.

Các nhạc cụ và bài bản, các thể loại nhạc hát và từng loại bài dân ca đều chịu sự chi phối chung của tính thực hành xã hội của fôn-clo. Chúng được tạo ra và trở thành tín hiệu đặc trưng cho một hay một loại sinh hoạt nào đó của con người: Hát ru

trong ru con, giao duyên trong đối đáp trai gái, chiêng tang trong tang lễ... Chúng cũng lại được "phân công" theo "giới tính" khá chặt chẽ. Có nhạc cụ của riêng nữ giới như *Đinh đuk, Kloong put*; của nam giới như *Alal, Goong, Tơ rưng.*

II

Chúng tôi chưa thể nói đầy đủ và sâu sắc về các thể loại dân ca Bâhnar An Khê và các đặc điểm của chúng. Lý do đơn giản là chưa có các tư liệu đáng tin cậy. Trong những chuyến đi sưu tầm tại các địa phương, do nhiều nguyên nhân, trong đó chủ yếu là không tìm được nghệ nhân, tư liệu về dân ca thu thập được quá ít, không đủ để nghiên cứu cho sâu và toàn diện. Các bài dân ca Bâhnar do Nhà xuất bản Âm nhạc in trong các tập *Dân ca Tây Nguyên* không có xuất xứ, người hát không có địa chỉ chính xác và lời ca phần lớn là lời mới. Những bài có ghi phiên âm tiếng Bâhnar thì sai sót tới mức không sao hiểu nổi ý nghĩa[1]. Măng Ngọc và Hơ Ben có giới thiệu về thể loại dân ca **Hơ Ri** và **Avơng** trong Hội nghị sưu tầm vốn văn nghệ dân tộc tỉnh GiaLai - KonTum năm 1980[2]. Giai điệu các bài dân ca dẫn ra được ghi chép sơ sài, lời ca cũng phần lớn là lời mới, nên chúng tôi cũng chỉ có thể xem là tài liệu tham khảo. Đành phải đãi cát lấy vàng, chúng tôi dựa trên số tư liệu ít ỏi tự mình sưu tầm được và tham khảo có chọn lọc một số tư liệu trong các xuất bản phẩm nói trên, để trình bày đôi điều trong phần này.

Theo các người già, trước đây, khi hoạt động ca hát còn sôi nổi, dân ca Bâhnar An Khê có mấy thể loại chính sau đây:

---

1 *Dân ca Tây Nguyên*. Tập I, II, Nxb Mỹ thuật và Âm nhạc, 1960, 1961.

2 *Giữ gìn, phát huy vốn văn hóa truyền thống của dân tộc*, Ty Văn hoá thông tin Gia Lai - Kon Tum, Pleiku, 1981, tr 127 – 137

1) *ƯM KON* (Hát ru) mang tính chất chung của các thể loại hát ru: giai điệu mềm mại, bình ổn, tốc độ vừa phải hay chậm, nhịp điệu đơn giản. Thông thường bài hát ru gồm hai câu nhạc ứng với hai câu lời ca. Không thấy các bộ phận mở đầu và kết thúc mang chức năng gọi đáp như kiểu "à ơi" như ở hát ru nhiều dân tộc khác[1]. Những bài hát ru này đều được xây dựng trên thang năm âm không bán âm phổ biến ở các nước Đông Nam Á. Riêng bài do anh A-Đrin, cán bộ Sở Văn hóa GiaLai – KonTum, người Bâhnar cung cấp thì ở thang âm đặc trưng Bâhnar[2].

2) *TƠPUN TƠPAN (Đồng dao)*: Giống như ở nhiều dân tộc thiểu số khác, trong các *pơlei* Bâhnar, hát đồng dao vẫn được các em nhỏ sử dụng hàng ngày. Đồng dao cũng là một kết hợp thể của âm nhạc và các trò chơi. Lời ca là những câu vần vè chứa 3, 4, 5, âm tiết. Ứng với nó là những tiết nhạc hay câu nhạc ngắn có số đơn vị trường độ và cao độ tương ứng với số âm tiết và ngữ điệu trong lời ca. Phổ biến là hai câu lời ca kết cấu thành một "mạch ngắt[3]. Ứng với nó là cả "làn điệu" gồm hai câu (hoặc tiết) nhạc, mang tính chất hỏi - đáp.

3) *AVƠNG (Hát Giao duyên)*: Hát giao duyên thường được sinh hoạt dưới dạng hát đối đáp trai gái. Theo các nghệ nhân, có nhiều làn điệu cho thể loại dân ca này. Làn điệu chính có tên là *Avơng*. Còn có các làn điệu khác như *Bum, Sơtang, Đjor, SơĐri, HơRi Brơng, InhRing*.

4) *HƠĂMON (Hát kể "trường ca")*: *HơĂmon* mà ta thường gọi là "trường ca" là một thể loại bao gồm nhiều yếu tố: văn, thơ, diễn

---

1 *Giữ gìn*... Sđd, tr. 5.

2. Về thang âm này xin xem ở phần sau.

3. Chúng tôi không dùng thuật ngữ "đoạn-trổ" mà dùng thuật ngữ "Mạch ngắt" (Demarcation).nhằm phù hợp hơn với tính chất diễn xướng của ca hát dân tộc. Một mạch ngắt gồm một số câu lời ca ứng với nó. Có thể xem "mạch ngắt" tương tự như một cơ cấu âm nhạc mà ta thường gọi là làn điệu Làn điệu thường được hát lại sau mỗi "mạch ngắt" của lời ca.

xuất. Trong chương Năm của công trình này chúng tôi sẽ có chuyên mục về *HơĂmon*. Ở đây chỉ xin nói đôi chút về làn điệu hát kể.

Làn điệu hát kể này mang tính chất ngâm vịnh (récitatif). Làn âm bao giờ cũng bắt đầu từ âm cao nhất, chuyển dần từng bậc theo hướng đi xuống. Ở mỗi bậc âm, giai điệu chạy dài theo âm đó, tạo ra những "giai điệu một âm". Ở phần cuối mỗi mạch ngắt, người kể thường dùng một loại âm hình giai điệu mang tính chất luyến láy cùng với những từ hư trong lời ca để đánh dấu các ngắt đoạn.

Làn điệu hát kể "trường ca" mang nhiều yếu tố trữ tình và bản sắc cảm thụ riêng của người hát kể. Những yếu tố này đậm nhạt, nhiều ít tuỳ theo từng người hát kể và tuỳ theo trạng huống tâm sinh lý nghệ thuật của họ trong những lần kể, những không khí buổi kể khác nhau

III
NHẠC CỤ VÀ NHẠC ĐÀN

Nhạc cụ Bâhnar cũng là nhạc cụ phổ biến ở nhiều dân tộc Tây Nguyên. Trong phạm vi âm nhạc Bâhnar (An Khê), những nhạc cụ này được dùng để diễn tấu các bài bản nhạc đàn Bâhnar. Vì thế, về mặt cấu tạo, chúng không hoàn toàn giống với họ hàng chúng ở các dân tộc Tây Nguyên khác.

Nhạc cụ Bâhnar An Khê phân bố trên bốn họ, có nguồn phát âm khác nhau: Họ dây (chordophone), họ hơi (airophone), họ màng rung (membranophone), họ tự thân vang (idiophone).

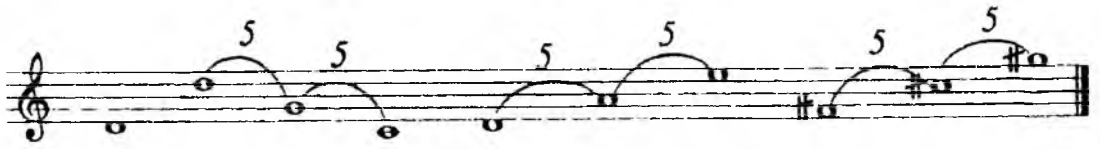
A- Họ nhạc cụ dây *(Chordiophone)*

Phổ biến ở người Bâhnar vùng này bốn nhạc cụ dây, trong đó các nhạc cụ *Goong, Goong đe*, là dây búng, *Brổ* là dây gảy, và *KơNy* là dây có cung kéo.

1) *GOONG:* Còn gọi là *TINH NINH* ở vùng Bâhnar huyện Măng Giang. Đàn có từ 10 –12 dây. Khi chơi đàn, người ta dùng các ngón tay bật vào dây làm dây rung lên. Mỗi dây cho một âm thanh. Trên thân đàn không bố trí các phím. *Goong*, do đó, thuộc kiểu đàn Bandura cổ Hy Lạp và có cùng nguyên tắc phát âm của đàn Harpe Châu Âu.

Goong là nhạc cụ của nam giới, dùng độc tấu khi đi chơi, đi rẫy, khi ngủ bọn ở nhà rông và khi đi tâm tình với bạn gái. Hàng âm thanh của đàn bố trí theo thang âm đặc trưng của Bâhnar. Về cơ bản, các dây bố trí cách nhau một quãng năm đúng. Cách sắp xếp này đảm bảo cho người chơi diễn tấu một cách thuận lợi những dòng giai điệu nhiều bè theo cách tiến hành song song quãng năm. (*xem Ví dụ*)

Ví dụ 1:



Dấu ♯ chỉ cao độ thăng 1/4 cung

2) *GOONG ĐE:* Đây là loại đàn chuyên dùng đánh đệm cho các nhạc cụ khác. Trong dân gian, nó được dùng đi đệm cho *Goong* hay *KơNy* Gần đây một số đội văn nghệ không chuyên đã dùng nó đánh đệm cho hát và cho *Đinh đuk*. *Goong đe* thường có hai dây, mắc cách nhau một quãng bốn đúng... Mỗi dây một âm thanh, mặt đàn không có phím bấm. Cao độ dây trầm trong *Goong đe* cách âm gốc của hàng âm thanh ở cây đàn chính một quãng bốn đúng, còn dây kia thì trùng với âm gốc đó. Ví dụ như trường hợp chúng tôi gặp ở xã Yơma, huyện An Khê: Anh Djoi chơi *Goong* có âm gốc $rê_1$, anh Me chơi *Goongđe* có hai dây *La-*$rê_1$.

Chúng tôi còn gặp ở xã Nam, cũng huyện An Khê, cây *Goongđe* của anh Lir (*pơlei Đe Mơr Đơng*) có bốn dây, bố trí

theo quãng bốn và năm đúng: *La-rê*$_1$- *la*$_1$- *mi*^{2}. Khi đi đệm, anh Lir đánh vào đầu các phách một trong hai chùm âm *rê*$_1$- *la*$_1$-*mi*^{2} hoặc *la*$_1$-*la*-*mi*^{2}, trong đó chùm thứ nhất vào phách yếu và chùm thứ hai vào phách mạnh.

3) *BRÔ*: Có thể xem *Brô* là một dạng *Goong* âm trầm. Đàn có hai dây, mắc cách nhau quãng năm đúng. Cũng có khi đàn chỉ có một dây. Khác với *Goong, Brô* dùng móng gảy làm dây rung. Thêm nữa, trên thân đàn có gắn những núm nhô lên bằng sáp ong, tạo ra các phím. Đàn có thể có ba hay bốn phím tuỳ theo tập quán từng vùng. Khi diễn tấu, dây cao đi bè giai điệu, dây trầm để buông đánh bè nền kiểu buốc-đông (basse bourdonnante).

Brô dùng đánh độc tấu và là đàn của nam giới. Tuy nhiên nó ít phổ biến hơn *Goong* và chỉ thường thấy người trung niên chơi.

4) *KƠNY*: Theo nguyên tắc phát âm và tác động sinh âm, *Kơny* thuộc loại nhạc cụ dây có cung kéo. Nhưng cấu tạo của đàn lại không có bàu cộng hưởng (caisse de resonance). Để khuyếch đại âm thanh, người ta lấy một sợi dây tơ, một đầu buộc vào dây rung của đàn, đầu kia buộc vào một mảnh mo măng tre (nay hay dùng mảnh nhựa hay mảnh nhôm tròn) và ngậm mảnh mo này vào trong miệng. Chấn động của dây rung sẽ chuyền theo dây tơ được khuyếch đại bởi mảnh mo tre và vang trong khoang miệng người chơi đàn. Lúc này khoang miệng đóng vai trò bàu cộng hưởng. Kết hợp với âm thanh của dây rung tạo ra, người chơi đàu thay đổi khẩu hình, cho ta những âm có âm sắc gần như nói, rất độc đáo. Đồng bào gọi đó *là KơNy hát (KơNy djoh).*

Kơny chỉ có một dây Dây buông cho âm do$_1$. Trên thân đàn, giống như ở đàn *Brô*, người ta lấy sáp ong gắn thành những núm, làm các phím. Có thể có ba hay bốn phím. Do đó hàng âm thanh của *Kơny*, ngoài âm do$_1$ của dây buông còn lần lượt: *rê*$_1$ nếu bấm phím đầu; *fa*$_1$ *thăng 1/4* nếu bấm phím thứ hai; *Sol*$_1$ bấm phím thứ ba và *la*$_1$ bấm phím thứ tư.

B. Họ nhạc cụ hơi *(airophone)*

Các nhạc cụ hơi Bâhnar An Khê có thể phân theo nguyên tắc tác động sinh âm thành các nhóm: Hơi có lưỡi gà rung tự do, hơi lùa, hơi lỗ vòm, và hơi môi.

Các nhạc cụ hơi có lưỡi gà rung tự do

1) *ALAL: Alal* là một ống nứa nhỏ dài khoảng 20cm, đường kính 1,5cm, *rỗng cả hai đầu*. Ở một đầu, trên thành ống người ta khoét thủng một lỗ hình chữ nhật và đậy kín nó lại bằng một mảnh đồng mỏng hình chữ nhật có chứa lưỡi gà. Khi thổi, người ta ngậm ngang nhạc cụ sao cho phần có lưỡi gà ngập kín trong miệng. Hơi từ miệng thổi sẽ làm rung lưỡi gà, chuyển vào cột không khí chứa trong ống nứa của sáo và cho ta âm cơ bản. Để có được hai âm khác nhau, người thổi khi thì bịt một trong hai đầu ống, khi thì bịt cả hai đầu ống. Cách thổi này cho ta âm cơ bản và các âm cách nó một quãng bốn hay năm đúng. Nếu bịt mở liên tiếp theo tốc độ nhanh, sẽ có một dạng láy rền (trille). Người giỏi có thể bịt một phần đầu ống nứa, tạo nên những âm vuốt lướt (glissando).

2) *AVƠL:* Có thể xem là bước phát triển sau của *Alal*. Chúng khác nhau ở chỗ một đầu *Avơl* được bịt kín cố định bằng chính cái mấu của ống nứa. Chiều dài *Avơl* thường gấp đôi *Alal*, trên thân ống có khoét hai, ba, hay bốn lỗ bấm tuỳ theo ý thích và tài nghệ của chủ nhân cái sáo. Quan sát cái *Avơl* của anh Me, xã Yơma, chúng tôi thấy có hàng âm sau đây:

Bịt tất cả các lỗ cho ta âm	do_1
Mở lỗ bấm cuối cùng	$rê_1$
Mở hai lỗ bấm cuối	fa_1 *thăng 1/4 cung*
Mở ba lỗ bấm cuối	sol_1
Mở cả bốn lỗ bấm	*la*

Hàng âm thanh này rất giống hàng âm thanh cho cây *Kơny* nói trên. *Alal* và *Avơl* là nhạc cụ của nam giới dùng trong sinh hoạt giao duyên.

3) TƠĐJEP: *Tơđjep* là chiếc *Alal* làm bằng đoạn đầu ngọn của chiếc sừng trâu. Do chỗ *Tơđjep* không phải là một ống hình viên trụ, mà là ống sừng trâu hình phễu cong nên ngoài âm cơ bản, việc tạo ra các âm khác khó hơn ở *Alal*. Mặt khác, do chất liệu của ống là sừng trâu nên âm sắc của *Tơđjep* đục và trầm hơn *Alal*. *Tơđjep* cũng là nhạc cụ của nam thanh niên tuy ít phổ biến hơn *Alal* và *Avơl*.

Các nhạc cụ hơi lùa, hơi vỗ

4) *ĐINH ĐUK*: Còn có tên là *HIHƠ*. Ở vùng Bâhnar huyện Măng Giang. *Đinh đuk* có mười ba ống ngắn dài khác nhau được bó lại thành một bó ống hình sừng trâu. Mỗi ống cho một âm thanh. Các ống đều rỗng hai đầu. Khi chơi, người ta dùng một luồng hơi từ phía bên ngoài thổi lùa vào các ống theo cách ta thổi ống thổi lửa. Âm sắc của *Đinh đuk* mờ ảo, âm lượng thì thào. *Đinh đuk* là nhạc cụ của riêng các cô thanh nữ. Họ thường chơi vào lúc đêm khuya hay lúc gà gáy sáng, trước lúc trở dậy giã gạo. Hàng âm thanh của *Đinh đuk* như sau:

Sol-rê$_1$-fa$_1$thăng 1/4cung-sol$_1$-do^2 thăng 1/4 cung-rê^2-fa^2 thăng 1/4 cung-sol^2 thăng 1/4 cung-la^2-do^2 thăng 1/4 cung rê^3-mi^3.

5) *KLOONG PUT*: nhạc cụ này ngày nay trở thành quen biết với cả nước và ở nước ngoài. Trong dạng dân gian, nó chỉ gồm có năm ống lồ ô to nhỏ, dài ngắn khác nhau và cho ta năm âm có quan hệ quãng như sau, nếu âm thấp nhất là âm la:

La-do$_1$-rê$_1$-fa$_1$thăng 1/4 cung -sol$_1$.

Xưa nay trên báo chí thường gọi là *"đàn" Kloong put*, làm người đọc dễ hiểu lầm. Thực ra đây là một nhạc cụ hơi. Nguồn âm thanh của nhạc cụ là sự chuyển động cột không khí trong ống.

Khi vỗ tay trước miệng ống, người chơi tạo nên một chấn động đưa vào trong ống và đó là phương pháp tác động sinh âm. Vì thế, *Kloong put là loại nhạc cụ hơi lùa. Kloong put* là nhạc cụ của nữ giới, thường đánh trên rẫy vào mùa trỉa lúa và trong *pơlei* vào những ngày làm lễ "Đóng cửa kho lúa".

6) *TƠPƠL*: Chúng tôi chưa được tận mắt trông thấy nhạc cụ này. Song theo thông báo của Anei Nhoan[1] thì *Tơpơl* có cấu tạo như *Kloong put* và chỉ khác cách tác động sinh âm do "vỗ tay trực tiếp vào miệng ống". Đoàn văn công tỉnh Đắc Lắc đã đưa lên sân khấu một nhạc cụ dân tộc có nguyên tắc phát âm và tác động sinh âm như thế này và gọi là *Đinh pă.*

Nhạc cụ hơi lỗ vòm

7) ĐINH TUK: Đinh tuk gồm nhiều ống nứa, lồ ô đáy kín, ở miệng ống có khoét lõm một hình vành cung. Khi chơi, người ta đặt môi dưới vào hình vành cung đó. Môi trên chúm vào, tạo ra một khe hẹp để vuốt nhỏ và đưa luồng hơi chéo sang thành ống phía đối diện và làm chuyển động cột không khí chứa trong ống, cho ta âm thanh... *Đinh tuk* dùng trong lễ đâm trâu tạ ơn và do con gái thổi. Chúng tôi đã gặp dàn *Đinh tuk* gồm năm ống với hàng âm thanh như ở *Kloong put*:

$$La\text{-}do_1\text{-}rê_1\text{-}\ fa_1\ thăng 1/4\ cung\text{-}\ sol_1.$$

Nhạc cụ hơi môi

8) *TƠ NUÔT: TơNuôt* làm bằng sừng trâu. Đầu nhọn của sừng được cắt thủng, gọt bằng, tạo thành miệng thổi (embouchure). Khi thổi, môi người thổi rung lên làm chấn động cột không khí trong sừng trâu và cho âm thanh. *TơNuôt* là một loại tù và và cũng chỉ cho được các bồi âm chính. *TơNuốt* dùng trong lễ đâm trâu cộng đồng *(Groong Kơpô)* và do nam giới thổi.

---

1. *Giữ gìn*... Sđd, tr 102

C- Họ nhạc cụ màng rung *(Membranophone)*

Chúng tôi mới gặp hai loại trống thuộc họ này :

9) *SƠ GƠR: Sơgơr* là loại trống nhỏ, có đường kính chừng 30cm, tang dài chừng 50cm, thường được đeo trước ngực người múa điệu *Tap Sơgơr*. Ba người đánh ba cái chiêng thuộc bộ chiêng cổ (*chêng So*) đi tiếp theo người múa. Những người múa đánh chiêng đều là nam giới. Theo các nghệ nhân cho biết, khi xưa (cách đây 50-60 năm) trống này còn được đeo trước ngực của các chiến binh đi hàng đầu trong chiến trận.

10) *PANÂNG: Panâng* là loại trống lớn có đường kính 60-80cm, tang dài 1m-1,8m. Trống này thường dùng trong biên chế dàn cồng chiêng của các nghi lễ và do nam giới đánh.

D- Họ nhạc cụ tự thân vang *(Idiophone)*

11) *KLỒNG KLƠI: Klơng klơi* chính là cây *TơRưng* quen biết: (**TơRưng** là tên gọi theo tiếng JơRai). Trong âm nhạc dân gian vùng Bâhnar An Khê, *Klơng Klơi* chỉ gồm 5 ống với hàng âm thanh như của *Kloong put:*

La-đo$_1$-rê$_1$-fa$_1$thăng 1/4cung-sol$_1$.

Dạng dàn dân gian này chỉ còn các ông già hay dùng. Ngày nay thanh niên hay gọt *Klơng Klơi* theo hàng âm thanh của bộ chiêng cồng gồm 10 ống:

La-đo$_1$- rê$_1$-rê$_1$- fa$_1$thăng 1/4 cung-sol$_1$- la$_1$-đo$_2$ thăng 1/4 cung rê^2-mi^2. Klơng Klơi là nhạc cụ ống của nam giới, thường đánh trên chòi rẫy hay trong nhà rông. *Klơng klơi* dân gian được kết thành dàn do hai sợi dây. Khi chơi, người ta buộc đầu dày phía các ống ngắn vào một gốc cây, cột chòi; đầu kia buộc quanh bụng người đánh đàn. Cách buộc này nay không dùng được vì số lượng ống tăng lên, làm tăng độ dài của cả dàn: người đánh không với tay xa quá được. Người ta buộc nhạc cụ vào ba cái cọc

đóng theo hình tam giác hay vào một dàn đỡ bằng tre làm sẵn theo kiểu văn công.

12) *KHINH KHUNG: Khinh khung* là loại nhạc cụ *Klơng Klơi* chạy bằng sức nước. Vì thế, *Khing khung* có thể có một số lượng các ống không hạn định, chỉ tuỳ thuộc vào bộ máy điều khiển và lượng nước thích hợp. *Khinh khung* được treo trong một nhà chòi, dựng trên rẫy, gần suối. Từ nhà chòi có những sợi dây nối với một hệ thống máy điều khiển chạy bằng sức nước. Tuỳ theo ý thích của chủ nhân, hệ thống máy này sẽ điều khiển những sợi dây làm vang lên lần lượt hay đồng thời một số ống nào đó và cho ta một giai điệu hay hoà điệu nhất định. Hàng âm thanh của *Khing khung* lặp lại hàng âm thanh của dàn cồng chiêng:

La-rê-la-do$_1$-rê$_1$-fa$_1$thăng 1/4 cung-sol$_1$-la$_1$-do^{2}thăng 1/4 cung-rê^2-mi^2-sol^{2}thăng 1/4 cung.

Tuỳ theo điều kiện của lượng nước và bộ máy, hàng âm thanh này có thể được nhắc lại tới ba quãng tám cao hơn.

13) *CHÊNG KIAL: Chêng Kial* gồm 8, 10, 12 ống tre nhỏ, có chiều dài 10-14cm, đường kính 1-1,5cm. Các ống rỗng hai đầu, ở giữa ống có khoét một hình chữ nhật. Đầu mỗi ống có dùi một lỗ nhỏ để xỏ dây buộc. Các ống được treo thành vòng tròn vào một cái vòng tết bằng nan tre. Các dây ống sau khi quấn vào vòng tre thì được túm lại làm một và treo lên một điểm nào đó ở cành cây trên rẫy hay đầu nhà rông hoặc ngọn cây nêu ngày hội. Gió thổi làm các ống va vào nhau, đồng thời chuyển động theo chiều tròn quanh tâm điểm và làm xoắn túm dây theo một chiều. Khi gió ngưng thổi, túm dây xoắn được gỡ ra theo chiều ngược lại và xoắn theo chiều đó. Cứ như thế, túm dây chuyển động lần lượt theo hai chiều bởi lực phát động của gió lúc ban đầu và sau đó là theo lực quán tính cho đến khi năng lượng hết hẳn. Nhưng không bao giờ lực quán tính này hết hẳn vì trời Tây Nguyên hầu như không bao giờ lặng gió. Vì thế, các ống luôn va vào nhau kêu rổn rảng, tạo nên một hoà điệu vui tai.

Hàng âm thanh của *Chêng Kial* mô phỏng hàng âm thanh của dàn chiêng cồng, có lẽ vì thế mà đồng bào gọi *Chêng Kial* có nghĩa là *Chiêng gió.*

14) *HAKAM: Hakam* là những chiếc chũm chọe cấu tạo thành từng đôi, do nam giới đánh và tham gia vào biên chế dàn cồng chiêng nghi lễ cùng với trống *Pa nâng* và các cồng chiêng. Thông thường, một biên chế như vậy có hai đôi *Hakam*, đôi lớn có kích thước gấp đôi đôi nhỏ.

15) CHINH CHÊNG: Chinh chêng là các loại cồng chiêng: Trong tiếng Bâhnar *chêng* chỉ loại cồng có núm; *chinh* chỉ loại chiêng không có núm, hay còn gọi là chiêng bằng. *Chinh chêng* là nhạc cụ dùng trong các nghi lễ. Chúng tôi chưa gặp một trường hợp nào đánh chiêng ngoài nghi lễ. Tất nhiên, không kể việc dùng chiêng với yêu cầu văn nghệ quần chúng ngày nay.

Chêng (cồng) có núm, đúc bằng đồng thiếc có pha hàm lượng chì, cao thành, dầy mình, âm thanh vang, trong khoẻ, nhiều bồi âm.

Chinh (chiêng bằng) không có núm, đúc bằng đồng thau, thấp thành, mỏng mình hơn chêng, âm thanh vang, trong, lảnh lót.

Có hai biên chế chính dùng cho nhạc cụ này:

a) CHÊNG SO: Chêng so (tức *cồng cổ xưa*) là biên chế gồm có ba chiếc cồng có núm được dùng trong lễ Đâm trâu tạ ơn (*Groong Kơpô TơNơl*) thường gọi tắt là *Chêng TơNơl*. Trong lễ này, ngoài các cồng còn có trống lớn *PaNâng* và trống nhỏ *SơGơr* (người múa đeo). Tất cả làm thành đội hình múa *Tap SơGơr* Hàng âm thanh gồm có *La-re-la* hoặc *re-la-re*.

b) CHINH CHÊNG: Chinh chêng (dàn cồng chiêng) là biên chế dàn nhạc dùng trong tất cả các lễ còn lại (trừ Đâm trâu tạ ơn). Biên chế này gồm phần trầm, cấu tạo bởi chính bộ *chêng so* nói trên. Phần giai điệu do một số các *chinh* đảm nhiệm. Ở nhiều

pơlei, bộ *chêng so* này được tàng cường thêm hai, ba *chêng* có âm thanh cao hơn ba *chêng* chính một quãng 8.

La – re – la cộng với $rê_1 – la_1$.

Biên chế chính thức được công nhận ở tất cả các *pơlei* Bâhnar trong vùng là biên chế nhạc hội lễ gồm có ba *chênh* của bộ *chênh so* và tám *chinh*, với các âm *La - rê - la - $rê_1$ - la_1 – $đô_1$ - $rê_1$ – fa_1 thăng 1/4 cung - sol_1 – la_1 - $đô_2$ thăng 1/4 cung – $rê^2$ - mi^2.*

Ngoài ra, tham gia vào biên chế này còn có một trống lớn *PaNâng* và đôi *Hakam* (chũm choẹ).

Chúng tôi còn bắt gặp hai biên chế khác ít phổ biến hơn:

a) CHÊNG HƠĐUK: Chêng HơĐuk là biên chế dàn nhạc dùng trong lễ Đâm trâu cộng đồng mừng chiến thắng, gồm có 10 chiếc cồng có núm. Người đánh chiêng ăn mặc chiến phục. Chúng tôi mới chỉ tìm thấy một dàn *chêng HơĐuk* không còn đầy đủ ở *pơlei ĐeHơ Tiêng* xã *Yơma* với hàng âm như sau:

Mi – fa thăng 1/4 cung – la thăng - si – $đô_1$ thăng 1/4 cung - mi_1 – fa_1 thăng 1/4 cung.

b) CHÊNG AVƠNG: Dàn chiêng *Avơng* mang tên loại hát giao duyên *Avơng*. Trong biên chế của nó có thêm hai cái *chinh* mà dàn *chinh chêng* không có. Theo các cụ nghệ nhân kể lại, biên chế này mới có cách đây mấy đời, do một ông trùm chiêng, người của *pơlei Đe Hân* xã *Yơma* sáng tạo ra trong một cuộc thi đấu chiêng ở một lễ bỏ nhà má. Sau đó, biên chế này được lưu truyền và trở thành đặc sản của *pơlei Đe Hân* Hàng âm thanh của dàn chiêng *Avơng* dưới đây chúng tôi đo được vào tháng 8-1980 tại *pơlei Đe Hân* nói trên.

Rê – la – $rê_1$ – $đô_1$ – $rê_1$ - mi_1 - fa_1 thăng 1/4 cung - sol_1 - la_1 si_1 – $đô^2$ thăng 1/4 cung – $rê^2$ - mi^2.

So với hàng âm thanh của *chinh chêng,* hàng âm này có thêm mi_1 và si_1. Hai âm thanh này giúp cho giai điệu của các

bài chiêng *Avơng* vui hơn, thánh thót và mang tính chất ca xướng nhiều hơn.

Trên đây là những nhạc cụ Bâhnar mà chúng tôi thấy tận mắt và khảo sát hoặc theo thông báo của các tác giả khác. Qua phân loại, ta thấy nhạc cụ Bâhnar khá giàu có và cân xứng về sự phân bố màu sắc. Tuy nhiên cũng thấy được loại âm sắc đồng bào Bâhnar ưa thích hơn. Điều đó thể hiện ở chỗ, họ nhạc cụ hơi và nhạc cụ tự thân vang có nhiều loại hình hơn. Đó cũng là đặc điểm chung của hệ nhạc cụ các dân tộc thuộc ngữ hệ Môn - Khơmer ở Đông Dương mà chúng tôi đã có dịp khảo sát như Khơ Mú, Măng Acong, Aruk, Arem, Vân Kiều và một phần ở người Khơmer Nam Bộ. Đặc điểm này cũng phản ánh trong cơ cấu hệ nhạc cụ Thái Tây Bắc Việt Nam và ở người Lào, là những dân tộc hệ Thái Tày có quá trình cộng cư lâu dài với các dân tộc thuộc ngữ hệ Môn - Khơmer. Nó làm nên sự khác biệt về hệ thống nhạc cụ của những dân tộc này với hệ nhạc cụ của những người anh em cùng ngữ hệ với họ như người Tày Nùng ở Việt Bắc chẳng hạn[1]. Đặc điểm này có thể là sự hiện diện của thẩm mỹ về âm sắc nhạc cụ của chủ nhân các trống đồng Đông Sơn. Nếu xem xét các nhạc cụ thời Đông Sơn khắc trên hoa văn trống Ngọc Lũ I, ta thấy các nhạc cụ đó thuộc họ nhạc cụ hơi và nhạc cụ tự thân vang, trong đó, loại nhạc cụ hơi có lưỡi gà rung tự do như cây khèn cũng có mặt[2].

Đồng bào có một sức nhớ về độ cao tuyệt đối khá tốt. Chúng tôi đã dùng thanh mẫu (diapason) đo độ cao tuyệt đối nhiều nhạc cụ của đồng bào, kể cả các dàn chiêng cồng là loại nhạc cụ

1. Tô Ngọc Thanh: *Về âm nhạc dân tộc các tộc Thái-Tày ở Việt Nam*, Công trình phối hợp của Viện Dân tộc học Việt Nam và Viện Hàn lâm Dân tộc học Liên Xô, 1980. Matxcơva và Hà Nội

2. Tô Ngọc Thanh *Góp phần tìm hiểu hoa văn trống đồng Đông Sơn loại I qua tư liệu fônclo*, Kỷ yếu Dân tộc học, 1981, Viện Dân tộc học - Uỷ ban Khoa học xã hội Việt Nam, Hà Nội

có cao độ cố định, đo mỗi loại hàng chục chiếc, hoặc hàng chục dàn ở những địa điểm cách xa nhau hàng trăm cây số. Vậy mà hầu hết các nhạc cụ hoặc các dàn chiêng đều được lên dây hay cấu tạo để cho hàng âm thanh của chúng ở giọng *rê* với cơ cấu hàng âm thanh dân tộc. Đồng bào ưa thích sử dụng và nghe rất tinh quãng năm hoà điệu. Lấy một ví dụ: Cồng chiêng đồng bào dùng thường được mua từ nơi khác đến (từ dưới xuôi, từ Lào, Cămpuchia, Miến Điện, Thái Lan). Muốn các chiêng có độ cao phù hợp với độ cao các âm trong hàng âm thanh truyền thống của dân tộc mình, đồng bào phải sửa lại bằng cách lấy búa gõ lại điều chỉnh độ dày mỏng trên thân chiêng cồng. Đồng bào gọi đây là cách "*so chiêng*"*(Tul chêng)*.

Vì, khi sửa một cái chiêng để có một độ cao mong muốn, người sửa treo một cái chiêng khác có sẵn làm chiêng "thanh mẫu". Cao độ của chiêng "thanh mẫu" và chiêng sửa có quan hệ quãng năm đúng. Để đo âm thanh, sau mỗi lần lấy búa gõ sửa cái chiêng mới, người sửa đánh vào chiêng "thanh mẫu" đặt đối diện với chiêng sửa rồi nghe cộng hưởng ở chiêng đang sửa. Khi nào thấy âm cộng hưởng ở chiêng sửa và âm thật của chiêng "thanh mẫu" tạo ra một quãng năm đúng hoà điệu là được. Người sửa không cần đánh vào cái chiêng đang sửa một lần nào cả.

Các nhạc cụ Bâhnar được sử dụng theo nhiều hình thức diễn tấu. Có những nhạc cụ chỉ dùng hình thức độc tấu như *Alal, Avơl, TơNuôt, TơĐjep, Đinh đuk, Goong, Brõ, Klơng Klơi*... Có nhạc cụ vừa dùng độc tấu vừa tham gia vào các hoà tấu với sự phối hợp âm sắc như trường hợp cây *KơNy* đi với cây *Goongđe*, trường hợp các chiêng cồng đi với trống *PaNâng* và chũm choẹ *HaKam* hoặc bộ *chêng so* với trống *Sơgơr*.

Nhiều nhạc cụ có cơ cấu để có thể trình diễn những bài bản đa âm như *Goong, Đinh đuk, Đinh tuk, Klơng klơi, Khinh khung, Chêng Kial, và dàn Chinh chêng*.

Các nhạc cụ Bâhnar gắn bó khá chặt với cuộc sống con người, thể hiện tính chất dân gian của chúng qua đặc điểm thực hành xã hội.

Trước hết, điều đó thể hiện ở **chức năng kép** của một số nhạc cụ. Là nhạc cụ, nhưng chúng còn được sử dụng với tư cách một vật dụng hàng ngày hoặc như một phương tiện hoạt động tinh thần khác. Dàn *Khinh khung* và *Chêng Kial* được phát âm nhờ các năng lượng thiên nhiên như sức gió, sức nước, đồng thời là vật gây tiếng động để đuổi chim thú, giữ gìn cây trồng trên rẫy. Cây *Klơng Klơi* cũng có nguồn gốc từ vật giữ rẫy. *Kloong put* và *Đinh tuk* vốn là những ống đựng hạt giống chuyển thành. Nhạc cụ hơi *Alal* và *Avơl* rất giống với chiếc kèn bắt chước tiếng hươu nai của người đi săn dùng để gọi thú mồi săn trong rừng đêm.

Trống lớn *PaNâng*, cây *TơĐjep* và **cồng chiêng** còn là công cụ thông tin trong đời sống và chiến trận.

Là nhạc cụ, nhưng trống lớn *PaNâng*, trống nhỏ *Sơgơr* và các loại cồng chiêng; nhất là các loại cồng có núm, có từ lâu đời (chiêng cổ xưa) thường được xem là báu vật của gia đình và của cả cộng đồng *pơlei*. Đồng bào tin rằng chúng là nơi trú ngụ của các tinh linh của chúng. Những tinh linh này làm nhiệm vụ thần bản mệnh cho con người. Âm thanh của chúng không đơn thuần là tín hiệu âm nhạc, mà còn là "ngôn ngữ" của các lực lượng siêu nhiên mà con người dùng để giao tiếp với thế giới siêu thực. Điều đó giải thích vì sao trong lễ vào cữ cho trẻ sơ sinh người ta lại dùng cồng **"thổi tai"**; và vì sao chiêng cồng là loại nhạc cụ "thiêng" chỉ dùng trong các nghi lễ.

Mặt khác, chức năng kép của các nhạc cụ dẫn tới sự **"phân công theo giới tính"** trong việc sử dụng các nhạc cụ: *Kloong put, Đinh tuk, Đinh Đuk, Tơpơl* là nhạc cụ của riêng nữ giới. Nó tố cáo nguồn gốc nông nghiệp, có liên quan đến tín ngưỡng **"Mẹ Lúa"** mà người đàn bà trong xã hội Bâhnar đảm nhiệm

chức năng lễ tiết. *Alal, Avơl, Tơ Đjiep, TơNuôt* thuộc về nam giới là những người liên quan đến săn bắn và chiến trận. *Klơng klới, Khinh Khung, Chêng Kial* là công cụ giữ rẫy, một nhiệm vụ của người đàn ông. *Trống và cồng chiêng* trong tay nam giới cho ta thấy chức năng thông quan với các lực lượng siêu nhiên đã xác lập cho giới đàn ông.

Chức năng kép và sự *"phân công theo giới tính"* của các nhạc cụ dẫn đến sự khác biệt trong cơ cấu, trong cách lựa chọn âm sắc nhạc cụ và trong tính cách bài bản. Âm thanh thì thào của cây *Đinh Đuk*, mờ ảo của các ống *Đinh Tuk* hay nhẹ nhàng của các ống *Kloong put* sẽ đối lập về tính cách với tính chất rộn ràng của cây *Goong*, tiếng lảnh lót của *Alal*, hào hùng của *TơĐjiep* và dày dặn đồ sộ của dàn chiêng cồng và trống. Phù hợp với "giới tính" của âm sắc, các bài bản cũng mang tính chất khác biệt nhau. Các nhạc cụ "nữ tính" cho ta những dòng giai điệu nhẹ nhàng, dịu dàng, trong lúc các nhạc cụ "nam tính" lại mang tải những bài bản sôi nổi, hào hùng.

Cuối cùng, cần nói thêm rằng các nhạc cụ Bâhnar rất thống nhất trong cơ cấu thành phần âm của hàng âm thanh. Cơ cấu này được thực hiện trên nguyên tắc quãng năm đúng mà chúng tôi sẽ nói kỹ ở phần tiếp sau.

IV

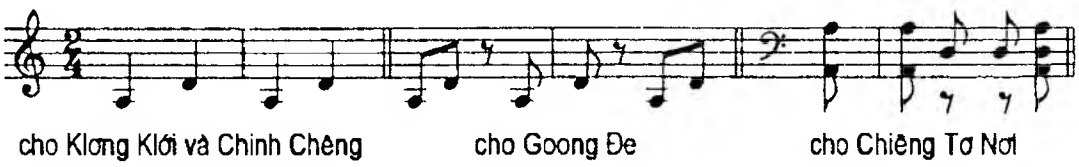
Lâu nay trong giới nhạc sĩ chuyên nghiệp của chúng ta lan truyền một điều ngộ nhận về cơ cấu âm điệu của âm nhạc Tây Nguyên. Căn cứ vào những hiểu biết không đầy đủ và không có nghiên cứu, chúng ta gán cho âm nhạc Tây Nguyên nói chung và Bâhnar nói riêng một thang âm "Âu hoá", thường ghi ở giọng Rê trưởng (D dur), bỏ bớt mi - si, để trở thành giọng Rê năm âm có chứa hai quãng bán âm giữa fa thăng và sol và đô thăng và rê. Tính chất "Âu hoá" còn thể hiện ở chỗ họ đồng nhất giá trị

cao độ của các âm cùng tên trong các quãng tám khác nhau. Do đó, âm fa thăng và đô thăng là chung cho tất cả các quãng tám. Các nhạc sĩ chúng ta đã dùng cơ cấu này sáng tác nên những bài hát được gọi là mang phong cách Tây Nguyên như *"Tây Nguyên bất khuất"* của Văn Ký, *"Bóng cây Kơnia"* của Phan Huỳnh Điểu được quần chúng ưa thích. Tất nhiên, chúng tôi không có ý ngăn cản chúng ta sáng tạo và "hiện đại hoá" những chất liệu và thủ pháp âm nhạc dân gian cổ truyền. Điều cần bàn ở đây là, nhiều người trong chúng ta lại chân thành hiểu rằng mình đang sử dụng đúng cái chất liệu ấy như nó hằng tồn tại, và cho là đang tiếp cận trung thực vốn ông cha để lại. Do đó, sự đính chính để mọi người cùng hiểu rõ và nhận dạng cho đúng cái mà chúng ta vẫn hiểu sai là điều cần thiết.

Thông qua hai phần II và III của chương này, chúng tôi đã dẫn ra những hàng âm thanh dùng trong dân ca và nhạc đàn của người Bâhnar An Khê. Tổng kết lại, *ta có ít nhất ba loại hàng âm khác nhau*, nhưng có thể có liên hệ lịch đại với nhau:

1) *Hàng âm gồm 2 hay 3 âm có quan hệ quãng bốn và năm đúng,* trong đó tuỳ trường hợp, một trong hai quãng đó đóng vai trò chủ đạo. Hàng âm này trở thành thang âm dùng trong một số bài đồng dao, trong cách lên dây của nhạc cụ đệm, trong hàng âm thanh của bộ *chênh so* và hàng âm thanh của bộ phận cồng núm trong đàn *chinh chêng*. Loại hàng âm này được sử dụng dưới các dạng sau đây:

a) **Một quãng bốn gồm hai âm** như trong *Goongđe*, trong bài chiêng *TơNơl* hoặc trong phần đệm của một vài bài của *Klơng Klơi*: *la-rê*. Hai âm này lần lượt thay nhau tạo nên bè nền kiểu buốc-dông cho các giai điệu như trong dàn chiêng cồng, trong bài của *Klơng Klơi*, *Goong đe*, hoặc tạo ra một hình nhịp điệu như trong chiêng *TơNơl*. *(Xem Ví dụ)*

Ví dụ 2:

b) **Một quãng bốn có thêm âm vệ tinh**: Đây là trường hợp của một số bài đồng dao, trong đó, âm hạn của giai điệu là một quãng bốn. Giữa hai âm tạo nên quãng bốn này có một âm vệ tinh của một trong hai âm đó. Trong bài *Avơng Avao*, âm vệ tinh thuộc về âm phía dưới: *La-si-rê*; còn ở bài *Ơzơơi!* thì âm vệ tinh thuộc về âm phía trên: *La-do-rê*.

c) **Một quãng năm làm bè nền trì tục:** Bè nền do hai âm cách nhau quãng năm đúng thay nhau đảm nhiệm hoặc do một quãng năm hoà điệu chạy đều đặn vào đầu các phách. Bè nền kiểu này rất phổ biến trong các bài bản chiêng cồng, nhạc cụ *Klơng Klơi, Kloong put* hay *Đinh Đuk*.

d) **Một quãng năm và một quãng bốn**: Đây là trường hợp hay gặp trong các bài bản các nhạc cụ đa âm, được cấu tạo bởi một quãng năm và một quãng bốn (hoặc ngược lại) liên tiếp nhau theo hình thức rải, hoặc chồng lên nhau theo hình thức chùm âm *Rê- La-Rê* hay *La-Rê-La*.

2) Hàng âm gồm bốn hay năm âm khác nhau: Hàng âm này gồm *một hạt nhân 3 âm* với cơ cấu quãng: hai trưởng cộng với ba lớn hơn thứ, nhỏ hơn trưởng, tạo nên một quãng bốn hơi tăng. Trong một số trường hợp thì đó là quãng bốn tăng. So sánh với thanh mẫu (435), hạt nhân ba âm này bao gồm các âm có độ cao tuyệt đối như sau: *Do1-Rê1-Fa thăng 1/4 cung* **(có thể coi là một cung + một cung + 3/4 cung)**.

Có thể có thêm một hai âm ở phía trên hoặc dưới hoặc ở cả hai phía của hạt nhân ba âm để tạo ra các hàng âm 4,5 âm.

a) *Các hàng âm gồm 4 âm: Đô – Rê – Fa thăng 1/4 cung – sol.* Hàng âm này thường thấy trong hàng âm thanh của *KơNy*, trong hát khóc, Đồng dao.

b) Các hàng âm gồm 5 âm:

La – Đô – Rê – Fa thăng 1/4 cung – Sol và

Đô – Rê – Fa thăng 1/4 cung – Sol- La.

Đây chính là hàng âm bốn âm nói trên có thêm một âm phía cao hoặc một âm phía thấp. Hai âm mới thêm này có cùng một giá trị chức năng, nhưng phân bố ở hai quãng tám khác nhau.

Hàng âm năm âm *Đô Rê Fa thăng 1/4 cung – Sol La* thấy có trong Đồng dao, trong hàng âm KơNy, trong hàng âm của nhạc cụ hơi *Avơl* và *Đinh Tuk*. Còn hàng âm năm âm *La Đô Rê Fa thăng 1/4 cung – Sol* thì thấy trong hàng âm của nhạc cụ *Kloong Put* cổ truyền, *Klơng Klơi* và trong hàng âm của làn điệu *Avơng*.

Trong các bài bản và cơ cấu của các nhạc cụ *Đinh Tuk, Klơng Klơi, Kloong Put* hàng âm này có thêm một số âm tăng cường ở cao độ đồng âm hay ở quãng tám dưới và trở thành:

Rê la – $Rê_1$ – $Đô_1$ – $Rê_1$ Fa_1 thăng 1/4 cung – Sol_1 hoặc là

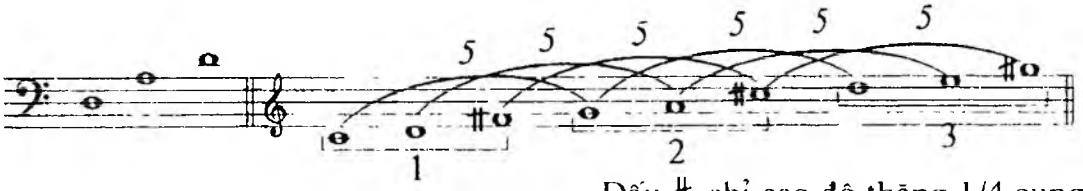
Rê La – $Rê_1$ – $Đô_1$ – $Rê_1$ Fa_1 thăng 1/4 cung – Sol_1 – la_1

Ba âm trầm nhất chính là loại hàng âm 1d đã nói đến ở trên, được ghép vào đây làm nhiệm vụ phần đệm. Phần còn lại là những âm được dùng để thể hiện giai điệu.

3) *Hàng âm thanh được nhân dân và các nghệ nhân coi là đầy đủ nhất, là hàng âm thanh của bộ chinh chêng* (**cồng chiêng**). Hàng âm bao gồm hai nhóm âm, nhóm âm trầm có dạng hàng âm 1d đảm nhiệm bè nền, bè đệm; nhóm âm cao hơn có dạng hàng âm 2b thể hiện giai điệu.

Re– La– Re_1– $Đo_1$– $Rê_1$– Fa_1thăng 1/4 cung– Sol_1– La_2– $Đo^2$ thăng 1/4 cung – $Rê^2$– mi^2– sol^2 thăng 1/4 cung.

Ví dụ 3:



Dấu ♯ chỉ cao độ thăng 1/4 cung

Nếu lấy hạt nhân ba âm mà chúng tôi vừa nêu trong mục 2 ở trên làm cơ sở, ta thấy những âm phía trên hạt nhân này tạo thành những hạt nhân ba âm mới. Mỗi âm của hạt nhân cách âm cùng chức năng trong hạt âm dưới nó và trên nó một quãng năm đúng:

III. **rê² – mi² – sol² thăng 1/4 cung**

II. **sol¹ – la_1 – do² thăng 1/4 cung**

I. **do_2 – $rê_2$ – fa_1 thăng 1/4 cung**

Đa số biên chế các dàn *chinh chêng* mà chúng tôi đã đo và khảo sát, âm sol^2 thăng 1/4 cung vắng mặt. Chỉ có một số ít dàn thấy có âm này. Ba hạt nhân ba âm đẫn ở trên nối với nhau bằng một quãng hai lớn hơn thứ và nhỏ hơn trưởng. Do chỗ cấu tạo theo cách dịch lên một quãng năm đúng, hàng âm thanh Bâhnar chứa những âm cùng tên nhưng không cùng giá trị cao độ ở các quãng tám khác nhau như các âm *$đô_1$ và $đô^2$ thăng 1/4 cung, sol_1 và sol^2 thăng 1/4 cung*. Độ cao của các âm này **chỉ có giá trị trong một quãng tám nó có mặt mà thôi.** Đây chính là điều mà một số nhạc sĩ ngày nay của chúng ta chưa nắm được. Họ cho rằng đã có **$đô^2$ thăng 1/4 cung** thì tất **$đô_1$** cũng thăng lên. Họ cũng không nắm được rằng những âm này chỉ thăng 1/4 cung so với **fa bình, đô bình và sol bình**. Họ đưa chúng lên thành những âm thăng 1/2 cung theo luật bình quân với danh

nghĩa "hiện đại hoá" dân gian. Theo chúng tôi, như vậy sẽ không thấy hết vẻ đẹp riêng và màu sắc độc đáo của hàng âm **Bâhnar**. Sự tăng lên 1/4 cung của các âm **fa_1, do^2 và sol^2** tạo ra cho mỗi hạt nhân ba âm **một quãng "trung tính" (không thứ, không trưởng)**. Từ đó, **mỗi hạt nhân ba âm là một quãng bốn trung tính (không đúng, không tăng).** Cũng từ đó nơi tiếp giáp giữa hai hạt nhân ba âm là một **quãng hai trung tính (không thứ, không trưởng)**.

Những âm thăng 1/4 cung cùng với những quãng âm trung tính do chúng tạo ra làm cho âm điệu nhạc Bâhnar có vẻ đẹp mờ ảo, pha chút huyền bí, rất thích hợp để diễn tả phương pháp tư duy nhận thức có tính chất huyền thoại của con người như đã trình bày một phần ở Dẫn luận và Chương Một của công trình này. Mặt khác chúng lại tạo nên sức hút dẫn, khiến cho việc nhận dạng những âm mang chức năng "âm chính, âm tựa" của thang âm càng rõ hơn

Trong tiến hành giai điệu của dân ca và nhạc đàn, các hạt nhân ba âm không được dùng nguyên vẹn. Thường thấy hơn là những âm hình hay nhóm âm gồm bốn âm, trong đó hai âm thuộc hạt nhân ba âm dưới và hai âm thuộc hạt nhân ba âm trên. Ví dụ như.

(do_1) *$rê_1$ - fa_1thăng 1/4 cung // sol_1 - la_1* (do^2 thăng 1/4 cung)

(sol_1) *la_1 - do^2thăng 1/4 cung // $rê^2$ - mi^2* (sol^2thăng 1/4 cung)

Các âm hình bốn âm này có âm hạn một quãng năm. Như vậy quãng năm đúng không chỉ là cách thức tạo âm mới cho hàng âm thanh từ một hạt nhân ba âm đầu tiên mà còn là khuôn khổ để tạo ra các âm hình giai điệu nữa. Và như sau này ta sẽ thấy, quãng năm cũng là thủ pháp tạo ra các chồng âm trong

nhạc đa âm Bâhnar nữa. Ngoài ra, như trên đã nói, quãng năm là tiêu chí âm hưởng để "so chiêng" (*Tul chêng*).

Các bài bản dân ca và nhạc Bâhnar đều cho thấy rõ những âm $rê_1 - sol_1 - la_1$ là những âm chính, trong đó, vai trò của âm $rê_1$ được nhấn mạnh hơn cả. Trong thực tế, đó là âm đóng vai trò âm chủ. Nó được khẳng định bởi âm do_1 phía dưới nó một quãng hai trưởng, thường xuất hiện trước nó **như một âm trước kết**. So với **trị số quãng hai "trung tính"** giữa các âm *fa_1thăng 1/4 cung – sol_1và do^2thăng 1/4 cung – $rê^2$ thì* **trị số quãng hai trưởng** giữa $do_1 - rê_1$ mang tính ổn định cao hơn và do đó, xác lập vai trò âm gốc của âm $rê_1$. Điều này thể hiện khá rõ trong các bài bản. Hầu hết các bài bản được kết hoặc ngắt mạch bởi âm $rê_1$ mà rất ít và hiếm trường hợp ở âm $rê^2$ theo cách tiến hành do^2 *thăng 1/4 cung* $- rê^2$. Thêm vào đó trong các bè đệm, các âm *Re và* $rê_1$ phía trầm càng lằm tăng sức nặng của chức năng âm gốc cho âm $rê_1$. Âm quan trọng thứ hai trong hàng âm thanh này là âm la_1. Đó là âm đảm trách diễn biến của giai điệu, cũng là âm bản lề giữa hai nhóm bốn âm tầng cao và tầng thấp:

Re1-fa1 thăng 1/4 cung- sol1-*//la1//*-do2 thăng 1/4 cung-re2-mi2

Âm $rê^2$, mặc dầu là âm quãng tám trên của âm gốc $rê_1$, nhưng trong các bài bản chỉ đóng vai trò lướt, thêu trong bốn âm la_1– do^2 *thăng 1/4 cung* $-rê^2 - mi^2$. Trong lúc đó, cũng ở vị trí tương tự của nhóm bốn âm tầng thấp thì âm *sol1* lại tỏ ra có vai trò quan trọng hơn. Ngoài nhiệm vụ âm lướt, thêu như âm $rê^2$ ở nhóm bốn âm tầng cao, âm sol^1 còn xuất hiện ở một số chỗ dừng, chỗ ngắt mạch của giai điệu. Âm do_1 thường đóng vai trò âm trước kết. Nó luôn được dẫn về âm $rê_1$, hoặc bằng lối tiến hành trực tiếp, hoặc gián tiếp bởi sự giãn trường độ.

Thành phần âm của làn điệu hát khóc cũng là một nhóm bốn âm, nhưng có cơ cấu hơi khác với các nhóm bốn âm phổ biến:

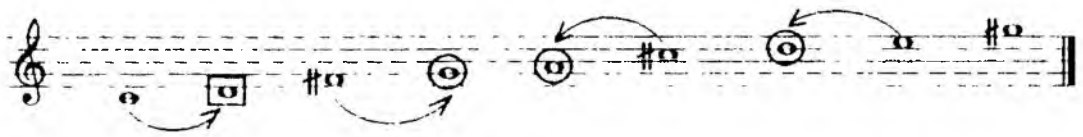
Sol_2 - la_1 - do^2 thăng 1/4 cung - rê

do_1 - $rê_2$ - fa_1 thăng 1/4 cung - sol_2.

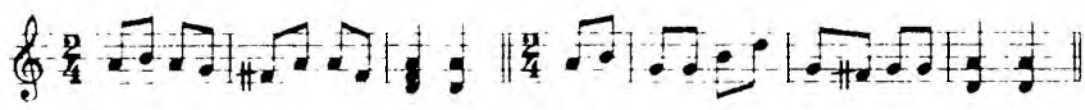
Trong giai điệu, âm sol_1 và do_1 làm nhiệm vụ âm trước kết, khẳng định vai trò âm gốc của âm la_1 và re_1.

Như vậy, điệu thức chủ yếu của người Bâhnar có âm gốc $rê_1$. Nhưng phương pháp tạo hàng âm thanh độc đáo, do thực tế tiến hành giai điệu nên đã dẫn đến những giá trị về chức năng điệu thức khác nhau giữa các âm cùng tên trong các quãng tám khác nhau. Vì thế, không thể ghi lại điệu thức đó theo quan niệm phổ biến xưa nay về vấn đề này, tức là không thể ghi lại trong khuôn khổ một âm giai (gamme) bó hẹp trong một quãng tám. Chúng tôi đề nghị một cách ghi phản ánh trung thành thực trạng, trong đó, các hình vuông đóng khung nốt nào là âm gốc và hình tròn đóng khung các âm chính và âm tựa.

Ví dụ 4:



Riêng trong biên chế và bài bản của dàn chiêng *Avơng* của *pơlei Đe Hân* xã *Yơma* thì thành phần âm có thêm âm mi_1 và si_1. Giai điệu có những tiến hành liền bậc hoặc nhảy xa:

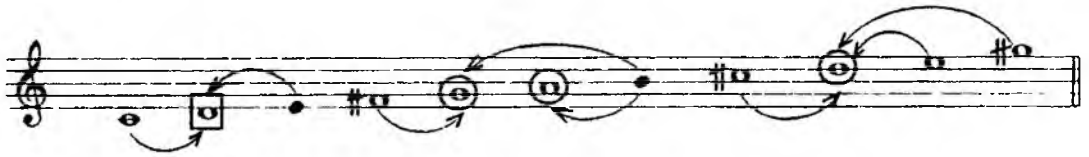
Ví dụ 5:

Sự có mặt của hai âm mới trong cách tiến hành giai điệu khiến cho giai điệu tươi hơn và cho ta cảm giác rằng hình như sol_1 đang đóng vai trò âm gốc. Thực ra, xét toàn cục thì âm $rê_1$ vẫn là âm gốc của toàn bài. Nó được củng cố bởi **quãng hoà điệu** $rê_1$ - la_1 xuất hiện ở các chỗ ngắt mạch, bè trầm luôn có các

âm *Rê - La* đi ở đầu phách và ở cuối bài, giai điệu đi một đoạn khá dài di chuyển giữa hai âm do_1–$rê_1$: Màu sắc mới của chiêng *Avơng* được tạo ra chủ yếu bởi âm si_1 trong tiến hành giai điệu. Còn âm mi_1 chỉ làm vai trò thêu lướt giữa do_1–$rê_1$.

Ví dụ 6:

Với chiêng *Avơng*, ta có dạng phát triển của điệu thức Bâhnar như sau:

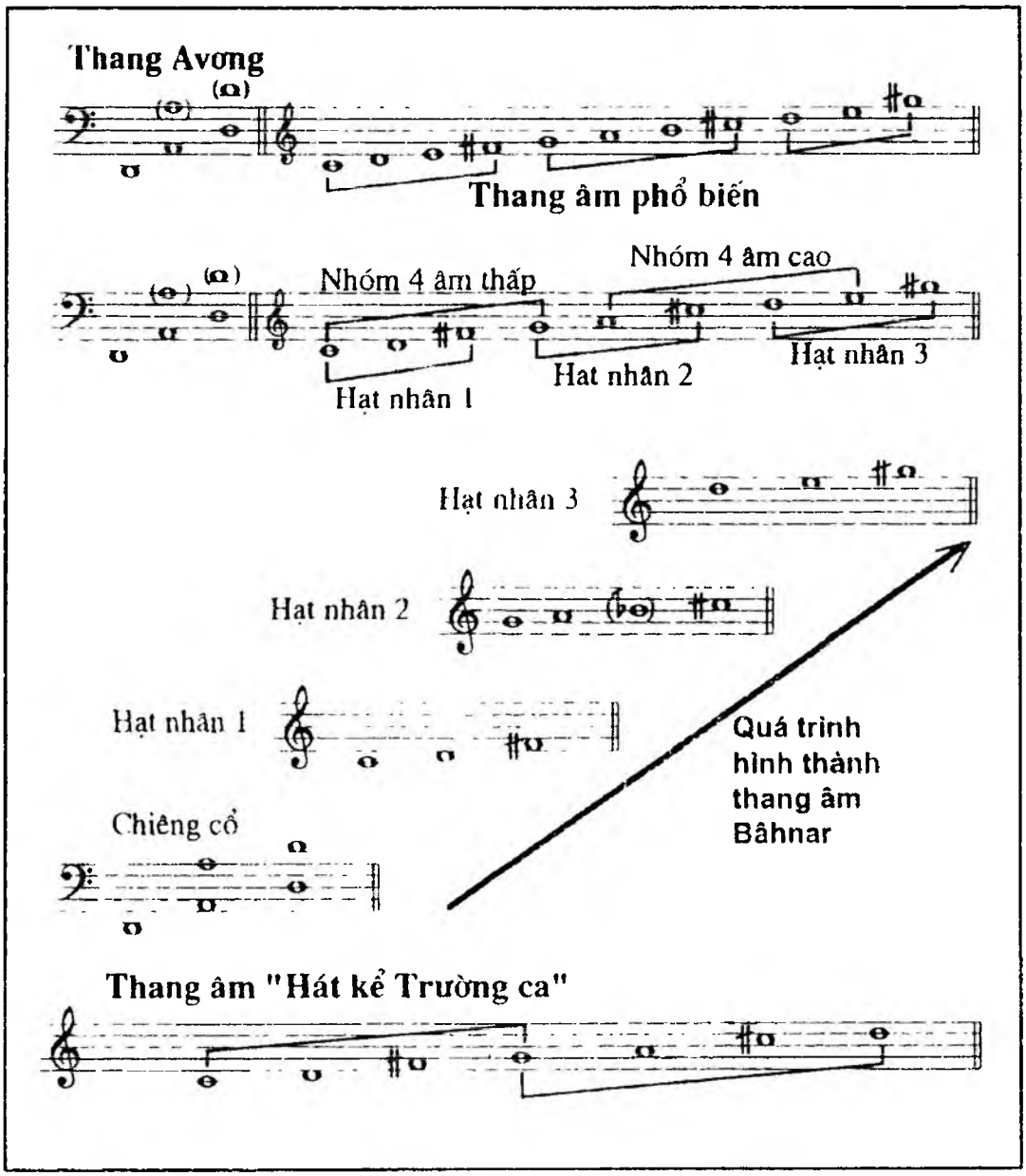
Ví dụ 7:

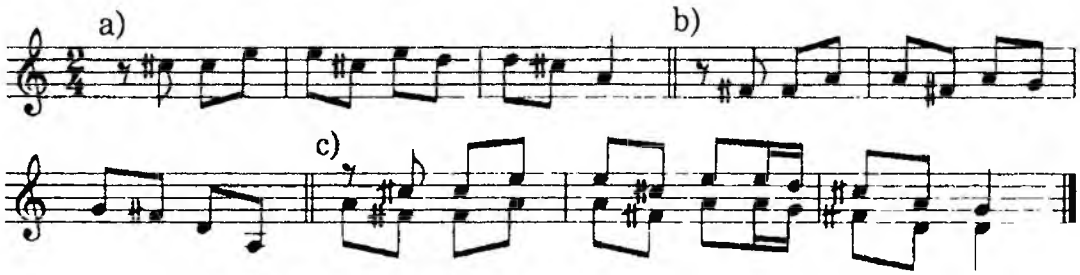


Trong các làn điệu hát kể "trường ca", còn có một hàng âm thanh hơi khác một chút. Giai điệu thường bắt đầu từ âm $rê^2$ phía cao và đi dần xuống theo từng bậc: $rê^2$–si_1– la_1–sol_1. Âm si_1 có cao độ hơi thấp hơn si_1 bình quân luật khiến cho màu sắc giai điệu không được tươi tắn như trong giai điệu *Avơng*. Ở nơi ngắt mạch của cấu trúc âm nhạc lại gặp các âm hình luyến láy, sử dụng các âm của nhóm bốn âm phía tầng thấp do_1- $rê_1$- fa_1 *thăng 1/4 cung*- sol_1. Âm gốc $rê_1$ vẫn được cách tiến hành giai điệu ở chỗ ngắt mạch làm cho ổn định và rõ ràng. Ở phía cao, trong quá trình đi dần từng bậc xuống, âm la_1 là âm dừng lại tạm thời để chuyển sang các âm thuộc nhóm bốn âm tầng thấp. Do đó, điệu tính *rê* vẫn chiếm ưu thế trong cả làn điệu. Hàng âm thanh và chức năng các âm của làn điệu hát kể "trường ca" cho ta thêm một dạng điệu thức Bâhnar khác. So với điệu thức phổ biến, sự khác nhau ở chỗ âm do^2 *thăng 1/4 cung* được thay bằng âm si_1 *có cao độ hơi "non"*.

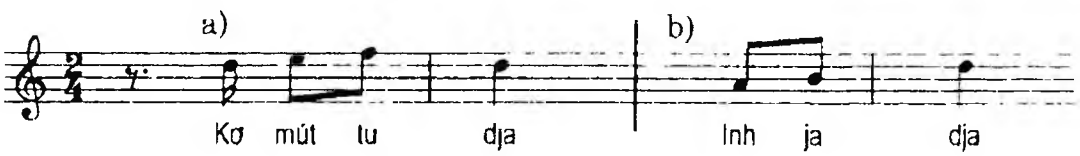
Ví dụ 8:

Chúng tôi tạm tóm tắt quá trình hình thành và phát triển hàng âm thanh và điệu thức Bâhnar trong sơ đồ dưới đây:

Ví dụ 9:

Giai điệu trong dân ca và nhạc đàn thường có cơ cấu ngắn, chiếm hai nhịp 2/4 ở tốc độ vừa phải. Ứng với khuôn khổ thời gian này là một làn âm bao gồm các âm của một trong hai nhóm bốn âm tầng thấp hoặc tầng cao. Khuôn khổ thời gian này có thể được xem là *"đơn vị cấu trúc cơ sở"* của giai điệu. Các giai điệu có khuôn khổ thời gian lớn hơn thường là sự nhắc lại những "đơn vị cơ sở" đó, nhắc lại có biến đổi hoặc nhắc lại nguyên văn. Cách biến đổi cũng còn đơn giản, phổ biến làm bằng hai cách: Thay đổi trật tự các âm của làn âm, hoặc chuyển dịch cao độ của làn âm hoặc cả hai cách cùng một lúc.

Ví dụ 10:

Trong các đoạn của bài *Goong* dẫn ở trên, giai điệu xuất hiện ba lần. Lần thứ hai (b) chỉ là sự nhắc lại lần thứ nhất (a) ở tầm âm thấp mang tính chất hỏi đáp. Lần thứ ba (c) là sự kết hợp hoà điệu song hành của cả hai lần trước với một chi tiết biến đổi không đáng kể.

Hỏi - đáp là thủ pháp cấu tạo giai điệu khá phổ biến Phần lớn các bài đồng dao đều có giai điệu cấu tạo theo cách này:

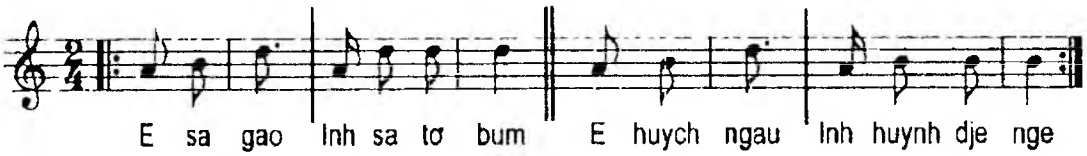
Ví dụ 11:

Lời ca của ví dụ trên là hai câu văn vần có nội dung phụ họa cho nhau:

"Tao có bùa lá gianh! - Tao cũng có,"

"Tao có ngải của người KonKông!- Tao cũng có".

Hướng giai điệu của tiết nhạc hỏi đi xuống mi^2- $rê^2$; của tiết nhạc đáp đi lên la_1- $rê^2$.

Hỏi - đáp có thể vừa có trong một bộ phận, vừa có trong toàn thể:

Ví dụ 12:

Ở ví dụ trên, ứng với mỗi tiết nhạc hỏi hay đáp là một câu văn vần:

"Mày ăn kê tía - Tao ăn kê vàng,
Mày húp canh môn - Tao húp canh khoai"

Cả làn điệu Đồng dao này chỉ gồm bốn nhịp 2/4, chia làm hai phần đều nhau, ở mỗi phần lại có hai nửa. Mỗi phần ứng với hai câu văn vần mà cả lời lẫn nhạc đều mang tính chất hỏi - đáp. Song, trên toàn cục, khi âm điệu kết thúc phần thứ nhất ở âm $rê^2$ thì ý nhạc chưa trọn vẹn. Nó đòi hỏi thêm phần thứ hai với sự kết thúc ở âm si_1.

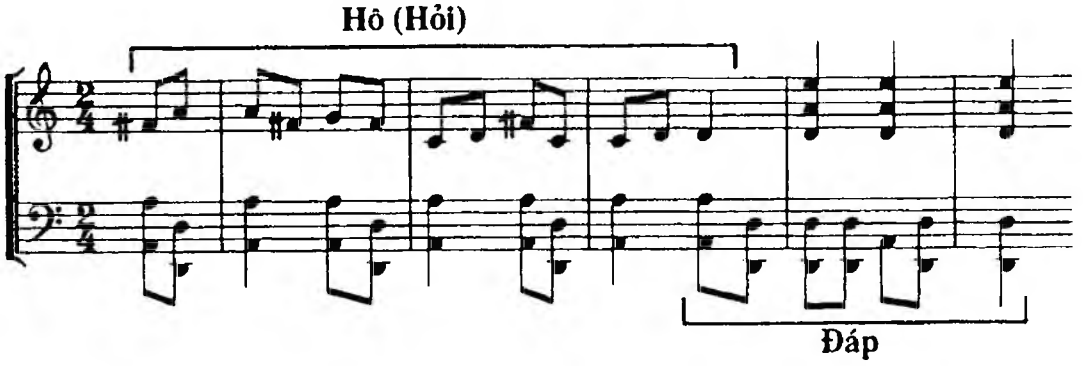
Đó cũng là trường hợp giai điệu của bài *"Ơi zơ ơ"* sau đây:

(Hỡi bạn ơi! núi Gu là anh. Ơi ai ơi! núi Nơng là chị)

Ví dụ 13.

Trong các bài nhạc đàn, tính chất hỏi - đáp được thể hiện gián tiếp hơn. Ngoài phương pháp chuyển dịch cao độ và biến

đổi làn âm của giai điệu nói trên, còn thấy tính chất hỏi – đáp giữa bè giai điệu và bè trầm trong bài bản các nhạc cụ đa âm, như *Goong, Kloong Put, Klơng Klơi* và nhất là bài bản *chinh chêng*: Sau đây là bài chêng *Atau* của *pơlei Đe TơNung* xã *Yơma*, huyện An Khê.

Ví dụ 14:

Hỏi – đáp là thủ pháp phổ biến trong nghệ thuật fôn-clo nói chung. Do đó thuật ngữ hỏi - đáp có một hàm nghĩa rộng lớn. Nó biểu hiện tâm lý nghệ thuật dân gian, khi cái "tôi" chỉ là sự phát ngôn của cái "ta". Trong nghệ thuật fôn-clo, người hát hay chơi nhạc cụ đòi hỏi sự hưởng ứng của những người xung quanh. Mà những người này đều là thành viên của một khối người sáng tạo giữ gìn và truyền bá một hệ thống fôn-clo chung. Cơ sở xã hội và tâm lý này phản ánh thành thủ pháp nghệ thuật hỏi - đáp trong các bài bản. Ở bài chiêng dẫn trên, có thể xem giai điệu đóng vai trò người "hát" (tức cái "tôi"), còn bè đệm - vai trò người hưởng ứng (tức cái "ta"). Đó cũng là một trong những loại kiểu xướng – xô thường thấy trong bài bản thể loại Hò của dân ca người Việt mà thuật ngữ khoa âm nhạc dân tộc học **(Ethnomusicologie)** thường gọi là *responium*.

Trong fônclo Bâhnar những bộ phận mang tính chất hỏi hay đáp có những tính cách, màu sắc khác nhau, tạo nên thế đối lập về nhiều mặt giữa chúng. Thế đối lập được thực hiện bằng nhiều

biện pháp như thay đổi tầm âm, thay đổi hướng tiến hành giai điệu, âm sắc... Trong đoạn trích bài chiêng *Atâu* dẫn ở trên, giai điệu do chiêng bằng đi, phần đệm do chiêng núm đi đã cho ta thế đối lập về âm sắc; giai điệu đi bước lần và dàn trải, bè đệm đi bước nhảy với các âm tăng cường theo kiểu hoà điệu và có kết cấu ngắn tạo nên thế đối lập về tính cách; giai điệu và bè đệm ở những quãng tám cách nhau khá xa tạo nên thế đối lập về tầm âm; bè đệm với các âm *Re – La* củng cố điểm tựa của điệu thức, trong lúc giai điệu diễn biến nhiều trên các âm fa_1 *thăng 1/4 cung* **và** sol_1 cho ta thế đối lập ổn định và không ổn định.

Hỏi - đáp được thực hiện bởi sự đặt cạnh nhau và liên kết nhau của **những mảng kết cấu có tính cách khác nhau** là đặc điểm phổ biến trong thủ pháp nghệ thuật âm nhạc fôn-clo Bâhnar.

*

Như nhiều dân tộc Tây Nguyên khác, đồng bào Bâhnar An Khê ưa thích âm nhạc đa thanh. Điều đó thể hiện ở chỗ đồng bào sử dụng phổ biến nhiều nhạc cụ đa thanh như *Klơng Klơi, Kloong Put, Goong, Đinh Duk, Dinh Tuk, Chinh Chêng.* Thủ pháp đa thanh trong âm nhạc fôn-clo Bâhnar An Khê thể hiện theo ba dạng chính và được dùng độc lập hoặc kết hợp trong các bài bản.

1) Dạng bè nền kiểu buốc-đông:

Đây là dạng đa thanh phổ biến trong âm nhạc dân gian nhiều dân tộc Việt Nam (Thái, Tày, Nùng, Mường, Khơ mú và nhiều dân tộc Tây Nguyên) và thế giới (Hi Lạp cổ, Nga, Bungari, Rumani...). Giới nghiên cứu âm nhạc dân gian thế giới xem đây là dạng đa thanh nguyên thuỷ nhất.

Dạng đa thanh này là sự kết hợp của một bè giai điệu và một bè nền kéo dài. Bè nền có thể ở tầm âm thấp hoặc cao hơn bè giai điệu; có thể có cùng một hay khác âm sắc; có thể là một, hai, hay nhiều âm thay nhau hoặc kết lại thành chùm âm. Trong âm nhạc đa thanh Bâhnar có tất cả các cách kết hợp đó.

Đơn giản nhất là bè nền gồm hai âm gốc và âm quãng năm của điệu thức đi ở bè trầm, như trong bài bản *Klơng Klơi, Đinh Đuk*. (*xem các bài bản ở Phần Phụ lục*).

Cũng có bài, bè nền xuất hiện ở quãng tám trên, cao hơn giai điệu như trong một đoạn bài chiêng *Atâu* của *pơlei Đe Tơnung* (*xem phần bài bản*).

2) Dạng chủ điệu (homophonie)

Dạng đa thanh này cũng rất phổ biến trong âm nhạc dân gian nhiều dân tộc Việt Nam và thế giới. Đó là sự kết hợp của một bè trầm tương đối ổn định có kết cấu bè đơn hay đa thanh, với một bè giai điệu diễn biến và tiến triển. Bài bản *Goong, chinh chêng* Bâhnar An Khê có dạng này.

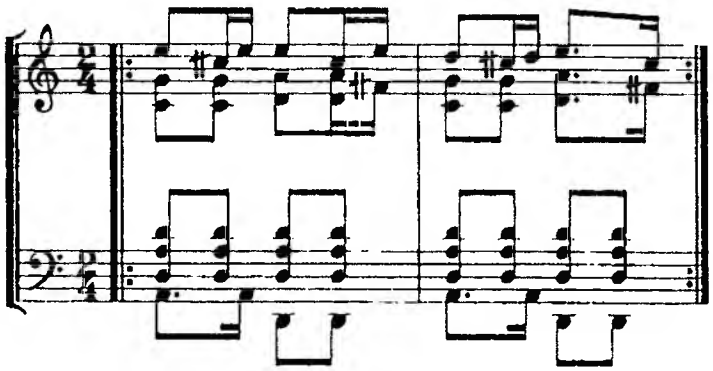
3) Dạng đa thanh dị âm (hétérophonie)

Dạng này ít phổ biến hơn. Ở Việt Nam thấy có trong loại hát hai bè thích ứng của người Nùng với các làn điệu **Hà Lù, Hà Lều** (diaphonie addaptée) có hai bè song hành cách nhau một quãng hai trung tính (lớn hơn hai thứ nhỏ hơn hai trưởng).

Trong giai điệu các bài *Goong và Chinh chêng* thấy có sự kết hợp song hành kiểu dị âm của hai hay ba bè cách nhau một quãng năm đúng.

Ba dạng đa thanh này có khi được sử dụng tổng hợp trong một bài, như trường hợp bài chiêng Đâm trâu cộng đồng (*TơĐrăng*) của *pơlei Đe TơTung*, xã *Nam*, huyện An Khê dưới đây:

Ví dụ 15:

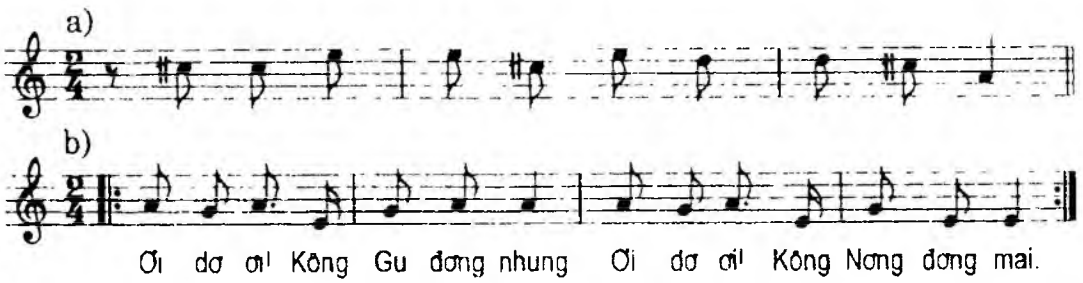


Nhịp điệu trong âm nhạc dân gian Bâhnar An Khê không phức tạp và đa dạng lắm. Phần lớn các bài dân ca và nhạc đàn có nhịp điệu dạng nhịp đồng độ **(rhythme isochronique)**. Có thể phân ra các nhịp điệu như sau:

a) Nhịp đồng độ (rhythme isochronique)

Đặc điểm của dạng nhịp điệu này thể hiện ở chỗ, tất cả các âm trong giai điệu đều có cùng một trường độ. Các đối lập trường độ chỉ xuất hiện ở các điểm ngắt mạch, làm chức năng vạch ranh giới cấu trúc nhiều hơn là chức năng tạo các hình nhịp điệu biểu cảm (figurations rhythmiques musicales). Trong dân ca, mỗi âm ứng với một từ của lời ca.

Ví dụ 16:



Trong hai ví dụ (a và b) dẫn trên, các âm có cùng một giá trị trường độ, và trường độ dài hơn chỉ xuất hiện ở điểm ngắt mạch, Tỷ số đối lập của chúng là *móc đơn/đen* và *móc kép /móc*

đơn chấm. Tỷ số này dẫn đến sự hình thành những luật nhịp chẵn (métrique), gồm một số chẵn các đơn vị phách có thể chia hai[1].

Thêm vào đó, do tính chất khúc chiết của tư duy nghệ thuật vốn bắt nguồn từ điều kiện của những sinh hoạt fôn-clo đa thành phần nghệ thuật, trong đó có vai trò của nhịp điệu múa và trình thức, các bài bản mang nhịp điệu đồng độ của âm nhạc lại chứa đựng các dấu nhấn có chu kỳ. Điều kiện này dẫn đến việc hình thành những khuôn nhịp có số phách chẵn như 2/4, 4/4. Thành thử, những bản phổ chúng tôi dẫn trong phần tư liệu cuối chương này được đưa vào các khuôn nhịp đó không phải là "để cho dễ đọc", mà chính là đã phản ánh thực trạng của bài bản.

Dạng nhịp đồng độ không có dấu nhấn chu kỳ thấy có trong một số đoạn của làn điệu hát kể " trường ca" mang tính chất kể. Đó là loại nhịp đồng độ tự do (rhythme isochronique en adlibitum).

b) Nhịp dị độ (rhythme hétérochronique)

Trong fôn-clo âm nhạc các dân tộc, loại nhịp này thường thấy trong các bài có tính chất trữ tình. Đặc điểm của loại nhịp này thể hiện ở chỗ, các âm trong giai điệu có những giá trị trường độ khác nhau với nhiều loại tỷ số.

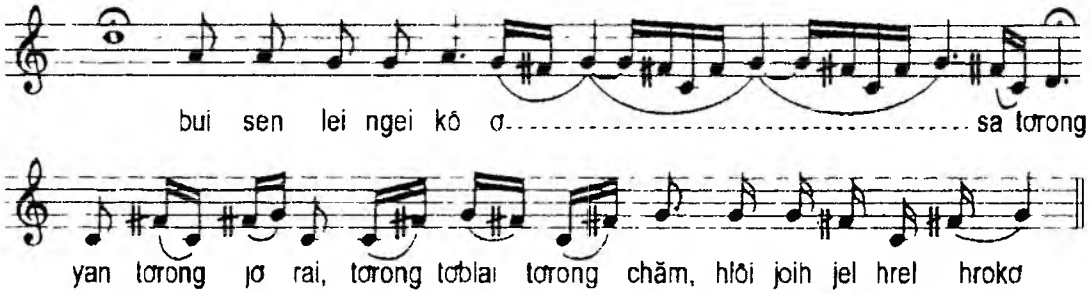
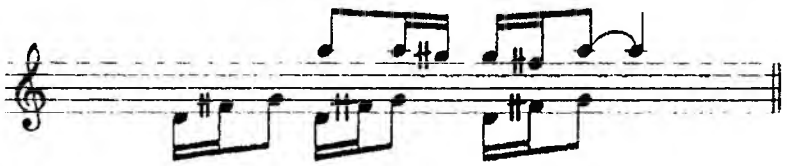
Những giá trị trường độ đó được tổ chức theo những quy mô hình thức khác nhau, tạo ra những hình nhịp điệu mang tính chất biểu cảm âm nhạc. Ở các bài dân ca, mối quan hệ trường độ giữa mỗi từ với các âm trong làn âm không còn là một - một

---

1 Nhân đây xin nói thêm, rằng tỷ số đối lập giữa các đơn vị trường độ dài ngắn khác nhau có thể biểu hiện tâm lý nhịp phách của từng dân tộc. Chẳng hạn ở các dân tộc Thái-Mường thường gặp tỷ số 1/2 cho hai nhân tố của một đơn vị cấu trúc cơ sở dẫn đến tổng trường độ là 03, tạo nên luật nhịp có số phách lẻ như 3/8 hay 3/4

nữa. Mỗi từ trong lời ca có thể ứng với nhiều âm và với những trường độ có giá trị riêng. Trong các bài bản Bâhnar An Khê, loại nhịp này ít gặp. Chúng tôi chỉ thấy trong một số bài bản hoặc trong một bộ phận của một bài loại nhịp này, được sử dụng kết hợp với nhịp đồng độ.

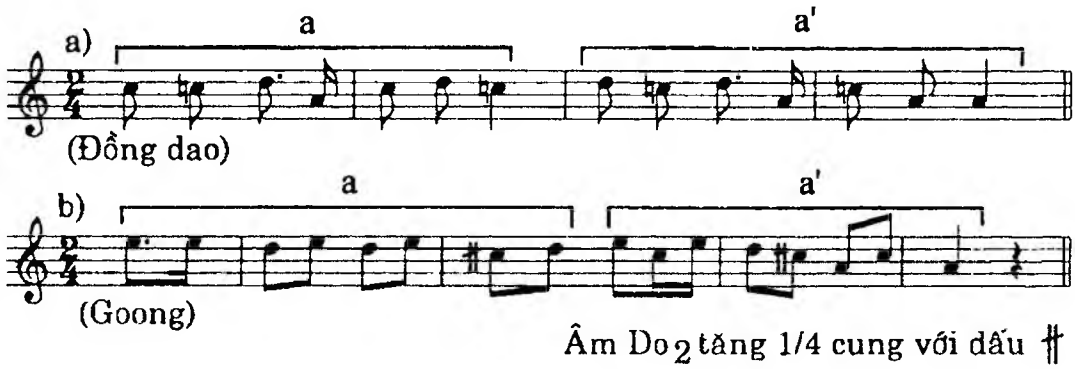
Ví dụ 17:

a) Hát kể Trường ca *"Đăm Noi"*

b) Đinh Đuk

c) Kloong pút *(Mùa trỉa lúa)*

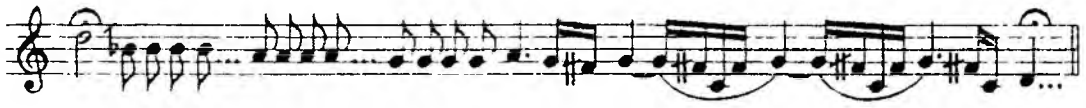
Cấu trúc âm nhạc dân gian Bâhnar An Khê cũng không phức tạp[1]. Thường thấy một cơ cấu nhạc ngắn, dài hai nhịp 2/4 hay một nhịp 4/4. Khi thì đó là một câu liền mạch, khi thì ngắt ra làm hai phần theo kiểu hỏi đáp như đã nói ở trên. Tương ứng với cơ cấu nhạc này là một câu văn vần có 7 từ hay hai nhóm từ liên kết theo công thức 3 + 4 hay 4 + 3. Nhịp điệu thường là dạng đồng độ. Thành phần âm thường là một trong

1 Thuật ngữ "cấu trúc" dùng thay cho thuật ngữ xưa nay hay dùng là "hình thức âm nhạc" hoặc "khúc thức" nhằm phù hợp hơn với thực tiễn âm nhạc dân gian

hai nhóm bốn âm tầng thấp hoặc tầng cao của điệu thức. Có thể xem đây là đơn vị cấu trúc cơ sở. Sự liên kết của hai đơn vị cấu trúc cơ sở cho ta một cấu trúc lớn hơn, đăng tải một ý nhạc và lời trọn vẹn, tương ứng với chất lượng của một **"trổ"** trong âm nhạc dân gian người Việt, thuộc dạng mà thuật ngữ âm nhạc dân tộc học (ethnomusicologie) gọi là **couplet**. Hai đơn vị cấu trúc cơ sở có thể liên kết thành một **couplet** theo nhiều cách: hoặc liên kết theo cách nhắc lại có biến hoá, hoặc liên kết liền mạch.

Ví dụ 18:

Âm Do_2 tăng 1/4 cung với dấu ♯

Với tính chất hát – kể – diễn, các làn điệu "trường ca" không có một cấu trúc quy định. Sự cắt mạch phụ thuộc vào nhiều điều kiện phát sinh tại chỗ, trong quá trình hát kể như cảm hứng, hơi thở, không khí chung quanh và những yêu cầu hát – kể – diễn nội dung của người hát – kể. Một mạch kể của các nghệ nhân "trường ca" bắt đầu từ âm cao rồi đi liền bậc xuống âm dưới; âm này được dùng để kể một loạt câu trong truyện rồi lại đi xuống âm liền bậc tiếp theo. Khi gần đến điểm ngắt mạch, nghệ nhân cho xuất hiện những âm hình luyến láy trên các âm của nhóm bốn âm tầng thấp của điệu thức. Cấu trúc co giãn này thích ứng với lời văn của "trường ca" vốn bao gồm những đoạn văn xuôi. Sự co giãn đó được cố định lại bởi tiết nhạc mở đầu và âm hình luyến láy ở cuối

Ví dụ 19:

Âm Si_1 thấp đi 1/4 cung với dấu ♭

Cuối cùng, cần nói đến một số quy chế mang tính chất như những chuẩn mực về kỹ năng, kỹ thuật âm nhạc của đồng bào Bâhnar An Khê.

Trên kia chúng tôi đã nói đến sức nhớ độ cao tuyệt đối của đồng bào khi lên dây, khi chế tạo và sửa chữa nhạc cụ. Cũng đã nói đến cả vai trò chuẩn mực của quãng năm đúng trong việc tạo âm cho hàng âm thanh, trong nguyên tắc lên dây các nhạc cụ, trong thủ pháp âm nhạc đa thanh..

Tính chất chuẩn mực còn có ở trong việc đặt tên các chiêng cồng trong bộ *chinh chêng*. Tên các chiêng cồng cụ thể có thể khác nhau trong các *pơlei*, nhưng nguyên tắc đặt tên thì giống nhau. Lấy bộ *Chinh chêng* của *pơlei ĐeTơNung* xã *Yơma* làm ví dụ Ta đã biết, một bộ *Chinh chêng* có hai bộ phận, gồm có:

1) *Bộ Chêng so* gồm có ba chiếc cồng có núm được đặt tên theo hai cách:

- Căn cứ vào vai trò quan trọng và kích thước gọi là **ME-BĂ-KON** (có cao độ **RE-LA-re**$_1$) có nghĩa **Mẹ - Bố - Con**.

- Căn cứ vào chức năng bè mà mỗi cái cồng đảm nhiệm, đồng thời phần nào có sự mô phỏng âm thanh của mỗi cồng, gọi là **ĐHU MÔÔNG PÊT** (hoặc **BÊT**) Theo đó ta hiểu cồng **ĐHU** trầm nhất, tiếng kêu ầm ì và đi đảo phách. **MÔÔNG** kêu boong boong, có độ cao trung bình và đánh vào các đầu nhịp hoặc đầu phách. **PÊT** (hoặc **BÊT**) là cồng cao âm, do kích thước nhỏ nên âm thanh ít bồi âm vang ra, tiếng gọn như có staccato[1].

---

1 Điều thú vị là các tên gọi có ý nghĩa cả về mặt ngữ âm học. DHU là âm tiết mở Nguyên âm U cho phép kéo dài ở cao độ thấp MOONG với nguyên âm

Khi bộ chiêng này được tăng cường những cồng có độ cao cao hơn thì chúng đều mang tên **PÊT**. Khi đó chúng sẽ được gọi là **PÊT TYH** (Pêt lớn). **PÊT SƠLAM** (Pêt giữa) và **PÊT TENG** (Pêt nhỏ) tương ứng với các âm **Re- la-re1.**

2. *Bộ Chinh:* Thông thường ở dàn *chinh chêng* đầy đủ biên chế thì bộ chinh này gồm 9 chiếc chiêng bằng ứng với những âm của ba hạt nhân ba âm liên tiếp nhau. Chúng được đặt tên như sau :

Đôh - Glơng - Pgle Hlau - Pgle Aty - Kon Glơng - Kon Pgle Hlau, Kon Pgle Aty, Sau Glơng, Sau Pgle Hlau, Sau Pgle Aty. Các tên gọi này ứng với các âm do_1–$rê_1$–fa_1 *thăng 1/4 cung*– sol_1 - la_1 - do^2 *thăng 1/4 cung* – re^2– mi^2– sol^2 *thăng 1/4 cung.*

Từ cách đặt tên này, ta có nhận xét :

– Chỉ có bốn âm đầu tiên có tên riêng *Đôh–Glơng–Pgle Hlau–Pgle Aty.* Bốn chiêng này có cao độ của các âm trong nhóm bốn âm tầng thấp của điệu thức, thường được sử dụng trong các bài bản nhạc đàn và dân ca. Đó là các âm do_1 –$rê_1$–fa_1 *thăng 1/4 cung* – sol_1.

– Ba âm tiếp theo la_1– do^2 *thăng 1/4 cung* – $rê^2$ mang tên các âm cách chúng một quãng năm đúng về phía dưới. Duy có điều tên chúng được thêm từ *"KON"* ở phía trước với ý nghĩa chúng là *"con"* của các âm kia. Đáng chú ý là âm do_1 không có *"con"* của nó vì âm sol_1 cách nó một quãng năm đúng về phía trên thì đã có tên riêng là *Pgle Aty*. Phải chăng điều này phản ánh quan niệm của đồng bào về chức năng âm *DOH* – một âm đóng vai trò củng cố vào âm *GLƠNG* (re_1)?

– Hai âm cao nhất lại lấy tên *Glơng* và *Pgle Hlau* nhưng thêm từ *"SAU"* ở phía trước với ý nghĩa chúng là *"hàng cháu"*

O và với phụ âm "ng" không ngậm miệng cho phép có cao đô cao hơn U nhưng không thể kéo dài bằng U PÊT với nguyên âm Ê cao hơn nhưng phụ âm cuối T mang tính chất đóng nên không thể kéo dài được

cách các chiêng "*hàng con*" một quãng năm đúng và cách các chiêng "*hàng ông*" hai quãng năm.

Song cũng có trường hợp như ở *pơlei ĐeHơ Tieng* xã *Yơma* thì tên các chiêng bằng đặt cho các âm của nhóm hạt nhân ba âm gốc và phân chia "thế hệ" chiêng theo các hạt nhân đó:

Đôh – Glơng – Pgle Alyh cho các âm $đo_2$ – $rê_1$ – fa_1 *thăng 1/4 cung.*

Kon Đôh – Kon Glơng – Kon Pgle Atyh cho các âm sol_1 – la_1 – do^2 *thăng 1/4 cung.*

Sau Đôh – sau Glơng – Sau Pgle Atyh cho các âm $rê^2$ – mi^2 – soi^2 *thăng 1/4 cung.*

Cách đặt tên các chiêng cho thấy con người chuyển quan hệ máu mủ của mình sang sự phân định thế hệ của chiêng cồng. Có thể điều này có nguồn gốc từ quan niệm cho rằng chiêng cồng có tinh linh của chúng và những tinh linh này có thể trở thành người "bạn", người hộ mệnh cho con người. Về mặt kỹ năng âm nhạc, quy chế này cho ta thấy hé mở quá trình hình thành biên chế dàn chiêng cồng cũng như của hàng âm thanh và điệu thức Bâhnar An Khê.

Bộ chiêng cổ (*chêng so*), như tên gọi của nó, có thể đã ra đời sớm nhất. Điều này có thể có căn cứ, nếu xét quan hệ quãng giữa chúng là các quãng 4, 5, 8.

Sau đó xuất hiện thêm ba hoặc bốn chiêng bằng đầu tiên. Thành phần âm của các chiêng này ứng với các âm thuộc nhóm hạt nhân ba âm đầu tiên hay những nhóm bốn âm tầng thấp của điệu thức. Các chiêng còn lại mang tên gọi của các thế hệ sau (con và cháu) có thể ra đời muộn hơn. Âm thanh của bốn trong các âm này (la^1 – do^2 *thăng 1/4 cung* – re^2 – *mi*) tạo thành nhóm tầng cao của điệu thức. Trên thực tế, âm cao nhất và là âm cuối cùng của hạt nhân ba âm thứ ba sol^2 *thăng 1/4 cung* không phải dàn *Chinh chêng* nào cũng có và cũng ít xuất hiện trong các bài bản.

Ví dụ 20:

a) Tên các chiêng, cồng và cao độ

Chiêng bằng	**Bè giai điệu**	**Thế hệ "cháu"**		SAU GLƠNG mi_2	SAU PGLE HLAU $\sharp sol_2$		
		Thế hệ "con"		KON GLƠNG la_1	KON PGLE HLAU $\sharp do_2$	KON PGLE ATYH re_2	
		Các âm gốc	ĐÔH do_1	GLƠNG re_1	PGLE HLAU $\sharp fa_1$	PGLE ATYH sol_1	
Cồng núm	**Bè trầm**	**Chêng so (chiêng cổ)**	ĐHU RE	MOONG LA	PẾT re	PẾT SƠLAM la	PẾT TENG re_1

b) Tên các chiêng cồng và cao độ ở dàn Chinh Chêng pơlei Đe Hơ Tiêng.

Hạt nhân 3 **Các âm thế hệ "CHÁU"**	SAU ĐÔH re_2	SAU GLƠNG mi_2	SAU PGLE ATYH $\sharp sol_2$
Hạt nhân 2 **Các âm thế hệ "CON"**	KON ĐÔH sol_1	KON GLƠNG la_1	KON PGLE ATYH $\sharp do_2$
Hạt nhân 1 **Các âm gốc**	DÔH do_1	GLƠNG re_1	PGLE ATYH $\sharp fa_1$
CHIÊNG CỔ	ĐHU RE	MOONG LA	PẾT re

Trên đây chúng tôi đã trình bày những nhận xét của mình về âm nhạc fôn-clo Bâhnar An Khê. Chúng tôi thấy đó là một nghệ thuật giàu có về các loại hình và thể loại, có sự phát triển cân xứng giữa các thành phần cấu tạo và có trình độ phát triển nghệ thuật phù hợp với yêu cầu đương thời. Vẻ độc đáo và tính chất dân tộc cũng như kho vốn của nghệ thuật âm nhạc rất cần được gìn giữ và phát triển.

CHƯƠNG V

"TRƯỜNG CA" HƠĂMON

I

Trong fôn-clo của một số dân tộc Tây Nguyên có một thể loại mang tên gọi khác nhau ở từng dân tộc: *Khan* (Ê Đê), *HơRi* (Jơ Rai), *HơĂmon* (Bâhnar). Trong các tài liệu nghiên cứu văn học, các tác giả thường dùng từ *Khan* để chỉ thể loại này và họ dịch là *trường ca*, với ý nghĩa là một thể loại văn học. Có tác giả xem đây là một loại *sử thi*[1]. Tuy vậy chưa có một tác giả nào đưa ra một bảng tiêu chí phân loại chặt chẽ để hiểu được vì sao gọi là *trường ca* hay *sử thi*. Do tình hình tư liệu sưu tầm được và được công bố còn quá ít so với "trữ lượng", các nhà nghiên cứu văn học đã phát biểu ý kiến của mình chủ yếu trên cơ sở phân tích một số ít *trường ca* họ có trong tay. Dĩ nhiên, họ chỉ đứng ở góc độ chuyên ngành nghiên cứu văn học mà đánh giá sự vật. Tình trạng nói trên dẫn đến những nhận xét không đầy đủ về mọi mặt đối với "*trường ca*". Chẳng hạn lấy tên *Khan* chỉ chung cho thể loại, trong lúc đó *Khan chỉ là tên gọi của thể loại này ở một dân tộc*. Nó không thể là tên gọi chung vì ở mỗi dân tộc, ứng với tên gọi của mình, thể loại này có những đặc điểm không giống với người anh em nó ở dân tộc khác. Trong tiếng Bâhnar, *Khan* có nghĩa là *gọi, kêu gọi*, trong tiếng Jơ Rai, cái chúng ta thường gọi là *trường ca* có tên *HơRi*, nhưng ở người Bâhnar *HơRi* chỉ là tên một làn điệu dân ca. Do đó, chúng tôi tha thiết mong chúng ta khôi phục và trả lại cho "*trường ca*" mỗi dân tộc cái tên gọi bản

---

1 Phan Đăng Nhật: *Văn học các dân tộc thiểu số Việt Nam* (Trước CMT8/1945) Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1981, tr. 183

ngữ của nó. Vấn đề không phải chỉ ở chữ nghĩa mà những tên gọi có những khác biệt về nhiều mặt.

Chúng tôi không có ý định tham gia cuộc tranh cãi rất bổ ích xem nên gọi đây là *"trường ca", "sử thi"* hay một tên gọi nào đó. Điểm qua tình hình trên, chúng tôi chỉ muốn nêu rõ cách hiểu chưa nhất trí về đối tượng của giới nghiên cứu, để từ đó đưa ra một quy phạm cho công việc của mình. Chúng tôi cho rằng, việc ghép đối tượng vào một thuật ngữ nào có sẵn đều là không hợp lý. Do đó chúng tôi dùng ngay tên gọi bản ngữ để chỉ đối tượng, đó là tên *HơĂmon*. Chúng tôi cũng nhắc lại rằng chúng tôi tiếp cận *HơĂmon* với ý thức đây là một hiện tượng fôn-clo sống động, mang tính chất diễn xướng và đặc trưng tổng thể nguyên hợp. Vì vậy các tên gọi *"trường ca", "sử thi"* có thể không thích hợp. Như đã viết ở đầu đề của chương này, chúng tôi nghiên cứu về hiện tượng *HơĂmon* nói chung.

Ở người Bâhnar (An Khê) *HơĂmon* là một thể loại fôn-clo đa thành phần nghệ thuật và cũng là một sinh hoạt fôn-clo mang tính chất toàn cộng đồng. *HơĂmon* thường là một truyện kể dài, (Phải chăng vì thế mà gọi là " trường ca") thể hiện xen kẽ bằng văn xuôi, văn vần hoặc văn xuôi đối xứng cặp (tương tự một thứ văn biền ngẫu, nhưng ở trình độ đơn giản). Bao giờ *HơĂmon* cũng được trình bày dưới dạng hát - kể, với những làn điệu âm nhạc, với ngữ điệu sắc thái, với cường độ, tốc độ, với đổi giọng, đổi tầm âm của người hát - kể. Những yếu tố diễn xuất này đều mang đặc trưng của nghệ thuật âm nhạc, chúng đã vượt lên trên tầm những phương thức biểu cảm của ngôn ngữ nói. Đề tài và cốt truyện của *HơĂmon* thường nói về các anh hùng thuở khai sáng, những vị cứu tinh loài người hay dân tộc khỏi những hiểm hoạ to lớn của mọi loại kẻ thù. (Phải chăng vì thế mà gọi là "sử thi")? Nhưng cũng không hiếm những *HơĂmon* có đề tài và cốt truyện rất "người", chẳng hạn như *HơĂmon Djut Bum,* mô tả tấn bi kịch tình yêu. Do đặc điểm đa dang của đối tượng, chúng tôi trình bày

quan sát của mình về *HơĂmon* trên những góc đứng khác nhau. Thêm nữa, để bạn đọc có điều kiện cùng chúng tôi tiếp cận đối tượng dễ dàng, chúng tôi lấy *HơĂmon Noi*, là *HơĂmon* đã được dịch và xuất bản để làm ví dụ[1].

II

HơĂmon không được lưu giữ bằng văn bản. Bao giờ nó cũng chỉ xuất hiện bằng lời hát kể của nghệ nhân trước một khối người đồng tộc đông đảo, thông thường là toàn bộ cư dân một *pơlei* **Bâhnar**. Hát - kể *HơĂmon* có thể làm ở nhà *rông*, hay ở một nhà nào đó hoặc chính nhà nghệ nhân vào ban đêm. Nhân dân đến tham dự phần lớn ngồi ở bên ngoài. Họ đốt nhiều đống lửa quanh căn nhà và làm thành những nhóm người ngồi im lặng, vừa rít tẩu thuốc vừa nghe. Chỉ có một số người cao tuổi, thuộc lớp già làng, là ngồi ở trong nhà, bên bếp lửa ở gian tiếp khách để nghe. Vị trí của nghệ nhân là ngay gian đầu hồi phía Tây. Ông ta nằm ngửa trên sàn, chân chữ ngũ, tay phải đặt lên trán, tay trái đặt ở bụng, đầu gối lên một khúc gỗ hay tấm vải choàng cuộn lại. Trong tư thế đó, nghệ nhân hát - kể *HơĂmon*, tuy rằng khi mỏi, ông ta có thể nghỉ một chút để uống nước hoặc đơn giản chỉ đổi thế chân và tay. Cần lưu ý rằng *khu vực nghệ nhân nằm hát - kể không có đèn hay bếp lửa. Toàn thân ông ta chìm trong bóng tối*. Thỉnh thoảng ánh lửa từ bếp của gian tiếp khách bùng lên thì mới thấy thấp thoáng một phần hay toàn bộ thân hình người nghệ nhân cùng với cái bóng của ông được ánh sáng phóng đại lên trên vách ngăn đầu hồi. Và chỉ vài giây sau, tất cả lại chìm trong bóng tối đã trở nên đen thẫm hơn. Trong không gian im ắng của đêm đen mùa đông giá lạnh chỉ có tiếng nghệ nhân vang lên, như vọng đến từ thuở xa xưa

---

1 *Trường ca Đăm Noi*. Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1981

nào đó. Tất cả mọi nhân tố có thể gây "nhiễu" đều bị triệt tiêu hoàn toàn. Với khung cảnh ấy, cả người kể lẫn người nghe đều được tiếng hát dẫn vào không gian và thời gian lịch sử của câu chuyện, khiến cho họ như được sống trong diễn biến câu chuyện. Đó là môi trường lý tưởng cho một **"sân khấu kịch"** (drame)[1]. Có người cho biết là còn có cách trình bày khác nữa. Theo cách đó, nghệ nhân không chỉ hát – kể mà còn *diễn* nữa. Như vậy đó là cách trình diễn mang nhiều đặc điểm gần với "sân khấu" ngày nay hơn. Tuy nhiên ở vùng Bâhnar An Khê, trên các điểm điền dã, chúng tôi không thấy cách trình diễn thứ hai, mà ở đâu cũng chỉ thấy cách trình diễn thứ nhất, rất độc đáo, như đã mô tả ở trên. Theo chúng tôi, cách trình diễn đó có nhiều ưu điểm và phù hợp với không gian – thời gian mang màu sắc huyền thoại của *HơĂmon* hơn.

Với quy cách trình diễn độc đáo ấy, nghệ nhân *HơĂmon* phải là một tài năng đa dạng. Trước hết, ông ta phải là người thông minh, có trí nhớ tốt. Lại phải có khả năng phân tích diễn biến và tính cách các nhân vật trong truyện, để thay đổi ngữ điệu; thay đổi sắc thái giọng hát để thể hiện các tính cách và trạng huống khác nhau. Ông ta phải thuộc các làn điệu, có giọng hát hay; biết vận dụng và thể hiện các làn điệu đó; phải biết phân đoạn, phân câu; đặt chỗ lấy hơi, chọn nơi thêm luyến láy, từ phụ từ hư làm cho lời và giọng kể được sinh động. Giọng, điệu, lời, cách phân ngắt cấu trúc, cách sử dụng ngữ điệu, ngữ khí, sắc thái, đó là tất cả những phương tiện hữu hạn mà nghệ nhân *HơĂmon* có trong tay để dựng lên trên tấm "phông" của đêm đen những diễn biến và cốt truyện của nhân vật. Trong nghệ nhân *HơĂmon* tập trung tài năng của một nhà thơ, một nhạc sĩ kiêm ca sĩ, một diễn viên thoại – kịch. Do đó, số người biết hát kể *HơĂmon* đã hiếm – họ thường là nam giới và cha truyền con

---

1 Ý kiến đánh giá và nhận xét của Phạm Hùng Thoan.

nối - mà những bậc thầy càng hiếm hơn. Có khi cả một vùng mới có một người và được nhân dân yêu quý, trọng vọng rất mực.

Thông thường người nghe hát – kể *HơĂmon* là dân trong *pơlei*. Đôi khi cũng có người từ *pơlei* lân cận đến nghe. Hầu như toàn bộ người nghe đều biết rất rõ cốt truyện và diễn biến của truyện. Một số người còn thuộc cả lời văn của một vài đoạn nào đó. Song, tất cả đều nghe rất say sưa, chân thành và hết mình. Tham gia sinh hoạt *HơĂmon* không phải là để đi tìm một "tích", một "trò" mới. Họ đến để cùng với người hát – kể sống với các nhân vật và với không gian - thời gian của câu chuyện. Nghe với yêu cầu hoá thân, hay ít nhất cũng là người chứng kiến, kẻ trong cuộc. Người nghe ngồi im như những pho tượng, mắt đăm đăm nhìn vào ngọn lửa trước mặt. Đến trẻ em cũng không dám ho he trong một không khí như vậy. Có lẽ, *HơĂmon* còn quá cao với tầm tư duy của chúng. Nhưng trong nhân cách sinh hoạt *HơĂmon* của người lớn, chúng cũng thấy rằng phải ngồi yên. Cánh bay của trí tưởng tượng do lời hát – kể gợi lên trong óc người nghe, khiến cho họ dường như quên đi cái thực tại, quên đi cả chính họ. Đến nỗi, do thỉnh thoảng phải đổi băng trong máy ghi âm, chúng tôi phải vi phạm không gian yên ắng ấy, họ cũng không thèm để ý đến. Chúng tôi không bao giờ nghe thấy bất cứ một lời bình phẩm hay khen ngợi nào ở người nghe. Chỉ đến khi nghệ nhân hát - kể dừng lại uống nước, hay tuyên bố buổi kể tạm dừng thì tất cả mới như bừng tỉnh, có người còn tỏ vẻ ngỡ ngàng một vài giây, rồi tất cả uể oải thu dọn, đứng dậy ra về. Chỉ trên các nẻo đường trở về các ngõ xóm mới thấy đôi người khen chê. Theo các cụ già cho biết, khi về ngủ sau khi nghe *HơĂmon*, rất nhiều người nằm mơ thấy các nhân vật trong truyện hiện về. Họ cho đó là **điềm lành**[1] và việc họ được tiếp xúc với các nhân vật là **điều có thật**. Thực cũng không có gì là lạ, nếu chúng ta nhớ rằng đối với đồng bào, cộng đồng *pơlei* bao

1 Ý kiến của Bok Kơl xã Yang Trung và Bok HơNhi xã Yơma

gồm cả phần hiện thực lẫn siêu thực. Trong phần siêu thực ấy, có cả các nhân vật huyền thoại của *HơĂmon*. Quan niệm này dẫn đến một quy định đối với việc hát-kể *HơĂmon* như sau: Đã bắt đầu hát kể một *HơĂmon* nào đó thì phải hát – kể cho đến hết. Dù phải ngắt ra làm nhiều đêm nhưng **không được phép bỏ dở.** Làm như vậy, các nhân vật trong truyện sẽ quở trách, vì đã không nói hết được toàn bộ số phận của họ. Vả chăng, như trên đã nói, người nghe không phải đến để nghe, theo ý nghĩa là thưởng thức, mà để "sống" với câu chuyện. Họ phải được "sống" cho đến khi câu chuyện kết thúc.

Qua trao đổi với các nghệ nhân hát - kể, chúng tôi thấy rằng, khi hát - kể họ cũng gần như "sống" với câu chuyện. Đa số nghệ nhân từ chối không kể "tóm tắt" cốt truyện cho chúng tôi nghe. Không phải họ không nắm được để làm một tóm tắt ngắn gọn. Nhưng họ thường trả lời: *"Phải theo truyện thì mới biết truyện"*. Ngay ông Đinh Văn Mơl, người hát kể *HơĂmon Noi* cho chúng tôi, vốn là một thiếu uý quân đội phục viên, có trình độ văn hoá, có trình độ chỉ huy, trình độ cán bộ, cũng trả lời như trên. Theo chúng tôi nghĩ, được "sống" với diễn biến của truyện là một yêu cầu của cả người hát - kể lẫn người nghe, và đó là cái cốt lõi mang đặc trưng nghệ thuật "sân khấu" của sinh hoạt *Hơ Ămon*

III

Về mặt văn học *HơĂmon* có cấu tạo xen kẽ các đoạn văn vần, văn xuôi và văn xuôi đối xứng cặp (Một thứ như văn biền ngẫu nhưng ở trình độ giản đơn) được bố trí với tư cách nhân xưng khác nhau. Khi thì đó là lời của người hát - kể, khi thì đó là đối thoại của các nhân vật. Xin trích một đoạn thơ *HơĂmon Noi*[1].

---

1 *Trường ca Đăm Noi*, Sđd

(a) "Nghe tiếng gọi, Xét ngoái đầu nhìn ra, thấy một cô gái đứng ngoài cửa hàng rào làng. Nhìn đằng trước thấy nàng đẹp, nhìn đàng sau thấy nàng xinh, trông nàng như quả cam mới chín, chàng nhìn không mỏi mắt, muốn chớp mắt mà không kịp, chàng chỉ thấy mình như trong mơ".

(b) "Ớ!

Lạ quá!

Lạ nhiều!

(Lạ) như người Jơ Rai gánh muối

(Lạ) như người Bâhnar gánh gạo

(Lúng túng) như con chuột mắc bụi rậm

Như con bìm bịp vướng trong rẫy hoang

Như con sóc bị sập bẫy

Như con cá tràu dính câu".

c) "Xet: Ồ! Không kiêng cữ gì đâu. Vào đây đi.

Xấu hổ chi, ngần ngại gì!

Vào đây đi.

Thật là vui khách đến chơi

Thật cảm kích khách đến nhà".

(d) "Bia Răk: Vâng, tôi xin vào".

(đ) "Nàng bước đi uyển chuyển

Một bước, cây cỏ lại ngả nghiêng

Tiếng vòng ở chân nàng rộn ràng

Mặt nàng đẹp như nắng ban mai

Miệng nàng tươi như hoa nở."...

Ta thấy đoạn (a) là lời người kể, đoạn (b) là độc thoại nội tâm của Xet, đoạn (c) là lời đối thoại của Xet, đoạn (d) là lời đối thoại của Bia Răk và đoạn (đ) lại là lời người kể.

Cũng trong đoạn trích trên, ta có cả văn vần, văn xuôi, và văn xuôi đối xứng cặp: *"Nhìn đằng trước thấy nàng đẹp, nhìn đằng sau thấy nàng xinh"*.

Lời văn của *HơĂmon* sử dụng nhiều thủ pháp khác nhau, như cách tả chân (xem đoạn (a) ở trên), lối nói ẩn dụ (đoạn (b)), lối nói theo hình tượng (đoạn (d))... Các thủ pháp đó pha trộn nhau tạo ra không khí lúc hư, lúc thực, lúc kéo người ta vào không gian tự sự, lúc đẩy người ta bay vào cõi huyền ảo của lãng mạn hay thế giới đằm thắm của trữ tình. Điều kiện này càng làm cho người tham gia sinh hoạt *Hơ Ămon* được "sống" đầy đủ hơn với truyện. Cái khác với cách xem sân khấu ngày nay là ở chỗ, họ đã tự mình dẫn mình vào trong không gian và thời gian của truyện và " sống" trong đó. Vì thế, không thể gọi họ là người nghe hay người xem, mà phải gọi họ là những người tham gia. Cả người hát – kể lẫn công chúng tham gia *HơĂmon* đều đã thuộc cốt truyện và lời văn. Thành thử, công chúng không đến đó để nhận lấy một cái gì mới chưa hề biết, do người hát - kể trao cho họ. Người hát - kể chỉ làm nhiệm vụ hát – kể, biến những cái mọi người đều biết thành "vật chất". Có chăng, người hát – kể thêm vào đó vai trò "bình phẩm của mình bằng những đoạn luyến láy với từ phụ, từ hư, từ cảm thán như: *"Ôi thương làm sao"*, *"Ôi không biết làm sao bây giờ"* hoặc những liên từ như *"Ê la!"*, *"Lại nói về"...?* Đi đôi với những từ phụ, từ hư này là những bộ phận nhạc mang tính chất trang sức, luyến láy. Đó chính là phần sáng tạo cá nhân người hát - kể trên cơ sở giai điệu cổ truyền. Nó biểu hiện cảm xúc của người hát – kể, vì thế, nó cũng là lời "bình phẩm" bằng cảm xúc, thể hiện qua nét nhạc

Nếu chỉ đứng ở góc độ nghiên cứu văn học đơn thuần thì không thể nào tìm ra được những qui luật và không lý giải được những đặc điểm chỉ có trong lời văn các *HơĂmon*. Dù chỉ để nghiên cứu lời văn, cũng phải thấu triệt đặc điểm bao trùm nhất: Lời văn *HơĂmon* là để hát - kể, để diễn xướng lên. Đó

hoàn toàn không phải thứ văn học có văn bản và chỉ để đọc bằng mắt hoặc đọc theo những tiêu chí ngôn từ. Lời văn *HơĂmon* được cất lên từ cửa miệng nghệ nhân **bằng tất cả những phương tiện diễn tả nghệ thuật của nghệ thuật âm nhạc**. Các phương tiện diễn tả của ngôn từ như ngữ điệu, ngữ khí, âm điệu và ngôn điệu đều chỉ là cơ sở. Ở lời văn *HơĂmon*, khi hát - kể, các phương tiện đó đều âm nhạc hoá.

Tính chất hát - kể cũng quyết định luôn những đặc điểm và những thủ pháp kết cấu nhiều mặt của *HơĂmon*. Quan trọng nhất là thủ pháp tạo thành khuôn mẫu chung cho những tình tiết, sự vật hay một số mặt cơ bản trong tính cách nhân vật. Điều đó thể hiện trong âm nhạc và lời văn rất rõ rệt.

Nói chung âm nhạc của *HơĂmon* chỉ bao gồm một số nét nhạc dùng cho những trường hợp có chung nội dung. Những đoạn văn xuôi, thường là lời của người *kể* hay dùng cách **nói có âm điệu**, tựa như một thứ nói lối trong ca kịch người Việt và tương ứng với lối "récitative" trong ca kịch châu Âu. Những đoạn văn vần có nét nhạc giàu sức diễn cảm hơn, tương ứng với những làn điệu. Khi hát kể *HơĂmon Noi*, nghệ nhân Đinh Văn Mơl đã dùng ba làn điệu cho ba loại tính cách nhân vật: Làn điệu nhân vật nam "chính phái" như *Xét, Noi* và các anh của *Noi*; làn điệu cho nhân vật nam "tà phái" như *Quỷ Gan rừng* (*Klơm-Bri*), *Đrang hạ - Đrang hơm* và *Thần Rồng (Bok- Prao)*; làn điệu cho các nhân vật nữ như *Bia Răk, Bia PơĐa, Bia PơĐưh, Bia KơNhi, Bia Kơmuh Đak*, các nàng *Tă, Tang* và các *nữ thần khiên*. Tất nhiên các nhân vật nữ thuộc "chính phái" vì trong *Hơ Ămon Noi* không có các nhân vật nữ thuộc "tà phái". Như vậy, các làn điệu âm nhạc mang tính chất **khuôn mẫu** chung cho loại nhân vật, chứ không mang tính chất khắc hoạ tính cách của từng nhân vật như các Aria Opéra Châu Âu hay như một số làn điệu cho riêng các nhân vật Chèo như làn Thị Mầu, làn Thị Kính hay Tuần Ty Đào Huế.

Lời văn của *HơĂmon Noi* cũng có những khuôn mẫu chung như vậy. Chẳng hạn, để tả "*nỗi ngạc nhiên*":

"Lạ quá!
Lạ nhiều!
(Lạ) như người JơRai gánh muối
(Lạ) như người Bâhnar gánh gạo
(lúng túng) như con chuột mắc bụi rậm
Như bìm bịp vướng trong rẫy hoang
Như con sóc sập bẫy
Như con cá trầu dính câu".

Khuôn mẫu "*nỗi ngạc nhiên*" này được dùng mô tả tâm trạng *Xét* lần đầu gặp *Bia Răk*, cũng dùng mô tả thái độ *Bia Rắk* thấy con cả *Yung* đột nhiên đến chơi nhà, mô tả thái độ của *Đrang hạ - Đrang hơm* khi thấy anh em *Noi* đến xin khiên.

Khuôn mẫu:

"Đánh núi, núi lở
Đánh đá, đá vỡ,
Đánh nước, nước cạn".

miêu tả sức mạnh của các tráng sĩ ở cả hai phe được dùng để tả cả người thiếu niên anh hùng Noi lẫn tâm trạng hung thần của *Đrang hạ - Đrang hơm*.

Sắc đẹp mê hồn của tất cả những nhân vật nữ trong *Hơ Ămon Noi*, từ *Bia Răk* đến các nàng khác và các *nữ thần khiên* đều được mô tả bằng một khuôn mẫu chung có ít nhiều dị biệt.

"Môi các nàng đỏ như hoa Pơlang
Chân tay mềm trắng như cúi bông
Ngực mới nhú bằng quả cây sắn
Nàng đẹp như con trời

Nhìn đằng trước thấy xinh
Nhìn đằng sau thấy đẹp
Váy ba mươi lớp vẫn thấy bắp vế trắng bên trong
Nàng bước đi uyển chuyển
Gió thổi, lộ bắp vế như có ánh chớp
Gió thổi, thấy đầu gối như có tiếng sấm ầm ỳ
Gió thổi, thoáng bắp đùi bỗng như chói loà
tiếng sét đánh ngang tai".

Thái độ coi thường cái chết thì cả *Noi, Đrang hạ - Đrang hơm và Brok Prao* đều phát biểu như nhau;

"Chết ở núi cho chim ưng mổ
Chết ở nước cho cua cá rỉa
Chết ở nhà cho tôi tớ đánh chiêng vòng quanh".

Tính chất khuôn mẫu còn chi phối cả cách bố cục một số đoạn trong *HơĂmon*. Ví dụ, như đoạn kể về việc năm anh em *Noi* lần lượt đến nhà mẹ xin mượn cái rìu bạc chuôi đồng. Mỗi lần một đứa trong chúng đến nhà mẹ đều được mô tả bằng những tình tiết, lời văn và đối thoại giống nhau.

Cũng được mô tả giống nhau như thế ở các đoạn anh em *Noi* đến xin khiên của *Đrang hạ - Đrang hơm*; các đoạn hai đối phương tạm ngừng chiến đấu và mời nhau hút thuốc; các đoạn *Bia Pơ Đa, Bia Pơ Đưk muk Đak* ngăn thuyền anh em và tỏ tình với *Noi*...

Những khuôn mẫu như thế có rất nhiều trong lời văn *Hơ Ămon* có thể làm cho một số bạn đọc ngày nay cảm thấy "sơ lược", "công thức" vì tính chất khái quát đến tượng trưng của chúng. Theo chúng tôi, sự lặp lại ấy không sợ nhàm chán mà lại rất phù hợp với tính chất tượng trưng ước lệ trong phương pháp tư duy hình tương nghệ thuật của các *HơĂmon*. Những khuôn mẫu ấy trở thành những biểu tượng có tính chất "mô hình" khiến

cho chúng không hề bị quên. Trong ngôn ngữ giao tiếp, nhân dân đã sử dụng một số khuôn mẫu rút ra từ các *HơĂmon* như những thành ngữ hay điển cố. Mặt khác, trong điều kiện tồn tại và lưu truyền bằng phương thức hát – kể, tức là diễn ra trong dòng thời gian và không có văn bản theo dõi, lặp lại là một cách làm dễ nhớ những điều chủ yếu nhất. Hơn nữa, do đặc trưng hình tuyến của thời gian, một khuôn mẫu được lặp lại ở các thời đoạn khác nhau sẽ có ý nghĩa không giống nhau. Mỗi lần lặp lại, khuôn mẫu đó lại nằm trong mối liên hệ ngữ cảnh và thời điểm rất khác nhau. Ngoài ra, nếu tính đến diễn biến tình tiết thì việc lặp lại còn có tác dụng nhấn mạnh sự việc. Chẳng hạn, năm anh em *Noi* đều lần lượt đến nhà mẹ xin mượn rìu. Đoạn văn mô tả mỗi lần mỗi đứa đến y hệt như nhau, tức là lặp lại tới năm lần. Bốn lần trước dành cho bốn đứa anh của *Noi* đều bị mẹ đuổi đi, không cho mượn. Riêng lần thứ năm, mô tả lượt đi của Noi, đoạn văn có đôi chút khác biệt và cuối cùng *Noi* cướp được của mẹ cái rìu. Những khác biệt trong đoạn văn này càng nổi rõ vì nó xuất hiện sau một chuỗi nhắc lại bốn lần một đoạn văn giống nhau.

Trở lại trên, chúng tôi phát biểu ý kiến về *HơĂmon* với tư cách nó là một thể loại và một hình thức sinh hoạt fôn-clo Bâhnar (An Khê); và đưa ra những nhận xét về các đặc điểm của nó trên góc độ này. *HơĂmon* còn cần được nghiên cứu ở các góc độ khac, chẳng hạn, với góc độ của các nhà nghiên cứu văn học xem đây là một thể loại văn học, hoặc với góc độ âm nhạc xem đây là một loại hình âm nhạc sân khấu sơ khai... Song những điều đó không thuộc phạm vi của công trình này.

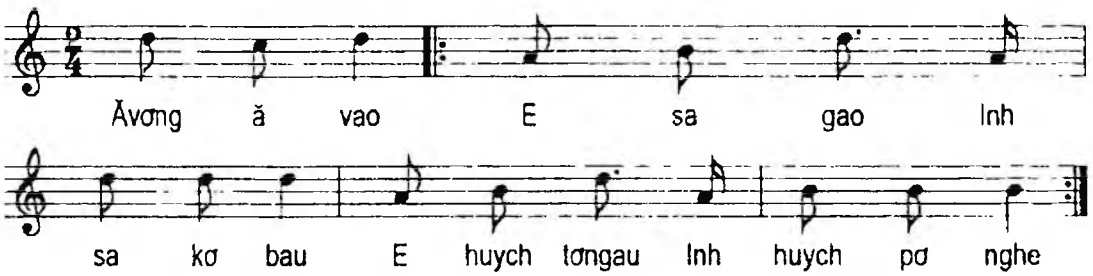
Chúng tôi chỉ muốn lưu ý, rằng HơĂmon là một sinh hoạt fôn-clo và một thể loại fôn-clo được xuất hiện, tồn tại và lưu truyền bằng phương thức hát - kể. Chính phương thức này đã quyết định những đặc điểm nhiều mặt cơ bản của nó.

PHỤ LỤC

ĂVƠNG AVAO

(Đồng dao)

Sưu tầm và ghi âm:
TÔ NGỌC THANH

Người hát: Trẻ em pơlei Đe Nghe,
xã Yơma, huyện An Khê - 8.1980

Lời II: *E koh hre, Inh koh kơ sông*
E pơm gông, Inh pơm a gap

Lời III: *E hiap hiap, Inh kik kik kik*
E pôk sik, Inh pôk sơ đrô

Dịch nghĩa:

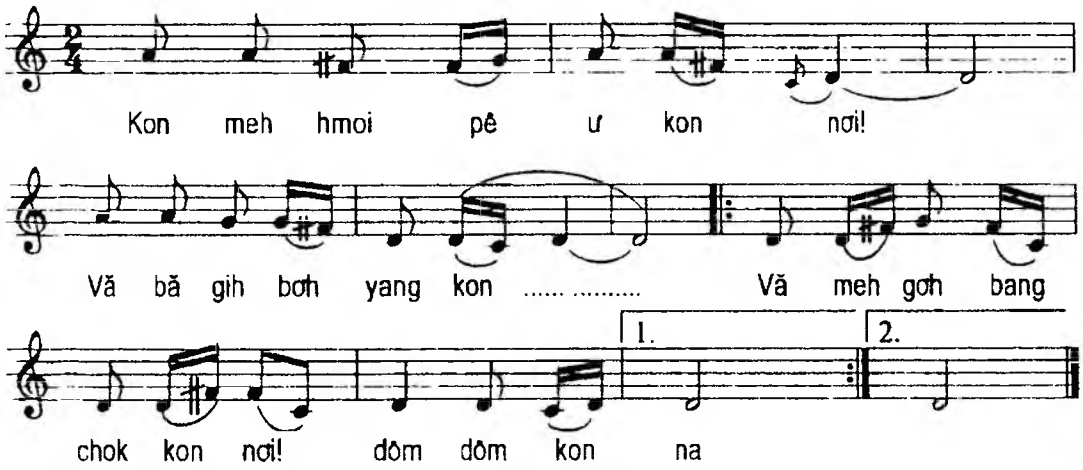
Lời I: *Mày ăn kê tía, tao ăn kê vàng*
Mày húp canh môn, tao húp canh khoai

Lời II: *Mày chặt mây, tao bứt song*
Mây làm bẫy sập, tao làm bẫy kẹp

Lời III: *Mày cười ha hả, tao khóc thút thít*
Mày uống rượu cất, tao uống rượu cần.

ƯM KON

Người hát: A ĐRIN - 8.1980



Dịch nghĩa:

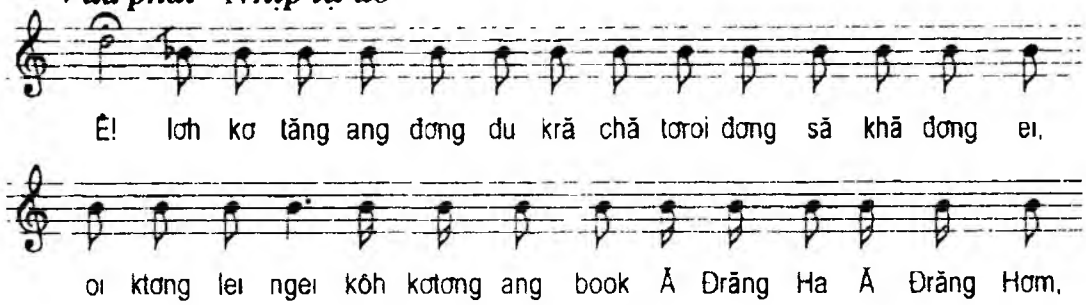
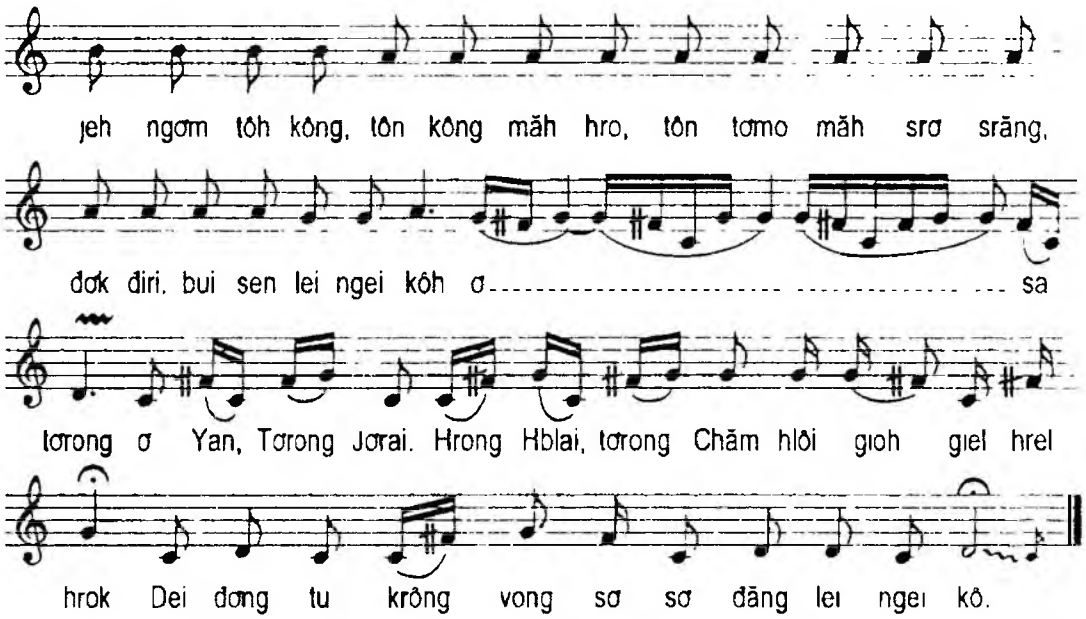
Con mẹ đừng khóc nữa
Cho cha mẹ đi làm
Cho mẹ con đi cuốc rẫy
Cơm ngon mẹ phần con trên dàn bếp.

HƠĂMON NOI

Sưu tầm và ghi âm:
TÔ NGỌC THANH

Người hát: ĐINH VĂN MỚL,
polei Srok, xã Yơma, huyện An Khê - 8.1980

Vừa phải - Nhịp tự do



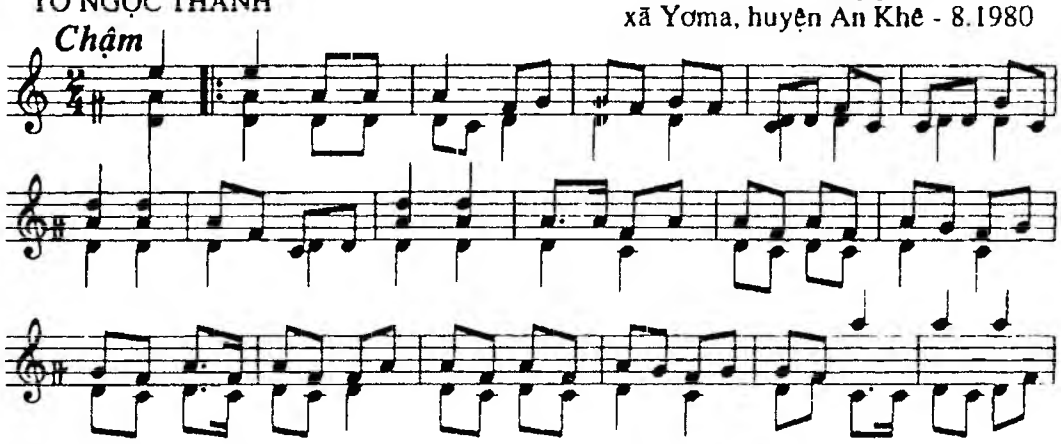
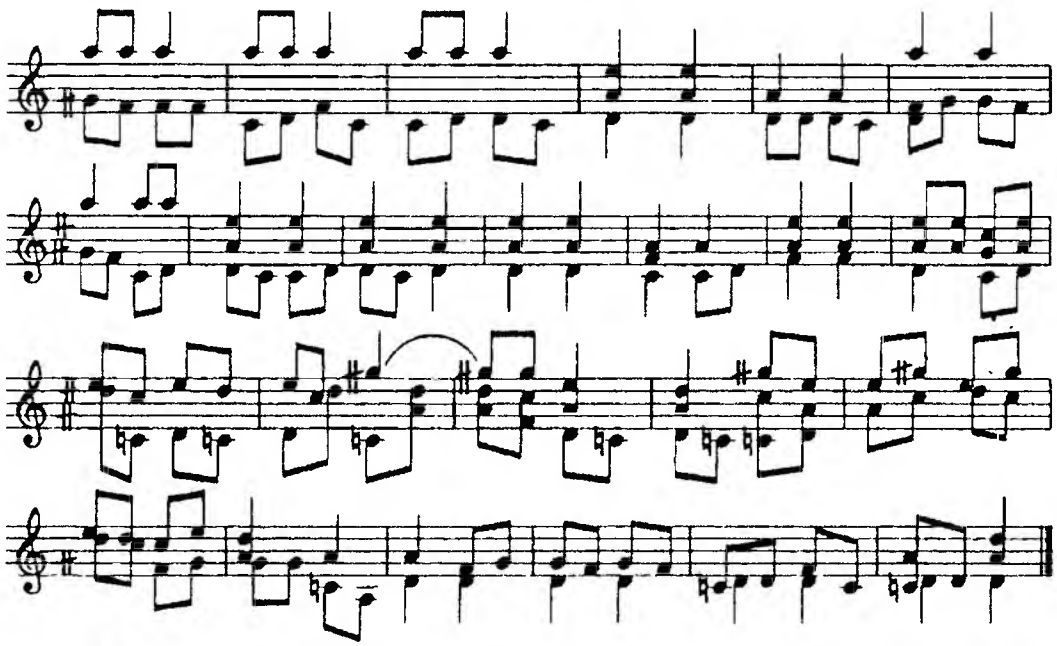
Dịch nghĩa:

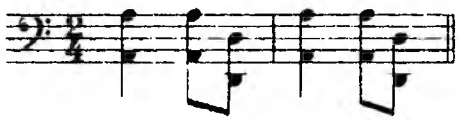
Ngày xưa, từ đời ông bà xa lắc, có truyện để lại. Truyện kể về Book ĂĐrăng Hạ ĂĐrăng Hơm, có sức mạnh như núi, đánh núi, núi lở, đánh đá, đá vỡ, đánh nước, nước cạn, (thế mới kể ơ...) (book) đi ăn thịt người vùng Kinh, nơi người Chăm, JơRai, SơĐăng, ai ai cũng sợ khiếp. (Một hôm) nhìn lên nguồn sông (thế mới kể rằng).

CHINH CHIÊNG ĂTÂU

Sưu tầm và ghi âm:
TÔ NGỌC THANH

Đội Chinh Chiêng pơlei Srok,
xã Yơma, huyện An Khê - 8.1980



1. Trên đây là phần giai điệu do các chiêng bằng tấu.
   Bè trầm do các cồng núm tấu trì tục
   mô hình nhịp điệu này:

2. Các âm Fa $_1$ và Do $_2$
   thăng 1/4 cung với dấu ♯,
   nhưng Do $_1$ vẫn là ♮

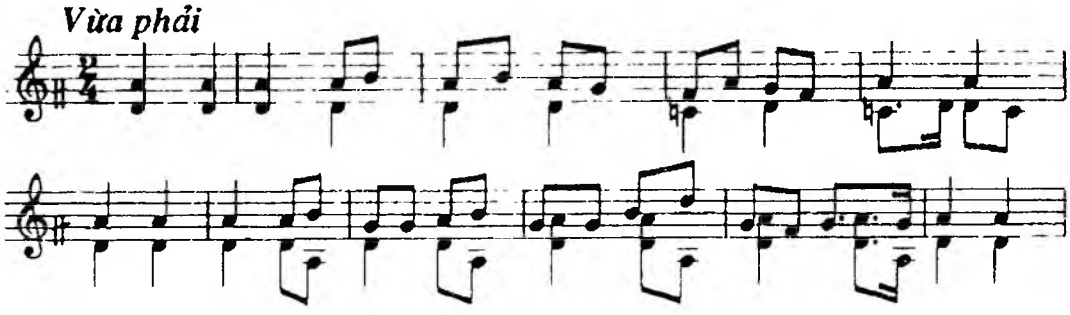
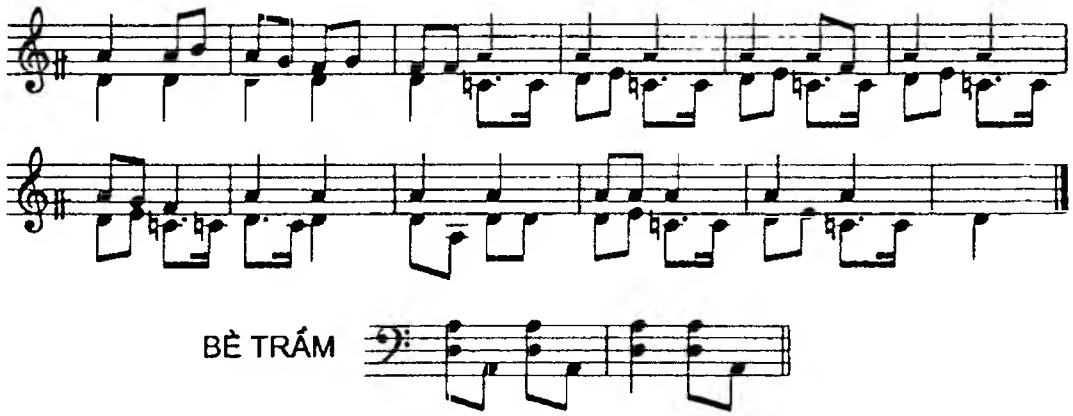
CHINH CHIÊNG ĂVƠNG

(Dàn cồng chiêng Ăvơng)

Sưu tầm và ghi âm:
TÔ NGỌC THANH

Đội Chinh Chiêng Ăvơng pơlei Đe Hăn,
xã Yơma, huyện An Khê - 8 1980

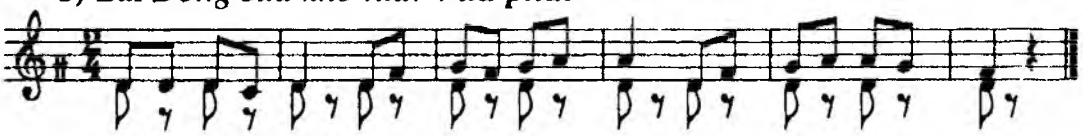
BÈ GIAI ĐIỆU

Vừa phải

Các âm Fa1 tăng 1/4 cung với dấu ♯

KLONG PUT

a) Bài *Trỉa lúa: **Nhanh***

b) Bài *Đóng cửa kho lúa: **Vừa phải***



NGHỀ THỦ CÔNG
Ở THĂNG LONG - HÀ NỘI

Trong điều kiện của thời Trung cổ, đô thị và các nghề thủ công là hai nhân tố có quan hệ tương tác cho sự phát triển của cả hai. Đô thị có vai trò một trung tâm kinh tế - xã hội, hội tụ và lan toả các giá trị, có ý nghĩa một bối cảnh, một địa bàn cho các nghề thủ công. Còn các nghề được tập trung ở đô thị và phát triển sẽ góp phần xây dựng đô thị và làm tăng "chất đô thị" cho trung tâm.

Tuy nhiên, mối quan hệ tương tác đó phải được đặt trong hoàn cảnh lịch sử khi đô thị là một nhu cầu bức thiết cho sự phát triển của cộng đồng. Thăng Long chúng ta chính là một trường hợp như vậy.

Trước hết, việc dời đô từ Hoa Lư ra Thăng Long đã thể hiện tư tưởng lớn của Lý Công Uẩn, đáp ứng kịp thời và rất đúng đắn nhu cầu phát triển của dân tộc và đất nước, xây dựng nền tảng cho một sự nghiệp lâu dài.

Trong tình hình nước ta thế kỷ X thì việc xây dựng một chính quyền trung ương vững mạnh cho một quốc gia thống nhất, phát triển là nhu cầu bức thiết. Bởi, xu hướng cát cứ địa phương chưa phải đã hết, mặc dầu đã có công dẹp loạn sứ quân của Đinh Bộ Lĩnh. Nguy cơ ngoại xâm luôn thường trực. Cả triều Đinh lẫn triều Lê mới chỉ giải quyết được nhiệm vụ giải phóng và bảo vệ đất nước trên cơ sở tập trung quyền lực. Về thực chất, đó là một chính quyền quân sự với một đội quân thường trực

mạnh (Thập đạo quân) với một kinh đô ở vị trí hiểm yếu của một căn cứ quân sự.

Để có thể xây dựng một chính quyền phong kiến dân sự, nhà Lý cần một trung tâm chính trị, kinh tế và văn hoá, khả dĩ hội tụ cũng như lan toả ảnh hưởng rộng khắp trong cả nước. Lý Công Uẩn đã chọn nơi: "*Ở giữa khu vực Trời Đất, được thế Rồng cuộn, Hổ ngồi, chính giữa Nam Bắc Đông Tây, tiện nghi núi sông sau trước. Vùng này mặt đất rộng mà bằng phẳng, thế đất cao mà sáng sủa, dân cư không khổ vì thấp trũng tối tăm, muôn vật hết sức tươi tốt phồn thịnh. Xem khắp nước Việt đó là nơi thắng địa, thực là chỗ tụ hội quan yếu của bốn phương, đúng là nơi thượng đô kinh sư mãi muôn đời...*"[1]

Xây dựng thành quách và cung điện là nhu cầu đầu tiên cho một thủ đô. Sử chép: "*Lại xây dựng các cung điện trong kinh thành Thăng Long, phía trước dựng điện Càn Nguyên làm chỗ coi chầu, bên tả làm điện Tập Hiền, bên hữu dựng điện Giảng Võ. Lại mở cửa Phi Long thông với cung Nghênh Xuân, cửa Đan Phương thông với cửa Uy Viễn, hướng chính nam dựng điện Cao Minh..* Sau điện Càn Nguyên dựng hai điện Long An, Long Thuỵ *làm chỗ cho cung... mở bốn cửa... Tương Phù... Quảng Đức... Đại Hưng.... Diệu Đức.... làm chùa ngự Hưng Thiên, tinh lâu Ngũ Phượng. Ngoài thành... dựng chùa Thắng Nghiêm*"[2]. Các năm sau vẫn tiếp tục xây dựng: "*Cung Đại Thanh, chùa Vạn Tuế, kho Chấn Phúc. Dựng các chùa Cẩm Y, Long Hưng ngoài thành...*[3] *Lại sai đắp thành đất bốn mặt Kinh thành Thăng Long, xuất vàng trong kho đúc chuông cho các chùa Hưng Thiên, Thắng Nghiêm và tinh lâu Ngũ Phương*"[4]. Thành Thăng

---

1 Ngô Sỹ Liên. *Đại Việt sử ký toàn thư,* Ngô Đức Thọ dịch và chú thích, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội 1993, tr 241.

2 Ngô Sỹ Liên Sđd, tr 241

3 Ngô Sỹ Liên Sđd, tr 242.

4 Ngô Sỹ Liên Sđd, tr 244

Long là công trình xây dựng thành luỹ lớn bậc nhất trong các triều đại phong kiến Việt Nam với chu vi hai vòng thành dài khoảng 25 km. Ngoài ra, các quan lại, binh lính, dân cư đều có nhu cầu xây dựng dinh thự, nhà ở, chùa chiền, đền đài. *Đây chính là thử thách đối với người thợ thủ công, song cũng là nhân tố kích thích và đòi hỏi tài năng của họ và sự phát triển của ngành nghề.*

Bên cạnh việc xây dựng, đời sống của một cư dân đô thị gồm nhiều thành phần, trong đó có tầng lớp quan lại quý tộc đòi hỏi một khối lượng hàng tiêu dùng đa dạng với chất lượng, mẫu mã cao. Trước hết phải kể đến các loại vải vóc, tơ lụa, đồ da, đồ gốm. Sau nữa là dụng cụ gia đình, các sản phẩm nghề rèn, đúc, đồ gỗ nội thất, các sản phẩm giấy, văn phòng v.v...

Những nhu cầu của một đô thị như Thăng Long vừa nói tóm tắt ở trên đã thu hút thợ thủ công từ các làng nghề tới. Gọi là làng nghề, nhưng thực ra đó là những làng nông nghiệp vẫn có nghề thủ công làm lúc nông nhàn hoặc đáp ứng tự túc những vật dụng cho đời sống con người. Có chăng là một số làng ở đó nổi trội lên một nghề tinh xảo hơn với một tầng lớp thợ chuyên, có hoặc chưa có tổ chức phường, có hoặc manh nha một quy trình công nghệ bí truyền và sản phẩm để bán. Tuy nhiên, nông nghiệp vẫn chiếm tỷ trọng lớn hơn trong kinh tế của làng

Thợ thủ công từ các làng nghề nói trên đã tụ hội về Thăng Long, xoay quanh một nghề và làm thành phường. Ở đây họ sản xuất một mặt hàng và bán tại chỗ, nơi gọi là *Phố*. Vậy là từ một bộ phận, tuy có thể là quan trọng, trong một làng nông nghiệp, nghề thủ công trở thành phường ở Thăng Long và tạo thành những "phố" chuyên biệt cho các loại sản phẩm. Từ việc sản xuất *thêm cặp*, nghề thủ công ở đô thị trở thành nghề nghiệp và thu nhập chính của người thợ, từ việc đáp ứng tự cấp cho nhu cầu người nông dân trong làng và lân cận, sản phẩm thủ công trở

thành hàng hoá đã từ đô thị theo mạng lưới thị trường đi đến các vùng trong nước và cả nước ngoài.

Nếu không có một trung tâm đô thị như Thăng Long thì tiềm năng nghề thủ công của các làng không thể phát triển. Ngược lại, những hoạt động sôi nổi, mạnh mẽ của nghề thủ công đã góp phần làm cho kinh tế Thăng Long tăng trưởng nhanh và mạnh, xứng đáng là một thành thị lớn trong cả nước. Thăng Long trở thành một trung tâm sản xuất, phân phối hàng thủ công, một nơi đua tài, cạnh tranh về mẫu mã, chất lượng sản phẩm, một nơi trao đổi nguyên liệu, kỹ thuật... Đây là một điều không một làng xã nào trước đây làm được và đây chính là một trong những biểu hiện đặc trưng kinh tế của một đô thị.

Thêm nữa, *đặc trưng này còn thể hiện ở cách sắp xếp quy hoạch các khu vực, lấy việc sản xuất và buôn bán sản phẩm thủ công làm tiêu chí chủ yếu: "Hà Nội là thành phố sông hồ. Quy hoạch Hà Nội cổ là nương theo và thích ứng đến mức tối đa cái hình thể tự nhiên đó", "khu vực Đông Bắc lấy Cửa Đông làm giới hạn là khu thương mại lớn nhất của Thăng Long... Nơi đây tấp nập phố phường, chợ búa trên bến dưới thuyền (Bến cảng sông Tô Giang và bến Triều Đông - Hoè Nhai). Các nghề thủ công tuy nằm rải rác ở nhiều phố phường nhưng tập trung hơn cả vẫn là khu Đông và Tây*"[1]. Quy hoạch này còn được mở rộng ra đến quy mô vùng như ta đã biết:

- Trong nội đô là các Phố nghề nơi các phường thủ công sản xuất và bán hàng. Ở đây, còn có các trung tâm thương mại, các chợ hoặc phiên chợ, các bến thuyền, các chợ, phố của thương nhân ngoại quốc. Nhân tài từ khắp đất nước tụ hội về Thăng Long, cạnh tranh và sàng lọc tạo ra những sản phẩm chất lượng cao mà không nơi nào trong nước có được.

---

1. Trần Quốc Vượng và Đỗ Thị Hảo *Làng nghề – Phố nghề Thăng Long - Hà Nội*, Hà Nội, 2000, tr 63

- Các làng nghề ven đô cũng chuyển hoá dần theo yêu cầu của đô thị trở thành những "đặc sản" cho kinh kỳ như rau Kẻ Láng, hoa Ngọc Hà, đào Nhật Tân, rượu Kẻ Mơ...

- Các làng "tứ trấn" Đông Nam Đoài Bắc - vừa là nơi cung cấp hàng hoá, là nơi trao đổi nhân lực, vật lực, lại là nguồn dự trữ mọi mặt về nghề thủ công cho Thăng Long.

Như vậy, kinh thành là hạt nhân hội tụ mà bao quanh nó có hai "lớp cùi" dầy, đảm bảo cho sự tồn tại và phát triển vững chắc của kinh tế Thăng Long.

Về mặt văn hoá, một cảnh quan đô thị đã xuất hiện với những dãy phố bày bán sản phẩm của các phường. Mặc dầu Thăng Long vẫn còn có những phường làm nghề nông, song đây là nông nghiệp phục vụ trực tiếp cho nhu cầu lương thực, thực phẩm, thú chơi của kinh kỳ. Các dãy phố, các trung tâm thương nghiệp, các điểm mua bán trên bến dưới thuyền, các cửa hiệu san sát, nhà như bát úp là hình ảnh thực thụ của một đô thị lớn.

Ở nơi đô hội này đã có một nhịp sống sôi động từ sáng sớm tới đêm khuya, khác hẳn nhịp sống đều đều, chậm rãi của các làng quê. Nhịp sống ấy được đánh dấu bằng lịch chợ phiên các loại hàng mà các phiên chợ tơ lụa là một ví dụ:

"Ngày 1 và 6 âm lịch: Chợ Hàng Ngang và Hàng Đào.

Ngày 2 và 7 âm lịch: Chợ đình Vạn Phúc.

Ngày 3 và 8 âm lịch: Chợ La Khê.

Ngày 6 và 10 âm lịch: Chợ Cầu Đơ...

Cứ sau hôm chợ Cầu Đơ một ngày tức là ngày mùng 1 và mùng 6 thì đến phiên chợ hàng tơ. Hàng Đào hôm ấy nhộn nhịp. Người các làng La Cả, La Khê ra bán the, người Đại Mỗ đem bán cấp, lụa, đũi. Các loại gấm vóc thì phải thửa ở Vạn Phúc. Làng Tây Hồ, làng Bưởi đem lĩnh đến"[1].

---

1 Trần Quốc Vượng và Đỗ Thị Hảo Sđd. tr 65 và 209

Mặc dầu chưa dứt hẳn mối liên hệ cội nguồn với làng quê nhưng ở Thăng Long đã hình thành một tầng lớp "thị dân - chủ hiệu"[1] vừa sản xuất vừa bán sản phẩm hoặc chỉ là thương nhân, chủ hiệu chuyên buôn bán các hàng thủ công. Họ đến Thăng Long từ khắp các miền của đất nước, liên kết với nhau trên cơ sở nghề nghiệp và gốc gác, tạo thành những cộng đồng người đùm bọc, giúp đỡ lẫn nhau. Họ có thể tổ chức phường hội và quy tụ chung quanh một đối tượng tâm linh như tổ nghề hoặc thậm chí thành hoàng làng và các vị tiên hiền của làng như bia chợ Hoa Lộc của người Đan Loan, Hà Nội ghi: ..."Đến niên hiệu Vĩnh Thịnh đời Lê (1705 - 1719), các cụ làng ta ở Hà Nội... quyên góp mua được một khu đất ở phường Đại Lợi (tên cũ là Thái Cực) phố Hàng Đào, xây đình thờ vọng phúc thần bản xã, tổ nghề và các bậc tiên triết của cả 7 dòng họ"[2]. Tuy nhiên, người thợ thủ công Thăng Long đã được chuyển hoá, đã bứt ra khỏi cơ chế tự sản xuất tự cấp, tự túc, chuyển sang sản xuất hàng hoá cho một thị trường nhất định, đòi hỏi sự canh tranh nhiều mặt. Từ thợ thủ công - nông nghiệp, nay đã xuất hiện tầng lớp thợ chuyên nghiệp. Yêu cầu chuyên hoá đã đòi hỏi có những quy trình công nghệ với sự phân công lao động chặt chẽ hơn, đòi hỏi một hệ thống các mối quan hệ cung tiêu từ khâu nguyên liệu đến phân phối sản phẩm. Tất cả những yêu cầu này kích thích tính chủ động phát huy trí tuệ, tài năng và mở rộng các mối quan hệ xã hội - kinh tế của người thợ. Đây chính là cơ sở xã hội để từ đó tiếp thu, hoà quyện với những đóng góp của giới quý tộc, giới nho sỹ, hình thành một nếp sống mới, tinh tế và thanh lịch nổi tiếng của Thăng Long:

"Chẳng thơm cũng thể hoa nhài
Chẳng thanh chẳng lịch cũng người Tràng An"

---

1. Trần Quốc Vượng và Đỗ Thị Hảo: Sđd, tr 65 và 209.
2. Trần Quốc Vượng và Đỗ Thị Hào: Sđd, tr 316.

Trải qua biến động lịch sử, ngày nay Thăng Long của nghề thủ công với 36 phố phường không còn nguyên vẹn nữa. Có thể tên phố còn mà nghề thì đã mất. Nhưng những phố đó, nghề đó vẫn mãi mãi là hình ảnh của Thăng Long - Đông Đô - Kinh kỳ trong tâm thức văn hóa dân tộc với niềm tự hào về một Kẻ Chợ "Khéo tay hay nghề".

Hội thảo "*Nghề, phố nghề thủ công ở Hà Nội*", Hà Nội, 8/2002.

VĂN HOÁ VÀ ĐÔ THỊ HOÁ
(Trường hợp của Việt Nam)

1. Những trung tâm đô thị hình thành từ rất sớm ở Việt Nam, ít nhất cũng từ đầu Công Nguyên. Theo các tư liệu lịch sử, vào thời kỳ đó, các trung tâm này đều là trụ sở hành chính của triều đình phong kiến. Điển hình cho loại đô thị này là Thăng Long, ngày nay là Hà Nội, được thành lập vào năm 1010 dưới triều đại Lý. Trong thiên niên kỷ đầu tiên thì đã có nhiều đô thị của các triều đại trước đó ở Cổ Loa (gần Hà Nội), ở Hoa Lư (tỉnh Ninh Bình ngày nay), ở Luy Lâu (tỉnh Bắc Ninh ngày nay). Luy Lâu khi ấy còn đồng thời là trung tâm tiếp nhận và truyền bá đạo Phật ở Việt Nam. Ngoài ra còn phải kể đến các đô thị là thủ đô của vương quốc Champa vào thế kỷ VII - VIII (ở miền Trung Việt Nam ngày nay) của những người Chăm theo đạo Bà La môn. Các đô thị Chăm đã để lại khá nhiều đền đài, tháp miếu rất đẹp. Từ thế kỷ XV, đặc biệt trong các thế kỷ XVII - XVIII xuất hiện nhiều cảng thị như Phố Hiến, Hải Phòng (Bắc Việt Nam), Sài Gòn và Hà Tiên (Nam Việt Nam).

Các đô thị tiền công nghiệp Việt Nam đã dần dần tạo nên những trung tâm kinh tế - xã hội - văn hoá với các quy mô khác nhau từ cấp huyện đến cấp tỉnh, cấp vùng và một vài đô thị quan trọng có quy mô toàn quốc. Các đô thị đóng vai trò quan trọng trong việc phát triển văn hoá - văn minh của đất nước. Bởi vì, Việt Nam khi ấy là một nước nông nghiệp ở trình độ của nền kinh tế tự cấp, tự túc, người nông dân sống trong những công xã xóm làng, rất ít có điều kiện tiếp xúc, giao lưu văn hoá. Ngoài ra, Việt Nam lại là nước có nhiều tộc người sống xen kẽ

rất cần có điều kiện trao đổi văn hoá để hiểu nhau hơn, đặc biệt là ở các vùng núi, nơi có nhiều tộc người thiểu số sinh sống.

Đô thị tiền công nghiệp Việt Nam là những đô thị đa chức năng. Chúng có cấu trúc đáp ứng những chức năng đó:

1. Khu trung tâm hành chính - chính quyền, nơi tập trung các công sở nhà nước.
2. Khu chợ và các cửa hàng buôn bán, dịch vụ, đáp ứng nhu cầu tiêu dùng hàng hóa không chỉ riêng cho thị dân, mà còn cho nông dân trong vùng. Khu đền đài, miếu, chùa của các loại tôn giáo, chủ yếu là đạo Phật và tín ngưỡng thờ tổ tiên.
3. Khu trường học và các xưởng nghề thủ công.
4. Vùng ngoại ô bao gồm những làng sản xuất những hàng hóa và đồ nhu yếu phẩm cho dân đô thị.

Trong các đô thị này đã hình thành một cơ cấu cư dân, loại biệt hẳn so với thành phần cư dân các làng xã. Ở đây tập trung một đội ngũ các trí thức phục vụ trong các cơ quan nhà nước và trong các trường học. Các phường hội nghề thủ công có những thợ cao tay nghề nhưng đồng thời cũng là nơi đào tạo các thế hệ thợ trẻ. Đời sống trong cung đình của vua chúa và của giới quí tộc cũng như những hoạt động tôn giáo trong các đền thờ đòi hỏi những nghi lễ và những hình thức mang tính chuẩn hoá. Tất cả những điều kiện trên đòi hỏi hình thành một lực lượng chuyên môn hoá về nghề nghiệp. Đó là những nhà thơ, nhà văn, các nghệ sỹ âm nhạc, múa, sân khấu, hội hoạ v.v..., các nghệ nhân của các nghề thủ công. Họ là những người được đào tạo chuyên sâu, có học vấn hoặc có trình độ kỹ năng cao. Sản phẩm của họ mang tính chất tiêu biểu bởi vì chúng đã được tinh lọc từ những giá trị của văn hoá dân gian; đồng thời, hội nhập với những yếu tố văn hoá ngoại sinh. Những sản phẩm ấy đã tạo nên bộ phận văn hoá chuyên nghiệp trong nền văn hoá dân tộc. Đến lượt

mình, văn hoá chuyên nghiệp phát huy ảnh hưởng vào văn hoá dân gian làm cho văn hóa dân gian biến đổi theo hướng ngày càng giàu có hơn và có chất lượng cao hơn. Mối quan hệ hữu cơ giữa văn hoá dân gian và văn hoá chuyên nghiệp diễn ra trong quá trình lịch sử dân tộc thúc đẩy sự phát triển đồng bộ, toàn diện của nền văn hoá dân tộc. Trong quá trình phát triển đó, đô thị đóng vai trò của một trung tâm hội tụ và toả sáng văn hoá. Nhờ đó, mặc dầu là một quốc gia đa tộc người, đã dần dần hình thành một nền văn hoá chung, mang những đặc trưng cơ bản của bản sắc văn hóa dân tộc Việt Nam. Đó là một nền văn hoá thống nhất trong đa dạng.

Tuy là những đô thị, nhưng chúng không thoát ly hoàn toàn khỏi cái biển văn hoá làng xã mênh mông bao bọc chúng và cũng đồng thời là cội nguồn văn hoá của chúng. Trừ một số người Hoa, người Ấn đến buôn bán và cư trú ở đây, đại đa số thị dân Việt Nam đều có một mối dây liên hệ chặt chẽ với làng xóm quê hương họ, đặc biệt là về truyền thống và thần tượng tâm linh của làng. Mỗi thị dân đều có nhà thờ dòng họ và đều hướng về vị Thành hoàng làng. Một số dòng họ định cư lâu đời ở đô thị đã xây dựng nhà thờ dòng họ ở đô thị, nhưng vẫn không quên mối liên hệ với dòng họ ở quê nhà. Đặc biệt, các phường hội thủ công giữ rất chặt mối liên hệ với làng quê, nơi mà Thành hoàng làng cũng chính là người được suy tôn là tổ sư nghề đó.

Như vậy, mặc dầu đã có những cơ cấu tổ chức xã hội đô thị, đã bước đầu thiết lập được những mối quan hệ công dân và đã hình thành dần mối quan hệ cung - cầu, sản xuất - lưu thông - tiêu dùng, văn hoá đô thị tiền công nghiệp Việt Nam vẫn mang tính chất văn hoá làng xã cổ truyền.

Từ giữa thế kỷ XIX, đặc biệt từ nửa đầu thế kỷ XX, trên cơ sở những đô thị tiền công nghiệp đã xuất hiện những đô thị thuộc địa kiểu Pháp. Chúng phục vụ chủ yếu cho nhu cầu chính

trị và kinh tế của thực dân. Một số tỉnh lỵ và thành phố có thêm điện, nước sạch, đường nhựa. Đô thị chia làm hai phần rõ rệt: Phần đô thị cổ truyền, nơi người Việt Nam ở và phần phố "Tây" cho người Pháp và một số những công chức cao cấp người Việt trong bộ máy chính quyền thực dân.

Trong hơn 80 năm đô hộ Việt Nam, thực dân Pháp không xây dựng công nghiệp. Chúng chỉ khai thác tài nguyên để sử dụng. Do đó, khi giành được độc lập thì Việt Nam vẫn chỉ là một nước nông nghiệp lạc hậu.

Do có chiến tranh và do hậu quả tàn phá của chiến tranh nên từ 1954 đến 1975 quá trình công nghiệp hoá diễn ra chậm chạp và quy mô nhỏ bé. Quá trình này chỉ thực sự bắt đầu từ những năm đầu thập kỷ 90 của thế kỷ này.

*

* *

2. Ngày nay, khi Việt Nam bước vào thời kỳ công nghiệp hoá - hiện đại hoá với nền kinh tế theo cơ chế thị trường thì xã hội Việt Nam nói chung và các đô thị nói riêng đang có những chuyển biến rõ rệt, trong đó bao gồm cả những tiến bộ lẫn những thử thách. Trong tình hình như thế, đô thị hoá trở thành một phạm trù tất yếu của quá trình phát triển. Đô thị hoá dẫn đến việc hình thành những trung tâm đô thị mới. Các đô thị đã có trước thì ngày càng lớn thêm. Tóm lại, đó là một quá trình tập trung dân cư với mật độ ngày càng cao ở những trung tâm đô thị.

Ở Việt Nam chúng tôi bắt đầu lo ngại về những hậu quả do quá trình đô thị hoá gây ra, trong đó, nổi lên một số vấn đề lớn:

- Quá trình công nghiệp hoá làm tăng nhịp độ ô nhiễm môi trường. Quá trình này diễn ra không chỉ trong sản xuất, mà còn trong việc mở rộng giao thông vận tải và trong tiêu dùng dẫn

đến sự ô nhiễm môi trường từ nhiều nguồn chất thải và rác rưởi khác nhau. Ở một vài thành phố lớn của Việt Nam, mức độ ô nhiễm đã vượt quá 4 lần so với mức cho phép. Một số côn trùng sống trong nước của ruộng lúa, giống cua đồng, giống ếch nhái sống ở bờ ruộng nay đã bị thuốc trừ sâu và phân hoá học tiêu diệt. Loài cò và một số loài chim mà thức ăn của chúng là các loại côn trùng ếch nhái nói trên cũng bỏ đi. Đồng ruộng Việt Nam hôm nay không còn cảnh quan thơ mộng với cánh cò trắng, với tiếng chim hót nữa. Và sâu bọ hại lúa phát triển dẫn đến việc phải dùng nhiều hơn các thuốc trừ sâu hoá học. Đó là cái giá phải trả để đổi lấy sự tăng trưởng sản lượng lúa gạo! Nước từ các ruộng lúa chứa đầy các chất hoá học, nước thải công nghiệp và nước thải sinh hoạt đổ xuống làm ô nhiễm các dòng sông bắt đầu làm biến mất một số loài thuỷ sản. Việc khai thác rừng làm nguyên liệu công nghiệp đã làm giảm độ che phủ lãnh thổ từ 70% năm 1945 đến nay chỉ còn 28%... Việt Nam đang đứng trước một bài toán đố mà lời giải của nó là làm sao đáp ứng được yêu cầu công nghiệp hoá lại vừa bảo vệ được các nguồn tài nguyên môi trường và sự cân bằng tự nhiên của sinh thái.

- Sự bùng nổ dân số và việc áp dụng khoa học kỹ thuật nông nghiệp dẫn đến nạn dư thừa lao động. Đã bắt đầu xảy ra sự di cư hoặc trôi dạt cư dân nông thôn ra đô thị với mong muốn tìm được việc làm, kiếm sống. Sức hấp dẫn của văn minh đô thị, sự phát triển của ngành dịch vụ khiến cho dân số các đô thị lớn lên nhanh chóng. Nạn thiếu nhà ở và việc thu hẹp dần diện tích trồng trọt để làm nhà ở đang diễn ra. Mặc dù đã có nhiều cố gắng nhưng Chính phủ và các nhà từ thiện cũng không ngăn nổi quá trình phân hoá giàu - nghèo trong xã hội có nền kinh tế theo cơ chế thị trường. Thêm vào đó, làn sóng thông tin đại chúng với các phương tiện nghe nhìn rẻ tiền đã ồ ạt truyền đi những lối sống ngoại sinh, xa lạ với truyền thống văn hoá dân tộc, nhưng lại có sức hấp dẫn đối với lớp người trẻ tuổi. Tất cả

những điều nói trên là nguyên nhân của sự gia tăng tội phạm và các tệ nạn xã hội (mại dâm, nghiện hút v.v...)

- Về mặt xã hội, công nghiệp hoá và đô thị hoá đã làm hình thành một quan hệ mới giữa người với người, dựa trên nền tảng quan hệ công dân. Mối quan hệ giữa sản xuất - dịchvụ - tiêu dùng trong đời sống đô thị hoá đã giải phóng các cá thể khỏi sự ràng buộc chặt chẽ của chế độ công xã xóm làng. Cá thể được tự do và chủ động đối với cuộc sống của chính họ, nên những tiềm năng sáng tạo của mỗi người phát triển mạnh hơn. Nhưng mặt khác, sự cạnh tranh của cơ chế thị trường cũng tạo ra thói sống ích kỷ, làm phương hại đến tinh thần vị tha, nhân ái vốn có trong lối sống truyền thống.

- Về mặt văn hóa, đô thị hoá cùng với phương thức truyền thông đại chúng hiện đại đã tạo nên một lối sống ngày càng cá thể hoá nhiều hơn. Các loại hình hoạt động và sinh hoạt văn hoá đa dạng và phong phú, khiến cá thể có nhiều điều kiện lựa chọn. Nhưng cuộc sống công nghiệp hoá trong giai đoạn đầu của sự phát triển chỉ dành lại rất ít thời gian nhàn rỗi, mà trong thời gian đó, con người, nhất là những người phụ nữ phải làm rất nhiều việc khác nhau cho cá nhân và gia đình họ. Do vậy, hầu như mọi sinh hoạt văn hoá đều được thực hiện trong phạm vi gia đình, tập trung qua màn ảnh nhỏ của TV, đặc biệt đối với người lớn tuổi và người già. Các sinh hoạt văn hoá cộng đồng hầu như chỉ dành cho lớp người trẻ tuổi. Điều kiện sống như vậy hoàn toàn khác với điều kiện sống thời tiền công nghiệp, nhất là ở nông thôn. Hệ thống sinh hoạt - hoạt động văn hoá tiền công nghiệp vốn sinh ra trong điều kiện xã hội nông nghiệp đã bị phá vỡ, bị giải thể cấu trúc. Đang xuất hiện sự lấn át của những hình thức văn hoá du nhập từ các nước phát triển phương Tây, bởi vì chúng đáp ứng và phù hợp với yêu cầu và điều kiện của lối sống công nghiệp hoá và đô thị hoá. Như vậy, xuất hiện nguy cơ bị mai một của văn hoá truyền thống; đồng thời cũng bắt đầu thấy

sự biến đổi nhiều mặt của các hình thức văn hoá truyền thống để thích ứng với điều kiện xã hội mới. Công nghiệp hoá - đô thị hoá đang dẫn nền văn hoá dân tộc Việt Nam vào giai đoạn tái cấu trúc, trong đó những giá trị và hình thức văn hoá cổ truyền được biến đổi và được hội nhập với những giá trị và hình thức văn hoá đương đại để từ cả hai bộ phận này tạo ra một nền văn hoá hôm nay.

*

* *

3. Việt Nam bước vào công nghiệp hoá - hiện đại hoá trên cơ sở nền nông nghiệp tiền công nghiệp. Do đó, công nghiệp hoá và đô thị hoá không chỉ tác động đến các đô thị, thành phố mà còn đang làm thay đổi nhiều mặt ở nông thôn, nơi hiện nay 80% dân số đang sinh sống. Chúng tôi quan tâm đến mối quan hệ giữa đô thị và đô thị hoá, trong đó, đô thị hoá là quá trình biến đổi xã hội và văn hoá, đô thị vừa là kết quả, vừa là tác nhân đẩy nhanh quá trình đô thị hoá. Là một phạm trù tất yếu của công nghiệp hoá, quá trình đô thị hoá tạo ra những điều kiện, những chuẩn mực cho việc hình thành các trung tâm đô thị công nghiệp hoá nói riêng, và cho việc hình thành một lối sống, một hệ thống các kiến thức văn hoá nói chung cho cả nước, trong đó có nông thôn. Điều dễ thấy đang diễn ra ở các làng xóm Việt Nam là những điều kiện sống theo văn minh đô thị, chẳng hạn như việc sử dụng điện, sử dụng nước ngầm, việc thực hiện vệ sinh và trật tự công cộng, việc xây dựng và bố trí nhà ở bằng những vật liệu và những phương thức hiện đại, việc sử dụng phổ biến những phương tiện nghe nhìn cho thông tin đại chúng v.v...

Trung tâm đô thị, dù cho có quy mô lớn nhỏ khác nhau, đều đóng vai trò quan trọng trong quá trình đô thị hoá. Mỗi trung tâm đó đều có một vùng ảnh hưởng nhất định. Do đó, bên cạnh những đặc điểm chung của một đô thị, mỗi trung tâm đô thị còn

mang sắc thái văn hoá của một vùng mà nó có ảnh hưởng. Diện mạo của nó phản ánh những đặc trưng về kinh tế, xã hội, tính chất tộc người của vùng. Loại hàng hoá bày bán ở chợ, kiểu dáng nhà cửa, trang phục, các loại ngôn ngữ được sử dụng, thức ăn đặc sản, phong cách đối xử, tiếp khách v.v... là những dấu hiệu cho thấy những sắc thái văn hoá đó. Về mặt phát triển văn hoá, mỗi đô thị là trung tâm hội tụ các giá trị văn hoá vùng, là nơi tiếp thu các yếu tố giao lưu văn hoá. Những phẩm chất tiến bộ có được thông qua quá trình hội tụ và giao lưu văn hoá sẽ lan truyền đến các làng xóm trong vùng, tác động và đẩy nhanh quá trình đô thị hóa lối sống của các làng xóm đó.

Trong mười năm vừa qua, với chính sách mở cửa và việc xây dựng nền kinh tế theo cơ chế thị trường, ở Việt Nam đã mọc lên hàng trăm những trung tâm nhỏ có tính chất đô thị. Những trung tâm này thường ở ven các trung tâm giao thông hay các giao điểm giao thông, bến sông hay quanh một cái chợ của vùng. Chúng có một vùng ảnh hưởng gồm một số làng xóm xung quanh. So với các thành phố, thị trấn thì chúng có quy mô nhỏ bé và một chức năng khiêm tốn hơn nhiều. Mặc dầu vậy, chúng vẫn đóng vai trò trung chuyển các yếu tố đô thị hoá từ các thành phố, thị trấn vào nông thôn. Sự gần gũi về văn hóa với văn hoá nông thôn và tính chất đô thị của những trung tâm mới này đang là mối quan tâm của chúng tôi. Vì không phải mọi ảnh hưởng - tốt cũng như chưa tốt - của quá trình đô thị hoá đều có thể đi thẳng từ thành phố về làng quê do khoảng cách quá xa giữa lối sống của hai loại đơn vị xã hội này. Chính ở những trung tâm nhỏ, mới mọc lên này, quá trình đô thị hoá diễn ra chậm hơn, gần với điều kiện của nông thôn hơn. Điều này giúp cho việc lựa chọn những giá trị văn hoá truyền thống để chúng hội nhập với những biến đổi xã hội mới dễ dàng và hợp lý hơn, bớt đi những tệ nạn xã hội. Cố nhiên, những trung tâm nhỏ này không thể thay thế hoàn toàn vai trò của những thành phố, thị

trấn, nơi mà quá trình đô thị hoá diễn ra với tần số cao, với tốc độ nhanh và những đặc điểm được chuẩn hoá đầy đủ hơn.

4. Mặc dầu đô thị hoá đang cùng với nền kinh tế theo cơ chế thị trường làm nảy sinh những vấn đề xã hội nhức nhối, nhưng cần khẳng định rằng nó là một phạm trù tất yếu của sự phát triển trong bối cảnh nhân loại đang bước vào thế kỷ XXI. Trong hoàn cảnh và điều kiện lịch sử của mình, chúng tôi đang tập trung giải quyết một số vấn đề trong đời sống con người ở đô thị nói riêng và trong cư dân cả nước nói chung như sau:

4.1. Trên cơ sở quan hệ huyết thống, xây dựng gia đình hoà thuận, thương yêu, giúp đỡ lẫn nhau giữa các thành viên. Mỗi thành viên trước hết thực hiện tốt những nghĩa vụ công dân và trách nhiệm thành viên của mình, trong đó, việc tuân theo pháp luật nhà nước và việc quan tâm đến các thành viên khác trong gia đình được coi là những chuẩn mực không thể thiếu của nhân cách. Ngoài ra, việc giữ gìn lối sống ngăn nắp, vệ sinh và việc tổ chức các sinh hoạt văn hóa truyền thống cũng rất được coi trọng. Mỗi gia đình còn cam kết không để cho các thành viên của mình sa vào các tệ nạn xã hội. Chúng tôi cho rằng gia đình là tế bào cơ bản của xã hội. Nơi đây, con người sinh ra và hình thành nhân cách để bước vào xã hội. Gia đình cần trở thành nền tảng đạo đức và văn hóa như nó đã từng là trong xã hội tiền công nghiệp. Phong trào xây dựng gia đình theo hướng này đang lan rộng trong toàn quốc và được nhân dân hưởng ứng tích cực, họ gọi đó là gia đình văn hoá.

4.2. Các gia đình văn hoá trong một cộng đồng xã hội cùng nhau cam kết xây dựng cộng đồng văn hóa của mình. Ở các đô thị thì đó là các cộng đồng có quy mô một khu phố, một phường. Ở nông thôn đó là các làng. Các cộng đồng văn hoá này là các tổ chức xã hội tự nguyện. Tuỳ theo đặc điểm địa phương mỗi cộng đồng có bản quy chế riêng. Tuy nhiên, mọi bản quy chế đều có những tiêu chuẩn chung như: thi hành tốt pháp luật nhà nước;

thực hiện trật tự công cộng, giữ gìn sinh thái trong lành; quan hệ thân ái giúp đỡ nhau giữa các thành viên; giữ gìn và phát huy các giá trị văn hóa cổ truyền.

4.3. Cố nhiên, bên cạnh những phong trào xã hội có tính tự nguyện của gia đình văn hoá và cộng đồng văn hoá, nhà nước có vai trò rất quan trọng. Chính quyền các cấp có tác dụng hướng dẫn, tổ chức và giúp đỡ mọi mặt cho các phong trào đó hoạt động có hiệu quả. Nhà nước phải ban hành những văn bản pháp luật mang tính chuẩn mực cho việc bảo vệ môi trường sinh thái, cho trật tự công cộng, cho đầu tư cải thiện điều kiện sống, giải quyết việc làm v.v... Đặc biệt, nhà nước đầu tư hoặc ủng hộ việc đầu tư để tổ chức các quỹ từ thiện giúp đỡ trẻ em lang thang, những người già không nơi nương tựa, những người nghèo, những người tàn tật v.v... Đây là một phong trào có tính toàn dân đang phát triển trên khắp miền đất nước. Việt Nam đã có những trường cho trẻ em mù, trẻ em tàn tật hoặc các trường SOS cho trẻ em mồ côi. Các trại dưỡng lão cho các cụ già có ở nhiều tỉnh thành. Đặc biệt là phong trào xây nhà và nhận nuôi dưỡng những bà mẹ có con hy sinh trong cuộc chiến tranh. Thông qua Hội chữ thập đỏ, các gia đình khó khăn nhận được trợ cấp từ thiện của các quỹ và cá nhân. Nhà nước đã tổ chức một "Ngân hàng người nghèo" cho người nghèo vay tiền với lãi suất thấp để họ có vốn làm ăn. Nhà nước cũng đầu tư và tổ chức các trung tâm dạy nghề cho các gái mãi dâm và sau đó giúp họ tìm công việc sinh sống. Việc dạy nghề cũng được thực hiện trong các nhà tù nhằm giúp đỡ tội nhân có cơ hội hoà nhập với xã hội sau khi mãn hạn tù.

Tất cả những việc làm được nói tóm tắt ở trên dựa trên cơ sở truyền thống văn hóa của dân tộc, trong đó chủ yếu là tinh thần thân ái giúp đỡ lẫn nhau giữa các thành viên cộng đồng và gia đình, giữa nhà nước và nhân dân, giữa xã hội với mỗi cá thể với tinh thần "mọi người vì mỗi người và mỗi người vì mọi người".

Nhờ đó, Việt Nam đang dần dần khắc phục được những điều nhức nhối trong xã hội, và tiến dần đến mục tiêu xây dựng một xã hội "công bằng, văn minh" nhưng vẫn đáp ứng được những yêu cầu của công nghiệp hoá, hiện đại hoá và phát triển.

Dịch từ tham luận tiếng Anh tại Hội thảo "*Văn hoá và đô thị hoá*", Ban Văn hoá Thông tin ASEAN (COCI of ASEAN) Malaysia 6/1998.

KHOA HỌC CÔNG NGHỆ VÀ VĂN HÓA

Nếu coi văn hoá bao gồm toàn bộ những giá trị do con người sáng tạo ra thì đầu đề nói trên sẽ là một trình thức không đồng đẳng khi đem một bộ phận, một thành tố so sánh và đặt quan hệ với cái toàn thể. Nhưng nếu hiểu văn hoá theo nghĩa đó là những giá trị sáng tạo được kết tinh trong nhân cách và trong lối sống của con người, thể hiện trong thế ứng xử của con người với thiên nhiên, với xã hội và với chính bản thân mình, thì hoàn toàn có thể xem xét mối quan hệ giữa khoa học công nghệ và văn hoá (theo nghĩa hẹp nói trên). Một thực tế không thể phủ nhận được là khoa học công nghệ ra đời và phát triển trong quá trình con người khám phá, khai thác thiên nhiên, hoàn thiện dần xã hội và bản thân. Ngược lại, những thành tựu khoa học công nghệ đã làm biến đổi mức sống, chất lượng sống, phương thức sống của xã hội và con người. Mối quan hệ hai chiều qua lại lại càng có ý nghĩa quan trọng khi sự phát triển của khoa học công nghệ trở thành cuộc cách mạng trong quá trình vận động của chính nó và nhờ vậy mà dẫn đến những biến đổi sâu sắc trong đời sống xã hội và con người. Đó là thời điểm chuyển từ xã hội tiền công nghiệp sang công nghiệp và từ công nghiệp sang hậu công nghiệp. Việt Nam đang vận động trong giai đoạn mang tính bản lề như vậy. Tác động của những tiến bộ khoa học công nghệ đến con người và xã hội không chỉ chủ yếu từ sự vận động nội sinh của mỗi quốc gia như thời kỳ đầu của giai đoạn công nghiệp hoá mà ngày nay, trong xu thế toàn cầu hoá kinh tế, còn đến từ những vận động ngoại sinh của giai đoạn hậu công nghiệp. Vì thế, mối quan hệ giữa khoa học

công nghệ với văn hoá ở các nước đang phát triển như Việt Nam đặt ra một hệ thống các vấn đề có ý nghĩa tích cực và tiêu cực, liên quan chằng chịt đến nhau, đôi lúc trở thành những bài toán khó giải đáp nhanh chóng và có hiệu quả. Thực tế 10 năm Đổi mới ở Việt Nam là một ví dụ. Có thể nêu ra một vài vấn đề chủ yếu như sau:

1- Việc áp dụng các tiến bộ khoa học công nghệ trong sản xuất là một trong những nguyên nhân cơ bản làm thay đổi hẳn khuôn mặt đời sống người lao động. Là một nước nông nghiệp với 80% dân số là nông dân, việc sử dụng các giống lúa mới, việc áp dụng các công nghệ sinh học, hoá học đã làm tăng năng suất cây trồng vượt bậc, đã biến Việt Nam từ một nước thiếu lương thực thành một nước xuất khẩu gạo. Đa dạng hoá cây trồng cho phép sử dụng tối đa diện tích đất trồng trọt, phá thế độc canh lúa và tăng cao thu nhập. Những tiến bộ như vậy cũng diễn ra trong ngành chăn nuôi, cây công nghiệp, thuỷ sản v.v...

Thật khó tin khi nói rằng mới chỉ có 10 năm thôi mà đã xuất hiện ở Việt Nam một mẫu người nông dân kiểu mới và một nông thôn mới. Ngày nay người nông dân Việt Nam có thể thảo luận với nhà nông học về việc áp dụng các giống cây và vật nuôi mới, cũng theo dõi, quan sát trên thực nghiệm với một hiểu biết khoa học thành thạo. Nhiều nông dân đã tự mình tiến hành việc lai giống hay cấy ghép để tạo ra các giống mới. Một ví dụ: cây vải thiều cổ truyền xưa kia chỉ được trồng ở một huyện vùng Đồng bằng sông Hồng. Nay, với sự giúp đỡ của các nhà nông học, nông dân vùng trung du tỉnh Bắc Giang đã lai ghép và trồng được hàng chục ngàn héc ta. Người thiểu số Ê Đê, Jơ Rai ở Cao nguyên Trung phần xưa kia chỉ biết phát rừng trồng lúa nương, nay lại là lực lượng chủ yếu trồng cà phê và hồ tiêu xuất khẩu.

Việc nắm được khoa học công nghệ nông nghiệp chứng tỏ trình độ dân trí của người nông dân đã được nâng cao, giúp họ

ngày càng bớt phụ thuộc vào thiên nhiên, làm thay đổi mối quan hệ của họ với môi trường, giúp họ khắc phục có hiệu quả những khó khăn do thiên nhiên gây ra. Cùng với sự tác động tích cực của chính sách kinh tế theo cơ chế thị trường, trình độ dân trí được nâng cao đã giúp nông dân phát huy được tiềm năng sáng tạo, tính năng động tích cực trong việc quản lý và tiến hành sản xuất, giải phóng họ khỏi những ràng buộc cố hữu của xã hội cổ truyền. Việt Nam đã bắt đầu có một tầng lớp nông dân biết làm chủ công việc và sự phát triển của chính mình. Sự tăng trưởng không ngừng của sản lượng cây trồng đã nâng cao dần thu nhập của nông dân và đang xoá dần khung cảnh nghèo đói liên miên của một nền nông nghiệp lạc hậu trong quá khứ. Do đó, mức sống đã cao hơn hẳn.

Vượt qua ngưỡng đủ ăn, bắt đầu có tích luỹ, nông dân có điều kiện cải thiện đời sống theo mô hình đô thị. Nhà gạch mộc, hai tầng thay cho nhà tranh tre. Phòng ngủ phòng ăn, phòng khách được tách riêng. Chuồng gia súc và nhà vệ sinh xa nhà. Nước sạch lấy từ mạch ngầm thay cho nước sông, ao, hồ. Sàn nhà đất nện được thay bằng sàn gạch. Sân bê tông, xi măng tiện phơi lúa lại không lầy lội. Đường làng lầy lội được thay bằng đường gạch – xi măng, xe đạp, xe máy thay cho đôi chân. Năng lượng điện về nông thôn chẳng những đã giúp cho việc cơ khí hoá một phần lao động nông nghiệp, mà quan trọng hơn giúp cho nông dân nhận được thông tin hàng ngày từ khắp nơi trong nước và thế giới qua máy thu thanh, máy thu hình, máy đọc băng hình, băng tiếng. Tất cả những điều nói trên đã chứng tỏ nông dân có một chất lượng sống cao hơn hẳn

Mức sống ấy, chất lượng sống ấy, dân trí ấy đang tăng trưởng dần theo đà phát triển chung của đất nước và văn minh hoá con người và đời sống nông thôn. Đây là những tiền đề vững chắc để Việt Nam bước vào thời kỳ công nghiệp hoá, hiện đại hoá.

2. Song, tấm huy chương nào cũng có mặt trái của nó. Sự sử dụng quá mức phân và thuốc trừ sâu hoá học, sự phá rừng để lấy đất trồng trọt, việc xây dựng không có quy hoạch các nhà máy đã phá vỡ sự cân bằng sinh thái thiên nhiên và làm ô nhiễm môi trường sống.

Sự sùng bái chất lượng và hiệu quả của khoa học công nghệ hiện đại dẫn đến việc xem thường, quên lãng những công nghệ cổ truyền khiến cho những tri thức quý báu này mai một dần. Một ví dụ cụ thể: Trong quá khứ, người nông dân thả bèo hoa dâu, một loại bèo có nhiều nitơ, vào ruộng lúa. Bèo phủ kín mặt nước không cho cỏ mọc và khi bèo chết đi sẽ trở thành loại phân bón sinh học rất tốt. Ngày nay, thay vào đó, người ta dùng các loại phân hoá học. Đã bắt đầu xuất hiện trong một bộ phận nhân dân, nhất là lớp trẻ, một quan niệm cho rằng chỉ cần có khoa học công nghệ thì sẽ giải quyết được mọi vấn đề trong phát triển. Họ không quan tâm đến những nhân tố xã hội – nhân văn và văn hoá. Với họ, văn hoá cổ truyền là những tàn dư thô thiển của một xã hội lạc hậu trong quá khứ. Mô hình và lối sống của các nước phát triển phương Tây, nơi có nền khoa học công nghệ cao trở thành lý tưởng sống của bộ phận nhân dân này.

Truyền hình, phát thanh và sự sử dụng máy vi tính trong mấy năm gần đây cộng với nhịp độ lao động khẩn trương, năng động hơn đã hạn chế các sinh hoạt cộng đồng truyền thống ngay cả ở nông thôn. Thời gian rỗi rất ít của người nông dân chỉ cho phép họ thu nhận những thông tin cần thiết nhất qua màn hình TV hay qua radiô. Các sinh hoạt văn hoá đang bị thu hẹp dần trong phạm vi gia đình và cá nhân. Các sinh hoạt văn hoá cộng đồng hầu như chỉ dành cho thanh niên và chúng có nội dung nghiêng về phía giải trí. Tình hình này dẫn đến nguy cơ bị mai một của văn hoá cổ truyền vốn sinh ra từ lối sống của các cộng đồng làng xã xưa.

3. Đối với một nước đang ở thời kỳ đầu của công nghiệp hoá, hiện đại hoá, việc áp dụng và chiếm lĩnh những thành tựu khoa học công nghệ trong tất cả các lĩnh vực kinh tế, xã hội, văn hoá, sinh hoạt là nhiệm vụ có tính chất then chốt của quá trình phát triển, đặc biệt với tầng lớp thanh niên.

Điều cần thiết là phải có những chính sách, biện pháp, cơ chế tổ chức để phát huy những tác động tích cực và hạn chế tối đa những tác động tiêu cực với việc giữ gìn môi trường sinh thái; việc thừa kế, tiếp nối những giá trị văn hóa cổ truyền phù hợp với nhịp lao động và sống của thời đại công nghiệp là những điều cấp bách của toàn dân, trước hết là của thế hệ trẻ, chủ nhân của thế kỷ 21.

Hội thảo *Khoa học và Văn hóa*,
Hà Nội 6/1993.

NHÌN LẠI QUÁ TRÌNH NHẬN THỨC BA NGUYÊN TẮC *"DÂN TỘC HOÁ - ĐẠI CHÚNG HOÁ - KHOA HỌC HOÁ"* TRONG "ĐỀ CƯƠNG VỀ VĂN HOÁ VIỆT NAM" NĂM 1943

Căn cứ vào tình hình nước ta những năm Tiền khởi nghĩa. Đề cương về văn hoá Việt Nam 1943 (từ đây xuống dưới xin được gọi tắt là Đề cương) đã đề ra ba nguyên tắc vận động cuộc vận động văn hoá Việt Nam trong giai đoạn này[1]. *Đó là các nguyên tắc* "Dân tộc hoá - Đại chúng hoá - Khoa học hoá". *Ý nghĩa thời ấy của mỗi nguyên tắc được giải thích ngắn gọn, cô đọng trong các ngoặc đơn, đặt ngay sau mỗi nguyên tắc. Đề cương cũng nói rõ, rằng với ba nguyên tắc này, văn hoá Việt Nam thời đó* "chưa phải là văn hoá xã hội chủ nghĩa" *mà mới chỉ là* "một thứ văn hoá có tính dân tộc về hình thức và tân dân chủ về nội dung". *Mặc dầu Đề cương đã chỉ rõ tính chất lịch sử của những điều ghi trong đó, song chúng tôi thấy những nguyên tắc nói trên của* Đề cương *đã trở thành những định hướng cơ bản trong đường lối văn hoá văn nghệ của Đảng ta suốt từ ngày Cách mạng tháng Tám 1945 thành công, và nhất là từ 1954 đến nay. Tinh thần của những nguyên tắc ấy được thể hiện trong hầu hết các nghị quyết của các Đại hội đại biểu toàn quốc của Đảng, dù cho mỗi Đại hội có dùng những câu chữ khác nhau,*

---

1 *Văn kiện Đảng*. Tập III. (1930- 1945) Lưu hành nội bộ. Ban Nghiên cứu lịch sử Đảng Trung ương xuất bản. Hà Nội. 1977. tr. 366.

phản ánh quá trình nhận thức rõ hơn, sâu hơn và phù hợp với từng thời kỳ phát triển của cách mạng. Nhờ đó, nền văn hoá Việt Nam trong nửa thế kỷ qua đã có những bước phát triển chưa từng có trong lịch sử dân tộc. Những thành tựu lớn lao ấy mọi người đều đã biết và cũng không phải nhiệm vụ của bài này. Chúng tôi chỉ lưu ý rằng những mục tiêu mà ba nguyên tắc đặt ra, ngày nay đã trở thành hiện thực và ngày càng hoàn thiện hơn, dù cho trong quá trình thực hiện, chúng ta không tránh khỏi những thiếu sót đáng tiếc. Có thể điểm sơ qua một vài hiện tượng. Từ một thực trạng "văn hóa nửa phong kiến, nửa tư sản và hoàn toàn thuộc địa", *chúng ta đã có một nền văn hoá của một dân tộc anh hùng, bền bỉ đấu tranh giành độc lập và đã trở thành một quốc gia độc lập, có vị trí trên thế giới. Truyền thống văn hoá hàng ngàn năm đã được nối mạch trở lại và phát triển. Từ một thực trạng văn hoá* "nô dịch" *mà mục đích của nó là* "nhồi sọ" *và ngu dân, ngày nay chúng ta có một nền văn hoá do dân, vì dân. Nửa thế kỷ trước thật khó tưởng tượng rằng sẽ có ngày người H'Mông từ trên các đỉnh núi cao quanh năm mây mù bao phủ kéo nhau về thủ đô Hà Nội dự liên hoan văn nghệ toàn quốc. Điều quan trọng hơn là người H'Mông đã trình diễn các tiết mục văn nghệ của dân tộc mình với vẻ tự tin và lòng tự hào.*

Năm mươi năm đã trôi qua với biết bao thành tựu cũng như những trăn trở. Trong ít năm gần đây, đất nước đang bước vào một thời kỳ lịch sử mới. Chúng tôi nghĩ rằng việc kiểm điểm lại một chút về quá trình nhận thức của chúng ta về ba nguyên tắc nói trên là điều cần thiết.

Điều cốt lõi, theo chúng tôi, ba nguyên tắc đó cần được nhận thức như *ba thành tố của một chỉnh thể toàn vẹn, trong đó, mỗi thành tố có quan hệ qua lại, tương tác với hai thành tố khác*. Thiếu đi một thành tố, hoặc làm cho mất đi sự cân bằng giữa các thành tố sẽ sinh ra những hậu quả khó lường trước

được. Ba nguyên tắc đó luôn luôn thể hiện trong sự vận động đồng bộ của nền văn hoá. Vì vậy, căn cứ vào nhiệm vụ cụ thể của từng thời kỳ cách mạng, chúng ta cần nhận thức được vai trò của mỗi nguyên tắc và mối quan hệ giữa các nguyên tắc ấy một cách cụ thể và sinh động. Chỉ cần nhận thức không đầy đủ, không rõ ràng là sẽ dẫn đến những sai lầm không nhỏ. Lấy một ví dụ: *Trong khá nhiều năm chúng ta đã đối lập trên thực tế nguyên tắc "dân tộc" với nguyên tắc "khoa học"*. Thời ấy chúng ta hiểu phạm trù *"dân tộc" đồng nghĩa với thời đoạn quá khứ*, theo đó, văn hoá dân tộc là sản phẩm của xã hội cũ. Thế tất nó phải mang đầy những dấu vết của một xã hội lạc hậu, không văn minh, một xã hội của những người nông dân thất học quen sống tuỳ tiện, tản mạn. Vì thế, những giá trị văn hoá ấy cũng là lỗi thời và cố nhiên là "không khoa học". Còn *nguyên tắc "khoa học" thì lại được đồng nghĩa với cách tư duy, cách thể hiện của những nước công nghiệp hoá phương Tây*. Kết quả là hễ cái gì là "dân tộc" thì lạc hậu, lỗi thời và không khoa học. Còn cái gì đến từ phương Tây hay làm được như họ thì mới là khoa học. Do đó, để "khoa học hoá" nền văn hoá dân tộc, chúng ta nhất thiết phải đem những giá trị ấy ra chỉnh lý, "cải biên", "nâng cao" theo kiểu cách phương Tây. Để "khoa học hoá" múa dân gian chẳng hạn, phải bổ sung cho nó những động tác ba lê hay ít nhất cũng phải uốn chúng theo những luật động của múa phương Tây. Các nhạc cụ dân tộc thì phải được "cải tiến" để chế ra đủ loại có âm khu trầm, trung, cao và thành các bộ nọ, bộ kia cho giống cách tổ chức của dàn nhạc giao hưởng thì mới là khoa học. Còn dàn đờn Tài tử, mỗi loại nhạc cụ chỉ có một chiếc, lại hoà tấu theo nguyên tắc lòng bản – mô hình, thì bị coi là chỉ có tính chất dân tộc thôi chứ không khoa học. Theo cách hiểu như vậy thì có lẽ những dàn nhạc giao hưởng hiện đại của phương Tây hôm nay cũng sẽ can tội "không khoa học". Vậy mà, những dàn nhạc đó được coi là hiện đại chính là vì họ đã áp dụng phương pháp hoà tấu

lòng bản mô hình. Cả một khuông nhạc dài, tác giả chỉ viết có hai nốt cố định, một ở đầu, một ở cuối khuông. Giữa hai nốt ấy là một mảng mực đen vẽ theo hình ngoằn ngoèo hay to ra, hoặc bé lại. Điều đó có nghĩa là tác giả chỉ cần đánh đúng hai nốt đầu và cuối đã ghi, còn ở giữa thì nhạc công chơi tuỳ hứng, ứng tác. Vậy, cái mà ta gọi là "khoa học" thì cũng chỉ là cái thứ phương Tây dùng trong thế kỷ XVII. Còn chính cái mà phương Tây coi là hiện đại và đang cố gắng tìm tòi thì các cụ nhà ta đã xài từ bao đời nay rồi, nhưng lại bị chúng ta phê phán là "không khoa học" Cũng cần nói thêm rằng việc hiểu phạm trù "dân tộc" đồng nghĩa với quá khứ đã dẫn đến những nhận thức lệch lạc. Như vậy hễ cái gì là "dân tộc" là thuộc về quá khứ. Vậy những sáng tạo của người Việt Nam hôm nay thuộc dân tộc nào? Một Nguyễn Đình Thi, một Đỗ Nhuận sẽ được xếp vào nền văn hoá dân tộc nào? Không lẽ văn hoá dân tộc đã chấm hết từ cách mạng tháng Tám (1945) hay sao? Có người bảo, đó là văn hoá "hiện đại"! Chẳng lẽ trên đời này lại có một thứ văn hoá "hiện đại" không có chứng minh thư dân tộc ư?

Trong cái thời đang được nhắc lại ở đây, khái niệm "đại chúng" cũng trở thành đối lập với phẩm chất khoa học. Đã là đại chúng, nếu không nôm na mách qué, thì cũng chỉ xoàng xoàng, ở trình độ thấp thôi chứ làm sao vươn tới "khoa học" được. Bởi vì, "nghiệp dư ấy mà"! Khoa học là phải thuộc về những người được đào tạo từ bên Tây, bên Tàu kia. Cho nên đại chúng muốn vươn lên thì phải có bắt chước cho được những anh chị chuyên nghiệp. Tốt nhất là mời các anh chị ấy về dàn dựng, "nâng cao" cho thì mới hay!

Tóm lại, cách hiểu thiếu biện chứng, tách rời, thậm chí đối lập nhau giữa ba nguyên tắc hữu cơ đó đã dẫn đến những định hướng thiếu khoa học trong việc xây dựng và phát triển nền văn hoá mới của chúng ta. Chính từ những kinh nghiệm, từ những trả giá đó mà hôm nay chúng ta càng thấy được giá trị

đúng đắn của ba nguyên tắc trong Đề cương. Những giá trị ấy vẫn còn nguyên ý nghĩa cập nhật của chúng cho việc xây dựng và phát triển nền văn hoá của chúng ta hôm nay. Chúng tôi nhận thức rằng:

Dân tộc hoá là nguyên tắc hàng đầu cần được tuân thủ. Một nền văn hoá mất đi bản sắc riêng và tính độc lập của nó thì trên thực tế, nó không còn là văn hoá dân tộc và do đó, nó sẽ là một bản sao mờ nhạt của những nền văn hoá khác và sẽ không bao giờ có khả năng đóng góp cho nền văn hóa nhân loại. Nếu vào năm 1943, mục tiêu trước mắt của nguyên tắc "Dân tộc hoá" là nêu cao tinh thần độc lập của văn hoá dân tộc, thì hôm nay, sự xâm lấn ồ ạt của đủ loại văn hoá nước ngoài và hải ngoại cũng đang là điều nhức nhối với chúng ta. Đáng buồn là sự xâm lấn ấy đang phần nào được "thả nổi". Vì ngay trong cửa hàng bách hoá tổng hợp to nhất Thủ đô và nhiều cửa hàng khác, người ta ngang nhiên dành hẳn một ngăn lớn, riêng lẻ, có quảng cáo bằng một chữ to "Nhạc hải ngoại" với đủ loại băng nhạc rền rĩ, rỉa róc của những Tuấn Vũ, Phương Lan, Elvis Phương, Thuý Nga Paris by night v.v... Như vậy, nêu cao ngọn cờ độc lập dân tộc trong văn hoá vẫn là vấn đề nóng bỏng. Đồng thời, như vậy không có nghĩa là từ chối việc tiếp thu những tinh hoa văn hoá khác để làm giàu thêm cho văn hoá dân tộc. Điều quan trọng là cần phải "*Dân tộc hoá*" chúng. Như thế, nguyên tắc đầu tiên này không chỉ nhấn mạnh tính độc lập dân tộc mà còn bao hàm cả việc học tập tinh hoa văn hoá nhân loại.

Đại chúng hóa là nguyên tắc có ý nghĩa bản chất. Nó khẳng định vai trò chủ thể sáng tạo và vận động phát triển nền văn hoá dân tộc là thuộc về đông đảo quần chúng nhân dân. Đó cũng chính là tinh thần dân chủ trong văn hoá, nhằm trao cho nhân dân quyền được sáng tạo và hưởng thụ văn hoá. Đề cương đã nói rõ... "*chống mọi hành động làm cho văn hoá... xa đông đảo quần chúng*". Một điều mà ai cũng biết, rằng văn hoá là sản

phẩm sáng tạo của cả một dân tộc trong trường kỳ lịch sử của dân tộc ấy. Trong nhân dân, cố nhiên, có cả những người chuyên nghiệp. Song không phải vì thế mà nhúm người chuyên nghiệp này được quyền tự cho mình độc quyền sáng tạo dù cho những tác phẩm của họ có đạt đến những đỉnh cao. Phải chăng sau mấy chục năm, đến hôm nay chúng ta mới bắt đầu thấm hiểu được ý nghĩa sâu xa của nguyên tắc này, khi chúng ta chủ trương "xã hội hoá" văn hoá?

Khoa học hoá lại là một nguyên tắc có ý nghĩa bản chất khác của văn hoá. Hơn thế nữa, đây là một hằng số cho sự phát triển của mọi nền văn hoá. Bởi vì, không phải bất cứ sáng tạo nào cũng có thể xem là văn hoá. Văn hoá sẽ chỉ bao gồm những sáng tạo nhằm đưa con người tới cõi *Chân - Thiện - Mỹ*. Vậy khoa học hoá chính là nói về những giá trị chân thực, tiến bộ của văn hoá chứ không phải là việc đem văn hoá Việt Nam đặt vào cái khuôn của phương Tây thế kỷ XVII theo kiểu "chặt chân cho vừa giầy".

Như vậy, "khoa học" không đối lập với "dân tộc" và "đại chúng". Văn hoá dân tộc sẽ là biểu tượng xứng đáng của dân tộc chỉ khi nào nó bao gồm những giá trị sáng tạo tiến bộ, chân thực, góp phần làm cho con người và dân tộc ấy phát triển theo hướng hoàn thiện ngày một cao. Nền văn hoá dân tộc vào một thời điểm lịch sử nhất định, bao giờ cũng bao gồm cả những giá trị của quá khứ lẫn hiện tại. Dân tộc còn thì văn hoá còn. Trong những trường hợp cần thiết thì có thể chia ra một cách tương đối thành văn hoá dân tộc cổ truyền và văn hoá dân tộc đương đại chứ không làm gì có cái gọi là "văn hoá hiện đại phi dân tộc" được, cũng như không làm gì có sự đối lập giữa "dân tộc" và "thời đại" được... Đó là những nhận thức lệch lạc do lầm lẫn đại lượng nội dung với đại lượng thời đại mà có. Cũng sẽ không thể có sự đối lập giữa "đại chúng" với "khoa học", bởi vì mọi giá trị cổ truyền và đương truyền trong nền văn hoá dân tộc đều được sáng tạo

nên bởi sự thông minh, bởi bàn tay, khối óc của nhân dân các dân tộc Việt Nam.

"***Dân tộc hoá - Đại chúng hoá - Khoa học hoá***", đó là một chỉnh thể, một không gian ba chiều, là một hệ thống với những thành tố quan hệ hữu cơ, tương tác. Đó cũng là những hằng số cho việc xây dựng một "*nền văn hoá tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc*". Vì thế, dù cho được ra đời cách đây nửa thế kỷ, *Đề cương* nói chung và ba nguyên tắc nói riêng vẫn mang ý nghĩa cập nhật.

Hội thảo "*50 năm Đề cương văn hoá*", Hà Nội - 1993.

MẤY SUY NGHĨ
VỀ NGUỒN LỰC VĂN HÓA

1- Trước hết, về cơ cấu giá trị của nền văn hóa. Trên thực tế, những đặc trưng của một nền văn hóa dân tộc bao giờ cũng được thể hiện trên mặt bằng cụ thể của một lát cắt đồng đại của lịch sử dân tộc. Có thể xem văn hóa Việt Nam hôm nay là một lát cắt đồng đại như thế để xem xét và thấy *cơ cấu giá trị* của nó bao gồm:

a) Những giá trị, "tinh hoa được vun đắp nên qua lịch sử hàng nghìn năm đấu tranh dựng nước và giữ nước". Đây là bộ phận gồm những giá trị văn hóa cổ truyền được sáng tạo ra trong quá khứ, được chọn lọc, phát huy và trở thành một bộ phận hữu cơ, một thành tố của nền văn hóa đương đại

b) Những giá trị chưa từng có trong lịch sử, được người đương thời sáng tạo ra. Đó là những giá trị đương đại.

c) Trong các giá trị văn hóa dân tộc, có một phần số có nguồn gốc ngoại nhập, được nhân dân bản địa tiếp nhận, chế biến, dân tộc hóa và hội nhập vào. Các giá trị tiếp biến văn hóa này có mặt cả trong lớp văn hóa cổ truyền lẫn văn hóa đương đại. Một tỷ lệ hợp lý và cần thiết các giá trị tiếp biến từ những yếu tố ngoại nhập sẽ góp phần phát triển nền văn hóa dân tộc vào một thời điểm lịch sử nhất định. Một tỷ lệ khác đi sẽ gây nguy cơ có sự lấn át

của các giá trị đó và xói mòn bản sắc dân tộc của các giá trị bản địa.

1.1. Trong công cuộc cách mạng chiến đấu giải phóng dân tộc và xây dựng chủ nghĩa xã hội của nhân dân ta dưới sự lãnh đạo của Đảng 50 năm qua, các giá trị cổ truyền cơ bản nhất đã được tiếp nối, phát huy và phát triển. Lòng yêu nước nồng nàn và đức hy sinh cao cả cho độc lập dân tộc, bắt nguồn từ truyền thống chống giặc ngoại xâm, đã phát triển đến một tầm cao mới, bảo đảm cho thắng lợi cuối cùng. Trong bối cảnh lịch sử đó, những giá trị nhân bản khác như ý thức cộng đồng, tình tương thân tương ái, lòng nhân ái nghĩa tình, bao dung v.v... cũng có bước phát triển mới. Ngày nay người ta thường phê phán, phủ định toàn bộ cơ chế hợp tác xã thời cao cấp. Nhưng theo tôi, nếu không có các hợp tác xã đó thì người lính đi chiến đấu sẽ không an tâm. Những phong trào "*Tất cả vì miền Nam*", "*Trai tài gái đảm*", "*Ba sẵn sàng - Ba đảm đang*" là những biểu hiện sinh động của các giá trị cổ truyền được phát huy trong thời đại chúng ta.

1.2. Tuy nhiên, do nhiều nguyên nhân, trong đó có nguyên nhân chủ quan ở chỗ *chúng ta không nhận thức đầy đủ về văn hóa*, nên 50 năm qua cũng để lại nhiều tồn tại cần khắc phục:

- *Lấy hệ tư tưởng và tính giai cấp làm hệ quy chiếu duy nhất* nên đánh giá các giá trị cổ truyền là phản động, lỗi thời, lạc hậu. Cách đánh giá này đã dẫn đến những chính sách đối xử không hợp lý và gây sự tổn thương không nhỏ cho giá trị cổ truyền. Biết bao nhiêu đình chùa và cả đàn Nam Giao đã bị phá. Bao nhiêu sách chữ Nho bị đốt? Trong hàng chục năm, khu cung điện Huế và nhà thờ Phát Diệm không được coi là di tích văn hóa - lịch sử. Các giá trị văn hóa phi vật thể cũng chung số phận. Rất nhiều phong tục tập quán tốt đẹp xưa bị xóa bỏ để thay vào bằng cách ứng xử được gọi là "mới": Cưới đời sống mới, gia đình

văn hóa mới v.v..., trong đó, khái niệm "mới" mang tính phủ định hoàn toàn các truyền thống xưa.

- Văn hóa không được nhận thức như một thành tố của xã hội. Có thời, văn hóa đồng nghĩa và được hiểu thu hẹp lại là học vấn (mục "*Trình độ văn hóa*" trong lý lịch) và văn học nghệ thuật (trong quy định chức năng nhiệm vụ của Bộ Văn hóa và các cơ quan cấp dưới của Bộ). Những lĩnh vực rất quan trọng của văn hóa như *văn hóa lao động sản xuất, văn hóa sinh hoạt đời thường, văn hóa ẩm thực, văn hóa giao tiếp, văn hóa đạo đức vv...* không được đặt ra như một nhiệm vụ, nên trên thực tế, không có định hướng, không có chính sách, không có cơ chế quản lý và điều hành.

- Từ những nhận thức không đầy đủ như trên nên trong nội dung giáo dục thế hệ trẻ, phần dạy về những giá trị văn hóa cổ truyền chỉ bao gồm chủ yếu những giá trị thuộc lĩnh vực văn học - nghệ thuật, mà thực ra cũng không đầy đủ. Chẳng hạn như trẻ ngày nay không còn biết đến những bài *Đồng dao* hồn nhiên như "*Chi chi, chành chành*" *hay* "*Nu na nu nống*" nữa. Điều tốt đẹp là chúng ta đã tập trung giáo dục hệ tư tưởng, lập trường giai cấp và phẩm chất cách mạng cho lớp trẻ. Nhờ vậy mà biết bao lớp thanh niên đã lên đường cứu nước, góp phần vào sự nghiệp giải phóng dân tộc. Nhưng khi đi vào xây dựng hòa bình, trở lại với đời thường, thì lớp trẻ không khỏi bỡ ngỡ với những điều nhỏ nhất. Vả lại, tôi thiển nghĩ, *trước khi trở thành người cách mạng, mỗi người phải là con một gia đình, thành viên của một tộc họ, một xóm làng và cao hơn nữa, phải là một hậu duệ của Cha Rồng, Mẹ Tiên*. Có nhiều ý kiến phàn nàn và lo lắng về những biểu hiện "*mất gốc*", "*mất đạo lý dân tộc*" của lớp trẻ hôm nay. Đó là lỗi của chúng ta. Suốt mấy chục năm ròng, lớp trẻ biết rất ít về văn hóa cổ truyền. Nội dung giảng dạy trong nhà trường thì như trên vừa nói. Nơi thôn xóm thì vắng các sinh hoạt văn hóa cổ truyền vì "*lạc hậu*", "*lỗi thời*". Trong

chương trình phát thanh và truyền hình có nhiều thời lượng giới thiệu âm nhạc, múa cổ truyền, nhưng lại đã được cải biên theo cảm hứng của các "nhà", nên lắm lúc người xem không còn biết đâu là vốn cổ truyền dân tộc, đâu là "sáng tạo", là "hư cấu", là "nâng cao" của các "nhà" nữa.

- Lấy hệ tư tưởng và tính giai cấp làm chuẩn duy nhất để đánh giá các hoạt động văn hóa - văn nghệ, *nên chỉ chú ý đến nội dung tư tưởng mà thiếu quan tâm đến đặc thù biểu hiện của văn hóa*. Do đó, có một cách đối xử không nhất quán, không công bằng giữa những giá trị văn hóa vật thể và phi vật thể. Nhà nước cấp bằng công nhận di tích cho đình, chùa, miếu, tháp nhưng lại một thời cấm dân làm lễ hội. Mà, lễ hội thì xưa nay vẫn làm ở đình, chùa, miếu, đền, tháp. Không có lễ hội, không có dân hành hương thì các đình chùa ấy chẳng còn là trung tâm văn hóa nữa, chúng biến trở lại chức năng khởi nguyên của chúng là nơi thờ cúng! Nhà nước cũng không cấp bằng công nhận những nghệ nhân lưu giữ vốn văn hóa phi vật thể. Họ không được săn sóc, chết dần, chết mòn và đem theo xuống mồ biết bao vốn văn hóa phi vật thể quý báu. Trong lúc đó, trong mấy năm nay, mỗi năm Nhà nước bỏ hàng chục tỷ đồng để chống xuống cấp di tích. Vậy có ai quan tâm đến việc chống mất mát, chống xuống cấp văn hóa phi vật thể đang được lưu giữ trong trí nhớ con người không? Nói mãi, nói mãi, đến năm 1997 Nhà nước mới duyệt cho mục tiêu IV về sưu tầm văn hóa phi vật thể với chút kinh phí bằng 1/10 các mục tiêu khác! Cứ như thế này thì mươi năm nữa biết lấy gì dạy cho lớp trẻ?

Tóm lại, cơ cấu giá trị hợp lý và đồng bộ của nền văn hóa nước ta vừa qua, *trên thực tế*, đã không còn hợp lý và đồng bộ, thể hiện trên sự thiếu vắng rất nhiều giá trị văn hóa cổ truyền. Nổi lên trên lát cắt đồng đại là các giá trị văn hóa được gọi là "mới", được nhập nội từ các nước XHCN cũ, chủ yếu từ Liên Xô

cũ và gần đây là sự tràn ngập của văn hóa phương Tây. Sự mất cân bằng trong cơ cấu giá trị văn hóa đã phải trả giá bằng sự đứt mạch truyền thống văn hóa dân tộc ở lớp trẻ. Đây là điều mà mỗi người đều có thể cao giọng phê phán, nhưng không mấy ai nghĩ đến việc khắc phục nó!

2. Tiếp theo, *là cơ cấu các lực lượng xã hội tham gia hoạt động và xây dựng nền văn hóa.* Trong nền văn hóa của một quốc gia thường có hai thành phần chính đó là văn hóa do Nhà nước bảo trợ, chỉ đạo, điều hành. Nó được coi là văn hóa chính thống, có tư cách pháp nhân hành nghề và là phát ngôn hệ tư tưởng của giai cấp thống trị nhà nước đó. Để phục vụ cho thành phần văn hóa này Nhà nước đã đào tạo, tài trợ một đội ngũ những nhà quản lý, những văn nghệ sỹ và thiết lập các bộ máy văn hóa nhà nước. Đây là đội ngũ những người làm văn hóa - văn nghệ chuyên nghiệp và sản phẩm của họ được coi là có trình độ nghề nghiệp cao, có chất lượng nghệ thuật.

Song song với văn hóa nhà nước, còn có những hoạt động sáng tạo tự nguyện, tự thân của các tầng lớp nhân dân lao động bình thường. Những hoạt động này nhằm thỏa mãn nhu cầu *được sáng tạo* văn hóa và do đó, tự đáp ứng nhu cầu hưởng thụ văn hóa của mình. Tạm gọi đó là *văn hóa nhân dân*, thay cho văn hóa đại chung của phương Tây để tránh hiểu lầm.

Trong xã hội giai cấp có người bóc lột người, về cơ bản hai thành phần văn hóa này - văn hóa nhà nước và văn hóa nhân dân - đối kháng về hệ tư tưởng. Lênin cũng đã có luận điểm về hai dòng văn hóa trong xã hội cũ và Người cũng đã nhấn mạnh tính đối kháng tư tưởng của chúng.

Tuy nhiên, hai thành phần văn hóa này vẫn luôn luôn có những ảnh hưởng qua lại về nhiều mặt. Ở nước ta, rất nhiều tín điều của Khổng thuyết đã được nhân dân tiếp thu và trở thành

chuẩn đạo đức của họ như: "Trung với vua, hiếu với cha mẹ", "Nhân nghĩa lễ trí tín" v.v... Truyện Kiều của Nguyễn Du được phổ biến rất rộng rãi trong nhân dân, nhưng không mấy người biết tên tác giả Nguyễn Du. Truyện Kiều đã được vô danh hóa, được lưu truyền và biến thành sở hữu toàn dân, được dùng để "bói Kiều", để "lẩy Kiều" và được coi như mọi giá trị văn hóa dân gian khuyết danh khác. Ngược lại, cũng chính trong tác phẩm Kim Vân Kiều trứ danh đó lại có thể tìm thấy rất nhiều ý thơ, tứ thơ, mạch thơ dân gian. Có ý kiến cho rằng, nếu không có thể thơ lục bát do nhân dân sáng tạo thì sẽ không bao giờ có truyện Kiều.

Ngoài ra, dõi theo lịch sử phát triển của nhân loại, văn hóa dân gian ra đời từ thời nguyên thủy. Còn văn hóa bác học, văn hóa nhà nước chỉ xuất hiện khi xã hội có giai cấp và nhất là khi có nhà nước. Cơ sở để hình thành thứ văn hóa bác học, văn hóa nhà nước của mỗi dân tộc là văn hóa dân gian của dân tộc đó. Nhà thơ Huy Cận có câu nói nổi tiếng: "*Văn hóa dân gian là văn hóa mẹ, văn hóa gốc*".

Do điều kiện sống, chất lượng sống, lối sống khác nhau nên giữa văn hóa bác học và văn hóa dân gian không giống nhau về tất cả các "công đoạn" và cách thức sáng tạo, phổ biến, tiếp nhận, lưu truyền.

2.1. Trong xã hội XHCN, giữa hai thành phần văn hóa nhà nước và văn hóa dân gian về cơ bản không có đối kháng tư tưởng. Tuy nhiên, chúng vẫn khác nhau về rất nhiều mặt, đặc biệt là về phương thức sáng tạo, phổ biến, tiếp nhận và lưu truyền. Văn hóa nhà nước được sáng tạo bởi các "nhà" được đào tạo, được phổ biến bằng cả một hệ thống "thiết chế" văn hóa hùng mạnh, được tiếp nhận thông qua "Sáu mặt công tác văn hóa" của cơ quan văn hóa nhà nước theo phương châm "đưa văn hóa về cơ sở" và được lưu truyền bằng đủ mọi hình thức văn bản hóa.

Còn văn hóa dân gian mà nay tạm gọi là văn hóa nhân dân vì người dân hôm nay là chủ nhân đất nước và văn hóa của mình, thì vẫn tiếp nối phương thức sáng tạo, phổ biến, tiếp nhận, lưu truyền theo truyền thống xưa. Để tổ chức một lễ hội, nhân dân không cần có người viết kịch bản, người đạo diễn, các diễn viên được chọn lựa. Hội lễ nằm trong tâm thức văn hóa của mỗi người dân và là việc của cả làng, tuy rằng vẫn có sự phân công những mảng công việc cho các nhóm người khác nhau. Ngày nay cơ quan công an đành chịu bó tay khi muốn đi tìm ai là kẻ đã sáng tác ra những "vè", những "tiếu lâm hiện đại". Bởi vì, chúng được sáng tạo, phổ biến, tiếp nhận và lưu truyền theo phương pháp văn hóa dân gian. Ngoại trừ những câu, những truyện có dụng ý xấu và do kẻ địch lợi dụng, rất nhiều "tiếu lâm" hiện đại phản ánh thái độ của nhân dân với tệ quan liêu, tham nhũng, cửa quyền của một bộ phận cán bộ, đảng viên thoái hóa, đáng để chúng ta phải suy nghĩ. Những sáng tạo có tính phê phán như thế rất khó tìm thấy trong văn hóa bác học, văn hóa nhà nước.

2.2. Trong mấy chục năm qua chúng ta đầu tư nhiều cho văn hóa nhà nước nên bộ mặt văn hóa cả nước có nhiều biến đổi đáng kể. Tuy nhiên, phải thẳng thắn nói rằng, hiệu quả của nó không cao. Theo tôi, nguyên nhân cơ bản là ở chỗ, **mô hình văn hóa nhà nước đó là** *mô hình của các xã hội công nghiệp phát triển và mang tính đô thị hóa cao*, trong lúc 80 % dân số nước ta là nông dân, sống ở các xóm làng. Thêm nữa quá trình hiện đại hóa nông nghiệp diễn ra chậm, chưa rộng khắp nên cơ bản, người nông dân vẫn lao động sản xuất theo phương thức cổ truyền, nhất là ở vùng núi, vùng sâu. Bên cạnh đó, cơ chế thị trường và việc sản xuất hàng hóa làm tăng nhanh nhịp độ phân cực giàu nghèo. Người vượt lên thì chú tâm làm kinh tế, người nghèo thì ăn chẳng đủ, nói gì đến hoạt động văn hóa. Họ làm gì có thời giờ đọc sách, đi câu lạc bộ, đến

nhà văn hóa trung tâm! Cho nên mô hình văn hóa nhà nước với hệ thống thiết chế của nó ngày nay, về thực chất, phục vụ dân thị trấn và đô thị là chủ yếu.

Nhà nước đầu tư hàng chục tỷ cho một mục tiêu trong Chương trình quốc gia về văn hóa "Đưa văn hóa về cơ sở", trong đó, trọng tâm là đầu tư cho Đội thông tin lưu động huyện. Nhưng lực lượng mỏng, nội dung xơ cứng mà số xã mỗi huyện lại quá nhiều, nên may lắm mỗi năm người nông dân được gặp Đội Thông tin này một - hai lần.

Kênh văn hóa duy nhất đến với nông dân là radiô và TV. Tuy nhiên, có phải mọi nông dân đều có tiền mua máy đâu. Lại nữa, rất nhiều thôn làng chưa có điện. Cho nên, mặc dầu là "phủ sóng toàn quốc" nhưng may lắm 40 % nông dân tiếp sóng TV và 60 % tiếp sóng radiô.

2.3. Cho nên, người ta hay nói đến các "điểm trắng văn hóa". Nhưng, nếu công nhận luận điểm của Lênin về hai dòng văn hóa, thì cái sự "trắng" ấy chỉ là "*trắng thứ văn hóa nhà nước*", "*trắng thứ văn hóa của Bộ Văn hóa và các Vụ, Cục, Sở, Phòng của Bộ thôi*".

Còn, trong thôn xóm vẫn còn tiềm ẩn một hệ thống giá trị, một đội hình thiết chế văn hóa xoay quanh đình và chùa làng, một tiềm năng sáng tạo văn hóa của nông dân và một ký ức còn hoài vọng tiếc nuối văn hóa cổ truyền. Như vậy, thôn xóm đâu có "trắng" văn hóa? Chẳng những không "trắng" văn hóa mà nông thôn còn đang lưu giữ một kho tàng giá trị văn hóa được sáng tạo và kết tinh trong mấy ngàn năm lịch sử dân tộc. Chỉ có điều đáng tiếc là trong mấy chục năm qua, thứ văn hóa lâu đời ấy bị quy kết là phong kiến, lạc hậu, lỗi thời nên không được sử dụng, phát huy và phải thay bằng những thứ gọi là "mới". Và như vậy, người nông dân chỉ còn có việc ngồi chờ để thi thoảng cấp trên "đưa văn hóa về cơ sở" cho họ thôi! Từ vai

trò chủ thể sáng tạo văn hóa dân gian trong lịch sử lâu đời của dân tộc, ngày nay người nông dân biến thành người tiêu thụ văn hóa nhà nước đưa xuống! Thế là từ thiện ý lo cho dân, phục vụ dân, chúng ta "đưa văn hóa về cơ sở", vô hình trung chúng ta đã hạn chế rất nhiều những hoạt động sáng tạo tự thân, tại chỗ của nông dân. Thế là xảy ra tình trạng bất cập ngày càng lớn. Văn hóa nhà nước độc diễn và gánh trên vai toàn bộ sức nặng của nhu cầu văn hóa ngày càng lớn theo mức tăng cơ học của dân số, theo sự nâng cao nhanh của dân trí trong nông thôn. Còn chủ thể sáng tạo văn hóa ở nông thôn là người nông dân thì ngồi chờ nhà nước "đưa văn hóa xuống cơ sở" mà trong các thứ văn hóa đó, có nhiều thứ nông dân chưa có điều kiện xài! Chủ trương "xã hội hóa" văn hóa với nội dung là huy động mọi nguồn lực xã hội tham gia xây dựng nền văn hóa, tuy muộn, nhưng rất hợp thời. Nó giúp việc vận hành nền ván hóa trở lại quy luật khách quan. Bởi vì, tính xã hội vốn là bản chất của sáng tạo văn hóa.

Từ ngày "Đổi mới", tình hình có cải thiện. Mặc dầu đang còn nhiều vấn đề cần chỉnh đốn nhưng dân miền xuôi đã được phép làm hội lễ (miền núi thì chưa đâu, vẫn bị coi là mê tín dị đoan). Quy ước Làng văn hóa đã biết chọn lọc những nhân tố tích cực trong hương ước cũ. Lệ cưới, lệ tang mới đây cũng không quy định ngặt nghèo bằng số lượng mấy cân gạo, mấy cân thịt và mấy chai rượu nữa. Không khí dân chủ trong hoạt động văn hoa ở nông thôn được cải thiện một bước. Vai trò chủ thể sáng tạo văn hóa của người nông dân đang dần được khôi phục. Cứ đà này thì có thể khắc phục được "điểm trắng" văn hóa, vì nơi nào văn hóa nhà nước chưa tới được thì đã có văn hóa tự sản, tự tiêu, tại chỗ của nhân dân với những giá trị tốt đẹp của văn hóa cổ truyền.

Và, hy vọng rằng cơ cấu các lực lượng tham gia sáng tạo và xây dựng nền văn hóa dân tộc đương đại sẽ trở lại thế cân bằng

vốn có và cần có của nó. Cũng hy vọng thêm nữa, rằng chính nhân dân sẽ tham gia chọn lọc, điều chỉnh và phát huy các giá trị tích cực của văn hóa cổ truyền và đây là một bước thiết thực giữ gìn, phát triển bản sắc văn hóa dân tộc.

"Nhân dân làm nên lịch sử", nên, nhân dân là chủ nhân đích thực và chủ yếu của văn hóa dân tộc. Và đó cũng chính là bản chất xã hội của chủ trương "xã hội hóa" văn hóa.

Tham luận Hội thảo "*Văn hoá và thời đại*" 1995.

DI SẢN VĂN HÓA
TRONG CƠ CHẾ THỊ TRƯỜNG

I

Trong một số năm gần đây đã xảy ra một số nét tiêu cực, lệch lạc trong việc sử dụng di sản văn hóa (DSVH), đối với cả loại hình vật thể (VT) lẫn phi vật thể (PVT). Mọi hiện tượng tiêu cực đó đều quy tội cho cơ chế thị trường (CCTT) của nền kinh tế. Liệu nhìn nhận như vậy đã công bằng chưa, đã thật đúng chưa? Trong bài này, chúng tôi muốn đưa ra vài suy nghĩ trên vấn đề này.

Trước hết cần phải thừa nhận rằng CCTT trong nền kinh tế có tác động toàn diện đến đời sống xã hội. Trong chừng mực nào đó, nó có ảnh hưởng như là "một chuẩn mực" để xử lý các mối quan hệ xã hội, đặc biệt với các quan hệ trong đời sống tinh thần. Tuy nhiên, CCTT không chỉ là những thách thức mà còn là những cơ hội, những điều kiện thuận lợi chưa từng có trong lịch sử đối với việc giữ gìn và phát huy các giá trị của DSVH.

Cần phải công nhận rằng từ khi chúng ta áp dụng CCTT cho nền kinh tế, đời sống, mức sống và chất lượng sống của một bộ phận không nhỏ trong nhân dân đã được nâng lên một bước. Cố nhiên vẫn còn một bộ phận nhân dân đang cần được "xoá đói giảm nghèo", nhưng nhìn chung, nhu cầu sinh hoạt và hưởng thụ văn hóa đã trở thành một thành tố không thể thiếu trong đời sống hoặc ít ra cũng là trong quan niệm về cuộc sống của nhân dân.

Chưa bao giờ người Việt Nam lại đi tham quan, nghỉ mát, du lịch nhiều như ngày nay và chắc chắn xu thế này còn tăng trưởng mạnh và nhanh hơn theo sự tăng trưởng của kinh tế và mức sống. Sự phát triển của ngành du lịch cho cả người Việt Nam và ngoại quốc mà một trong những nhu cầu là được tìm hiểu, khám phá, trải nghiệm, cũng là những điều kiện thuận lợi cho sự "lên ngôi" của một số DSVH. Để đáp ứng cho nhu cầu trên, các hiện tượng DSVH được khai thác, chỉnh trang và sử dụng theo hướng biến thành một loại hàng hóa. Điều này đã phá đi những rào cản, những cấm kỵ và giúp nhân dân có điều kiện tìm hiểu, tiếp xúc với các DSVH. Ngày nay chỉ cần mua vé vào cửa, người dân có thể đến xem mọi ngách của Tử cấm thành, nơi xưa kia chỉ dành cho vua chúa Nhưng ngược lại, người dân sẵn sàng bỏ tiền mua vé vào cửa một số đình, chùa, đền, miếu, là những nơi "cửa thánh", "cửa Phật" xưa kia được ra vào tự do. Yêu cầu lưu thông hàng hóa mà ở đây là món hàng DSVH lại được thúc đẩy thêm nhờ sự quảng bá của các phương tiện thông tin đại chúng Ngoài ra, để tăng thêm phần hấp dẫn, chủ nhân của các DSVH này có những biện pháp tô vẽ thêm cho chúng, nhằm cạnh tranh với những đối tượng khác. Kết quả là:

- Trong chừng mực nào đó, đã nâng cao nhận thức của nhân dân, nhất là của các cộng đồng chủ nhân DSVH, về giá trị nhiều mặt của các di sản này.

- Trở thành một thứ hàng hóa trong vòng xoáy của cơ chế thị trường, các DSVH đem lại lợi nhuận cho chủ nhân chúng, tạo điều kiện giữ gìn, phát huy giá trị của di sản.

- Xuất hiện dòng lưu thông các giá trị DSVH giữa các vùng miền, địa phương, dân tộc, tạo điều kiện đẩy nhanh quá trình quốc gia hóa; và đồng thời là quá trình giao lưu tộc người, địa phương hóa các giá trị DSVH. Đó là các quá trình có tính quy luật trong

sự vận động biện chứng của sự phát triển văn hóa dân tộc. Nó, một mặt tạo nên ngày càng cao, càng đậm tính thống nhất của nền văn hóa Việt Nam; mặt khác, lại đa dạng hóa, làm giàu có thêm văn hóa các địa phương, các tộc người.

- Sau đây là một vài ví dụ về những tác động tích cực của CCTT đối với DSVH:

- Trích báo cáo của chi hội Văn nghệ dân gian Việt Nam tỉnh Lào Cao: "... *xây dựng các làng có nhiều di sản văn hóa dân gian thành nguồn lực phát triển du lịch... ở bản Dền, xã Bản Hồ, huyện Sa Pa thành mô hình khai thác, phát huy di sản văn hóa...: xây dựng các nhà sàn thành nhà nghỉ, khôi phục nghề thủ công làm chăn đệm thành nghề sản xuất hàng lưu niệm, khôi phục một số trò chơi dân gian, văn hóa ẩm thực...*"

"*Đã nhân mô hình ra các bản Tả Van Giáy xã Tả Van, Mường Bo xã Thanh Phú, Cát Cát xã San Sả Hồ, Sả Xéng xã Tả Phìn...*"

"*Năm 2001 có 2000 lượt khách đến thăm các bản, năm 2002 tăng lên 10.000... và nửa năm 2003 đã có 11.000 lượt khách... Doanh thu của Bản Dền là 50 triệu/năm, bản Cát Cát là 90 triệu/năm. Riêng gia đình anh Đào A Son (Bản Dền) thu 25 triệu/năm, anh Mã A Máo (bản Cát Cát) thu 11 triệu/năm*".

+ Trẩy hội và hành hương trở thành nhu cầu không chỉ của người già mà còn là của đông đảo thanh niên. Chưa bao giờ các hội chùa Hương, Đền Hùng, Yên Tử, Hoa Lư, hội Sóc Sơn, Đền Dóng, hội Cầu Ngư, Hội đua thuyền Chol ChNam ThMây, hội Bà Chúa Xứ v.v... lại đông người đến quá tải như thế. Điều đáng nói là ở chỗ không phải mọi người đến hội đều có nhu cầu hành hương đến một trung tâm tín ngưỡng nào đó.

Có rất nhiều người, nhất là giới trẻ, đến hội để thoả mãn nhu cầu giao tiếp, nhu cầu tham quan, vãng cảnh, tức là những nhu cầu văn hóa. Bởi vì nơi họ đến là những di tích văn hóa vật thể chứa đựng những hoạt động văn hóa phi vật thể. Nhờ nhu cầu này nhiều DSVHVT và PVT được khôi phục, chỉnh trang và ra khỏi nguy cơ bị mai một.

- Rất nhiều nghề và làng nghề thủ công mỹ nghệ hồi sinh sau những lao đao của những năm cuối thời bao cấp. Những nghề như thêu, dệt lụa, khảm trai, chế biến đồ gỗ, đúc đồng, tạc tượng v.v... và ở trên miền núi nghề dệt thổ cẩm, sản xuất gốm thô đã góp phần xoá đói giảm nghèo và duy trì DSVH.

- Một số nghệ thuật nghi lễ như các cuộc hát thờ: Hát Xoan, Ghẹo Phú Thọ, Hát Chèo Tàu, Hát Dô Hà Tây, nay được trích đoạn phục vụ khách du lịch. Một số loại hình phi vật thể khác như các sinh hoạt lửa đêm có nhảy múa và uống rượu cần vốn trước kia chỉ có ở một vài địa phương, nay phổ biến rộng rãi.

- Nhờ có thu nhập nên người Việt Nam đã cùng với khách du lịch nước ngoài có cái thú thưởng thức đặc sản của văn hóa ẩm thực. Nhờ đó, những đặc sản này "lên ngôi", có giá. Ở các khách sạn bây giờ một đĩa rau bí xào tỏi giá tới 20.000 đồng. Các quán cơm niêu, cơm tấm, lẩu mắm, tôn vinh những món ăn người nghèo. Trên đường vào Bình Định có một dãy phố bán rượu Bàu Đá. Cũng như thế là các dẫy phố "Bánh dầy Quán Gánh" "Phố Tương Bần", "Phố Gà ác hầm thuốc Bắc" v.v... Ở Hà Nội không khó khăn gì để tìm những đại lý bánh đậu xanh và bánh gai Hải Dương, nước mắm độ đạm cao của Cát Hải, Phú Quốc, Mè Xửng, Mắm tôm chua Huế, kẹo gương, đường phèn, đường phổi và cá bống sông Trà Khúc của Quảng Ngãi v.v... Đây có thể là dấu hiệu điển hình nhất chứng minh cho tác động của cơ chế thị trường đối với một loại hình DSVH.

II

Ngoài những tác động tích cực nói trên thì CCTT cũng góp phần nảy sinh những nét tiêu cực đối với DSVH.

Dễ thấy nhất là việc khai thác vô tội vạ, khai thác đến "tàn bạo" những di tích lịch sử, văn hóa, danh lam thắng cảnh bằng bất kỳ giá nào để thu lợi nhuận cao nhất. Nhân dân ta vốn có truyền thống tôn trọng những nơi thiêng liêng. Nay những nơi đó bị trần tục hóa vì mục đích "thu kinh phí cho địa phương". Vụ việc xây dựng thêm 42 điểm thờ cúng ở khu vực chùa Hương chỉ là phần nổi của tảng băng chìm. Bằng vô vàn hình thức và biến tướng, người ta thu tiền của khách thập phương. Tôi đã đếm trong một cái chùa có đến 21 hòm công đức. Những hòm này đặt từ chân tượng Kim Cương ngoài tam quan vào đến chân bàn thờ các vị tiền tăng đã quá cố. Thậm chí trong các am nhỏ đặt ở chân tháp ngoài vườn chùa cũng có hòm công đức! Đấy là còn chưa nói đến các hàng quán ăn uống và lưu niệm, các loại cò quay "vui chơi có thưởng" v.v. Ở những nơi này hàm lượng văn hóa, ý nghĩa lịch sử không còn nữa. Nó bị vùi lấp và trở thành công cụ cho những mưu toan làm tiền.

Một điều khá phổ biến của các nhà tổ chức lễ hội là chỉ chăm chăm đến việc thực hiện các quy trình và bố trí các điểm thu tiền giữ xe, thu vé vào cửa. Họ quên mất việc tuyên truyền giải thích về ý nghĩa lịch sử – văn hóa của lễ hội. Ở nhiều lễ hội, khi được phỏng vấn, nhiều thanh niên hoặc khách thập phương không biết lễ hội thờ ai, thực hiện để làm gì, có ý nghĩa gì đến phong tục tập quán, có ảnh hưởng gì đến đời sống nhân dân và biểu hiện bản sắc dân tộc như thế nào? Họ đến lễ hội để "chơi" như đi du lịch vậy. Đó là chưa kể đến thái độ vụ lợi của một số người "Lạy Thánh mới bái, con xin người cho con đỗ vào Đại học Ngoại giao" hay "Con xin người cho con vào cầu lửa" v.v...

Ý nghĩa lớn lao của lễ hội là nhằm "*đưa quá khứ hội nhập vào hiện tại, quy tụ toàn bộ năng lượng của vũ trụ, của không gian và thời gian, của nhân quần và thần linh vào một thời khắc, một địa điểm tạo nên một không gian đậm đặc năng lượng thiêng mà con người đi dự hội có nguyện vọng tắm mình trong đó, để sau đó họ là một con người khác đáp ứng cho năm mới, mùa mới.* Tiếc rằng cái ý nghĩa thiêng liêng, thành kính và hết mình của ngàn xưa đang bị tầm thường hóa, dung tục hóa bởi mục đích thu tiền. Hoặc ít nhất cũng bởi những "thiện ý" lồng ghép văn hóa "mới" của những sân khấu văn công, của thi bóng chuyền, bóng đá v.v...

Có khá nhiều hình thức nghệ thuật được đưa ra như một thứ hàng hoá. Rất nhiều tranh hội hoạ đã có "đầu ra" nhưng bên cạnh một số không nhiều các tranh có chất lượng nghệ thuật thì có rất nhiều tranh "hàng chợ". Có một thời kỳ có hàng chục tốp ca Huế phục vụ cho khách trên thuyền sông Hương, trong đó có những tốp ca Huế "rởm". Việc Sở Văn hoá Thông tin Thừa Thiên – Huế chủ trương cấp chứng chỉ hành nghề cho các tốp ca là hoàn toàn đúng nhằm lập lại trật tự ca Huế trên sông Hương. Trong những năm 90 của thế kỷ XX, dân các làng Quan Họ phân biệt Quan Họ làng, Quan Họ Đoàn, Quan Họ Đài, Quan họ TV, thậm chí Quan Họ anh Chung Đức chị Thu Hiền. Đến bây giờ thì còn có cả Quan Họ Trung tâm này, nhóm kia. Trong Hội Lim một người mặc áo liền anh, một cô mặc áo liền chị, dưới một cái lều che bằng vải dứa màu cờ Thái Lan, mỗi người một micrô và qua một tăng âm và không quên có một hộp giấy hoặc gỗ để nhận tiền "thưởng". Để có vẻ là "hiện đại" tôi đã thấy ở một khách sạn Thủ đô, người ta mặc trang phục liền anh, liền chị, hát Quan Họ được đệm bằng dàn nhạc dân tộc đánh theo nhịp "đít-cô" (disco), còn người hát thì vừa hát vừa ngoáy mông, vặn người. Hỏi ra mới biết đó là "Quan Họ cải tiến" theo hướng "hiện đại hoá" cho phù hợp với thị hiếu của khách phương Tây. Ở nhiều khách sạn, ca nhạc dân tộc được dùng làm "nền âm

thanh" cho phòng ăn. Khách cứ ăn uống nhồm nhoàm, cười nói thoải mái. Các nghệ nhân, nghệ sỹ thì đàn hát như máy. Thực tế, chẳng mấy người khách để ý đến họ. Một lão nghệ sỹ Thành phố Hồ Chí Minh nói: "***Chỉ vì 100.000 đồng mỗi đêm mà cái thân già ngót 80 tuổi phải đem cái sở nguyện của mình đi mua vui cho lớp người "tai trâu" đó. Thật là mua danh ba vạn, bán danh ba đồng. Nhưng không làm thì biết lấy gì mà qua ngày?***"

Một nét tiêu cực khó thấy là sự bóc lột của những tổ chức dịch vụ hoặc thương nhân đối với những chủ nhân hay tác giả của DSVH. Có thể ví dụ trong một số nghề thủ công. Một sản phẩm thổ cẩm chẳng hạn, người làm ra khéo lắm được nhận 20% giá bán. Thù lao cho các nghệ nhân ca Huế, đờn ca Tài tử, các nhạc công ca sỹ dân tộc ở các khách sạn quá thấp, thậm chí thảm hại nếu so sánh với cát-xê của các ca sỹ chứ chưa nói đến việc so với các "ngôi sao". Đối xử như thế với những người lưu giữ và thực hành DSVH thì liệu có phải là xem thường giá trị thực của DSVH không?

III

Tại sao như vậy? Dễ nhất là đổ diệt cho cái "thằng" cơ chế thị trường. Cố nhiên những nét tiêu cực nói trên đều xuất phát từ những động cơ thu lợi mà muốn vậy người ta phải "hàng hóa hóa" di sản văn hóa. Nhưng theo tôi cái căn nguyên gốc gác lại là nhận thức chưa đầy đủ của chúng ta về CCTT và đặc biệt là về vai trò nhiều ý nghĩa của DSVH, trong đó DSVH có vị trí của một loại hàng hóa đặc biệt. Giá trị của loại hàng hóa này là ở nội dung văn hóa tinh thần, bản sắc dân tộc mà nó chứa đựng. Khai thác thế nào để người "mua" thấy cần "mua" cái đó và qua đó họ nhận được một cách nhìn, một thị hiếu đúng đắn, chứ không phải bắt chước những kiểu dáng dung tục thô

thiển. Điều này thật ra chưa được các nhà lãnh đạo hữu trách quan tâm. Nó chưa phải là một bộ phận cấu thành trong tri thức cần thiết của "***lãnh đạo trí***".

Về mặt quản lý, chúng ta chưa có một cơ chế, một nội quy với những quy định cần thiết. Trong Luật Di sản văn hóa chỉ có 11/73 điều về văn hóa phi vật thể với những điều khoản chung chung, mang tính chất chủ trương, thậm chí hô khẩu hiệu. Ngay cả Nghị định số 92/2002/NĐ-CP ngày 11/11/2002 của Chính Phủ cũng còn quá nhiều các từ "Tăng cường", "Mở rộng', "Hỗ trợ", "Khuyến khích" v.v... Luật và Nghị định quy định rất chi tiết và chu đáo về DSVH VT. Về DSVH PVT còn quá nhiều thiếu sót. Xin nêu một vài ví dụ:

- Trong khoản 2/ Điều 3 của Nghị định về Chính sách của Nhà nước về bảo vệ và phát huy giá trị di sản văn hóa có ghi... "*thực hiện các chính sách ưu đãi về tinh thần và vật chất đối với nghệ nhân, nghệ sỹ nắm giữ và có công phổ biến nghệ thuật truyền thống, bí quyết nghề nghiệp có giá trị đặc biệt*". Thế nhưng trong chương VIII khi nói về trách nhiệm của 10 Bộ và các uỷ ban nhân dân không thấy giao trách nhiệm cho Bộ nào thực hiện khoản 2/ Điều 3 nói trên.

- Cũng như vậy, trong điều 12/ Chương II nói một vài chính sách đãi ngộ với nghệ nhân, nghệ sỹ. Nhưng trong chương VIII cũng không thấy việc này quy định vào trách nhiệm của Bộ nào.

- Gần đây có thông tư liên Bộ số 41 của Bộ Nông Nghiệp và Phát triển nông thôn, Bộ Lao động và Thương binh xã hội, Bộ Văn hóa thông tin quy định quy chế phong danh hiệu Nghệ nhân và một vài quyền lợi cho các nghệ nhân nghề thủ công mỹ nghệ. Đây là một dấu hiệu tốt đẹp. Thế còn nghệ nhân các lĩnh vực khác thì ai phong, ai giải quyết chế độ? Một người Ê Đê nhớ, hát cung cấp hàng chục sử thi mà mỗi

sử thi phải kể vài ba đêm mới hết thì ai phong, họ có đáng là nghệ nhân không?

- Trước tình hình đó, Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam đành phải ra Quy chế phong tặng danh hiệu "Nghệ nhân dân gian" *của Hội* với hàm ý thực hiện lời kêu gọi của UNESCO về việc phong tặng danh hiệu "Báu vật nhân văn sống" (Living Human Treasures) và cụ thể hóa Điều 26 Luật Di sản Văn hóa. Tuy nhiên, Hội chỉ giải quyết được sự tôn vinh tinh thần và một món tiền nhỏ làm quà. Còn việc chăm lo nghề nghiệp, đời sống của nghệ nhân thì Hội không đủ kinh phí để làm. Tuy vậy mà trong đợt đầu phong tặng cho 16 nghệ nhân trên toàn quốc, đủ cả Bắc Trung Nam, miền núi, miền xuôi đã có một tác động không nhỏ đến nhận thức về vai trò then chốt của nghệ nhân đối với việc giữ gìn và phát huy giá trị di sản văn hóa trong nhân dân và đặc biệt, trong lãnh đạo các địa phương có nghệ nhân được phong tặng.

Vậy là hiện nay có hai dạng danh hiệu nghệ nhân, một là về thủ công nghệ của Thông tư ba Bộ, một nữa là các lĩnh vức văn hóa văn nghệ dân gian của Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam.

Được biết trong kỳ họp tới Quốc hội sẽ xem xét thông qua văn bản về thi đua khen thưởng. Thay mặt Ban Chấp hành Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam tôi *chính thức đề nghị* Uỷ ban Văn hóa - Giáo dục và thanh thiếu niên nhi đồng đưa vào Dự thảo đề nghị danh hiệu Nghệ nhân Ưu tú và Nghệ nhân Nhân dân ngang tầm với danh hiệu cho các nhà giáo, thầy thuốc và nghệ sỹ thay thế cho các danh hiệu hiện có. Chúng tôi cũng trân trọng đề nghị Quốc hội ghi rõ là *Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam là một thành viên chính thức cùng với các Bộ ngành trong Hội đồng* chọn lựa, bình bầu, phong tặng danh hiệu cho các nghệ nhân.

Thông qua những nguồn tin không chính thức từ các bạn bè giáo sư, nhà khoa học cộng tác với UNNESCO cho biết UNESCO dự định xét phong tặng danh hiệu "*Báu vật nhân văn sống của nhân loại*" cho nghệ nhân ở các nước.

Đây cũng là một lý do để chúng ta gấp rút thực hiện một cách thống nhất việc tôn vinh các nghệ nhân.

Hà Nội ngày 12 tháng 8 năm 2003

Hội thảo "*Vấn đề bảo vệ và phát huy di sản văn hoá với sự nghiệp đổi mới đất nước*". Ủy ban Văn hoá - giáo dục và thanh thiếu niên nhi đồng. Quốc hội khoá XI, 21 - 22/8/2003.

TẢN MẠN VỀ CHUYỆN HỘI NHẬP - HOÀ NHẬP - HOÀ TAN TRONG VĂN HÓA

Lâu nay việc "hội nhập - hoà nhập" thường được nêu lên, được coi như một tất yếu không thể tránh; thậm chí, một "định mệnh", mà không có nó, một đất nước không thể phát triển trong một hoàn cảnh thế giới ngày nay. Một trong những biểu hiện của "hội nhập - hoà nhập" là quá trình toàn cầu hóa đang diễn ra với nhịp độ ngày càng nhanh và biên độ ngày càng rộng; một quá trình mà ngoài những tác động tích cực giúp cho sự phát triển nào đó của mỗi dân tộc, nay đã bộc lộ nhiều nhân tố tiêu cực trực tiếp tác động xấu đến sự phát triển, khiến cho nhân dân nhiều nơi trên thế giới đã biểu tình phản đối.

Trong văn hóa cũng có tình trạng tương tự. Sự lo ngại về những tác động tiêu cực của "hội nhập - hoà nhập" đã dẫn đến khẩu hiệu đầy tính cảnh giác "*hoà nhập nhưng không hoà tan*". Và sự lo ngại không phải là không có căn cứ. Ở nước ta, mặc dầu việc "hội nhập - hoà nhập" văn hóa chưa được đặt ra một cách chính thức nhưng những hiện tượng *được coi là "hoà nhập"* đã và đang diễn ra. Những hiện tượng này thường xảy ra ở việc bắt chước một số hình thức văn hóa nào đó của nước ngoài, nhất là của phương Tây. Chẳng hạn, khi thấy bài hát của một số ca sỹ nước ngoài được phụ hoạ bằng các dàn múa, ở nước ta cũng bắt chước, đến nỗi bây giờ khó tìm được cuộc trình diễn bài hát nào mà lại không có múa "minh hoạ". Bây giờ cũng khó tìm thấy một cuộc liên hoan văn nghệ quần chúng mà lại thiếu chiếc đàn

oóc-gan điện tử hoặc dàn trống nhạc "trẻ", hoặc cả hai thứ. Một dạo, một số thanh niên nước ta "hoà nhập" văn hóa phim Hàn Quốc bằng cách nhuộm tóc màu vàng đất và bôi son môi nâu đậm. Trong những trường hợp như vừa kể, *"hoà nhập" có nghĩa là làm giống như người ta, với ý muốn chứng tỏ rằng ta cũng "hiện đại" như họ!* Để tỏ ra là *"thời thượng"* các vị phụ trách phóng thanh ánh sáng cho các cuộc biểu diễn luôn dùng bóng đèn quả cầu xoay có nhiều lỗ, tạo ra nhiều màu. Ánh sáng của quả cầu này phản chiếu lên sân khấu, nhất là trên tấm phông hậu tạo nên một luồng sáng màu quay cuồng đến chóng mặt. Kiểu ánh sáng này chỉ thích hợp cho các vũ trường đèn mờ nhưng lại được áp dụng cho cả những sân khấu liên hoan các bài hát cách mạng. Cũng như thế, lối tạo âm thanh hồi vang (écho) chỉ thích hợp cho Karaôkê thì nay họ lại dùng trong mít tinh chính trị, nên diễn văn của ông Chủ tịch tỉnh cũng có écho: *"Kính... ính... ính... ính thưa... ưa... ưa... ưa toàn... oàn... oàn... oàn thể... ể... ể... ể...".* Biết bao nhiêu *điều kệch cỡm* đang diễn ra dưới chiêu bài "hoà nhập - hội nhập"! Nếu những điều này ảnh hưởng đến tư duy vĩ mô của các nhà chỉ đạo văn hóa - văn nghệ thì tác động còn lớn hơn nhiều. Chương trình ca nhạc MTV là cần thiết để "hội nhập" và hiểu biết cho công chúng. Nhưng nếu chỉ có MTV, thậm chí lại còn MTV theo yêu cầu thính giả trong lúc không có một chương trình đặc hiệu như vậy về âm nhạc Việt Nam, cả cổ truyền lẫn cách mạng, thì hiệu quả là mất cân đối. Có người cãi: Có nhiều thời lượng cho nhạc Việt Nam đấy chứ! Vâng, nhưng lẻ tẻ, không định kỳ, định lượng để người xem đón chờ như MTV. Giá như có MTV mà lại có cả VMTV (Vietnamese Music on Tivi) thì hay biết mấy.

Nói dông dài như vậy để thấy *"hội nhập - hoà nhập" không đồng nghĩa với "du nhập"*, nhất là cách du nhập không chọn lọc, du nhập a-dua thấy người ta làm mình cũng làm; thậm chí, du nhập chỉ vì hãng này, công ty kia cho tiền tài trợ để nhập và phải trình chiếu theo yêu cầu của họ!

Thực ra "*hoà nhập*" hay "*hội nhập*" là quá trình thích ứng của một sự vật, một hiện tượng vào sự vận động của một (hay hệ thống) sự vật, hiện tượng khác vì sự tồn tại và phát triển của cái thứ nhất. Trong lịch sử dân tộc, chúng ta đã "*hội nhập*" và "*hoà nhập*" nền văn hóa cơ tầng Đông Nam Á của mình vào dòng chảy tư tưởng triết học của Khổng thuyết. Nhờ đó, ta xây dựng được một quốc gia phong kiến tập quyền hùng mạnh, khác với chế độ liên bang lỏng lẻo của các nước Đông Nam Á khác. Chúng ta cũng đã "*hội nhập - hoà nhập*" dòng văn học dân gian bản địa với những nguyên tắc và thể chế của thơ ca Hán. Kết quả là ta cũng có một dòng thơ ca chữ Hán không kém phần dầy dặn. Cũng như thế, vào đầu thế kỷ XX, sự "*hội nhập - hoà nhập*" nền âm nhạc dân gian Việt Nam vào những nguyên lý và hình thức âm nhạc châu Âu đã cho chúng ta một dòng tân nhạc Việt Nam phát triển đến tận hôm nay.

Kinh nghiệm lịch sử cho thấy, để "*hội nhập - hoà nhập*" *trước hết phải có cái gì đó của mình để đem đi "hoà và hội"*. Bởi vì người ta không thể "hoà hay hội" bằng tay không. Sau nữa, *mục đích* của việc "*hoà hay hội*" này *là để cho cái bản địa phát triển lên một bước, như là một tiến bộ nội sinh*. Như vậy, "*hoà hay nhập*" *rốt cuộc là đem cái của họ "hoà" vào cái của ta, chứ không phải lấy cái của họ thay vào cái vốn có của ta*. Chúng ta có một nhà nước phong kiến được xây dựng theo tư tưởng Khổng thuyết, nhưng các triều đại Việt Nam có lẽ là những triều đại gần dân nhất, lo cho dân nhất và "dân chủ" nhất. Từ chữ Hán và Thơ ca Hán, chúng ta có cả một dòng văn học chữ Hán của Việt Nam. Nhưng quan trọng hơn, *từ chữ Hán*, chúng ta sáng tạo ra chữ Nôm và nhờ đó, *có cả một dòng văn học chữ Nôm* (Nôm Việt, Nôm Tày). Ngày nay không ai có thể phủ nhận sự tồn tại với những sắc thái dân tộc của một dòng tân nhạc Việt Nam. Kết quả của quá trình "*hoà và hội*" này đã thúc đẩy sự phát triển lịch sử của văn hóa ta; mặt khác, nó làm phong phú cho văn hóa họ.

Cần lưu ý, rằng "*hội nhập - hoà nhập*", *về bản chất, là một quá trình tự giác - chủ động,* để đáp ứng yêu cầu phát triển lịch sử của văn hóa bản địa. Vì vậy, nó phải là *một quá trình chọn lựa có ý thức* của chủ thể văn hoá, nhất là của những nhà lãnh đạo quốc gia. Ở đây, một loạt câu hỏi cần giải đáp như "*hoà với cái gì*", "*hoà để làm gì*", "*hoà như thế nào?*" *v.v...* Vậy là cần một tầm nhìn chiến lược, dự báo xu thế phát triển nội sinh của nền văn hóa và của cả trào lưu bên ngoài, từ đó, mới hoạch định và trả lời các câu hỏi trên. Đáng tiếc, *điều này chưa được đặt ra một cách định lượng ở nước ta.* Do đó, nói là "hoà nhập" nhưng nhiều lúc nhiều nơi chúng ta tiếp nhận văn hóa bên ngoài một cách tuỳ tiện, đôi khi gây hậu quả xấu đến công chúng văn hóa của mình, dẫn đến việc lấy cái của họ thay vào cái cổ truyền của ta. Lấy một ví dụ: Đồ tang của ta là màu trắng, phản ánh quan niệm về cõi sống của tổ tiên bên cạnh cõi sống của con cháu. Nay ta dùng màu đen cho băng tang của phương Tây vốn là tín hiệu thể hiện quan niệm về cái chết được chôn vùi dưới đất sâu hay trong hang động tối tăm.

Trên đây chỉ là mấy ý kiến tản mạn về chủ đề này. Dung lượng lớn, tính không gian và thời gian, tính hệ thống của chủ đề đòi hỏi một công trình chuyên sâu mà trong phạm vi một bài báo không thể đáp ứng được.

Hà Nội, Báo Lao động
Xuân Quý Mùi 2003

VĂN HOÁ DÂN GIAN VÀ DU LỊCH ĐÔI ĐIỀU CẦN LÀM RÕ THÊM

Trong Hội nghị các chuyên gia văn hoá các nước Châu Á Thái Bình Dương do UNESCO tổ chức tại Nhật Bản, Tokyo, ngày 8-12/2/2000 với chủ đề "*Xây dựng một mạng lưới bảo vệ và phát huy nghệ thuật biểu diễn dân gian cổ truyền*"[1] có một tiểu ban thảo luận chuyên đề: "*Văn hoá dân gian và Du lịch - Tương hỗ hay đối đầu*"[2]. Tại tiểu ban này, đại biểu các nước đang phát triển và các nước Châu Phi, Á, Úc, Mỹ La Tinh phát biểu rất nhiều về một nguy cơ vốn di sản văn hoá dân tộc đang bị xâm hại, bị làm méo mó đi để phục vụ cho du lịch. Đại biểu Jimbabuê đưa ra một ví dụ: ở nước bà người con gái có điệu múa uốn lượn cơ thể trước bàn thờ thần linh trong lễ trưởng thành. Điệu múa này được "*cải biên theo hướng hiện đại hoá*"[3] bởi các công ty du lịch mà thực chất là khai thác các động tác và tư thê của phần cơ thể người con gái tính từ bụng trở xuống với các động tác cong mông, ưỡn bụng, dạng đùi, gợi ra những biểu thị xác thịt. Điệu múa rất được khách du lịch nam giới tán thưởng, chẳng những họ chụp ảnh, quay video mà còn ném đôla thưởng cho vũ công. Theo bà, ngành du lịch được lợi vì thu hút nhiều khách. Vũ công cũng được lợi vì được nhận tiền thưởng.

---

1. "2000 Regional Seminar for Cultural Personals in Asia and the Pacific. Building a Network for Preservation and Promotion of Traditional/Folk Performing Arts".
2. "Folk-Culture and Tourism - Reciprocation or Confrontation?".
3. Nguyên văn: "This dance was improved toward the so called Modernization".

Nhưng hình ảnh nền văn hoá đầy tính nhân văn của nước Jimbabuê thì bị bóp méo, xuyên tạc. Điều tai hại nhất là trong trí nhớ của khách chỉ còn lại những ấn tượng về những biểu thị thấp hèn mà điệu múa cải biên đã trình ra.

Ở Việt Nam, tình trạng chưa đến mức báo động như vậy. Tuy nhiên đây đó cũng đã có những ý kiến trái ngược nhau. Xin đưa một ví dụ: ở Huế, trong một khách sạn, người ta dành một phòng, thiết kế như một nơi của vua và hoàng hậu ngủ cho khách thuê. Khách nam sẽ được khoác áo hoàng bào, đội mũ miện, đi hia hoàng đế. Vợ khách hay người cặp đôi với khách sẽ mặc xiêm y của hoàng hậu. Họ ngồi ăn với sự hầu hạ của những người đóng vai thị tỳ, thị vệ, đôi lúc có cả vai quan hoạn đứng chầu. Đặc biệt, tốp nhạc cử các bài Nhã nhạc trong lúc họ ăn uống nói chuyện. Sau bữa ăn, cả đoàn tuỳ tùng dẫn khách vào phòng hoàng đế trong tiếng Nhã nhạc réo rắt. Về hiện tượng này có hai ý kiến. Bên phía phản đối thì cho rằng dù triều Nguyễn được đánh giá như thế nào đó về mặt lịch sử thì các vị vua và những gì gắn với đời sống của họ, như Nhã nhạc chẳng hạn, vẫn là những biểu tượng thiêng liêng không thể đem ra làm trò mua vui cho khách được. Họ cảm thấy lòng tự tôn dân tộc bị xúc phạm. Thứ văn hoá cao đẹp như Nhã nhạc bị đem bán rao cho những cái "tai trâu" của khách. Bên phía ủng hộ thì tặc lưỡi: "Thời buổi kinh tế thị trường. Cái gì thu được tiền thì làm. Vẽ chuyện, cao cả với thiêng liêng làm gì cho rách việc ra. Những thứ ấy cứ giữ trong kho hay trong bảo tàng không có ích gì?"

Cũng như thế là trường hợp cái gọi là "Chợ tình" bị hiểu theo nghĩa tiếng Kinh là nơi "mua bán tình". Thực ra, Chợ trong trường hợp này chỉ là một phiên chợ như mọi phiên khác. Nó chỉ đặc biệt là người ta đi chợ không phải để mua bán, nhất là "mua bán tình" mà là để gặp nhau. Vậy Chợ chỉ là cái cớ, cái dịp chứ không phải là mục đích. Gọi là chợ tình là làm sai lạc bản

chất của sự vật. Hai nữa, "Chợ tình" có nên trở thành đối tượng quan sát của khách du lịch hay không? Nếu có thì liệu có xúc phạm đến chiều sâu tình cảm và tính nhân văn cao đẹp của nhân dân các dân tộc không? Liệu nó có dung tục hoá khi đem những cuộc gặp gỡ, chuyện trò kín đáo giữa hai người thành một màn trình diễn du lịch không?

Cũng như thế là trường hợp làm đám cưới giả cho khách xem. Cũng rước dâu, trang điểm, lễ bái, dẫn dâu, thậm chí cả tiết mục động phòng nữa!

Cũng như thế là trường hợp các tốp đờn ca Tài tử ở một số nơi ở Đồng bằng Sông Cửu Long, nơi mà các nghệ sỹ cố gắng rút ruột ra ca cho mùi mẫn sáu câu Vọng cổ sâu đậm còn khách thì nhồm nhoàm ăn uống và cười nói ồn ào? Vậy xử lý thế nào khi đem cái vốn âm nhạc rất mực hào hoa, phong nhã của các Tài tử đi phục vụ và làm nền cho những bữa ăn xô bồ? Tình trạng này cũng có ở một số khách sạn ở thành phố Hồ Chí Minh, nơi ngay cả các nghệ nhân lão thành cũng tới đờn, ca với một mặc cảm tủi hổ. Cụ B.B nói: "*Biết vậy, nhưng không đi đờn thì lấy chi qua ngày, chú!*"

Thông qua những hiện tượng nói trên một câu hỏi được đặt ra là "*làm thế nào để khai thác di sản và vốn văn hoá các dân tộc như một tiềm năng của du lịch, đồng thời giữ gìn và phát huy giá trị nhân văn và bản sắc dân tộc hàm chứa trong di sản đó?*" "*Phải chăng trong kho vốn di sản văn hoá có những hoạt động, những hiện tượng không thể, không nên khai thác cho du lịch hoặc nếu khai thác thì cần thận trọng và có những biện pháp bảo đảm phẩm chất vốn có của nó?*"

Một vấn đề nữa được đặt ra là những cuộc trình diễn giả tạo nói trên đã ảnh hưởng đến tâm lý văn hoá của chính người chủ nhân chúng. Thứ nhất, trình diễn như thế về thực chất là tách hoạt động ra khỏi môi trường và bối cảnh của nó, tựa như là cắt cành hoa đem cắm vào lọ. Do đó, những hoạt động đó cũng đồng

thời mất luôn ý nghĩa nhân văn của chúng. Chúng chỉ còn là những trò lặp đi lặp lại nhiều lần cho khách xem. Vì thế, nó không còn được người bản xứ coi trọng và dần dà, họ loại chúng ra khỏi tổng thể nền văn hoá của họ và xếp chúng vào những hoạt động để thu nhập.

Thứ hai, một khi đã không còn là biểu tượng tinh thần dân tộc nữa và trở thành món hàng được đưa vào lưu thông thì người dân cũng sẵn sàng uốn nắn nó theo những gì mà khách du lịch muốn có. Ở nhiều nơi trên Tây Nguyên người ta luôn cường điệu để trình ra một con người Tây Nguyên hoang sơ. Bài hát đầy rẫy những tiếng hú. Động tác múa thì rung toàn thân đến quá mức. Chiêng cồng được gõ lại để đánh các bài "hiện đại" cho nó "máu". Các đồ dệt thổ cẩm ngày càng xuống cấp. Hoa văn ngày càng đơn giản. Vải nền dệt quá thưa. Các mối nối chưa dùng đã tuột. Màu gặp nước mưa là phai ngay. Và dù bán rất rẻ nhưng món thổ cẩm đang vắng khách dần. Đang xuất hiện một nguy cơ là *chính người bản xứ đang hạ thấp chất lượng "hàng hoá tham gia du lịch" của mình và đánh mất ngày càng nhiều hàm lượng văn hoá chứa đựng trong đó.*

Vấn đề thứ ba cũng bức xúc không kém là cơ chế phân phối lợi ích đến các thành phần tham gia văn hoá du lịch. Kinh nghiệm cho thấy, người thu lợi ít nhất lại chính là người bản xứ, chủ nhân và là người sản xuất ra thứ "hàng hoá văn hoá đó". Thử điểm qua một vài loại hình hàng hoá thường thấy:

- Đối với loại hàng thủ công mỹ nghệ mà ở vùng núi thường là dệt, thêu và một bộ phận nhỏ là dao H'Mông, các loại nhạc cụ, các đồ đan v.v..., tác giả và chủ nhân là người bản xứ. Nhưng họ không có vốn, cũng chẳng có cửa hàng, nên không thể sản xuất nhiều. Họ lang thang trên đường phố của thị trấn du lịch hay đứng ở góc chợ và bán sản phẩm với giá rẻ bất ngờ: Một số khác thì đem bán cho những người có cửa hàng ở thị trấn, hoặc các quầy hàng lưu niệm của các khách sạn, ở đấy món hàng có

thể có giá cao gấp nhiều lần so với giá mua vào. Như vậy, khi bán sản phẩm người bản xứ mới chỉ nhận được giá trị của chính vật đó, nhiều khi thấp hơn nhiều so với giá trị của nó. Còn hàm lượng văn hoá, nồng độ và tài năng của trí sáng tạo, nói gọn lại là bản quyền văn hoá chứa trong sản phẩm đó thì không ai trả tiền cả. Một bộ trang phục nữ Xá Phó chẳng hạn, phải là kết quả sáng tạo của hàng ngàn năm để định hình thành biểu tượng độc đáo của dân tộc. Năm 1995, tôi mua của đồng bào Xá Phó một bộ trang phục nữ giá 700.000 đồng. Năm ngoái, 2003, thấy chợ Sapa bày la liệt bộ trang phục này được may nhái với chất liệu vải dệt dối, thưa như vải màn, giá có mua cũng không dám mặc. Và giá rẻ bất ngờ! Nói 80.000 đồng chưa mặc cả!

- Khách du lịch theo Tour đã có công ty du lịch bao trọn gói. Lợi nhuận được chia cho các cơ quan như xe tàu, nhà hàng, khách sạn v.v. Khách du lịch ba lô dù phải trả ít hơn nhưng cũng không trả trực tiếp cho dân. Khách muốn xem trình diễn phong tục, tập quán, nghệ thuật ca múa nhạc v.v. một loại hàng văn hoá khác, đã có tổ chức địa phương đứng ra thu tiền và trả thù lao cho dân, phần lớn mức trả theo giá ngày công lao động!? Nếu khách chụp ảnh quay video thì phải trả thêm tiền. Thặng dư thu được hoặc được nộp vào ngân sách của Sở Tài chính, hoặc để ở cơ quan quản lý du lịch địa phương. Cũng như trường hợp trên, người dân chẳng những không được trả công xứng đáng với giá trị văn hoá nghệ thuật của những gì họ trình diễn, mà còn mất bản quyền cho những kiểu ảnh hay đoạn video. Và ai chịu trách nhiệm bồi dưỡng cho họ thích đáng để họ "tái sản xuất" trí tuệ và kỹ năng trình diễn? Ai chịu trách nhiệm đầu tư trở lại cho cơ sở hạ tầng của nhà họ, đường đi, lối lại đến làng họ? Những điều này được đặt ra rất gay gắt trong hội nghị UNESCO năm 2000 tại Tokyo nói trên. Họ nói rằng: "*Những người dân thường, những cộng đồng làng xã đang bị TV và*

Du lịch bóc lột" (exploited). Hiện nay Tổ chức Sở hữu Trí tuệ thế giới (World Intellectual Property Organization - WIPO) đang nghiên cứu một công ước quốc tế nhằm bảo vệ quyền sở hữu sáng tạo của các dân tộc, các cộng đồng không thuộc giới chuyên nghiệp.

Tình hình ở Việt Nam nói chung, ở Lào Cai và Sa Pa nói riêng có đến nỗi như thế không, tôi không rõ. Đã đôi lần định tìm hiểu nhưng cơ chế nhằng nhịt, bí mật quốc gia quá lớn nên đành chịu. Hôm nay nêu ra đây tình hình các nước bạn để cùng tham khảo. Dù sao, từ kinh nghiệm của họ ta cũng có thể liên hệ đến tình hình chúng ta. Huống hồ, chúng ta còn được khảo sát cách làm và thực trạng ở hai bản đồng bào dân tộc thiểu số mà các đồng chí Lào Cai đã có nhiều công xây dựng.

Xung quanh việc xây dựng một "Làng văn hoá du lịch" về mặt lý luận - thực tiễn có thể có mấy vấn đề cần thảo luận mà hy vọng rằng hội thảo của chúng ta sẽ góp phần làm rõ một bước.

1. Theo định nghĩa của UNESCO tại Công ước quốc tế về bảo vệ di sản văn hoá phi vật thể thì di sản này gồm các lĩnh vực:

a/ Phong tục, tập quán

b/ Nghệ thuật ngôn từ như ca dao, hò, vè, truyện...

c/ Nghệ thuật biểu diễn như ca, múa, nhạc, sân khấu, múa rối...

d/ Nghệ thuật tạo hình như hội họa, đồ họa, điêu khắc, trang trí, kiến trúc.

e/ Các biểu hiện tâm linh, tín ngưỡng.

f/ Các truyền thống y học dân tộc, các nghề thủ công mỹ nghệ.

Trong các lĩnh vực trên, liệu những hiện tượng, những biểu hiện, những hoạt động *thuộc lĩnh vực* nào có thể khai thác để phục vụ du lịch?

2. Nếu được khai thác phục vụ du lịch cần phải *tuân thủ những nguyên tắc gì* để bảo vệ và phát huy giá trị và bản sắc văn hoá của di sản tránh nguy cơ xâm hại hay làm sai lạc hình ảnh và nội dung của di sản.

3. *Có cần có một tỷ lệ phân phối lợi ích thu được trong hoạt động văn hoá du lịch không*? Theo kinh nghiệm Inđonêsia, ở Bali, nơi có trình diễn màn múa hát Ramayana, tỷ lệ chia như sau, nếu lấy tổng thu một tối diễn là 100%:

35% trả cho nghệ nhân trình diễn.

- 20% trả cho làng (vì đây là trình diễn do làng tổ chức, không phải là đoàn văn công hay tổ chức chuyên nghiệp của nhà nước).
- 20% dành cho quỹ đào tạo lớp nghệ nhân trẻ
- 10% đóng thuế doanh thu cho nhà nước
- 15% trả cho các công ty du lịch thông qua việc giảm vé. (Cố nhiên khách đi lẻ hay du lịch ba lô thì không được hưởng sự giảm giá này)[1].

3. Trong lúc sử dụng và khai thác tiềm năng văn hoá, nhất là di sản văn hoá các dân tộc thiểu số, *ngành du lịch có nên hay có cần phải có trách nhiệm "nuôi" văn hoá,* đầu tư trở lại cho văn hoá được phát huy lâu dài hơn không? (Ngoài việc đầu tư nâng cấp cơ sở hạ tầng, việc quan trọng là góp phần xoá đói giảm nghèo cho cộng đồng làng và nhất là góp phần đào tạo các thế hệ trẻ để di sản văn hoá được tiếp nối).

Tất cả những điều trình bày trên đây không phải là mới. Chúng ta cũng đã nhiều lần đặt ra và thảo luận. Tuy nhiên,

---

1. Tư liệu do TS Hastanto, Giám đốc về giá trị thẩm mỹ (Director of the Aesthetic Values) thuộc Ban Tổng Giám đốc về văn hóa, Bộ Giáo dục Quốc gia Inđônêsia cung cấp (tháng 8/1998) khi tác giả bài viết này được mời đi xem buổi trình diễn trên.

thực tiễn vẫn đòi hỏi chúng ta đào sâu hơn nữa để có được mối quan hệ thiết thực công bằng và đầy trách nhiệm giữa các thành phần tham gia công tác du lịch văn hoá.

Hy vọng rằng đây cũng là trọng tâm và là kết quả mong đợi của hội thảo này.

Hà Nội, tháng Ba, năm 2004

Hội thảo "*Văn hoá dân gian và Du lịch*", Hà Nội - Sapa.

VỀ VẤN ĐỀ XÂY DỰNG ĐỜI SỐNG VĂN HOÁ TINH THẦN Ở NÔNG THÔN

I

Lâu nay khi nói đến đời sống văn hoá tinh thần, chúng ta thường nghĩ ngay đến việc cung cấp, tổ chức, hướng dẫn các hoạt động "văn hoá" do các cơ quan Nhà nước hay đoàn thể đưa đến cho dân. Đó là điều cần thiết và trong nhiều năm qua chúng ta đã đạt được không ít thành tựu về mặt này, góp phần thay đổi và nâng cao đời sống văn hoá chung của đất nước. Hơn nữa, với tinh thần trách nhiệm cao trước nhân dân, trước Đảng và Nhà nước, những người làm công tác văn hoá luôn luôn trăn trở về việc chúng ta chưa *đưa đến* cho nhân dân những giá trị và những hoạt động như mong muốn. Hàng năm chúng ta định lượng hoá công việc này bằng các chỉ tiêu trên đầu người cho mỗi loại hình và đánh giá mức độ thành tựu bằng sự tăng giảm của các chỉ tiêu đó. Đây là việc cần tiếp tục và, cần gia tăng hơn nữa.

Tuy nhiên, khi nói đến "đời sống văn hoá tinh thần" (ĐSVHTT) với ý nghĩa nó là một bộ phận quan trọng, đóng vai trò một trong những thành tố của nền văn hoá "tiên tiến đậm đà bản sắc dân tộc" thì các chỉ tiêu đầu người nói trên chưa phản ánh đầy đủ những phẩm chất cơ bản nhất của nền văn hoá dân tộc. Các chỉ tiêu cho thấy sự chăm lo của Nhà nước bằng các hoạt động được *đưa đến* cho dân. Thế còn sự vận động trong nội bộ tổng thể nền văn hoá với sự tham gia của nhân dân trong tư cách là chủ thể sáng tạo, lưu truyền, tiếp nhận thì sao? Liệu các

chỉ tiêu có cho thấy được những tác động của các quy luật vận động nội tại của nền văn hoá trong các mối quan hệ giữa cái xưa và cái nay; giữa cái ngoại sinh với cái nội sinh; giữa việc giữ gìn, phát huy và phát triển các giá trị nhân văn cổ truyền với việc sáng tạo cái mới và việc tiếp xúc, tiếp thu, tiếp biến văn hoá v.v... không? Nếu chỉ nhìn ĐSVHTT qua các chỉ tiêu thì vô hình trung đã biến việc quản lý, điều hành văn hoá thành công việc có tính chất hành chính và đây là công việc riêng của ngành Văn hoá Thông tin. Trong lúc đó thì trên thực tế, ĐSVHTT vốn đã được hình thành, phát triển và đã từng là và đang còn là một thực thể xã hội tồn tại trong lòng dân tộc từ hàng ngàn năm nay chứ không phải đợi tới khi chúng ta *đưa đến* thì xã hội mới có. Trong quá trình văn hoá hàng ngàn năm đó, chính nhân dân là tác giả đồng thời là người giữ gìn nền văn hóa dân tộc. Không thể và không nên biến họ trở thành những "khách thể" thụ động chờ đợi những thứ chúng ta *đưa đến* cho họ. Với suy nghĩ như vậy, tôi không ủng hộ lắm cụm từ "Đưa văn hoá khoa học về nông thôn" của Thông báo số 108/BTK-96 ngày 11/6/1996 của Uỷ ban quốc gia thập kỷ quốc tế phát triển văn hoá và coi đó là "tư tưởng của đề tài hội nghị lần này". *Chúng ta có thể và cần thiết phải đưa thêm văn hoá, nhất là khoa học vào ĐSVHTT nông thôn. Nhưng không thể quên rằng ở nông thôn đã có cả một truyền thống văn hoá dân tộc dầy dặn, nó thấm đượm vào nếp sống và nhân cách mỗi người nông dân.* Hơn nữa, truyền thống đó còn là cơ sở, là tiền đề quan trọng để chúng ta lựa chọn việc *đưa thêm* cái gì, cho ai, bằng cách nào, vào lúc nào. v.v... Có vậy, việc *đưa thêm* những gì truyền thống chưa có hoặc chưa phát triển mới phù hợp với đặc điểm xã hội Việt Nam và mới góp phần có hiệu quả cho sự phát triển chung của đất nước. Đồng thời, việc *đưa thêm* lại phải góp phần giữ gìn, phát huy, nối tiếp truyền thống cha ông trong điều kiện xã hội hôm nay. Như vậy thì mới đảm bảo cả hai vế "tiên tiến" và "đậm đà bản sắc dân tộc" được. Xin dẫn ra một ví dụ: Còn nhớ những năm

đầu thập kỷ 80, chúng ta có phong trào rầm rộ *đưa* nhà văn hoá về huyện và về tận xã, với quy mô hàng ngàn chỗ ngồi. Đến nay, thực tế cho thấy, loại hình thiết chế văn hoá có nguồn gốc từ các xã hội công nghiệp này (tức Nhà văn hoá) chỉ có thể tồn tại ở cấp huyện trở lên. Còn đối với cấp xã thì phần đông trở thành hội trường họp hay tệ hơn là "Nhà văn khoá", gây lãng phí sức người sức của. Cái được *đưa đến* ấy, dù chúng ta làm với thiện ý, cũng phải phù hợp với rất nhiều nhân tố đặc trưng của người nông dân và của nông thôn ta. Trình bày một vài điều nói trên, tôi không có ý định thảo luận về chuyện "câu chữ", mà muốn đề nghị một cách nhìn biện chứng hơn trong sự nghiệp công nghiệp hoá - hiện đại hoá nông thôn, trong đó có việc xây dựng ĐSVHTT.

Việc xây dựng ĐSVHTT ở nông thôn không phải là xây nên một cái gì hoàn toàn mới, mà thực chất là *một quá trình tái cấu trúc nó;* trong đó, có cả sự tham gia và biến đổi của những giá trị cổ truyền lẫn những giá trị mới được hình thành cộng với những giá trị được tiếp nhận qua giao lưu văn hoá, tất cả những nhân tố đó *đều phải tuân thủ những điều kiện do yêu cầu của sự phát triển xã hội hôm nay đặt ra.*

Nếu chấp nhận cách nhìn trên thì không thể đóng khung khái niệm ĐSVHTT ở nông thôn trong "sáu mặt công tác" do ngành văn hoá thông tin quản lý (Nhà văn hoá - Câu lạc bộ, Thư viện và việc đọc sách báo; Nhà truyền thống mà chủ yếu là truyền thống cách mạng; Văn nghệ quần chúng mà chủ yếu là làm các hội thi, hội diễn; Nếp sống mới mà chủ yếu là nếp cưới - tang và chống mê tín dị đoan và Thông tin cổ động mà chủ yếu là phổ biến chính sách). Với tư cách là một thực thể thành tố của nền văn hoá dân tộc, ĐSVHTT thể hiện nhận thức của con người về thiên nhiên, xã hội và về chuẩn mực nhân cách cá thể, trong đó, con người định vị được trách nhiệm quyền lợi và quyền hạn của mình. Đó cũng chính là vũ trụ quan, thế giới quan và nhân sinh

quan của họ. Chúng được họ thể hiện bằng một hệ thống hành vi ứng xử, mang tải những giá trị nhân văn – dân tộc, và được coi là chuẩn mực có tính lý tưởng của mỗi cộng đồng người, để trên cơ sở đó hình thành và phát triển nhân cách văn hoá của mỗi thành viên trong cộng đồng đó. Thực ra, ba mối quan hệ nói trên luôn có mặt trong mọi nền văn hoá dân tộc, và ở mọi thời đại. Điều khác nhau là ở hệ thống các giá trị cụ thể và phương thức, hành vi thể hiện những giá trị đó được mỗi cộng đồng chọn lựa và tuân thủ. Sự khác biệt được quyết định bởi những đặc trưng của môi trường sinh thái và những điều kiện lịch sử giai đoạn. Vào một thời điểm lịch sử xác định, mỗi dân tộc sẽ khác nhau trong thái độ đánh giá, trong hành vi ứng xử với sinh thái thiên nhiên, với cộng đồng làng xóm, với tổ tiên, họ mạc, gia đình, đất nước, với tư cách và phẩm chất cá nhân vv... Chẳng hạn, khi Tổ quốc lâm nguy, việc thoát ly gia đình đi cứu nước là một hành động cao đẹp. Nhưng ngày nay, những người mải mê làm giầu, quên mất việc chăm sóc con cái lại là điều xã hội phê phán. Trong văn hoá cổ truyền, tất cả những chuẩn mực, những giá trị và hệ thống hành vi ứng xử đã được ghi khá rõ ràng trong các bộ luật tục của dân tộc thiểu số. Có thể nói đó là một bộ phận quan trọng của bản sắc văn hoá dân tộc của thời kỳ lịch sử tiền công nghiệp ở nước ta.

Như vậy, nếu tiếp cận từ góc nhìn của sự vận động nội sinh của nền văn hoá dân tộc, mục tiêu của sự nghiệp xây dựng ĐSVHTT nông thôn chính là việc xây dựng chuẩn mực nhân cách văn hoá con người nông dân trong môi trường văn hoá cộng đồng ở nông thôn, cũng tức là xây dựng những phẩm chất văn hoá của chủ thể sáng tạo, tiếp nhận, hưởng thụ và giữ gìn, phát triển văn hoá. Chủ thể đó là *văn hoá cộng đồng và nhân cách cá thể*. Hai thực thể văn hoá này có quan hệ nhân quả với nhau. Nhân cách cá thể được hình thành và phát triển theo những chuẩn mực và thông qua hoạt động của cá thể trong môi

trường văn hoá cộng đồng. Văn hoá cộng đồng lại được biến đổi, được làm phong phú và phát triển nhờ vào sự đóng góp của những sáng tạo cá thể được cộng đồng chọn lựa và công nhận. Trong mối quan hệ giữa hai thực thể văn hoá này, văn hoá cộng đồng đóng vai trò như một "hệ sinh thái văn hoá", trong đó các cá thể hình thành, hoạt động, tồn tại và phát triển. Và cá thể là mục tiêu, đồng thời là động lực cho sự phát triển của văn hoá cộng đồng.

Tuy nhiên, vì văn hoá chỉ là một trong những thành tố của xã hội, nên cần có một góc tiếp nhận trên tầm bao quát hơn, đặt văn hoá vào trong mối quan hệ hữu cơ với sự phát triển của toàn xã hội. Ở đây, môi trường xã hội – lịch sử trở thành điều kiện tiền đề cho sự phát triển văn hoá, mà cụ thể là sự phát triển văn hoá cộng đồng và văn hoá cá thể. Ở đây cho thấy vai trò định hướng của hệ tư tưởng xã hội chủ nghĩa, cho thấy vai trò tổ chức điều hành của Nhà nước nói chung và các cơ quan văn hoá thông tin nói riêng. Ở đây cũng cho thấy, để xây dựng được ĐSVHTT ở nông thôn chúng ta cần làm gì, cần chọn mục tiêu nào trước hết và lâu dài, cần những bước đi tiếp nối ra sao vv... Và cũng chính ở đây, trên tầm nhìn bao quát này, *mục tiêu vẫn là xây dựng cho được chuẩn mực nhân cách văn hoá con người trong môi trường văn hoá cộng đồng trong bối cảnh lịch sử hôm nay*. Và con người nông dân trong môi trường văn hoá làng xóm sẽ là động lực cho sự nghiệp phát triển đất nước với chủ trương lấy nông thôn làm địa bàn trọng điểm của công nghiệp hoá - hiện đại hoá. Vấn đề còn lại sẽ là việc tìm hiểu, đánh giá chân xác thực trạng, đánh giá đúng mức những nhân tố tích cực và tiêu cực của những năm đổi mới vừa qua trong bối cảnh kinh tế nhiều thành phần với cơ chế thị trường có sự điều tiết của Nhà nước. Từ đó, mong muốn tìm ra được những dự báo về chiều hướng phát triển văn hoá trong hai thập kỷ tới.

II

Ở phần thứ hai này chúng tôi muốn thử đưa ra những nhận xét về thực trạng văn hoá nông thôn dưới những tác động của những biến đổi kinh tế xã hội trong những năm đổi mới vừa qua, chủ yếu là về thực trạng của hai thực thể – chủ thể văn hoá là người nông dân và đơn vị cộng đồng văn hoá là làng xóm. Những nhận xét này là kết quả của việc điều tra quan sát của Viện Nghiên cứu Văn hoá Nghệ thuật Việt Nam trong mấy năm gần đây ở đồng bằng Bắc Bộ, đồng bằng sông Cửu Long và một số nơi trên miền núi. Cố nhiên diện quan sát chưa được nhiều nên những nhận xét sẽ còn những chỗ phiến diện. Chúng tôi xin trình bày như một tư liệu tham khảo với mong muốn góp phần nhỏ bé vào cái nhìn chung.

1- Về người nông dân:

Chính sách khoán hộ, giao tư liệu sản xuất cho người nông dân đã tác động sâu sắc có tính chất quyết định cho việc biến đổi các tố chất tích cực trong nhân cách văn hoá của nông dân. Trong xã hội cũ, ngay cả trong thời kỳ hợp tác xã nông nghiệp nữa, người nông dân chỉ đóng vai trò một thành viên trong một tập thể, trong đó nhiệm vụ chủ yếu của họ là thực hiện các quyết định của tập thể đó. Trong phần lớn các trường hợp, các quyết định mang danh nghĩa tập thể thực ra lại là của một nhóm người lãnh đạo đưa ra. Quyền sử dụng ruộng đất và chủ động sản xuất trước hết đã thực hiện công bằng xã hội và đưa đến cho mọi người cùng một điều kiện xuất phát. Bằng cách này xã hội đã công nhận người nông dân như một cá thể và đặt họ vào vai trò chủ thể của đời sống của chính họ và gia đình họ. Cố nhiên, không phải vì thế, mà chúng ta quên mất vai trò của Hợp tác xã và các tổ chức khuyến nông khác. Cơ chế thị trường với quy luật cạnh tranh sống còn và sự khuyến khích sản xuất hàng hoá đã bứt nốt người nông dân ra khỏi

thói quen "*tùng tiệm - cơm ba bát, áo ba manh*" của nền kinh tế tự cấp tự túc. Thế là dù muốn hay không, người nông dân buộc phải bươn chải để hoà nhập được thời cuộc. Họ phải tự giác tìm hiểu những thành quả khoa học kỹ thuật để có được thặng dư cao trên cùng một diện tích và cùng một khối lượng lao động. Nhu cầu thông tin của họ ngày càng nhiều và tầm nhìn của họ dần dần vượt ra khỏi luỹ tre làng cổ truyền. Sự cố gắng của nông dân lại được Nhà nước hỗ trợ về nhiều mặt như cho vay vốn, giúp chuyển đổi cơ cấu cây trồng vật nuôi, cung cấp giới thiệu giống năng suất cao vv... và đưa họ tới những chân trời xa xôi của việc xuất khẩu sản phẩm nữa. Trong không khí dân chủ hoá một bước của xã hội, trí thông minh sáng tạo, tinh thần chủ động vốn có của người nông dân được phát huy ngày càng cao. Kết quả là đã xuất hiện một mẫu nhân cách mới của thời kỳ mở cửa, tạo một tiền đề cho động lực sáng tạo để đất nước bước vào thời đại công nghiệp hoá - hiện đại hoá. Mẫu hình nhân cách này không chỉ có ở các thôn xóm người Kinh các vùng đồng bằng mà còn thấy cả ở miền núi, trong các dân tộc thiểu số. Có rất nhiều hộ nông dân người Tày, Thái, Mường, Ê Đê, Giơ Rai làm giàu trên cơ sở tiếp thu khoa học kỹ thuật và chuyển đổi cơ cấu nông nghiệp. Nhiều hộ dân tộc thiểu số đi lên bằng cây công nghiệp như cà phê, hồ tiêu, quế, cây ăn quả vv . Mẫu hình này cũng không còn là những mầm mống mà đã đạt đến sự hình thành một tầng lớp mới trong nông dân ở các vùng có đặc trưng sinh thái văn hoá và dân tộc khác nhau Họ là những người biết tiếp thu khoa học kỹ thuật, biết tổ chức sản xuất hợp lý, biết hoà nhập với guồng quay của thị trường, biết khai thác triệt để những mặt mạnh của sinh thái và truyền thống văn hoá địa phương, biết dựa vào sức mạnh của gia đình, tộc họ và xóm làng. Nhờ vậy, họ đã có "bát ăn bát để", đã có tích luỹ, đã có điều kiện cải thiện mức sống và chất lượng sống, đã có điều kiện nuôi dạy con cái tốt hơn, và trong nhiều trường hợp họ là người đứng ra

tổ chức cho bà con thân thuộc hay xóm giềng cùng phát triển sản xuất. Theo dự đoán của chúng tôi, đây là tầng lớp đóng vai trò chủ lực trong sự phát triển kinh tế xã hội của nông thôn trong những thập kỷ tới. Chúng tôi *tạm gọi họ là tầng lớp trung nông mới*, nhưng so sánh với trung nông trong xã hội cũ họ có phẩm chất vượt xa. Theo kết quả điều tra của các địa bàn đã nói, tầng lớp này không phải là những người giầu nhất, nhưng họ chiếm tới 40-50% dân số trong nông thôn

Cố nhiên, trong những năm qua cũng đã diễn ra sự phân cực giầu nghèo khá nhanh và khá rõ trong nông thôn. Người nghèo, mặc dầu có cùng một điều kiện xuất phát điểm nhờ chính sách khoán hộ như đã nói, nhưng do không biết cách làm ăn, thiếu nhạy cảm trước thời cuộc là chính. Ngoài ra còn có một số hộ nghèo do những hoàn cảnh xã hội gia đình khác nữa. Chúng tôi cho rằng sự phân cực giầu nghèo chủ yếu là do sự khác nhau về năng lực, phẩm chất và hoàn cảnh cá thể chứ không hoàn toàn do cơ chế thị trường, mặc dầu những yếu tố khắc nghiệt của cơ chế thị trường cũng là một trong những nguyên nhân.

Quan sát lối sống của tầng lớp "trung nông mới" chúng tôi cũng thấy những nhân tố đáng mừng. Đó là việc sử dụng thời gian tối đa cho công việc liên quan đến sản xuất. Họ có rất ít thời gian rỗi để chi dùng cho những việc nhậu nhẹt. Buổi tối thường dành cho việc xem TV và nghe radiô. Con cái họ ngoài giờ học còn được phân công tham gia các công việc gia đình khác. Mọi người trong gia đình đều hiểu rằng lao động sản xuất là nhiệm vụ hàng đầu và đều phải có nghĩa vụ đóng góp phần của mình. Cũng vì thế, đó là những gia đình hoà thuận, vợ chồng, con cái và ông bà đều biết tôn trọng lẫn nhau trên cơ sở đóng góp vào việc sản xuất chung của gia đình. Chủ của những gia đình này phần lớn là những người chồng, người cha. Nhưng cũng không hiếm gia đình do người mẹ, người vợ làm chủ, đặc biệt là ở những

gia đình mà người đàn ông là thương binh hay yếu sức. Nhờ thu nhập tốt, vượt qua ngưỡng đủ ăn, nên các gia đình này thường có nhà gạch, có TV đen trắng, có radiô cát xét, có giếng nước hay giếng khoan nước sạch, có chuồng gia súc riêng, nhà vệ sinh riêng. Như vậy điều kiện văn hoá và kinh tế cho phép có những điều kiện sống văn minh và ngược lại, tiện nghi sống lại tạo điều kiện cho việc củng cố có một nếp sống văn hoá tốt. Trong phong trào "xoá đói giảm nghèo" thì cũng chính tầng lớp này là lực lượng chủ yếu tham gia cùng với các hoạt động do nhà nước đưa đến. Họ giúp đỡ bà con thân thuộc hay láng giềng bằng cách giúp nhau tổ chức sản xuất, hoặc tạo việc làm cho nhau. Theo chúng tôi, trên thực tế số người giầu trong nông thôn chưa nhiều. Một số trong đó giầu lên vì những điều kiện khác và một số nhỏ thì ích kỷ. Do đó việc "xoá đói giảm nghèo" vẫn trông mong vào "tình làng nghĩa xóm" của tầng lớp trung nông mới này. Khá giả lên nhờ từ đất làng nên cũng chính họ là những người quan tâm thiết thực và tích cực tham gia giữ gìn văn hoá truyền thống của làng như việc tu bổ đình chùa, góp tiền của xây nghĩa trang liệt sĩ, chăm sóc gia đình chính sách vv...

Theo số liệu điều tra của chúng tôi, tệ nạn xã hội như nạn đánh đề, say rượu, đánh nhau vv. lại thường xảy ra ở những hộ nghèo, hộ có những bi kịch xã hội và rất nhiều là từ con cái của các hộ giầu vượt lên vì những nguồn khác. Tệ nạn xã hội chỉ chiếm có chưa đầy 2% trong các hộ thuộc tầng lớp trung nông mới.

Về sự hình thành một mẫu hình nhân cách văn hoá nông dân mới chúng tôi cần phải có cả một công trình dài hơi để trình bày mới mong có thể nói được kỹ càng. Song chúng tôi vui mừng nhận thấy rằng, đã xuất hiện một tầng lớp nông dân mới mang những phẩm chất văn hoá khả dĩ có thể đáp ứng cho việc phát triển nông thôn theo hướng công nghiệp hoá - hiện đại hoá.

Và đây là một trong những thành tựu xuất sắc nhất của quá trình mười năm đổi mới của đất nước ta. Cố nhiên còn rất nhiều vấn đề bất cập cần giải quyết cho đời sống văn hoá nông thôn nói chung và cho tầng lớp trung nông mới nói riêng. Song, nếu những nhìn nhận trên của chúng tôi là đúng thì chúng ta cần tập trung đầu tư mọi mặt để tầng lớp mới này trở nên đông hơn, chiếm tỷ lệ dân số cao hơn và chất lượng cuộc sống cũng như nhân cách của họ tốt hơn, tích cực hơn. Đó là trách nhiệm của Nhà nước, của ngành văn hoá thông tin.

2- Về cộng đồng văn hóa nông thôn.

Mọi người đều đồng ý rằng đơn vị văn hóa cộng đồng là làng (người Kinh), bản (dân tộc thiểu số phía Bắc), buôn hay Pơlây (dân tộc thiểu số vùng Tây Nguyên) và sóc (Khơ me Nam bộ). Trong bài này dùng từ "làng" có tính chất đại diện để chỉ các đơn vị có tên gọi khác nhau ở trên.

Đã có nhiều cách phân loại làng theo các tiêu chí khác nhau. Nếu căn cứ vào đặc điểm sinh thái - địa hình sẽ có làng ven biển, làng đồng bằng, làng trung du hay bán sơn địa, làng thung lũng, làng rẻo rừng, làng rẻo cao. Nếu căn cứ vào hình thái sản xuất kinh tế sẽ có làng thuần nông, làng bán nông – bán công, làng thuần nông pha công, làng thủ công pha nông, làng phi nông vv... Các làng cận đô, ven đô vừa có ý nghĩa vị trí địa lý lại vừa có ý nghĩa hình thái kinh tế. Các làng miền núi đều làm nông nghiệp, nhưng làng thung lũng làm ruộng nước pha nương rẫy, làng rẻo giữa, rẻo cao hay cao nguyên làm nương rẫy thuần. Mặc dầu sinh thái và vị trí có ảnh hưởng đến sắc thái văn hóa, nhưng trong khi nghiên cứu, chúng tôi lấy hình thái sản xuất làm tiêu chí chọn mẫu, bởi vì, sắc thái văn hóa được quyết định chủ yếu bởi cơ sở kinh tế xã hội này. Ngoài ra, những làng thuần nông hoặc nông nghiệp pha thủ công chiếm một tỷ lệ đến 80% các làng Việt Nam. Do đó, những đặc trưng về cộng đồng văn hóa làng là rút ra từ loại làng này.

Cố nhiên, tuy cùng một loại hình làng, nhưng sắc thái văn hóa không làng nào giống làng nào. Đấy là cái đa dạng của văn hóa nông thôn. Tuy nhiên, văn hóa Việt Nam là văn hóa thống nhất trong đa dạng nên trong cái muôn mầu ấy vẫn có thể tìm ra những đặc trưng chung, phổ biến nhất như sau:

Cư dân trong một làng thuộc về một vài họ. Làng đông có thể bốn năm họ. Những làng gồm con cháu một họ ngày nay không thấy. Có thể trong quá khứ đã có loại làng chỉ một họ như Đặng Xá, Nguyễn Xá mà tên gọi còn lưu lại cho đến ngày nay. Trên vùng Tây nguyên có những làng mang tên người đầu tiên đến khai phá như Buôn Ma Thuột (tức là cái làng do ông Thuột lập nên), có khả năng lúc đầu chỉ gồm một họ. Về mặt tư liệu sản xuất và địa vực, làng có một lãnh thổ gồm đất canh tác, diện tích rừng, gò và thổ cư, mà về nguyên tắc là của công thuộc về sở hữu cả cộng đồng. Về mặt tinh thần, các họ được gắn kết với nhau bằng nhiều loại quan hệ với nhiều quy mô nhóm khác nhau. Tuy nhiên, đối với toàn cộng đồng, giá trị văn hóa quan trọng nhất là ý thức về cội nguồn của làng được tâm linh hoá qua một thần tượng chung. Đó là vị thần bảo hộ cuộc sống yên ổn và phát triển của cả làng. Vị thần này, dù có nguồn gốc khác nhau, đều được nhân dân ban cho một nhân dạng, lý lịch, công quả, năng lực thiêng để che chở họ. Ở người Kinh thường gọi là *Thành hoàng làng*. Ở các dân tộc thiểu số là Thần đất như *Phi Phén Đin của Thái, Yang K'cham của Bâhnar*. Đó có thể là một siêu nhiên thần do nhân dân tưởng tượng ra hoặc là thần tượng biểu hiện anh linh sông núi như *Tản Viên sơn thần* hay *Tô Lịch giang thần*. Nhưng rất nhiều làng thờ nhân thần tức là con người có thật trong lịch sử. Họ có thể là người đầu tiên khai phá đất hoang lập làng (Tiền chủ khai canh) như ông Thuột (Ăma Thuột) của Buôn Ma Thuột, như Đặng Công của làng Đặng Xá, hoặc là người có công dạy dân làng một nghề thủ công nào đó như ông Bùi Công Hành dạy nghề thêu cho làng Quất Động; hay là những anh hùng cứu nước, các liệt sĩ trong chiến tranh bảo vệ

độc lập của Tổ quốc như Đức Thánh Trần Hưng Đạo (Kiếp Bạc), như Hai Bà Trưng (Hát Môn và Đồng Nhân)...

Trong đời sống hàng ngày thì giá trị văn hóa quan trọng nhất là đạo làm người, mà hạt nhân của đạo này là tình làng nghĩa xóm. Sự gắn bó nương tựa vào nhau đòi hỏi một phép ứng xử lấy nhân nghĩa làm chuẩn cao nhất, khiến các thành viên phải thương yêu giúp đỡ lẫn nhau và cùng nhau giữ gìn những quyền lợi chung của cả làng cũng như quyền lợi riêng của từng hộ gia đình. Những điều khoản cụ thể để duy trì mối quan hệ tình nghĩa này được thể hiện khá rõ và đầy đủ trong các hương ước của người Kinh, trong các quy định hay luật tục của các dân tộc thiểu số như lệ xây dựng bản mường (*Hịt téng bản đa mướng*) của Thái hay Luật tục của nhiều tộc người thiểu số khác. Các điều khoản của hương ước hay luật tục đều nhằm đảm bảo cho sự vận hành cân bằng của cộng đồng, củng cố mối quan hệ tình nghĩa giữa các thành viên, trong đó có nhiều điều mang giá trị nhân văn và bền vững, còn có giá trị đến hôm nay.

Trong nội hàm của đạo làm người, cộng đồng rất coi trọng "đạo làm con" được thể hiện qua phép ứng xử giữa bố mẹ và con cái, giữa ông bà với cháu chắt, sự biết ơn thành kính đối với tổ tiên của dòng họ.

Ý thức về cội nguồn, đạo làm người và đạo làm con là những nhân tố tích cực hợp thành lòng yêu quê hương đất nước. Lòng yêu nước được cụ thể hoá bằng mảnh đất chôn rau cắt rốn, bằng hình ảnh của xóm giềng, của cha mẹ ông bà, mồ mả tổ tiên. Do vậy nên "*giặc đến nhà đàn bà cũng đánh*".

Hầu như mọi làng đều có một loạt các hệ thống văn hóa thể hiện dưới dạng các hoạt động có tính chất phong tục. Có thể dẫn ra ít nhất ba hệ thống các hoạt động đó:

- Các hoạt động gắn với cây trồng, thể hiện chủ yếu mối quan hệ giữa con người với thiên nhiên như: lễ xuống đồng, lễ cầu an

cho lúa con gái, lễ chống sâu bọ, lễ ăn cốm, lễ cơm mới, lễ gặt, lễ lên kho lúa, lễ tạ ơn Mẹ Lúa...

- Các hoạt động gắn với thần bảo hộ và tổ tiên thể hiện mối quan hệ giữa con người với tổ tiên và các lực lượng anh linh, thiêng liêng: hội làng mùa xuân và mùa thu, hội hè, lễ cúng bếp lửa, lễ cúng giao thừa, các ngày giỗ chạp...

- Các hoạt động gắn với các chặng đường đời một con người thể hiện mối quan hệ của cộng đồng với thành viên như: lễ ra cữ đặt tên, ru con, đổng dao, giao duyên, quá trình hôn nhân cưới hỏi, lễ khai trương nhà mới, cúng chữa bệnh, tang lễ.

Các hoạt động trong ba hệ thống kể trên đều được trình diễn bằng nhiều ngôn ngữ văn hóa nghệ thuật trong một chỉnh thể có tính chất "tổng thể nguyên hợp". Và, trong thực tế, có những hoạt động thuộc hệ thống này lại chứa đựng nội dung và chức năng của hệ thống khác. Chẳng hạn như trong hội mùa xuân, dân làng vừa tôn vinh Thành hoàng làng và tổ tiên tộc họ lại vừa coi Thành hoàng làng là thần phù hộ cho sự thịnh vượng của cây trồng gia súc và con người. Nếu trong hội có cuộc hát đối đáp giao duyên nam nữ thì cuộc hát này còn mang biểu tượng về một sự giao kết đực - cái của tín ngưỡng "phồn thực" nữa. Và toàn bộ những hoạt động này đều mang tính chất dân gian, trong đó người nông dân tự mình thực hành mọi "công đoạn" sáng tạo, trình diễn, tham gia, tiếp nhận và hưởng thụ. Có thể nói đó là phương thức hoạt động tự cấp tự túc văn hóa phù hợp với nền kinh tế và nếp sống tự cấp tự túc

Trong chiến tranh bảo vệ Tổ quốc, các giá trị cơ bản của văn hóa tinh thần Việt Nam được phát huy mạnh mẽ. Lòng yêu nước, yêu quê hương, chí căm thù giặc xâm lược, tinh thần chiến đấu nối tiếp truyền thống cha ông được thể hiện trong những hành động nhỏ nhất của toàn dân, từ em bé đến cụ già. Đặc biệt là những nét đẹp trong "tình làng nghĩa xóm"

được phát huy cao độ. Thật không có thể tưởng tượng được nếu như không có một hậu phương "Tất cả vì tiền tuyến", không có những người mẹ, người vợ "Anh hùng bất khuất, trung hậu, đảm đang" thì liệu những trai làng có thể yên tâm chiến đấu ngoài mặt trận không? Trong hoàn cảnh xã hội hôm nay, chúng ta thấy phương thức tổ chức hợp tác xã nông nghiệp thời ấy có nhiều điều cần điều chỉnh và không hợp lý. Nhưng cần công nhận rằng khi ấy hợp tác xã đã đảm nhiệm và tiếp tục vai trò và giá trị của những hoạt động văn hóa cổ truyền nên những hoạt động này một phần bị cấm vì bị coi là mê tín dị đoan, phần khác không có điều kiện thực hành. Do đó, những hoạt động này dần bị quên lãng, thế hệ trẻ không được tiếp xúc, không được tham gia thực hành, dẫn đến một sự đứt mạch trong việc tiếp nhận, sáng tạo các hình thức văn hóa cổ truyền.

Trong lúc đó, ở miền Bắc, và miền Nam từ sau 1975, các hình thức hoạt động văn hóa "mới" được Nhà nước bảo trợ ngày càng được phổ biến sâu rộng đã dần thay thế văn hóa cổ truyền. Với cơ chế bao cấp, với sự chăm lo phúc lợi toàn dân của HTX nông nghiệp kiểu cũ, các hình thức văn hóa mới này có điều kiện phát huy tác dụng, góp phần không nhỏ vào việc nâng cao nhận thức tư tưởng, nâng cao trình độ hưởng thụ văn hóa, đưa người nông dân tiếp xúc và làm quen với những hình thức văn hóa của xã hội công nghiệp hiện đại. Tuy nhiên, đối với các hình thức văn hóa đó, người nông dân trở thành những người tiếp nhận là chủ yếu. Họ chưa có khả năng tham gia sáng tạo. Ngay đến cả khi tham gia hội diễn văn nghệ quần chúng, họ cũng cần có sự hướng dẫn và làm theo sự chỉ bảo của các cán bộ văn hóa quần chúng. Trong lúc đó, tiềm năng sáng tạo theo những tri thức và phương thức văn hóa cổ truyền rất dày dặn của họ lại không có điều kiện phát huy. Một số nhỏ các hình thức văn hóa cổ truyền đó được khai thác và giới thiệu bởi một số tổ chức văn hóa chuyên nghiệp, thì cũng vẫn biến người

nông dân thành người tiêu thụ. Ngoài ra những hình thức đó đều đã được cải biên theo quan niệm văn hóa công nghiệp nên xa lạ với nông dân. Đáng tiếc là tình hình nói trên đã góp phần cùng chiến tranh làm mai một đi không ít những giá trị, những hình thức hoạt động văn hóa dân tộc.

Trong không khí dân chủ của quá trình đổi mới, cùng với quyền chủ động trong sản xuất, người nông dân cũng giành lấy quyền chủ động trong hoạt động văn hóa. Nhiều hình thức hoạt động văn hóa cổ truyền được khôi phục một cách tự phát, tạo điều kiện cho nông dân phát huy tiềm năng và sáng tạo của mình. Lấy việc tổ chức lễ hội làm ví dụ. Lễ hội bị cấm vì bị coi là mê tín dị đoan từ năm 1957 Vào cuối năm 80, lác đác một số làng có tổ chức lễ hội "chui". Về sau, những hội lễ có liên quan đến các anh hùng dân tộc được cho phép như hội Dóng, hội làng Triều Khúc. Cho đến đầu những năm 90 thì bùng nổ phong trào hội lễ. Mặc dầu Nhà nước chưa có quyết định mới phủ nhận quyết định cấm hồi năm 1957, nhưng ngày nay mặc nhiên hội lễ được công nhận như một hoạt động văn hóa đậm đà bản sắc dân tộc. Các làng còn công khai thông báo trên TV về ngày giờ hội lễ làng mình Cũng như vậy, với việc tổ chức trùng tu đình chùa, miếu mạo vv.. được khôi phục. Tuy nhiên, đó là tình hình ở vùng xuôi Trên nhiều vùng dân tộc thiểu số, hội hè đình đám vẫn bị cấm, vẫn bị coi là mê tín dị đoan. Cố nhiên, trong việc khôi phục vốn văn hóa cổ truyền vẫn còn có những nơi khôi phục cả các hủ tục Thêm nữa, bên cạnh những hoạt động được khôi phục đó còn có những việc làm vụ lợi, có tính chất dịch vụ để thu thêm tiền (hội làng xưa chỉ làm ba ngày, nay kéo ra đến tám ngày để "phát triển ngân sách tự có của xã"). Đồng thời cũng vẫn còn có những hoạt động mê tín dị đoan của bọn buôn thần bán thánh nữa. Tuy nhiên, nhìn toàn cục thì người nông dân đã chủ động góp phần làm "cân bằng" hơn cơ cấu văn hóa nông thôn bằng cách đưa văn hóa cổ truyền gia nhập vào đời sống văn hóa đương đại. Hơn nữa, trong hoạt động văn hóa cổ truyền đó, hàm

lượng của những yếu tố tâm linh ngày càng nhạt dần, nhất là trong tâm lý văn hóa của lớp trẻ. Theo kết quả quan sát của chúng tôi, lớp trẻ đến với hội lễ không phải để đắm mình trong "không gian và năng lượng thiêng", mặc dầu họ cũng thắp hương, cúng vàng mã, cũng góp tiền vào hòm công đức, cũng lễ bái trước ban thờ. Họ làm tất cả những thứ đó trong giây lát với ý thức nhớ về cội nguồn. Còn chủ yếu họ thoả mãn được nhu cầu giao tiếp công cộng, nhu cầu hoà mình vào trong một quần thể văn hóa dân tộc, hưởng thụ những cảm giác tân kỳ mà trong đời thường họ không có được. Đặc biệt, họ được thể hiện trước mọi người tư cách "người làng" của họ.

Việc nông dân tự động khôi phục và thực hành những hoạt động văn hóa cổ truyền cho thấy những giá trị bền vững của truyền thống văn hóa dân tộc trong cộng đồng văn hóa làng. Trong tình hình và điều kiện hiện nay, nó thay thế cho những hoạt động văn hóa tuy mới nhưng đã bị xuống cấp hay không phù hợp nữa với hoàn cảnh sống ở nông thôn.

Trình bày tóm tắt tiến trình biến đổi nhân cách văn hóa nông dân và văn hóa cộng đồng làng, chúng tôi muốn chứng minh quá trình giải thể cấu trúc (chứ không phải là tiêu vong) của các giá trị và các hoạt động văn hóa cổ truyền thời tiền công nghiệp; đồng thời sự hình thành và bước đầu phát huy tác dụng của những giá trị và các hoạt động văn hóa công nghiệp. Mặc dầu, nhìn trên bề mặt đời sống văn hóa tinh thần ở nông thôn dường như chưa đâu vào đâu cả. Nhưng theo chúng tôi, cùng với sự chỉ đạo của Nhà nước, người nông dân đang hội tụ những nhân tố cơ bản nhất cho việc tái cấu trúc một đời sống văn hóa tinh thần phù hợp với bước tiến vào công nghiệp hoá, đồng thời giữ gìn, chọn lọc và phát huy bản sắc văn hóa. Những nhân tố đó là cơ sở cho việc xây dựng đời sống văn hóa tinh thần ở nông thôn vừa "tiên tiến" vừa "đậm đà bản sắc dân tộc".

Sẽ là còn sớm nếu muốn đưa ra một hệ chuẩn cho việc xây dựng nhân cách văn hóa nông dân và cho văn hóa cộng đồng làng. Tuy nhiên, qua quan sát thực tiễn, chúng tôi mạnh dạn hình dung với tính chất dự báo một số phẩm chất đang hình thành trong hai thực thể văn hóa này như sau:

1- Về nhân cách văn hóa nông dân:

a. Biết tiếp thu và áp dụng các tiến bộ khoa học kỹ thuật nông nghiệp, biết tổ chức hợp lý quá trình sản xuất, biết hoà nhập với đặc điểm của thị trường, biết khai thác triệt để những thế mạnh về sinh thái và truyền thống văn hóa của cộng đồng làng Có nhu cầu nhận thông tin hàng ngày

b. Biết tiếp thu và áp dụng những điều kiện văn minh trong sinh hoạt gia đình, dành tiền trang bị tiện nghi, cho vệ sinh.

c Biết lấy học hành và lao động làm mục đích chủ yếu để dạy dỗ con cái. Biết tương trợ giúp đỡ người trong họ tộc, láng giềng và bà con trong làng về sản xuất và sinh hoạt. Gương mẫu trong đối xử với cha mẹ, họ hàng và dân làng. Những biện pháp này cũng là biện pháp để giáo dục gia phong cho con cái. Đặc biệt là hiểu biết những điều cơ bản nhất của pháp luật cũng như các quy định trong quy chế (hay hương ước mới) của làng và gương mẫu thực hiện.

d Tham gia và khuyến khích con cái tham gia các hoạt động công cộng của làng, đóng góp đầy đủ vào việc xây dựng cơ sở hạ tầng của làng cũng như cùng dân làng thực hiện các nghĩa vụ xã hội khác

2- Về cộng đồng văn hóa làng

a. Cùng với hợp tác xã giúp đỡ các hộ tổ chức và tiến hành sản xuất nông nghiệp theo hướng nâng cao sản xuất, sản xuất hàng hoá.

b. Cùng với Nhà nước, huy động nguồn lực nhân dân xây dựng, cải tạo điều kiện cơ sở hạ tầng (điện, đường, trường, trạm), cải thiện điều kiện vệ sinh gia đình và môi trường.

c. Cùng với Nhà nước và các đoàn thể quần chúng, huy động nguồn lực và phát huy tinh thần "tình làng nghĩa xóm" của nhân dân tổ chức thực hiện các nghĩa vụ xã hội như "xoá đói giảm nghèo", "lá lành đùm lá rách", "chăm lo các đối tượng chính sách" (Nhà tình nghĩa, nuôi dưỡng các bà mẹ anh hùng, các lớp học tình thương, xây dựng nghĩa trang liệt sĩ...).

d. Cùng nhân dân thảo luận xây dựng (và điều chỉnh theo từng thời gian) một quy ước (hay còn gọi là hương ước mới) nhằm bảo đảm một cuộc sống thân ái đoàn kết, an ninh, trong sạch lành mạnh, tuân thủ pháp luật và phát huy truyền thống văn hóa làng.

e. Hướng dẫn và cùng nhân dân tổ chức và thực hiện các hoạt động văn hóa cổ truyền và văn hóa mới theo hướng lành mạnh, tiến bộ, giữ gìn và phát huy bản sắc văn hóa dân tộc.

Như vậy, mặc dầu làng không phải là một cấp hành chính, nhưng do vai trò quan trọng trong việc quản lý và tổ chức cuộc sống mọi mặt của người dân, trong đó có đời sống văn hóa tinh thần, nên Làng cần được xem như một đơn vị xã hội -- văn hóa. Trách nhiệm lãnh đạo công cuộc này thuộc về chi bộ Đảng và các đoàn thể quần chúng như Đoàn TNCS HCM, Hội LHPNVN, Hội Cựu chiến binh, Hội Nông dân vv... Ở nhiều làng hiện nay nhân dân còn bầu ra một người để điều hành công việc trong làng đồng thời đại diện dân làng tiếp xúc và quan hệ với các tổ chức chính quyền, đoàn thể cấp xã, đó là trưởng thôn, trưởng bản vv... Nhà nước cần công nhận chức trách có tính chất tự quản này.

Đối với một vấn đề lớn như vấn đề xây dựng ĐSVHTT ở nông thôn, những điều vừa trình bày ở trên chỉ là những suy

nghĩ còn quá nông cạn, rút ra từ việc quan sát, điều tra ở một số rất hạn chế các làng, chủ yếu là các làng người Kinh và chủ yếu là các làng lấy sản xuất nông nghiệp làm nguồn sống chính, chưa có số liệu cũng như chưa quan sát điều tra được các loại làng có hình thức sản xuất phi nông nghiệp, các làng vùng dân tộc thiểu số, các làng ven đô. Chúng tôi mong được tiếp tục công việc này và được trình bày thêm trong dịp khác.

Hà Nội, tháng 7 năm 1996

Tạp chí *Văn hoá nghệ thuật*
Số 9/1996, tr. 6 - 9.
Số 10/1996, tr. 45 - 48.

VĂN HOÁ NÔNG THÔN
VÀ VẤN ĐỀ GIA ĐÌNH VĂN HOÁ
LÀNG VĂN HOÁ

1. Nhận thức đầy đủ hơn về văn hoá nông thôn

Ai cũng biết nước ta vốn là một nước nông nghiệp, độc canh lúa từ hàng ngàn năm nay. Vai trò và vị trí của nông thôn và người nông dân trong lịch sử nước nhà cũng là điều được khẳng định. Trải qua một quá trình lịch sử cam go nhưng anh dũng, nhân dân các dân tộc Việt Nam đã sáng tạo nên một nền văn hoá dân tộc độc đáo mà ngày nay chúng ta có nhiệm vụ giữ gìn và phát huy, thừa kế và phát triển.

Như vậy, trong tay chúng ta đang có một gia tài văn hoá đậm đà bản sắc do ông cha để lại. Thế nhưng trong mấy chục năm qua, *trên thực tế*, chúng ta chưa đánh giá được hết giá trị và trong một thời gian dài, chưa coi trọng đúng mức vốn văn hoá cổ truyền này. Với một nhận thức đơn giản, một chiều, chúng ta coi đó là những "di sản" của quá khứ, chứa đầy yếu tố phong kiến, nên về mặt nội dung phải coi là lạc hậu, ít nhất thì cũng lỗi thời và một số còn phản động nữa. Trên tầm nghị quyết và chủ trương thì chẳng có gì sai cả. Nhưng trên thực tế, chúng ta từ chối hội nhập "di sản" văn hoá ấy vào cơ cấu nền văn hoá đương đại của chúng ta. Nhân danh Cách mạng, chúng ta tuyên bố xây dựng cái "mới" đủ loại, từ đời sống mới, nếp sống mới, gia đình văn hoá mới, đến nền văn hoá mới v.v... Ta hạn chế dân làm lễ hội, thay tục cưới, tang bằng cưới, tang đời sống mới v.v... Năm 1952 - 1953, sau Giảm tô và Cải cách ruộng đất, học trò

gọi thày giáo, cô giáo bằng anh chị giáo, cho nó "dân chủ", gọi bằng Thầy, Cô nghe "nô lệ" lắm! Còn cái mới, hay đúng hơn cái gọi là mới, chẳng qua là các mô hình, các cách làm đi học từ Liên Xô cũ về áp dụng cho văn hoá ta như là khuôn vàng thước ngọc. Lễ cưới cổ truyền, ngoại trừ việc thách cưới và ăn uống linh đình, còn lại đã mang một giá trị thiêng liêng, cao cả, và là một "trăm năm" của đôi trẻ, nay được thay bằng "cưới đời sống mới", cưới "tập thể", ồn ào, xô bồ với một ông được gọi là chủ hôn lên tán dóc, gây cười bằng những câu pha trò nhạt thếch, nhiều khi còn tục tĩu nữa. Sau này, khi sang Liên Xô công tác, tôi mới biết cái mô hình cưới mà ta gọi là "đời sống mới" ấy có nguồn gốc từ lễ cưới của một chiến binh lấy cô y tá trong nội chiến vào những năm 1917 - 1922. Trong hoàn cảnh chiến tranh thì làm như vậy là đúng, để rồi sau đó lại xông ra mặt trận, nên trung đội thay gia đình, trung đội trưởng thay cha mẹ tuyên bố tính hợp lệ của hôn nhân v.v... Chiến tranh là điều bất thường của cuộc sống. Trong chiến tranh có nhiều điều mà cuộc sống hoà bình không ai làm. Vậy mà, ta đem cái mô hình cưới trong chiến tranh của người ta về làm khuôn mẫu cưới cho dân mình trong thời hoà bình!

Văn hoá là một quá trình biến đổi trên cơ sở sáng tạo, chọn lọc, kết tinh và luôn luôn được đổi mới. Nhưng đó là "*đổi mới*" chứ không phải là "*mới*" *hoàn toàn* như cái cách ta thay bếp rơm rạ bằng cái bếp dầu, rồi thay bếp dầu bằng bếp điện, thay bếp điện bằng bếp ga! Vứt bỏ cái của ta, đem cái của người thay vào thì *không phải là cái "mới" của văn hoá.* Vì như Mác đã nói "*Hiện tại là kho chứa của quá khứ*", có nghĩa là trong văn hoá hiện nay bao giờ cũng bao gồm giá trị của quá khứ được chuyển hoá, cộng với những sáng tạo của hiện tại.

Với quan niệm sơ lược về cái gọi là "mới" như thế, nên văn hoá cổ truyền mà nông thôn lưu giữ và nhờ đó mà tồn tại hàng ngàn năm, không được coi là "mới", phải thay thế bằng những thứ

đem từ văn hoá nước khác về cho nó "mới". Và thế là, trong "*hiện tại không còn có quá khứ*" nữa. Chỉ có cái "mới" hoàn toàn thôi. Cho nên, ngày nay, trẻ em biết Mai cơn Jắc sơn mà không biết "Nu na nu nống", bởi vì chúng ta có dạy chúng cái ta coi là lỗi thời lạc hậu của quá khứ đâu! Kết cục là truyền thống bị đứt mạch.

Cũng vì coi rằng văn hoá cổ truyền ở nông thôn là cũ, phải thay mới nên bằng tất cả thiện ý và trách nhiệm cao, chúng ta đặt cho mình một nhiệm vụ lớn lao là đưa văn hoá về cơ sở, để khắc phục tình trạng "đói" văn hoá cho dân. Với nhiệm vụ này, có thể hiểu rằng nông thôn không có văn hoá nên "đói" và vì thế, là nhà nước của dân, nên ta phải "đưa văn hoá" về cho dân. Thiết tưởng, chẳng những nông thôn không đói văn hoá mà còn đầy ắp văn hoá cổ truyền. Chỉ có điều, thứ văn hoá đó một phần bị cấm như hội lễ miền xuôi trước đây và hội lễ miền núi ngày nay, phần khác thì coi là lạc hậu nên không mặn mà gì. Tôi cũng hiểu rằng đây là nói cái "đói" văn hoá được gọi là mới và "đưa" là đưa văn hoá ấy cho dân. Chung quy là "đưa" sáu mặt công tác văn hoá của ngành văn hóa phụ trách về cơ sở. Tôi không hề xem thường, ngược lại, rất trân trọng và mong rằng cần phải "đưa" nhiều hơn, thiết thực và có hiệu quả hơn, thứ văn hoá này về cho dân; nhất là trong giai đoạn nước ta bước vào công nghiệp hoá, hiện đại hoá. Thế nhưng, nếu chỉ có văn hoá "mới" thì như trên đã nói, làm sao chúng ta có thể thừa kế và phát triển truyền thống văn hoá của dân tộc ta được?

Nói vòng vo, dài dòng một chút để đi đến kết luận rằng "Phong trào làng văn hoá, gia đình văn hoá" là một chủ trương đúng với nhu cầu phát triển của xã hội và hợp với quy luật vận động nội tại của nền văn hoá dân tộc. Xin lưu ý rằng tôi không dùng cụm từ "xây dựng" trong khẩu hiệu "Phong trào *xây dựng* làng văn hoá, gia đình văn hoá". Bởi vì, người ta chỉ xây dựng cái gì chưa có thôi. Đằng này, cái gia đình và cái làng cổ truyền đã có sẵn văn hoá của nó rồi. Trong xã hội cũ, gia đình có gia

phong gia pháp, làng có hương ước, lệ làng quy định những chuẩn mực ứng xử để trên cơ sở đó, mỗi người điều chỉnh lại hành vi của mình dù muốn hay không. Như vậy, dù ít hay nhiều, những quy định ấy mang tính áp đặt. Nay, những luật và lệ làng, gia phong gia pháp được chuyển hoá thành "văn hoá". Đây là *một chuyển hoá có ý nghĩa chất lượng*. Bởi vì, *định ngữ "Văn hoá" bao hàm một lý tưởng sống* chứ không phải chỉ là những khuôn phép, tục lệ buộc phải tuân theo. Nó phải có ý nghĩa của *một ý thức tự giác, tự nguyện* cao của mỗi người, mỗi gia đình, mỗi cộng đồng làng nhằm vươn tới sự hoàn thiện nhân cách và tư cách văn hoá. Nếu xưa kia *con người là đối tượng* của lệ làng và gia pháp thì nay *con người là chủ thể sáng tạo* cho bản thân và cộng đồng của họ. Nhận thức vấn đề làng văn hoá và gia đình văn hoá như thế sẽ thấy được ý nghĩa lớn lao và chiều sâu cũng như hàm lượng của công việc này. Nhận thức như thế để thấy rằng hơn ở đâu hết, ở đây, trong phong trào này, mục tiêu của nó là Con người với tư cách là chủ thể. *Có như vậy* mới thiết kế được một quy trình điều hành phong trào có tính dân chủ, huy động được tinh thần tự nguyện tự giác của dân và hợp với lòng dân. *Có như vậy*, mới phát huy trí tuệ của dân, chọn lọc những giá trị cổ truyền để hội nhập với những sang tạo hiện nay, đảm bảo cho truyền thống được tiếp nối mà vẫn phù hợp với yêu cầu thời đại. *Có như vậy* mới tránh được cách làm áp đặt và ồn ào theo kiểu "chiến dịch" hay theo kiểu "hoàn thành chỉ tiêu".

2. Một số nhân tố cần chú ý

2.1. Chính sách khoán hộ và việc giao quyền sử dụng đất đã thực hiện một bước công bằng xã hội là *tạo một xuất phát điểm như nhau cho mỗi hộ nông dân trong một làng*. Đó cũng là trao quyền chủ động cho người nông dân nhưng lại là để họ tự chịu trách nhiệm lấy đời sống của mình. Nhân tố này kích thích tiềm năng sáng tạo của nông dân, đặt ra cho họ có nhu cầu phải

bươn trải, phải lo liệu những thứ mà trước kia hợp tác xã bao thầu hết. Kết quả là đang xuất hiện một mẫu người nông dân mới; ham hiểu biết, ngày càng giỏi quản lý và điều hành, tầm mắt ngày càng mở rộng ra ngoài luỹ tre làng. Cơ chế thị trường đòi hỏi việc sản xuất ra những sản phẩm hàng hoá cũng là một nhân tố có tính bức xúc, đòi hỏi người nông dân phải luôn luôn thích ứng với thời cuộc, phải không ngừng nâng cao trình độ hiểu biết và nhu cầu tiếp nhận thông tin. Thế là từ người nông dân "hai sương một nắng", con trâu đi trước, cái cày đi sau nay đang xuất hiện những người nông dân biết dùng phân vi sinh, biết phá thế độc canh, biết chọn giống, biết VAC và rất nhiều thứ khác nữa. Nhu cầu phát triển xã hội đặt ra không chỉ cho người nông dân mà còn cả cho con cái họ nữa. Như vậy, chắc rằng chỉ một hai thế hệ nữa chúng ta sẽ có những người nông dân kiểu mới. Như vậy *gia đình văn hoá phải trở thành nhu cầu của chính nông dân* vì nó đáp ứng cho yêu cầu của họ. Đó là vì sao việc "xoá đói giảm nghèo", "dân giàu nước mạnh" nêu lên là một trong những tiêu chuẩn của gia đình văn hoá. Ý nghĩa của tiêu chuẩn này không chỉ ở mặt kinh tế, mà như trên đã nói, *nó là một quá trình tích cực hình thành người nông dân thời công nghiệp hoá - hiện đại hoá.*

2.2. Nhưng trong cơ chế thị trường thì sự phân tầng, giàu, nghèo là điều khó tránh. Mặt khác quá trình vận động cũng đồng thời là quá trình chọn lọc và đào thải. Đã, đang và sẽ nổi lên ngày càng nhiều những nông dân giỏi làm ăn, ngày càng giàu có hơn. Đồng thời, cũng không ít nông dân rơi vào cảnh nghèo khó. Nếu cứ để quá trình này vận động theo quy luật tự phát thì không lâu nữa sẽ xuất hiện những ông chủ tích tụ trong tay ruộng đất và tư liệu sản xuất, quay lại bóc lột những người đồng hương, bà con xóm giềng nghèo khổ của mình. Và xã hội quay trở lại tình trạng người bóc lột người. Làng văn hoá, vì thế là một trong những biện pháp ngăn chặn tình trạng nguy hiểm đó.

Giá trị nhân bản cao đẹp của chủ nghĩa xã hội với mục tiêu "dân giàu nước mạnh, xã hội công bằng văn minh" cộng với truyền thống nhân nghĩa của làng xã Việt Nam xưa kia là cơ sở nhân văn để làng văn hoá thực hiện được chức năng nhiệm vụ đó. Dõi theo sự thể hiện của giá trị "Nhân - Nghĩa" trong suốt 50 năm nhà nước công nông của ta có thể thấy hai giá trị cao đẹp này được phát triển lên một tầm cao mới. Nhân ở thời đại chúng ta thể hiện ở tấm lòng yêu quý nhân dân, ở tinh thần vị tha cao cả. Chúng ta đã từng có các khẩu hiệu "một người vì mọi người, mọi người vì một người", "Miền Nam gọi miền Bắc trả lời", "Tất cả vì tiền tuyến". Câu ngạn ngữ "Lá lành đùm lá rách" ngày nay còn có thêm dị bản "Lá rách ít đùm lá rách nhiều". Còn Nghĩa thì không chỉ thể hiện ở tinh thần trách nhiệm đối với gia đình, với bản thân mà còn có ở tầm cao hơn là trách nhiệm đối với tổ quốc, với nhân dân, "Thà hy sinh tất cả chứ không chịu làm nô lệ", sống "Chí công vô tư, cần kiệm, liêm chính" để xứng đáng là "người đầy tớ của nhân dân".

Truyền thống "Nhân - Nghĩa" là một giá trị nhân văn cao cả, một nét đẹp trong nhân cách văn hoá dân tộc, một nét trội trong bản sắc văn hoá Việt Nam. Do đó, một trong những nhiệm vụ của Làng văn hoá, nếu không nói là nhiệm vụ quan trọng hàng đầu, là tái tạo ở một tầm cao hơn và phù hợp với tình hình xã hội, *một cộng đồng gắn bó với nhau trên tinh thần tương thân tương ai*. Nếu làng văn hoá chỉ chú ý đến an ninh trật tự, đến vệ sinh, đến kế hoạch dân số, đến tổ chức sinh hoạt "6 mặt công tác văn hoá", đến truyền thanh, thông tin cổ động thì không đủ, mặc dầu đây là những công việc cần làm, theo tôi, *làng văn hoá có nhiệm vụ quan trọng là xây dựng được một lý tưởng sống, lối sống nhân - nghĩa*. Đấy là bản chất văn hoá cao đẹp nhất của làng văn hoá. Điều đề nghị này của tôi không phải là ảo tưởng. Báo chí, truyền thanh, truyền hình vẫn thường nêu lên những tấm gương về người đảng viên, thương binh, nông dân biết làm

giàu cho bản thân và còn biết giúp họ hàng, xóm giềng "xoá đói giảm nghèo", về các phong trào làm nhà tình nghĩa, phụng dưỡng mẹ Việt Nam anh hùng, giúp học sinh nghèo vượt khó... tất cả đều là những giá trị nhân - nghĩa cao đẹp. Nếu làng văn hoá coi những việc làm như thế là một trong những tiêu chuẩn quan trọng của mình thì giá trị nhân văn cao và bản sắc văn hoá dân tộc đậm đà của phong trào càng hợp với đạo lý cổ truyền của cha ông ta hơn.

3. Để kết luận, qua những điều trình bày ở trên, tôi muốn đề nghị một cách tiếp cận, một cách nhìn đối với vấn đề gia đình văn hoá và làng văn hoá. *Con người mà đây là con người nông dân, phải vừa là mục tiêu, vừa là kết quả của quá trình vận động văn hoá mà chủ thể của quá trình đó lại chính là con người nông dân đó.* Không nên biến phong trào gia đình văn hoá, làng văn hoá thành một cuộc vận động thi hành những luật lệ, khuôn phép của "hương ước" mới. Công cuộc công nghiệp hoá, hiện đại hoá đất nước đòi hỏi một mẫu người nông dân trí tuệ, năng động chủ động và tràn đầy tinh thần nhân ái, vị tha. Bởi vì, đây là công cuộc công nghiệp hoá - hiện đại hoá *của dân tộc Việt Nam,* mà mục tiêu của nó là xây dựng một xã hội phát triển, giàu có nhưng "*công bằng và văn minh*".

Hà Nội, tháng Chín, 1997

Tạp chí *Văn hoá Nghệ thuật*
Số 11/1997, tr. 39 - 41.

THÊM MỘT VÀI Ý KIẾN VỀ LÀNG VĂN HOÁ

Trong những năm gần đây vấn đề *Làng văn hoá* và việc "Xây dựng làng văn hoá" được nhiều giới, nhiều người quan tâm và thảo luận. Đây là công việc cần thiết, thậm chí có tầm quan trọng bức thiết đối với việc xây dựng "nền văn hoá tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc".

Thật ra, khi nói "xây dựng làng văn hoá, xây dựng gia đình văn hoá", chúng ta đã hiểu vấn đề qua cách nói đầy tính chất ước lệ, nó phản ánh nguyện vọng tốt đẹp của chúng ta. Tuy nhiên, nhìn nhận một cách chặt chẽ hơn theo lô gích luận lý thì cách hiểu, cách nói này chưa hoàn toàn đúng. Bởi vì như vậy, cũng có nghĩa là cái làng xưa làng cổ truyền chưa có văn hoá hay chưa từng là làng văn hoá, cho nên ngày nay chúng ta phải ra sức "xây dựng" cho nó trở thành làng văn hoá (cả gia đình văn hoá nữa). Dùng từ "xây dựng" là hàm ý tạo ra một cái mới vì xưa nay người ta chỉ "xây dựng" cái gì chưa có mà người ta muốn có. Cố nhiên, cũng không mấy ai hiểu vấn đề một cách duy danh định nghĩa và cố chấp như thế. Nhưng nếu không làm rõ thì cũng dễ dẫn tới những hiểu lầm và những lầm lẫn trong khi điều hành công việc hệ trọng này. Sự hiểu lầm có thể và cũng đã từng xảy ra đây đó, lúc này lúc khác.

Phổ biến nhất là quan niệm sau đây: Ai cũng biết cái làng cổ truyền có văn hoá, thậm chí còn công nhận rằng đó là một truyền thống văn hoá được tạo ra trong hàng ngàn năm lịch sử. Tuy nhiên, theo một số người, đó là thứ văn hoá phong kiến,

phản động; hoặc ít nhất thì cũng lạc hậu, lỗi thời. Theo họ, thứ văn hoá làng cổ truyền này mang hệ tư tưởng phong kiến về nội dung. Còn về hình thức biểu hiện thì chỉ là thứ văn hoá chân quê, tản mạn, tuỳ tiện, "không khoa học", "không hiện đại". Vì thế, chẳng những không thể sử dụng chúng cho cuộc sống hôm nay mà còn cần phê phán và khắc phục đến tận gốc những di sản, những ảnh hưởng tiêu cực của nó. Cũng vì thế, cần thiết phải xây dựng cho cái làng ấy một thứ văn hoá khác, được gọi là "văn hoá mới", thay thế cho "văn hoá cũ" của làng. Cho nên, phải lấy mít tinh thay cho hội lễ vốn mang nặng tính chất "mê tín dị đoan". Còn lễ cưới trang trọng, thiêng liêng với sự chứng kiến và chia vui của hai họ nội ngoại thì phải thay bằng đám cưới "đời sống mới" ồn ào, xô bồ, được tiến hành dưới sự điều khiển của một chủ hôn lém lỉnh, giỏi gây cười bằng những lời lẽ dung tục. Truyền thống văn hoá làng cổ truyền nhất loạt bị thay thế bằng những cái "mới" mà thực chất là những hình thức học từ các nước xã hội chủ nghĩa Liên Xô và Đông Âu cũ. Cách làm định tính mà không định lượng mang tính hình thức chủ nghĩa như thế đã xảy ra khi thay "nếp sống cũ" bằng nếp sống mới, "gia đình văn hoá cũ" bằng "...", theo đó, mọi cái cũ đều không tốt, và mọi cái "mới" đều tốt, đều hiện đại đều khoa học cả. Truyền thống văn hoá làng cổ truyền có một thời nhất loạt bị xếp xó. Đối với văn hoá không thể đối xử như vậy được. *Vì văn hoá bao giờ cũng là một quá trình sáng tạo và chọn lọc để kết tinh thành giá trị nhân văn, trong đó những giá trị của quá khứ hội nhập với những giá trị được sáng tạo đương thời. Trong văn hoá hôm nay có mặt cả quá khứ và những mầm mống của tương lai.* Phủ định sạch trơn quá khứ là phủ nhận chính mình và để thay thế, phải vay mượn người khác, biến mình thành bản sao của họ. Kết quả là truyền thống văn hoá của dân tộc bị đứt mạch. Những người nay khoảng bốn mươi tuổi trở xuống không hiểu biết gì lắm về cái làng và văn hoá làng, mặc dầu họ vẫn sống trên mảnh đất chôn rau cắt rốn đó. Bởi vì, có ai dạy họ

đâu! Vừa lớn lên họ đã chỉ được học toàn cái "mới" cả thôi. Nếu có nhắc đến cái "cũ" thì họ được dạy rằng đó là những thứ lạc hậu, lỗi thời, cần được thay thế. Cho nên, nếu hôm nay lớp trẻ không thích, thậm chí chê bai văn hoá cổ truyền thì đâu có phải họ có lỗi. Họ đã làm theo những gì họ được dạy dỗ từ tấm bé.

Cái lối đối lập văn hoá "cũ" và văn hoá "mới" một cách giản đơn, một chiều, máy móc và duy lý đó còn nguy hiểm ở chỗ nó tạo ra một tâm lý tự mãn của những người nhân danh cái "mới" có sứ mệnh "khai sáng" cái "cũ" và những người mang cái "mới", vì thế, có sứ mệnh "giáo dục", "dạy dỗ", "khai hoá" những người mang cái "cũ". Vào những năm 60 có phong trào di dân đi khai hoang ở miền núi, lấy tên là đi "*xây dựng kinh tế và văn hoá miền núi*". Một số không sống nổi phải bỏ về sống dặt dẹo trên vỉa hè Hà Nội. Số còn lại bám trụ thì thực tế cũng chẳng "xây" được cái gì đáng kể, ngoài chuyện ra sức phá rừng, kể cả rừng đầu nguồn, để làm ra những nương mía, nương sắn còi cọc. Thế nhưng, trong những người miền xuôi này vẫn hình thành một cách hồn nhiên cái tâm lý tự cho rằng mình là kẻ đi "khai sáng". Khi nắm chính quyền các xã miền núi, họ ra sức tuyên truyền và dùng mọi áp lực để dân thiểu số phải "cải tiến" nếp sống theo nếp sống người Kinh như làm nhà đất, làm hố xí, mặc quần áo kiểu "mới" (thực chất là quần âu, sơ mi cho nam giới, quần đen, áo nữ cán bộ cho nữ, v.v...) Chẳng những họ không thấy được những tác hại do hành động của họ, mà còn coi đó là thành tích vì theo nhận thức của họ, đó là trách nhiệm cao cả mà họ làm với "nhiệt tình cách mạng". Họ tự hào báo cáo rằng ở nơi họ sống đã có 100% dân "xuống nhà đất", bao nhiêu phần trăm làm hố xí, bao nhiêu hộ đã bỏ quần áo dân tộc và thuê thợ may quần áo kiểu "mới". Họ không cần biết tại sao dân thiểu số phải làm nhà sàn, không cần biết tại sao dân thiểu số không làm hố xí cạnh nhà mà chỉ giải quyết chuyện này ngoài rừng v.v... Bởi vì, họ, những người di dân ấy - được phong cho nghĩa vụ phải "*xây dựng kinh tế và văn hoá*" *cho một miền núi lạc hậu, tăm tối để*

"*miền núi tiến kịp miền xuôi*". Mà chẳng cứ ở miền núi. Ngay ở miền xuôi cũng có khẩu hiệu "nông thôn tiến kịp thành thị" được hiểu là biến nông thôn thành thành thị. Về một số mặt trong đời sống văn minh thì có thể nói như vậy được Ví dụ như về nước sạch, về vệ sinh làng xóm, về giao thông đi lại. Nhưng về văn hoá thì không thể "khai sáng" theo kiểu đó được. Người thiểu số không bao giờ đại tiểu tiện trước mặt người khác, nhưng người Kinh thì lại làm việc này rất tự nhiên. Người thiểu số không bao giờ đánh con, nhưng người Kinh thì "Yêu cho roi cho vọt, ghét cho ngọt cho ngon". Nhìn từ khía cạnh văn hoá nhân văn, liệu ai nên học ai, ai nên "khai hoá" cho ai trong những trường hợp này?

Trình bày những điều ở trên, tôi không có ý định trở thành người phản đối cái "mới". Ngược lại, tôi hiểu rằng văn hoá là một hệ thống mở, một thực thể sống luôn luôn biến đổi theo hướng chọn lọc và kết tinh, vươn tới những giá trị của chân - thiện - mỹ. Sự tiếp nhận những tinh hoa văn hoá ngoại sinh và những sáng tạo đương thời là nguồn năng lượng sống để tồn tại và phát triển của mọi nền văn hoá vào mọi thời điểm. Ở đây tôi chỉ muốn kể lại tình trạng một thời đã qua để tránh những cách tư duy, cách làm giản đơn, một chiều, trái với sự vận động khách quan của sự vật, tránh sự nôn nóng đầy thiện ý nhưng trái với qui luật, dẫn đến những hậu quả không lường được. Từ đó, tôi xin mạnh dạn đưa ra mấy đề nghị trong việc "*xây dựng làng văn hoá*" ở Hà Nội như sau:

1. Việc "*xây dựng làng văn hoá*" không phải là việc tạo một cái làng hoàn toàn mới. Cần nhận thức rằng đây là một công việc tiếp tục việc làm của ông cha. Điều đó có nghĩa là ngày nay chúng ta đang thừa hưởng của ông cha *cái làng có văn hoá* đầy đặn đậm đà bản sắc dân tộc đã có hàng ngàn năm sáng tạo Nhiệm vụ của chúng ta không phải là "khai hoá" thứ văn hóa đó. Mà chỉ khiêm tốn làm cái việc các thế hệ cha ông đã làm, là chọn lọc, tiếp thu, thừa kế những giá trị trong văn hoá cổ truyền, hội nhập và thích ứng chúng vào điều kiện xã hội hôm

nay. Đồng thời, *trên cơ sở đó,* sáng tạo ra (hoặc tiếp thu và dân tộc hoá) những giá trị mới chưa từng có trong lịch sử, đáp ứng yêu cầu phát triển của xã hội nói chung và của nền văn hoá nói riêng, mặt khác, *tạo điều kiện cho những giá trị cổ truyền hội nhập và phát huy những giá trị vốn có của mình.*

2. Cần khắc phục triệt để "thói tự mãn" của những người nhân danh một chế độ tiến bộ nhất trong lịch sử loài người, cái thói "tự mãn" của những kẻ prôlêcun (prôlêtarơxkaia cultura - văn hoá vô sản - tiếng Nga) mà Lênin đã từng nhắc nhở. Với sứ mệnh xây dựng một chế độ xã hội tốt đẹp nhất trong lịch sử nhân loại, chính chúng ta chứ không phải ai khác, là những thế hệ có đầy đủ tinh thần thực sự cầu thị để tiếp nhận và sử dụng mọi giá trị tiến bộ của quá khứ và phát triển chúng trong thời đại của mình. Chính chúng ta mới là người có đủ khả năng để trước hết làm người học trò nhỏ của nhân dân - tác giả của truyền thống văn hoá dân tộc và cũng chính là những học trò giỏi để từ những điều học được sẽ sáng tạo ra những giá trị phù hợp với văn hoá dân tộc và với nhân dân. Vừa qua, trong việc "xây dựng làng văn hoá" nhiều nơi đã tham khảo hương ước cũ để soạn thảo thành hương ước mới hoặc quy chế làng văn hoá. Đó là việc làm tốt, hợp quy luật và hợp lòng dân.

3. Cần phải quan tâm đến đặc thù của các làng Hà Nội là những làng ven đô - cận đô. Ở đây có sự giao lưu văn hoá nông thôn và đô thị mạnh hơn ở các làng nông nghiệp. Theo tôi hiểu, trong quá trình công nghiệp hoa, hiện đại hoá đất nước, những làng ven đô - cận đô có vai trò quan trọng trong việc vừa giữ gìn và phát triển bản sắc văn hoá dân tộc, vừa thích ứng với những điều kiện của quá trình đô thị hoá.

4. Văn hoá vừa là quá trình vừa là kết quả sáng tạo của nhân dân. Việc xây dựng làng văn hoá trước hết là việc mang tính chất tự nguyện, tự quản của dân. Do đó khi xây dựng những quy chế điều lệ, cần có được sự bàn bạc, trao đổi rộng rãi trong toàn dân. Đảng và Nhà nước ta cũng đã đưa ra lấy ý kiến của nhân dân

trong việc soạn thảo các luật, các chính sách của mình. Cần tránh tình trạng áp đặt ý kiến của một số người như cán bộ văn hoá quần chúng, như những cán bộ quân đội hay cán bộ nhà nước về hưu rồi thông qua lấy lệ. Thực tế cho thấy, những nơi làm theo cách áp đặt như thế sẽ không có hiệu quả thiết thực.

Ngôi làng cổ truyền đã được hình thành và phát triển như một thực thể sinh thái văn hoá, như một pháo đài văn hoá dân tộc. Nó sẽ có thể tồn tại và phát triển trong xã hội hôm nay với nhiều biến đổi đa diện. Từ khởi nguyên, làng bắt đầu từ văn hoá nông dân và đời sống nông nghiệp. Với tính chất ven đô - cận đô, cùng với quá trình công nghiệp hoá, hiện đại hoá, liệu tính chất nông dân và nông nghiệp của thời khởi nguyên ấy có còn đóng vai trò cốt lõi cho văn hoá của làng không. Nếu không thì làng có còn là nó không và nếu còn thì vai trò văn hoá của nó là thế nào, có ý nghĩa gì với đời sống con người? Đó là những vấn đề có tính dự báo cần đặt ra khi "xây dựng làng văn hoá" để cái làng ấy có *đủ điều kiện mở* tạo thuận lợi cho sự phát triển trong tương lai của chính nó.

"Xây dựng làng văn hoá" là việc làm cần thiết, là nghĩa vụ tiếp nối truyền thống cha ông của thế hệ chúng ta. Cần phải xem đây là trách nhiệm lịch sử chứ không phải chỉ là một việc làm thuộc về các hoạt động công tác văn hoá quần chúng. Do đó, khi tiến hành cần phải hết sức thận trọng và *hơn đâu hết, trong việc này, tinh thần "dân là gốc" có một ý nghĩa lớn lao, quyết định.*

Hà Nội, tháng 8 năm 1996

Tạp chí Văn hoá Nghệ thuật
Số 1/1997, tr. 12 - 14.

GIÁO DỤC, BỒI DƯỠNG BẢN SẮC VĂN HOÁ DÂN TỘC CHO THANH NIÊN

Việc giáo dục, bồi dưỡng bản sắc văn hoá dân tộc cho thanh niên là công việc hằng xuyên của mọi đời, mọi dân tộc. Tuỳ theo điều kiện cụ thể của mỗi giai đoạn lịch sử xã hội mà việc này được thực hiện bằng những phương cách, biện pháp khác nhau. Bởi vì mọi dân tộc đều hiểu rằng chỉ cần đứt mạch truyền thống một hai thế hệ thôi là văn hóa dân tộc có nguy cơ tiêu vong. Mà. *"mất văn hoá là mất tất cả"!* Điều này lại cực kỳ quan trọng khi xã hội có những biến động lớn. Biến động lớn thường xảy ra khi đất nước bị rơi vào vòng nô lệ của ngoại bang, bất kể đó là sự thôn tính thời phong kiến, sự chiếm đóng thời thực dân cũ hay sự tòng thuộc kiểu thực dân mới. Trong trường hợp này, việc giữ gìn bản sắc dân tộc, chống lại âm mưu đồng hoá văn hoá là một mặt trận đấu tranh giải phóng dân tộc. Nó là một trong những ngọn cờ độc lập dân tộc. Nếu biến động ấy lại là một quá trình vận động nội sinh để phát triển, nhất là vào thời điểm lịch sử dân tộc sang trang, thì vấn đề sẽ khác đi. Khi ấy, truyền thống văn hoá được sáng tạo và kết tinh trong các thời đại trước sẽ phải đối mặt với những yêu cầu cách tân để phù hợp với điều kiện của thời đại mới. Đây chính là vấn đề của xã hội ta trong mấy chục năm qua khi chuyển từ chế độ thuộc địa nửa phong kiến sang chế độ dân chủ nhân dân và xã hội chủ nghĩa. Vấn đề càng trở nên bức xúc ngày nay khi đất nước bước vào thời đại công nghiệp hoá- hiện đại hoá trong xu thế toàn cầu hoá mạnh mẽ.

Trong quá trình lãnh đạo cách mạng, Đảng ta luôn chú ý quan tâm đến vấn đề then chốt này. Phương châm "Dân tộc – Khoa học – Đại chúng" trong Đề cương văn hoá 1943 của Đảng đã được cụ thể hoá trong nghị quyết các Đại hội Đảng và cô đọng trong chủ trương "Xây dựng một nền văn hoá tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc" trong nghị quyết của Đại hội VII và VIII là những ví dụ rõ nét.

Tuy nhiên, trên thực tế chúng ta đã không thực hiện được bao nhiêu những chủ trương đúng đắn và tốt đẹp của Đảng, thậm chí, còn mắc những sai lầm nghiêm trọng. Sai lầm lớn nhất là thuộc về nhận thức. Chúng ta đã lầm lẫn, hiểu một cách đơn giản và lẫn lộn giữa bản chất của chế độ xã hội với những giá trị văn hoá được nhân dân sáng tạo ra trong lòng chế độ đó. Vì thế, mọi thứ văn hoá có từ trước cách mạng tháng Tám - 1945 đều bị coi là có tính chất phong kiến, nếu không phản động thì cũng lạc hậu lỗi thời và do đó, nếu không xoá bỏ thì nhất thiết cũng phải cải tạo, cải biên. Cũng với cách nhận thức như vậy, mọi thứ của chế độ xã hội chủ nghĩa đều là tốt, là giàu phẩm chất cách mạng và đều phải dốc sức học tập và thực hiện. Đáng lẽ phải xem xét một cách khách quan, chọn lọc và thừa kế một cách cẩn trọng các giá trị văn hoá truyền thống thì chúng ta lại nhất loạt xoá bỏ và thay thế bằng những thứ được gọi là "mới"; đặc biệt trong các lĩnh vực văn hoá mang ý nghĩa xã hội, thể hiện mối quan hệ giữa người với người, giữa người với thiên nhiên. Tình trạng xảy ra nặng nề nhất trong các lĩnh vực văn hoá giao tiếp, phong tục tập quán, văn hoá tâm linh. Cái gì cũng phải "mới": "Đời sống mới, nếp sống mới, gia đình mới, lệ cưới, lệ tang mới và vân vân mới. Cố nhiên, "mới" là cần thiết vì văn hoá là một quá trình vận động. Nhưng tiếc rằng, khái niệm "mới" được hiểu ở đây phải là cái khác hẳn cái cũ Chúng ta quên mất rằng cái "mới" trong văn hóa bao giờ cũng được xây dựng trước hết bằng sự chuyển hoá và vận động của những cái "cũ" trong điều kiện của lịch sử đương đại. Tai hại hơn nữa là "cái mới" mà ta

áp dụng lại được du nhập từ các nước XHCN cũ, ở đó con người và hoàn cảnh xã hội có rất nhiều điều xa lạ với truyền thống văn hoá Việt Nam. Xin lấy một ví dụ: Cái lối cưới "đời sống mới" với cách ăn kẹo, uống nước và với một chủ hôn giỏi pha trò cười có nguồn gốc từ mô hình cưới của một trung đoàn trưởng Hồng Quân lấy cô y tá trung đoàn trong nội chiến 1917 – 1922 ở Liên Xô cũ. Cách thức cưới ấy là phù hợp với hoàn cảnh chiến tranh, một tình huống bất thường của cuộc sống. Ta đã lấy cái "bất thường" ấy đem về cho dân để làm cái "bình thường và hằng hữu" khiến cho lễ cưới mất đi ý nghĩa thiêng liêng. Vai trò của hai họ vốn có chức năng cố kết tộc họ và trao trách nhiệm cho đôi trẻ thì bị hoà tan và biến mất trong cái xô bồ của những người dự cưới không quen biết nhau. Những cái gọi là "mới" như thế không phải là kết quả của sự vận động nội sinh của nền văn hoá dân tộc hay của sự tiếp thu có chọn lọc tinh hoa văn hoá nhân loại. Đó là cái "mới" sao chép, áp dụng sống sít vào điều kiện xã hội và truyền thống văn hoá của ta.

Chính vì nhận thức về giá trị trong truyền thống văn hoá như thế nên chúng ta đã không truyền dạy cho thanh thiếu niên những giá trị văn hoá của cha ông một cách đồng bộ. Chúng ta chỉ dạy những gì đã được chúng ta "cải biên - cải tiến" theo mô hình cái "mới" của Liên Xô và Đông Âu cũ. Cho nên, con nít không biết "nu na nu nống", thanh niên chẳng hiểu Tuồng, Chèo là cái gì. Cách đây 20 năm khi có nhà giáo đề nghị khôi phục câu châm ngôn "Tiên học lễ hậu học văn" còn bị báo chí phê bình là tư tưởng phong kiến, lạc hậu. Vào những năm 52 - 53, ở vùng Việt Bắc, học sinh gọi thầy cô giáo bằng "anh, chị giáo, anh chị hiệu trưởng", để cho nó "dân chủ"; bởi vì xưng "con" là nô lệ. Hệ quả của lối xưng hô này tồn tại đến ngày nay trong mối quan hệ "Thầy và em!", một quan hệ không cho phép xác định trách nhiệm của mỗi bên.

Cho nên, ngày nay chúng ta không thể trách thanh niên vì họ hiểu biết và yêu thích Michael Jackson hơn chèo "Vân dại"

được. *Lỗi đó là ở chúng ta vì ta có dạy họ văn hoá dân tộc đâu.* Họ không được học, không hiểu thì làm sao có thể yêu được Và, một khoảng lớn về văn hoá dân tộc trong nhân cách văn hoá thanh niên bị bỏ trống cho các thứ văn hoá ngoại lai tràn vào.

Trong mấy chục năm qua chúng ta chú trọng giáo dục thanh niên về lý tưởng cộng sản, về trách nhiệm đối với Tổ quốc, về sự phấn đấu để trở thành người con xứng đáng của giai cấp tiên phong. Điều đó là đúng và sẽ rất đúng trong cả tương lai nữa. Nhưng nếu chỉ có thế hay chủ yếu là thế, thì chúng ta mới có phẩm chất chính trị và tư cách công dân trong nhân cách thanh niên thôi. Trong lúc đó, mỗi con người sinh ra và tồn tại đều là và trước hết là một con người trong một xã hội nhất định. Thanh niên chúng ta không được dạy dỗ chu đáo để trở thành một con người xã hội của xã hội Việt Nam, mang những đặc trưng, bản sắc của văn hoá Việt Nam. "Con người là tổng hoà các quan hệ xã hội" (Mác). Chỉ có phẩm chất chính trị và tư cách công dân thì chưa thể trở thành một "tổng hoà các quan hệ xã hội". Cho nên, nếu thanh niên có vụng về, sơ hở, thậm chí, sai sót trong các quan hệ xã hội thì đó là lỗi tại chúng ta. ***Bởi vì "Con hư tại mẹ, cháu hư tại bà"***.

Nói lại chuyện cũ để hiểu thêm chiều sâu của sai lầm. Thực ra, Đảng, Nhà nước và xã hội cũng đã sớm nhận ra điều này và đang có những điều chỉnh tích cực và có hiệu quả. Phong trào "Ông bà cha mẹ mẫu mực – con cháu thảo hiền" hay khẩu hiệu "Tiên học lễ hậu học văn" được kẻ ở các trường phổ thông là những ví dụ có sức thuyết phục.

Tuy nhiên, để góp phần chuẩn bị cho Luật thanh niên, cho "Định hướng công tác thanh niên" thì những việc làm cụ thể đó còn quá khiêm tốn. Để đáp ứng cho ý tưởng rất đúng đắn và rất tốt đẹp đó, thiết tưởng cần xem xét một số vấn đề sau đây trong mối liên quan đến việc giáo dục và bồi dưỡng bản sắc văn hoá dân tộc cho thanh niên.

1. Trước hết, cần hiểu cho đúng thế nào là "bản sắc dân tộc". Đây là một chủ đề lớn không nói đầy đủ và cặn kẽ trong thời gian ngắn của một phát biểu ý kiến được. Chỉ xin nêu ra một hướng suy nghĩ như sau.

"Bản sắc dân tộc" cần được hiểu một cách cụ thể, định hướng, chứ không thể chung chung, định tính mãi được. Xin nêu ví dụ: Lâu nay chúng ta thường nói rằng lòng yêu nước nồng nàn và chí chiến đấu kiên cường bất khuất là bản sắc dân tộc Việt Nam. Đúng như vậy. Nhưng nói như thế là chưa đủ. Bởi vì thử hỏi có dân tộc nào trên hành tinh lại không yêu nước họ, lại không kiên cường bất khuất? Nếu không, sao họ có thể tồn tại và phát triển cho đến ngày nay? Như vậy, yêu nước và bất khuất là phẩm chất (chứ không phải là bản sắc) của tất cả các dân tộc trên hành tinh này. *Vấn đề là ở chỗ mỗi dân tộc thể hiện lòng yêu nước và chí bất khuất ấy như thế nào? Chính cái phương cách thể hiện của mỗi dân tộc cho ta thấy bản sắc của họ.* Khi quân đội phát xít Đức tiến vào Paris thì người Pháp bỏ lại thành phố còn nguyên vẹn. Con người Việt Nam thì thực hiện khẩu hiệu "Tiêu thổ kháng chiến". Người dân khu Bốn dỡ nhà mình lấy vật liệu lót đường chống lầy cho xe ra mặt trận. Người Việt Nam dám xẻ dọc Trường Sơn đi cứu nước. Chúng ta làm tất cả những hành động ấy vì cả dân tộc đã thề "Thà hy sinh tất cả chứ không chịu làm nô lệ". Cái cách yêu nước và bất khuất theo kiểu Việt Nam như thế làm nên bản sắc dân tộc Việt Nam Thời đại Hồ Chí Minh. Thanh niên Việt Nam ngày nay hiểu chủ nghĩa xã hội không chỉ là một xã hội tươi đẹp và là một chế độ xã hội tiến bộ nhất trong lịch sử loài người. Với họ, chủ nghĩa xã hội Việt Nam là "Độc lập dân tộc và dân giàu nước mạnh, xã hội công bằng văn minh". Cách hiểu đo rất cụ thể, rất định lượng và rất Việt Nam và do đó, thể hiện bản sắc dân tộc của người Việt Nam đối với chủ nghĩa xã hội.

Như vậy, bản sắc dân tộc là cái đặc thù, cái riêng trong cái chung chứ không phải là cái duy nhất. Đồng thời, khi nói đến

bản sắc dân tộc cần hiểu rằng cái đặc thù, cái riêng ấy phải bao hàm những giá trị nhân bản, nhân văn và tiến bộ. Bởi, không phải bất cứ cái đặc thù, cái riêng nào cũng có thể trở thành bản sắc văn hoá được.

2. Truyền thống văn hoá dân tộc bao gồm những giá trị nhân văn, tiến bộ được kết tinh trong toàn bộ những sáng tạo của một dân tộc. Những giá trị ấy mang bản sắc dân tộc và trở thành chuẩn mực để mỗi người trong cộng đồng hình thành nhân cách và thực thi các hành vi ứng xử với xã hội, gia đình, thiên nhiên, đất nước, v.v... Do đó, bản sắc văn hoá dân tộc không chỉ có ở những điều cao cả mang tính lý tưởng, càng không chỉ bó hẹp vào lập trường giai cấp, mà nó lan toả, thấm đượm vào mọi nẻo của cuộc sống con người và đời sống xã hội. Vì thế, giáo dục và bồi dưỡng bản sắc văn hoá dân tộc cho thanh niên không chỉ dừng ở phẩm chất chính trị, ở tư cách công dân, mà còn phải ở các mặt con người xã hội, thể hiện ở đạo đức, nếp ăn ở, phong thái cư xử, lời ăn tiếng nói, ở trong mọi quan hệ xã hội.

3. Giáo dục và bồi dưỡng bản sắc văn hoá dân tộc cho thanh niên phải là việc làm của toàn dân, của cả gia đình và xã hội, chứ không thể là chuyện riêng của Đoàn thanh niên. Trong Luật thanh niên cần thể hiện được trách nhiệm có tính toàn dân tộc, toàn xã hội này. Và điều quan trọng hơn cả là chúng ta phải tự vượt qua cái hạn chế của một thói quen giáo dục thanh niên theo kiểu các bài giảng và các phương pháp tuyên truyền vận động kiểu "Tuyên huấn". Rất cần có những mục tiêu, nội dung, bước đi, biện pháp cụ thể, khả thi và thiết thực. Nếu không, sẽ chỉ là những ý tưởng đẹp đẽ nhưng không bao giờ trở thành hiện thực.

Tham luận Hội thảo "Giáo dục, bồi dưỡng bản sắc văn hoá dân tộc cho thanh niên" do Viện Nghiên cứu Thanh niên tổ chức.

MỘT VÀI ĐẶC ĐIỂM VÀ VAI TRÒ HÌNH THÀNH NHÂN CÁCH VĂN HÓA TỘC NGƯỜI CỦA TRÒ CHƠI VÀ ĐỒ CHƠI DÂN GIAN VIỆT NAM

Theo cách hiểu thông thường, khái niệm đồ chơi dùng để chỉ *vật thể dùng để chơi*. Như vậy, *sự chơi là mục đích, còn đồ chơi là phương tiện*. Ít nhất, định nghĩa này là đúng với mối quan hệ giữa hai "đại lượng" chơi và đồ chơi trong văn hóa dân gian Việt Nam. Sẽ không cần đến đồ chơi nếu không có nhu cầu chơi. Vì thế, theo tôi, trước khi bàn đến đồ chơi, cần tìm hiểu sự chơi.

Trong văn hóa dân gian Việt Nam sự chơi bao giờ cũng mang một hình thái vật chất hoá, đối tượng hoá, thường gọi là *trò chơi. Chức năng cơ bản nhất của các trò chơi dân gian Việt Nam là thoả mãn và phát triển nhu cầu và năng lực sáng tạo của con người*. Như vậy, trò chơi là một hiện tượng văn hóa - xã hội, góp phần hình thành những cá thể người trong qui phạm văn hóa - xã hội của một xã hội cụ thể. Chúng ta có quyền nói đến tính dân tộc của trò chơi và đồ chơi.

Xưa kia những hoạt động văn hóa dân gian, trong đó có trò chơi, được sử dụng như những quá trình đào tạo nhân cách văn hóa tộc người của mỗi con người từ tấm bé tới khi chết. Các thể loại hoạt động văn hóa dân gian được bố trí như những chặng lớn theo chu kỳ phát triển đời người, chu kỳ phát triển cây trồng và chu kỳ sinh hoạt cộng đồng đã chứng minh điều này. Vì thế, trò chơi có cho mọi lứa tuổi, từ trẻ em, thanh niên, trung

niên cho đến người già, mặc dầu trò chơi và đồ chơi cho trẻ em thường có nhiều hơn cả. Ngoài ra, còn có những trò chơi thu hút cả một cộng đồng tham gia như những trò kéo co, đua thuyền, thả diều.

Về bản chất, không có sự khác nhau giữa trò chơi với con trâu bằng lá đa của trẻ em và cách chơi dò lan cây cảnh hoặc núi non bộ của người già. Bởi vì, cả hai hình thức chơi có sự khác nhau rất lớn về mọi mặt quy trình, qui mô, trình độ kĩ thuật ấy đều thoả mãn nhu cầu sáng tạo của con người ở từng lứa tuổi. Mặc dầu là kết quả của những trình độ tư duy khác nhau, nhưng hai hình thức ấy đều thể hiện sự tái tạo thực tại thông qua lăng kính của trí tưởng tượng của mỗi cá thể người.

Hoá thân - hay còn gọi là "sự đóng vai" cũng là một đặc điểm rõ nét của các trò chơi dân gian Việt Nam, và nó cũng thể hiện nhu cầu và năng lực sáng tạo của con người. Khi đánh cờ tướng, người chơi cờ chính là một vị nguyên soái cầm quân đánh trận. Khi chơi trò "rồng rắn lên mây" trẻ em hoá thân thành thầy lang và những khúc của con rắn.

Vậy có thể nói rằng, *trí tưởng tượng và nhu cầu hoá thân là hai thuộc tính chủ yếu, thể hiện bản chất sáng tạo của các trò chơi dân gian Việt Nam.* Và phải chăng do vậy mà các trò chơi dân gian Việt Nam thường có *những hình thức mang tính ước lệ, qui ước.*

Về mặt chức năng xã hội, trò chơi dân gian là một trong những hoạt động thể hiện và giáo dục thái độ văn hóa của con người đối với hai mối quan hệ chủ yếu của họ là *con người với thiên nhiên* và quan hệ *con người với xã hội* Hoặc như ngày nay ta thường nói, đó là thái độ đối với *sinh thái thiên nhiên* và *sinh thái văn hoá.* Sự trìu mến với con trâu lá đa và sự trân trọng với dò lan, hòn núi non bộ hoặc mối quan hệ của thày lang với rồng rắn, mối quan hệ giữa hai bên quân cờ là những ví dụ cho thái độ đó. Vai trò góp phần hình thành nhân cách

văn hoá của trò chơi dân gian quả là rõ nét. Cố nhiên, ngoài hai mối quan hệ chủ yếu nói trên, từng trò chơi cụ thể còn giải quyết nhiều mối quan hệ nhỏ thuộc hệ thống cấp thấp hơn, như giáo dục tính tổ chức kỷ luật thông qua các luật chơi, giáo dục các chuẩn mực xã hội và sự quy định về quan hệ giữa tập thể cộng đồng với cá thể thông qua mối quan hệ giữa các "vai đóng" trong các trò chơi.

Ở đây tôi chỉ nói đến những vật thể dùng trong các trò chơi. Còn, *nếu xem đồ chơi là phương tiện của trò chơi thì với trí tưởng tượng và phương pháp hoá thân,* những trò chơi không có đồ chơi, về thực chất là *dùng chính con người làm đồ chơi* như trong trò "rồng rắn lên mây" chẳng hạn.

Trong trò chơi dân gian Việt Nam, đồ chơi trước hết có ý nghĩa như một công cụ, mà thông qua nó, người chơi thực hiện các trình thức của trò chơi. Nếu không có con quay và cái dây quay thì không có trò chơi quay, thi quay tít. Ở người H'Mông, người chơi còn dùng dây quất vào cạnh tròn của con quay, tạo ra một lực tiếp tuyến để thi xem ai "nuôi quay" đứng được lâu hơn

Tuy nhiên, chức năng quan trọng hơn cả của đồ chơi là nó *đóng vai trò vật gợi ý,* vai trò của một "xung điện" tác động vào trí sáng tạo của người chơi, khiến cho mỗi cuộc chơi luôn luôn có thêm những chi tiết, những trình thức chưa từng có được nảy sinh chớp nhoáng tại chỗ. Được đặt trong trình thức, trong tình huống và trong không khí của từng cuộc chơi, đồ chơi kích thích hưng phấn và tạo ra khoái cảm của một quá trình sáng tạo. Tôi đã thấy một nhóm thanh niên dân tộc H'Mông ở Bản Phố, huyện Bắc Hà, tỉnh Hoàng Liên Sơn đã bất ngờ tạo ra cách thi quay "trên không", xem quay của ai quay lâu và quay cao nhất trên không Đây là đòi hỏi rất khó làm và chưa từng có trong thể thức chơi quay của người H'Mông. Nó được sáng tạo tại chỗ khi những trình thức cũ đã trở nên dễ dàng đối với mọi người, lại có phần nhàm chán, lại không đủ

tầm cỡ để phân định hơn thua cho những thanh niên còn nhiều tính hiếu thắng.

Mặc dầu là một công cụ và dù cho được chế tạo giống như thật về hình dáng và màu sắc, nhưng bao giờ *mỗi đồ chơi cũng được sử dụng với tư cách và giá trị của một biểu tượng*, khiến cho trong từng cuộc chơi cụ thể nó có thể trở thành những vật thể rất khác nhau và có thể dễ dàng thay thế cho nhau. Trong các trò chơi dân gian cho người lớn, tính biểu tượng của đồ chơi rõ nét hơn. Một quả cầu tròn sơn đỏ không chỉ là đối tượng tranh cướp của hai phe chơi trong lễ hội, mà cái quan trọng hơn nó là hiện thân của mặt trời trong tín ngưỡng mặt trời của người dân Việt. Cũng như thế, trái còn, quả đúm có nguồn gốc một vật biểu tượng cho sự giao duyên. Nếu cuộc thi quy định phải dùng trái còn ném thủng vòng tròn dán giấy đỏ đặt trên ngọn một sào tre cao thì trái còn đó còn có hàm nghĩa vật tạo ra sự kết hợp đực-cái, cầu cho mùa màng tươi tốt nữa. Tính biểu tượng làm cho đồ chơi dân gian Việt Nam hàm chứa những ý nghĩa sâu xa, vượt ra khỏi cái vỏ vật chất mà chúng có. Những hàm nghĩa mang tính chất triết lý, xã hội, tín ngưỡng, phong tục của các đồ chơi khiến cho con người chơi không chỉ thoả mãn nhu cầu chơi, nhu cầu giải trí và sáng tạo, mà *quan trọng hơn là góp phần giáo dục họ về một hệ thống tín hiệu văn hoá dân tộc*. Bằng cách đó, *đồ chơi trong trò chơi dân gian đã góp phần hình thành nhân cách văn hóa dân tộc cho mỗi cá thể một cách hiệu quả và bền vững.*

Tính biểu tượng cho phép dùng cả những vật có sẵn trong thiên nhiên, thậm chí cả các loại côn trùng, làm đồ chơi. Lấy một ví dụ: Trẻ em dân tộc Mường và Thái đi tìm một tổ kiến. Các em đập chết vài con ruồi, đem đặt trên miệng tổ kiến và hát:

"Hỡi kiến vống, kiến càng,
Gọi trai làng mau ra khiêng nai,

Gọi kiến chúa chui ra ăn thủ,
Gọi con gái, đàn bà leo lên gặm xương,
Gọi con nít tranh nhau ăn gan, ăn lách"

(Trích Hát Đồng dao Thái - Mường vùng Tây Bắc*)*

Trò chơi "Gọi kiến" này đã mô tả lại quang cảnh cuộc chia thịt con nai rừng dân bản bắt được sau một cuộc săn. Bằng những biểu tượng ước lệ, các em chơi hát, nhưng lại được giáo dục lệ làng và phong tục từ lúc tuổi thơ.

Tính biểu tượng của đồ chơi *cũng cho phép chơi những trò chơi với những đồ chơi "vô hình"* khi các em không có đồ chơi thật. Để chơi trò "Phi ngựa", nhưng lại không kiếm đâu ra một cái que làm ngựa, các em vẫn kẹp hai đùi lại, tay trái giơ ra phía trước, như đang cầm cương, tay phải giơ cao trên đầu như đang ra roi, nhảy chụm hai chân từng bước miệng nói "Nhong nhong nhong, ngựa ông đã về". Ở trò chơi này không có con ngựa dưới dạng vật chất hoá, kể cả dạng vật chất đã được biểu tượng hoá. Nhưng nó có trong trí tưởng tượng của trẻ, với vóc dạng cao lớn, với thân hình đẹp đẽ, với nước phi như gió - Con ngựa đồ chơi của trí tưởng tượng đó, dù nó hiện hữu hay "vô hình", *đã đạt đến một hình tượng thẩm mĩ trong cảm xúc của trẻ.*

Qua nhiều năm sưu tầm nghiên cứu, tôi thấy trò chơi và đồ chơi dân gian các dân tộc Việt Nam rất phong phú và đóng vai trò không nhỏ trong việc giáo dục và làm hình thành nhân cách văn hóa tộc người. Chỉ tiếc rằng ngày nay có lúc chúng ta đã quên chúng đi, chúng ta đã nhân danh cái gọi là "văn hoá hiện đại", mà thực chất là thứ thị hiếu văn hóa hướng ngoại, để gom tất cả trò chơi và đồ chơi dân gian ấy vào cái hố chôn chung những cái ta cho là lỗi thời của quá khứ. Và nếu có ai đó trong chúng ta nhớ đến chúng, yêu quí chúng thì cũng chẳng có cách gì để khai thác và sử dụng chúng cho đúng với chức năng cao cả của chúng. Có chăng, chỉ đến ngày Tết Trung thu hay trong

một vài lễ hội nào đó, chúng được xuất hiện dưới dạng một đồ vật hay đúng hơn, một hiện vật quá khứ, nhiều lắm chỉ có giá trị như một kỷ niệm hồi cố lịch sử.

Trong lúc đó, chúng ta sản xuất rất nhiều loại đồ chơi bền đẹp, sáng tạo ra những trò chơi mới, mà phần nhiều không tuân thủ những bản chất và thuộc tính văn hóa-xã hội của trò chơi và đồ chơi, khiến cho mối liên hệ nhân quả giữa đồ chơi và trò chơi trở nên lỏng lẻo thiếu lôgích. Tình trạng này đã hạn chế rất nhiều vai trò đa chức năng và ý nghĩa giáo dục nhân cách văn hóa tộc người của đồ chơi và trò chơi hiện đại.

Tạp chí *Văn hóa nghệ thuật*, số 1/1992.

VAI TRÒ HÌNH THÀNH NHÂN CÁCH VĂN HÓA CỦA SINH HOẠT HÁT RU

Nằm trong lĩnh vực văn hóa dân gian, Hát Ru và sinh hoạt Hát Ru là một hiện tượng văn hóa xã hội đa nghĩa, đa dạng mà trong đó các yếu tố cấu thành có mối quan hệ nhân quả khăng khít. Điều này không ngăn cản chúng ta xem xét nó trên từng khía cạnh chuyên ngành, như nghiên cứu về âm nhạc trong hát ru chẳng hạn. Tuy nhiên, để có thể đi vào chiều sâu của toàn bộ hiện tượng với tư cách một thực thể văn hóa xã hội cũng như của từng thành tố, cần thiết phải xem xét những thành tố đó trong mối liên quan vốn có của chúng. Từ đó sẽ nổi lên như một mẫu số chung những đặc trưng của sinh hoạt hát ru, chúng chi phối mọi mặt tính cách của từng thành tố.

Điều dễ thấy nhất là *mục đích thực dụng của sinh hoạt hát ru là ru đứa trẻ ngủ,* một mục đích có thể thấy được tuân thủ ở bất cứ một dân tộc nào trong đại gia đình các dân tộc Việt Nam và là *mục đích khởi nguyên* của sinh hoạt hát ru. Mục đích giản dị và thiết thực này quy định một loạt những đặc trưng của sinh hoạt hát ru như:

- Một không gian tương đối yên tĩnh và thường vào thời gian nghỉ ngơi của đứa trẻ. Một dòng giai điệu dàn trải, mênh mông xa vắng được hát với tốc độ tương đối chậm.

- Một lời ca phù hợp với lứa tuổi của trẻ mà thường thường trong đó *nêu lên cho trẻ một "nhiệm vụ" là ngủ đi cho sâu,* cho ngoan để cha mẹ còn đi lao động, đồng thời *hứa hẹn với trẻ khi cha mẹ về sẽ cho quà.* Lời ca đó lại thường mang tính chất huyền

thoại hoặc đồng thoại, trong đó xuất hiện những con vật, côn trùng gần gũi với trẻ.

- Giai điệu ấy, lời ca ấy lại được cất lên bằng giọng hát thân thương, gắn bó với trẻ. Đó là giọng hát của người mẹ, hoặc ít nhất cũng là của bà hay của chị đứa bé.

- Tuỳ theo từng dân tộc, bài hát ru ấy được hát trong nhịp điệu phù trợ của chiếc nôi, chiếc võng với tiếng kẽo kẹt đều đều hoặc của nhịp rung trên vai người mẹ đang địu đứa trẻ. Tất cả những yếu tố đó đưa đứa trẻ vào giấc ngủ.

Nhưng sẽ là thiếu sót nếu chỉ chú ý đến những tác dụng gây ra *giấc ngủ sinh học* của đứa trẻ. Thực ra không thiếu gì cách để đứa trẻ ngủ. Ngày nay nhiều bà mẹ trẻ không biết hát ru, chỉ cần bế đứa trẻ trên tay rung rung hay đặt nó vào nôi mà đung đưa là đứa trẻ đã có thể có giấc ngủ sinh học, cũng say sưa không kém. Do đó, để đạt được giấc ngủ sinh học chỉ là mục đích khởi nguyên và thực dụng của sinh hoạt hát ru. Ở đây cần chú ý đến phẩm chất văn hóa của sinh hoạt này. Điều này không có gì mới. Vì đó là một đặc trưng của mọi hoạt động văn hóa dân gian, một thứ văn hóa *vì cuộc sống và nằm ngay trong lòng cuộc sống,* chứ không phải là thứ văn hóa trình diễn trên sân khấu. Tính thực dụng của sinh hoạt hát ru là cái nền để từ đó xuất hiện những xúc cảm văn hóa nghệ thuật và thông qua văn hóa nghệ thuật mà thực hiện mục đích thực dụng đó. Bài hát ru với tư cách là một sản phẩm nghệ thuật âm nhạc được sáng tạo để thực hiện mục đích ru ngủ. Nhưng để đạt tới khuôn khổ và chất lượng của một sản phẩm nghệ thuật thì hát ru lại cần có những điều kiện mà việc tạo ra một giấc ngủ sinh học đơn thuần không cần có.

Trước hết đó là chủ thể cảm xúc và chủ thể tiếp nhận, ở đây chúng ta có mối quan hệ mẹ - con. Với người mẹ, đứa con ruột đẻ ra là tất cả. Vì thế, bài hát ru chứa tất cả những tình cảm thương yêu nhất của người mẹ gửi gắm vào. Điều này, không

chỉ thấy ở giai điệu, lời ca, mà còn thấy rõ ở giọng hát, sắc thái hát. Cũng vì điều này mà khi ru con, người mẹ không chỉ dùng những lời ca khởi nguyên gây ngủ, mà thường mô tả những tâm tình về thân phận con người, về nhân tình thế thái, về những lo lắng và mong ước của mẹ đối với tương lai của đứa trẻ. Nghiên cứu hát ru đồng bằng Bắc Bộ, tôi thấy những đoạn li điệu trong giai điệu thường ứng với những lời ca có tính chất buồn, than thân trách phận của người mẹ. Thông qua những cảm xúc hát ru, mối quan hệ huyết thống và gia đình của người mẹ với con hiện lên như một mạch nối truyền thống văn hóa. Còn đứa trẻ, dù cho ý thức chưa phát triển để đủ hiểu biết những gì người mẹ gửi gắm, nhưng ít nhất cũng nhận được những tình cảm thân thương của mẹ mà các nhà nhân chủng học, sinh học đã chứng minh rằng, bằng bản chất di truyền, trẻ thơ có khả năng tiếp nhận. Và *đây chính là "quan hệ xã hội" đầu tiên* mà đứa trẻ có được. Mối quan hệ ấy xuất phát từ huyết thống qua mùi vị dòng sữa trẻ bú mẹ và thông qua tình cảm của mẹ. Mối quan hệ ấy lại được thực hiện bởi những cảm xúc và biểu hiện văn hóa nghệ thuật. Do đó, có thể nói rằng, sinh hoạt hát ru là những bài học truyền dạy văn hóa dân tộc đầu tiên mà đứa trẻ tiếp nhận. Và cũng không phải vô cớ mà người ta nói rằng: "*Người mẹ chính là người thầy đầu tiên của con người*". Như thế có thể xem hát ru là nét văn hóa dân tộc đầu tiên được viết lên tâm hồn trong trắng của trẻ thơ, đặt viên gạch đầu tiên cho việc xây dựng nhân cách văn hóa dân tộc cho mỗi con người trong dân tộc ấy.

Xưa kia trong các làng bản Việt Nam không có trường học dành cho con em người lao động. Nếu có thì những trường ấy lại dạy chữ "thánh hiền" vốn chuyển tải những chuẩn mực văn hóa xa lạ với người dân và mục đích của việc học là để đi thi rồi làm quan. Vậy làm thế nào để các thế hệ sau nắm được và tiếp tục sáng tạo truyền thống văn hóa dân tộc? Chính văn hóa dân gian đã giải quyết nhu cầu này bằng cách sáng tạo ra những hệ

thống các hoạt động văn hóa cho từng lứa tuổi, để thông qua đó, con người tiếp thu văn hóa của cha ông và tiếp tục sáng tạo. Đó chính là quá trình "*cá thể hóa văn hóa cộng đồng*" mà trong đó *hát ru là bài học vỡ lòng về văn hóa dân tộc.*

Nói đó là bài học vỡ lòng về văn hóa dân tộc, không phải chỉ vì hát ru cung cấp cho trẻ những tri thức về giai điệu âm nhạc, về lời ca và nhịp điệu dân tộc, mà thông qua hát ru, trẻ nhận được sự đùm bọc, chở che, nhận được tình cảm thân thương của mẹ, của bà, của chị, nhận được chỗ dựa tinh thần tin cậy và tạo cho trẻ một sự cân bằng, yên ổn trong tâm lý. Tác động đa dạng của hát ru là như vậy.

Chưa hết. Âm nhạc hát ru còn đặt nền móng cho việc học hỏi và nắm vững phong cách âm nhạc dân tộc trong những hoạt động văn hóa khi trẻ đã lớn. Giai điệu hát ru của nhiều dân tộc Việt Nam được sử dụng để cấu tạo giai điệu những bài hát Đồng dao cho trẻ vào lứa tuổi 6 - 7 đến 11 - 13. Và trong hệ thống các bài hát giao duyên cho thanh niên nam nữ còn thấy những điệu Ru tràn đầy chất trữ tình sâu lắng, như làn Ru trong Quan họ và trong Ả đào chẳng hạn. Sự xuất hiện của các làn Ru trong hát giao duyên không phải là ngẫu nhiên, nếu ta nhận ra giá trị văn hóa dân tộc của hát Ru. Bởi vì Hát Ru và hát giao duyên đều có một mẫu số chung là sự gắn bó đôi lứa để đi đến những tình cảm được bảo đảm bằng huyết thống thông qua đời sống gia đình. Đấy là còn chưa nói đến sự "đồng dạng" trong sắc thái tình cảm và trong tính chất trữ tình sâu đậm của hát Ru lẫn những làn Ru giao duyên.

Vai trò hình thành nhân cách văn hóa dân tộc của hát Ru quan trọng là thế mà nhiều năm qua chúng ta thiếu quan tâm. Phải chăng sự cằn cỗi trong tình cảm trẻ thơ, sự thờ ơ với số phận và vận mệnh của gia đình trong nhân cách một số trẻ em ngày nay, có một trong những nguyên nhân là chúng đã lớn lên mà không hề được hưởng tất cả những gì tốt đẹp nhất của sinh

hoạt hát Ru truyền thống? Với tất cả lòng chân thành cao cả, chúng ta đã gắng hết sức đào tạo thế hệ trẻ theo những lý tưởng tốt đẹp như chúng ta mong muốn: "Yêu Tổ quốc, Yêu đồng bào, Yêu lao động, Chăm học hành, Giữ vệ sinh". Tất cả những điều đó rất tốt, nhưng không đủ. Vì, đó là phẩm chất mà mọi người chân chính trên hành tinh đều cần có. Cái quan trọng là những phẩm chất ấy thể hiện ở kiểu dạng, sắc thái nào thì lại là vấn đề thuộc phạm trù bản sắc văn hóa dân tộc. Sinh hoạt hát Ru và hát Ru chính là một trong những thể hiện bản sắc ấy, bởi vì, nó không chỉ tác động cho nhân cách văn hóa của từng người mẹ, từng đứa trẻ cụ thể, mà quan trọng hơn, nó tiếp nối một truyền thống nhân ái, vị tha, gắn bó thân thương về mặt đạo đức và một truyền thống độc đáo về phong cách nghệ thuật âm nhạc, thơ ca, giọng hát...

Ước gì hát Ru lại hiện hữu trong cuộc sống của chúng ta ngày nay. Bởi vì, theo tôi nghĩ, cuộc sống đô thị hóa và những vất vả, bươn chải của đời thường đâu có khó khăn đến nỗi người mẹ không còn có thời gian và tâm trí để hát ru!.

Tháng 8 năm 1992

Tạp chí *Sông Hương*, số 6/1992

ĐÀO TẠO TIẾN SỸ NGÀNH VĂN HOÁ - NGHỆ THUẬT NHỮNG ĐIỀU ĐƯỢC VÀ CHƯA ĐƯỢC

I

Viện Văn hoá nghệ thuật Việt Nam, nay là Viện nghiên cứu Văn hoá nghệ thuật, là cơ quan đầu tiên của Bộ Văn hoá được giao nhiệm vụ đào tạo bậc Tiến sỹ (trước đây là Phó Tiến sỹ). Không kể các hội đồng chấm luận án được tổ chức "nhất thời" theo sự uỷ nhiệm của Bộ Đại học và Trung học chuyên nghiệp (nay là Bộ Giáo dục và Đào tạo) trong những năm 1991 - 1994, thì từ năm 1994 Viện chính thức trở thành cơ sở đào tạo với hai chuyên ngành Lịch sử văn hoá nghệ thuật, mã số 5.03.13 và Âm nhạc học, mã số 5.08.02.

Trong hai năm 1995 - 1996, Bộ Đại học cho phép mở một khoá đào tạo ngắn hạn cho các cán bộ đã có thâm niên công tác. Khoá này chúng ta đã tổ chức bảo vệ thành công cho 14 NCS, nhiều người trong số này đang phát huy tốt năng lực và được giao những trách nhiệm quản lý trong ngành.

Từ năm 1997 đến nay, việc đào tạo Tiến sỹ theo hai cách, một là sau Thạc sỹ, hai là đi thẳng từ cử nhân lên. Theo thông báo của Viện, nếu tính từ 1997 đến 2002, đã có 6 khoá NCS, tổng cộng 40 người. Đã có 7 luận án bảo vệ thành công, trong đó có luận án về âm nhạc học của một cán bộ Viện Văn hoá nước Cộng hoà Dân chủ nhân dân Lào - anh Bun Theng Sucsavát. Như vậy, trong 6 năm, mỗi năm trung bình Viện tuyển 6 - 7 NCS. Với lực lượng cán bộ khoa học có học hàm học vị rất ít, tốc độ

đào tạo như thế là khá lớn. Nếu không có sự cộng tác của các GS - TS trong ngành đã về hưu và của các ngành lân cận thì chắc chắn Viện khó hoàn thành được nhiệm vụ.

Về mặt đề tài có thể chia làm bốn nhóm:

1- *Nhóm thứ nhất* gồm những chuyên khảo (monography) về một vấn đề nào đó trong văn hoá cổ truyền, ví dụ như "Nhạc lễ người Việt Nam Bộ", "Văn hoá dân gian cư dân ven biển Quảng Ngãi", "Bản sắc văn hoá Chăm Ninh Thuận qua nghi lễ vòng đời người"... Nhóm này có 14/40 luận án, chiếm 35%.

2- *Nhóm thứ hai* gồm các luận án nghiên cứu các vấn đề của văn hoá đương đại, ví dụ như "Cấu trúc và chức năng của lễ hội đương đại", "Hệ thống bảo tàng Việt Nam - Thực trạng và những giải pháp chính". Nhóm này có 9/40 luận án, chiếm 22,5%.

3- *Nhóm thứ ba* gồm các đề tài nghiên cứu về vai trò và ảnh hưởng của các giá trị văn hoá cổ truyền vào các hoạt động văn hoá hôm nay. Ví dụ như: "Văn hoá phum - sóc của người Khơmer Tây Nam Bộ và vấn đề xây dựng văn hoá cơ sở ở nông thôn", "Văn hoá Quan họ từ truyền thống đến hiện đại". Nhóm này có 12/40 luận án, chiếm 30%.

4 *Nhóm thứ tư* gồm các đề tài có tính lý luận về văn hoá, như: "Quan điểm và phương pháp nghiên cứu liên ngành trong văn hoá học", "Tính truyền thống và tính hiện đại trong quá trình hình thành và phát triển nghệ thuật xiếc". Nhóm này có 5/40 luận án, chiếm 12,50%.

Như vậy các luận án tập trung cao vào các đề tài về văn hoá cổ truyền (35%) và mối liên hệ của nó với văn hoá đương đại (30%). Các đề tài về văn hoá đương đại còn ít (22,5%) và càng ít hơn là các đề tài lý luận văn hoá học (12,5%). Tỷ lệ giữa các nhóm đề tài phản ánh mối quan tâm của NCS đến tình hình văn hoá của đất nước và những vấn đề đặt ra. Cố nhiên, có đề tài tốt rồi còn phải

xem chất lượng của việc triển khai đề tài đó như thế nào trong từng luận án nữa.

Sở dĩ trước hết nói về đề tài vì theo như tôi hiểu, đề tài nghiên cứu sinh phải góp phần đáp ứng những yêu cầu phát triển của ngành và của xã hội.

Bộ Văn hoá Thông tin là cơ quan quản lý nhà nước về công tác văn hoá và cũng là cơ quan có vai trò quan trọng trong việc xây dựng nền văn hoá tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc. Muốn làm được việc to lớn này, chúng ta phải giải quyết một số vấn đề lớn để trên cơ sở đó có những chính sách thích hợp, sát thực tiễn. Những vấn đề lớn đó chính là định hướng đề tài cho NCS.

Trước hết, với nhiệm vụ giữ gìn và phát huy, thừa kế và phát triển những giá trị, tinh hoa văn hoá cổ truyền do cha ông để lại, chúng ta phải tiến hành sưu tầm, nghiên cứu để hiểu chúng ta có những gì, diện mạo, giá trị, đặc điểm ra sao? Có vậy mới biết phải giữ gìn, phát huy thế nào, chọn lọc và thừa kế ra sao và bằng cách nào phát triển? Đây là một mảng vấn đề rộng lớn. Trong nhiều năm qua chúng ta đã làm nhưng làm được quá ít, lại không đồng bộ. Trong lúc đó, khối lượng còn lại rất lớn, nằm rải rác ở các địa phương trong đời sống văn hoá của 54 dân tộc. Khai thác mảng đề tài này cho phép chúng ta hiểu biết hơn về diện mạo, đặc điểm của các nền văn hoá cổ truyền các dân tộc; mặt khác, huy động nguồn NCS từ các địa phương, đồng thời, giúp nâng cao trình độ của cán bộ văn hoá các địa phương đó.

Mảng vấn đề lớn thứ hai đối với ngành là câu hỏi "*Làm thế nào để phát huy, thừa kế và phát triển giá trị, tinh hoa văn hoá cổ truyền trong đời sống xã hội hôm nay?*". Để trả lời, cần phải xem ảnh hưởng, tầm giá trị, ý nghĩa chuẩn mực vv... của tinh hoa văn hoá cổ truyền trong xã hội chúng ta ngày nay. Từ đây, chúng ta mới có thể có những chính sách hợp lý. Ví dụ: Liệu có nên thay danh hiệu "Làng văn hoá", "Gia đình văn hoá" thành "Làng văn minh", "Gia đình văn minh" không. Bởi vì kể cả các

gia đình, các làng chưa được công nhận thì họ cũng đã có một bề dầy văn hoá hàng ngàn năm rồi. Hơn nữa, trong khi chưa được công nhận thì họ là gì?, là "Làng và gia đình vô văn hoá" chắc? Chúng ta rất cần một cái nhìn hợp lý và khiêm tốn khi đặt những hoạt động của chúng ta trong mối quan hệ với truyền thống văn hoá của cha ông.

Mảng vấn đề thứ ba bao gồm những vấn đề được đặt ra hôm nay, trong xã hội đương đại và chưa từng có trong lịch sử. Đặc biệt là những hoạt động được chúng ta học tập từ Liên Xô cũ như về 6 mặt công tác của Bộ Văn hoá Thông tin gồm Nhà Văn hoá, Câu lạc bộ, Thư viện, Phát hành sách, Bảo tàng và nhà truyền thống, Văn hoá quần chúng, Chiếu bóng vv... Rất cần giải đáp để một mặt các sự nghiệp được phát triển tự thân, mặt khác, phù hợp với điều kiện và trình độ cuộc sống và văn hoá của nhân dân; đồng thời, tránh được tối đa thói công tác văn hoá theo kiểu áp đặt.

Mảng thứ tư là những vấn đề hoàn toàn mới. Xưa nay chúng ta cũng đã mon men đến lĩnh vực này nhưng chưa thấm tháp gì. Nói cho cùng, Bộ Văn hoá Thông tin thực ra là *một cơ quan tác nghiệp* là chủ yếu. Mối quan tâm thường xuyên của Bộ là việc xây dựng các thiết chế, các phong trào ở cơ sở và xây dựng một số ngành ở Trung ương như Ca - múa - nhạc, sân khấu cổ truyền và đương đại, điện ảnh, hội hoạ... Trong lúc đó, chúng ta thiếu một hệ thống các vấn đề lý luận về văn hoá để có thể áp dụng một cách phù hợp với thực tiễn của nước ta. Đây không phải là những vấn đề lý luận phổ quát về đường lối văn hoá vì chúng đã được giải quyết trong khuôn khổ chủ nghĩa Mác và tư tưởng Hồ Chí Minh và trong Nghị quyết các Đại hội Đảng. Ở đây chúng tôi muốn đề cập đến những vấn đề lý luận chuyên ngành văn hoá học để giải quyết các mối quan hệ, chẳng hạn:

- Giữa giá trị cổ truyền và đời sống đương đại.

- Giữa giá trị văn hoá ngoại nhập với truyền thống văn hoá dân tộc.
- Giữa gìn giữ và phát huy với thừa kế và phát triển.
- Giữa tính phổ cập và tính chuyên nghiệp.
- Giữa tham gia và hưởng thụ văn hoá.
- Giữa văn hoá dân tộc đa số và văn hoá dân tộc thiểu số.

vv...

Chính những nghiên cứu giải quyết các mảng vấn đề nói trên sẽ cho chúng ta một tầm nhìn chiến lược thực sự để có thể điều khiển sự vận động của công tác văn hoá trong điều kiện kinh tế thị trường, sao cho phù hợp với bản chất và giá trị tốt đẹp của nền văn hoá dân tộc. Đồng thời, giúp chúng ta xây dựng được một chiến lược văn hoá trong một giai đoạn lịch sử nhất định chứ không phải cái ta gọi là chiến lược văn hoá nhưng thực chất chỉ là một hệ thống các chỉ tiêu phải đạt được cho mỗi công tác trong số 6 mặt công tác của Bộ! Rất cần khuyến khích NCS đi vào mảng đề tài này.

II

Về "đầu vào" cho đào tạo tiến sỹ của ngành cũng có đôi điều cần trao đổi.

Cho đến nay nguồn NCS của ngành ta có học vị hoặc là cao học, hoặc là cử nhân. Về chuyên môn, họ tốt nghiệp từ các trường đại học văn hoá, nghệ thuật và một phân số nhỏ từ các trường khoa học xã hội và nhân văn.

Điều dễ thấy là trình độ kiến thức đại học rất khác nhau. NCS từ Đại học Văn hoá có kiến thức theo chiều rộng trong lúc NCS từ Nhạc viện, Mỹ thuật, Sân khấu - Điện ảnh thì lại có kiến thức nghiêng về chiều sâu chuyên ngành. Ngay trong các trường nghệ thuật cũng có sự khác nhau về hiểu biết giữa các

khoa sáng tác - biểu diễn và phê bình - lý luận, một bên nghiêng về tư duy hình tượng - cảm xúc, bên kia thì lại trọng tư duy lý luận - lôgích. Một bên chú trọng tích luỹ vốn âm nhạc qua âm thanh và các kỹ năng sáng tác - biểu diễn, bên kia thì lại phải có một bề dầy đọc các sách chuyên ngành và thực tiễn trong đời sống nghệ thuật. Với một nguồn đa dạng như thế này thì chuẩn để thi tuyển đầu vào chắc chắn cũng sẽ phải đa dạng, trừ mấy môn học bắt buộc như Triết, Mỹ học, Ngoại ngữ. Ngoài ra, thiếu hẳn môn lý luận Văn hoá học, mặc dàu một số trường có dạy môn "Văn hoá xã hội chủ nghĩa". Sự thiếu hụt này gây ra khá nhiều lúng túng cho NCS chuẩn bị thi vào và cho Hội đồng tuyển sinh khi hỏi thi NCS, ra đề. Có coi môn Văn hoá học như một môn học "nền tảng" cho NCS ngành văn hoá thì mới có cơ sở cho NCS hiểu vị trí, vai trò trong nền văn hoá của vấn đề mà họ chọn nghiên cứu. Tôi đã thấy những NCS rất giỏi kỹ năng chuyên ngành như kỹ năng sáng tác và biểu diễn âm nhạc, kỹ năng tổ chức kịch bản và phân cảnh kịch bản, kỹ năng múa và biên đạo múa vv... nhưng lại khá lúng túng khi nhìn nhận bộ môn nghệ thuật của mình như một thành tố trong nền văn hoá và nghệ thuật dân tộc.

Ngoại ngữ ở đầu vào thi tuyển NCS cũng là điều cần làm rõ. Họ phải có bằng C và hễ đi thi thì ai cũng có. Nhưng thực chất, thứ ngoại ngữ trình độ C ở nhiều NCS chỉ là hình thức. Họ có thể có một vốn từ vựng, một khả năng đọc và dịch xuôi Anh - Việt. Nhưng không mấy ai trong họ nghe và nói được. Còn viết thì hầu như không có khả năng! Như vậy, bằng ngoại ngữ chỉ làm nhiệm vụ một chứng từ cho tròn thủ tục. Qua theo dõi của tôi, nhiều NCS bỏ ngay ngoại ngữ và trở lại "tái mù" ngay sau khi cầm được tấm bằng TS. Vậy mà ngoại ngữ cần biết bao nhiêu cho một nhà khoa học, nhất là trong thời đại toàn cầu hoá, đô thị hoá như hôm nay. Không có ít nhất một ngoại ngữ thì làm sao vị tiến sỹ của chúng ta có thể có được một tầm nhìn khoa học liên ngành, liên quốc gia và liên lục địa? Vậy làm cách gì để các "ông nghè" của chúng

ta có được khả năng này? Đấy là còn chưa nói đến việc các TS của ta đi dự các hội nghị khoa học quốc tế.

Cũng trong phạm trù ngoại ngữ tôi muốn nhắc đến việc học tiếng dân tộc với các NCS làm đề tài về văn hoá các dân tộc thiểu số. Không biết một tý tiếng bản địa nào mà NCS lại có đề tài nghiên cứu về dân ca dân tộc này, ca dao, tục ngữ dân tộc kia thì quả là liều mạng. Tôi đề nghị, nếu nghiên cứu đề tài văn hoá dân tộc khác cần có chế độ đầu tư cho NCS học tiếng bản địa. Đây là điều cần thiết không chỉ để đảm bảo chất lượng đào tạo mà còn mở ra một khả năng các đề tài văn hoá dân tộc thiểu số được tăng cường nghiên cứu.

Ở Mỹ và các nước phương Tây, NCS còn phải có khả năng thực hành đối tượng mà mình nghiên cứu. Chẳng hạn biết đánh chiêng cồng nếu nghiên cứu chiêng cồng, biết làm các công đoạn chế tạo gốm nếu nghiên cứu đề tài gốm. Kết quả là họ có những tiến sỹ chuyên sâu, hiểu rất sâu đối tượng của mình. Và nhờ sự hiểu sâu này họ rất dễ chọn hướng và cách tiếp cận đúng, chọn phương pháp nghiên cứu các đối tượng khác. Như vậy, những khả năng ngoại ngữ, khả năng thực nghiệm không chỉ nhằm mục đích viết luận án, mà hơn thế nữa, còn là năng lực nghiên cứu lâu dài của một nhà khoa học.

Biết tổ chức, lãnh đạo và điều khiển một tập thể nghiên cứu một đề tài khoa học cũng là một đòi hỏi không kém phần quan trọng nếu chúng ta muốn đào tạo ra những tiến sỹ trở thành những nhà nghiên cứu - quản lý. Thường thì đề tài của tập thể nghiên cứu gần với đề tài của luận án. NCS sẽ được sự giúp đỡ của tập thể, và đổi lại, NCS sẽ góp phần thành công cho đề tài của tập thể.

III

Từ tình hình mô tả trên, tôi mạnh dạn đưa ra một số điều kiến nghị cho việc đào tạo Tiến sỹ ngành văn hoá - nghệ thuật như sau:

1- Bộ VHTT có một định hướng các vấn đề, các lĩnh vực cần cho sự phát triển của nền văn hoá và ngành văn hoá để công tác nghiên cứu nói chung và đề tài NCS nói riêng hướng tới. Như trên đã đề cập, định hướng đó gồm bốn mảng vấn đề lớn.

- Nghiên cứu các giá trị, tinh hoa văn hoá cổ truyền
- Mối quan hệ giữa văn hoá cổ truyền và việc xây dựng nền văn hoá đương đại, "tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc".
- Những vấn đề đặt ra cho nền văn hoá đương đại (các mối quan hệ xưa - nay, trong - ngoài, đa số - thiểu số, tôn giáo - chính trị, tôn giáo - văn hoá v.v...)
- Xây dựng hệ thống lý luận khoa văn hoá học Việt Nam.

2- *Có một chương trình thi tuyển NCS thống nhất trong ngành,* trong đó, ngoài các môn bắt buộc như triết, mỹ, ngoại ngữ, các môn cơ bản chuyên ngành, nhất thiết phải có hai môn cơ *sở cho mọi NCS là văn hoá học và tiến trình lịch sử văn hoá Việt Nam.*

3- Có chế độ thời gian và kinh phí cho các NCS nghiên cứu văn hoá dân tộc thiểu số học tiếng bản địa.

4- Cho phép NCS làm việc như một biên chế trong cơ quan nghiên cứu và giao họ cho chủ nhiệm đề tài nghiên cứu để họ có điều kiện làm việc với tập thể.

Mong rằng việc đào tạo Tiến sỹ của ngành văn hoá nghệ thuật sẽ có một bước tiến mới cả về chất lượng lẫn khối lượng.

Hà Nội, ngày 5/6/2003

Hội thảo Đào tạo của
Bộ Văn hoá Thông tin

ĐÀO TẠO SAU ĐẠI HỌC
MÔN VĂN HOÁ HỌC

I

Công việc đào tạo sau và trên đại học của ngành văn hoá được khởi xướng từ năm 1982 tại Viện Văn hoá (tiền thân Viện Văn hoá nghệ thuật ngày nay). Khi đó Viện mở một khóa đào tạo cho các cán bộ trong Bộ đã tốt nghiệp các môn khoa học xã hội như ngữ văn, ngôn ngữ, sử học, dân tộc học, triết học, các ngành nghệ thuật và văn hoá. Nội dung học bao gồm một số vấn đề lớn: *Các định nghĩa và quan điểm về văn hoá. Tiến trình văn hoá nhân loại. Tiến trình văn hoá Việt Nam. Đa tộc người và hỗn dung văn hoá. Tính Phi Hoa - Phi Ấn và những ảnh hưởng Ấn - Hoa trong văn hoá Việt Nam. Mối quan hệ giữa xưa và nay, giữa trong và ngoài và tác động của chúng trong quá trình phát triển văn hoá - Tác giả, cơ chế sáng tạo, lưu truyền trong văn hoá Việt Nam - văn hoá dân gian và văn hoá chuyên nghiệp, bác học. Tam giáo Phật - Nho - Đạo ở Việt Nam. Các tín ngưỡng dân gian và mối quan hệ của chúng với các tôn giáo khác. Cơ cấu làng xã cổ truyền và các nhóm xã hội trong làng xã* và các chuyên đề khác nữa mà tôi không nhớ hết. Lớp này đã bước đầu khơi lên trong Viện và trong học viên những suy nghĩ về vấn đề có tính lý luận, những hiện tượng mang tính quy luật trong sự vận hành của nền văn hoá dân tộc trong thời điểm lịch sử khi đó. Đồng thời, họ bắt đầu thoát ra khỏi tầm tư duy tác nghiệp của sáu mặt công tác của Bộ và đã chú ý đến các vấn đề có tính chiến lược hơn. Rất tiếc, lớp này không được Bộ Đại học

và Trung học chuyên nghiệp công nhận nên học viên chỉ có kiến thức mà không có được chứng chỉ học vị.

Từ bấy đến nay, ngành văn hoá kiên trì đề nghị có một mã số đào tạo với tư cách là một bộ môn khoa học. Trong hơn 10 năm Bộ Đại học và Trung học chuyên nghiệp (nay là Bộ Giáo dục và Đào tạo) cho sử dụng một mã số nhánh của sử học, đó là "*Lịch sử văn hoá và nghệ thuật*". Đó là sự quan tâm rất sát thực tế và có hiệu quả của Bộ Giáo dục và Đào tạo đến ngành văn hoá chúng ta. Nhờ mã số này mà ngành chúng ta đã đào tạo được hơn 49 NCS cấp TS (PTS cũ) và cánh cửa đi tới những nấc thang khoa học cao của ngành đã được mở. Tuy nhiên, dẫu sao thì vẫn chỉ là một mã số "ghé tạm". Cái ô "sử học" ngăn lại các đề tài thuần chất văn hoá học. Do vậy, mong ước về một mã số đích thực cho ngành văn hoá vẫn là điều "cháy bỏng".

Gần đây trong danh mục chuyên ngành đào tạo sau đại học, được ban hành theo QĐ44/2002/QĐ - BGD & ĐT ngày 24/10/2002 của Bộ trưởng Bộ GD & ĐT đã có mã số 60.31.70 gồm 60.31.70.01 Văn hoá học và 60.31.70.05 Văn hoá dân gian. Tuy nhiên trong danh mục cũng lại có một mã nữa mã số 60.31.65.01 *nhân học văn hoá*.

Tôi không rõ Bộ GD&ĐT quan niệm về văn hoá học ra sao và sự khác nhau hay giao thoa nhau giữa nó với nhân học văn hoá thế nào. Do vậy, xin không đề cập đến việc này mà chỉ tập trung vào vấn đề văn hoá học.

Trải qua hơn 40 năm làm việc trong ngành văn hoá, từ một anh văn hoá huyện, đến văn hoá cấp tỉnh, cấp khu, cấp Trung ương tôi thấy rất rõ việc điều hành và quản lý văn hoá đòi hỏi một hệ thống lý luận mà đến nay vẫn chưa hình thành chứ đừng nói đến việc thực thi nó trong đời sống văn hoá. Có lẽ vì thế mà chúng ta mắc khá nhiều sai lầm trong việc điều hành và quản lý các hoạt động văn hoá trong đời

sống nhân dân (có khá nhiều ví dụ). Do vậy, nhu cầu về một môn Văn hoá học với hệ thống lý luận không chỉ là một đòi hỏi cho việc nghiên cứu, đào tạo mà trước hết, còn cho việc điều hành sự vận động của nền văn hoá.

II

Ở đây cần nói về một vài điều có tính chất xuất phát điểm trước khi đi vào các nội dung cụ thể.

Điều thứ nhất: Trình bày nội hàm của thuật ngữ văn hoá. Ở đây, tôi dùng thuật ngữ này theo nghĩa rộng, gồm ba ý lớn:

- Văn hoá là hoạt động sáng tạo mang tính nhân văn của con người, tạo ra một hiện thực thứ hai không có sẵn trong thiên nhiên.
- Kết quả các hoạt động đó là các hiện tượng, biểu tượng mang giá trị, tạo thành bản sắc và truyền thống văn hoá.
- Trong các sản phẩm sáng tạo, yếu tố phi vật thể có vai trò nguồn gốc của mọi đặc trưng mà sản phẩm đó biểu hiện.

Điều thứ hai cần nói là tôi tiếp cận các hiện tượng văn hoá trên cơ sở "mối quan hệ của con người với đối tượng" vì theo tôi, nói cho cùng, văn hoá là một hệ thống nhận thức thực tại và thái độ ứng xử của con người với đối tượng. Do vậy, tôi đặc biệt chú ý đến chức năng của mỗi hoạt động hay hành vi văn hoá của con người.

Điều thứ ba: Tôi hết sức coi trọng mối quan hệ giữa đồng đại và lịch sử khi xem xét các vấn đề của văn hoá thể hiện ra không chỉ trong bối cảnh mà còn trong nội dung và hình thức của mỗi giá trị, mỗi hoạt động hay hành vi văn hoá của con người.

Điều thứ tư: Con người là động vật bầy, đoàn. Nhưng mỗi con người là một cá thể sáng tạo trong mối quan hệ và trong

khuôn khổ văn hoá cộng đồng. Ở đây có vấn đề về tác giả sáng tạo và công chúng tiếp nhận...

Điều thứ năm: Phương tiện biểu hiện hay biểu tượng là đặc trưng trong phương thức phản ánh của văn hoá.

Và còn một số điều khác nữa ảnh hưởng đến quan điểm và phương pháp tiếp cận văn hoá của tôi.

Từ những điều nói trên, tôi đề nghị nội dung của môn Văn hoá học cho đào tạo sau đại học gồm các chuyên đề sau:

1- Khái niệm - Định nghĩa

- Các định nghĩa chính về văn hoá.

- Văn hoá vật thể và phi vật thể. Mối quan hệ nguồn gốc và hữu cơ giữa chúng.

- Văn hoá tộc người và văn hoá quốc gia. Mối quan hệ tiếp xúc, tiếp biến giữa văn hoá các tộc người và giữa văn hoá các tộc người với văn hoá quốc gia. Quá trình quốc gia hóa và tộc người hoá.

2- Các vấn đề lý luận về văn hoá

- Bản chất sáng tạo và tính ứng xử trong các sáng tạo văn hoá nhằm thích ứng và phát triển trong các mối quan hệ giữa con người với thiên siêu nhiên, với xã hội, và với chính con người.

- Các quy luật không - thời gian tác động đến quá trình phát triển nền văn hoá. Mối quan hệ giữa *Xưa và Nay* theo thời gian lịch sử dân tộc và giữa *Trong và Ngoài* theo không gian tiếp xúc của nền văn hoá dân tộc. Các thái độ ứng xử: bảo tồn và phát huy, thừa kế và phát triển, bắt chước và chế biến, dân tộc hoá, v.v...

- Cơ chế sáng tạo - truyền bá - tiếp nhận - tái sáng tạo - bổ sung và quá trình chất lượng hoá.

- Các giá trị: Thời đoạn và bền vững. Tính chuẩn xã hội của giá trị. Tính phổ cập, sự công nhận và thực thi của cộng đồng.

- Vai trò cá thể trong văn hoá cộng đồng. Các nghệ nhân nghệ sỹ hay người đầu đàn và vai trò quyết định của họ đến việc tồn tại và phát triển nền văn hoá dân tộc. Đặc biệt chú ý đến giá trị và tác dụng thực tiễn của kiến thức - bí quyết mà họ tích luỹ và thực hành. Mối quan hệ của họ với cộng đồng.

- Các thành phần văn hoá: Văn hoá chuyên nghiệp bác học và văn hoá dân gian. Văn hoá nền và các thành tựu đỉnh cao. Sự xâm nhập và tác động tương hỗ giữa các thành phần nội sinh trong nội bộ nền văn hoá.

- Giao lưu văn hoá: Thành phần văn hoá ngoại tộc. Vai trò tiệm tiến và đột biến của thành phần này vào những thời điểm chuyển giai đoạn của lịch sử.

- Kinh tế và văn hoá - Văn hoá kinh tế và kinh tế văn hoá.

- Văn hoá môi trường sinh thái. Văn hoá môi trường.

- Nghệ thuật như một dạng văn hoá tinh lọc và biểu tượng. Nghệ thuật trong đời thường và việc dung tục hoá nghệ thuật.

- Văn hoá và tôn giáo.

3- Các vấn đề văn hoá Việt Nam

- Tiến trình lịch sử văn hoá Đông Nam Á - Đông Á

- Tiến trình lịch sử văn hoá Việt Nam

- Đặc trưng môi trường sinh thái (núi, đồng bằng, biển, gió mùa, chia nhỏ thành tiểu khu vực, khu vực)

- Nông nghiệp và các dạng

- Văn hoá biển và biển trong văn hoá Việt Nam

- Nhu cầu tự cấp tự túc và tái chế biến

- Các hình thức hoạt động văn hoá theo ba hệ thống: vòng đời người, chu kỳ cây trồng và tâm linh.

- Văn hoá tâm linh Việt Nam

- Văn học nghệ thuật Việt Nam

- Lễ hội như một hoạt động cô đọng hàm lượng văn hoá dân tộc

- Văn hoá ẩm thực Việt Nam

- Y học dân gian Việt Nam

- Các nghề thủ công mỹ nghệ Việt Nam

- Tính Phi Hoa - Phi Ấn và ảnh hưởng của văn hoá Hoa - Ấn trong văn hoá Việt Nam

4- Hướng đào tạo tiến sỹ

Có thể có hai loại:

- Tiến sỹ lý luận cơ bản

- Tiến sỹ thực hành, điều hành, quản lý nền văn hoá

Loại trên thiên về lý luận

Loại dưới phải đi rất sâu vào đối tượng.

Hà Nội, ngày 20/7/2003

Hội thảo "*Đào tạo sau đại học ngành văn hóa nghệ thuật*", Viện Văn hoá Nghệ thuật, Bộ Văn hoá Thông tin.

VỀ MỘT VÀI GIÁ TRỊ VĂN HOÁ PHI VẬT THỂ CỦA THĂNG LONG - HÀ NỘI

- 1 -

Với vị trí của một trung tâm chính trị, lịch sử của cả nước, Thăng Long đã trải qua ngót một ngàn năm tuổi, trong đó, Thăng Long là điểm hội tụ tinh hoa văn hóa của mọi miền, trước hết của tứ trấn Đông Nam Đoài Bắc; là nơi giao hoà các sắc thái đa dạng trong quá trình tiếp biến để hình thành một phong cách văn hoá của người Hà Nội: "Chẳng thanh chẳng lịch cũng người Tràng An".

Như vậy, "thanh lịch" là một phẩm chất tốt đẹp đa nghĩa - đa diện của người Hà Nội. Trước hết, đó là một giá trị có tính bản chất, một hằng số văn hoá phi vật thể tự thân, một giá trị biểu thị điển hình nhất về con người Hà Nội. Do đó nó đồng thời lại là nguyên tắc ứng xử xã hội của đất kinh kỳ. Sau nữa, nó là chuẩn mực cho mọi sản phẩm, mọi sáng tạo văn hoá. Thanh lịch, cao sang nhưng không cao xa; gần gũi mà không tầm thường và có mặt trong mọi nẻo của cuộc sống người Hà Nội.

Người Hà Nội chăm chút trước hết cho bản thân. Không có văn bản nào hết, nhưng ra đường phải có áo dài, áo khoác, được là phẳng phiu, ở nơi công cộng không nói to gây ồn ào. Đi đứng khoan thai, không chen lấn dẫu là rất vội. Trong lời nói thường sử dụng những từ đẹp như "xơi cơm, xơi nước" thay cho "ăn cơm, uống nước". Những từ thưa, gửi bao giờ cũng được đặt đúng lúc, đúng chỗ. Mọi chi tiết trong tác phong cá nhân toát ra một vẻ tự tin mà không tự cao, bình tĩnh mà không lạnh lùng, vồn vã mà

không thớ lợ. Trong quan hệ với nhau, người Hà Nội vẫn giữ được mối liên kết cộng đồng công xã được thể hiện rõ nhất trong các phường nghề thủ công, hoặc bạn buôn bán. Dấu vết làng xã còn thấy cả trong những đình và những vị Thành hoàng vẫn được một cộng đồng dân phố thờ cúng như là một hạt nhân tâm linh của họ. Nhưng lối sống quan tâm sâu đến mọi mặt cuộc sống của nhau như ở nông thôn đã phải nhường chỗ cho việc tôn trọng lối sống riêng của mỗi gia đình. Người Hà Nội biết giúp đỡ nhau khi cần, nhưng cũng biết dừng để không can thiệp vào đời sống riêng của người khác.

Mỗi gia đình Hà Nội, dù là gia đình hạt nhân hay gia đình có 3 - 4 đời chung sống, đều có lối sống riêng của mình, nhưng lại có một số nét chung, nhiều khi rất chi tiết nhưng vừa đủ để nhận ra. Chẳng hạn kiểu cách của cái cơi trầu, bình vôi và bộ ấm chén, cũng như cách mời trầu, mời nước. Hoặc cách gọi con cháu ra chào khách v.v...

So với Huế, cách ẩm thực Hà Nội có vẻ như ít cầu kỳ hơn. Nhưng không phải vì thế mà không có một văn hoá ẩm thực Hà Nội. Đến nỗi, đến các thành phố trong Nam, người ta thấy những hiệu phở có tên là Phở Hà Nội, mặc dầu chưa bao giờ họ làm được những bát phở có đúng hương vị Hà Nội. Không thiếu những món đặc sản có vinh dự được mang định ngữ "Hà Nội". Bún ốc Tây Hồ chẳng hạn hoặc những thứ chỉ mới nghe thấy tiếng rao đã thấy khẩu vị Hà Nội, như "*bánh khúc, chí mà phù, lôốc bể*u" đêm đông và giọng rao cao và gắt của "*tiết canh giải nhiệt*" hay giọng rao đủng đỉnh của "*Tào phở*" vào giữa trưa hè. Trong mâm cơm thường ngày cũng không vắng thiếu cái vẻ Hà Nội. Đĩa rau muống luộc phải thật xanh là xanh. Bát nước luộc phải thật trong và nếu có vắt chanh thì chỉ cần phải làm cho nước có màu trong, không còn màu xanh, nhưng không ngả sang đỏ. Bên cạnh đó là bát cà pháo muối ngâm trong bát nước nguội để không bị thâm. Người Hà Nội không ăn dưa muối quá chua, nhưng lại

khoái khẩu với dưa cải mới muối chấm nước mắm ớt để thưởng thức vị cay nồng của rau cải. Còn nói đến cỗ bàn thì đó là cả một nghệ thuật, thể hiện từ cơ cấu của các món, công thức chế biến và thành phần của món, thậm chí cả ở kiểu hoa và kích cỡ của miếng xu hào làm chân tẩy bóng bì. Như vậy liệu có thể cho rằng người Hà Nội kỹ tính trong ăn uống không nhỉ?

- 2 -

Từ Hà Nội đời thường ta quay về với một Hà Nội trong tâm thức văn hoá Việt Nam. Bản thân Thăng Long đã là một giá trị văn hoá. Đó là một thủ đô với truyền thuyết rồng bay lên đón chào. Đó là nơi anh linh núi sông tụ hội khi thần sông hiện lên phá tan yểm bùa của tên tướng giặc xâm lược. Đó cũng là địa điểm ghi dấu những chiến công hào hùng trong chiến tranh giải phóng dân tộc của Lê Lợi - Nguyễn Trãi, của Quang Trung - Nguyễn Huệ, của Điện Biên Phủ - Hồ Chí Minh v.v... Hà Nội - Thăng Long vì thế là niềm tự hào của toàn dân đất Việt, từ Nam chí Bắc, cả từ miền thượng đến miền xuôi.

Trong tâm thức người Việt còn có cả một Hà Nội ngàn năm văn hiến. Đó là một Hà Nội trung tâm chính trị, nơi các triều đại Việt Nam tuyên bố nền độc lập và đóng đô cai trị đất nước. Nơi đây đã từng ghi dấu sự phát triển của Phật giáo với hàng trăm chùa vào đời Lý và cùng với nó là việc đặt nền móng cho Khổng giáo với việc xây dựng Văn Miếu - Quốc Tử Giám và sự phát triển của nền học vấn dân tộc. Nơi đây cũng chứng kiến sự ra đời và khẳng định chữ Nôm, của luật Hồng Đức. Nhạc cung đình - tức Nhã Nhạc và các loại hình văn học nghệ thuật được sáng tạo và phát triển ở chính đất Thăng Long này. Hà Nội cũng là cái nôi đào tạo và tuyển dụng nhân tài với Quốc Tử Giám, Tràng Thi xưa và các trường đại học, viện nghiên cứu ngày nay v.v... Cũng vẫn còn đó một Thăng Long tâm linh dân

tộc với phủ Chúa Liễu ở Tây Hồ, với Thần Trống Đồng ở đền Đồng Cổ. Còn đó với tiểu thuyết Tự lực văn đoàn, thơ mới Xuân Diệu, kịch nói Thế Lữ, tranh sơn dầu Tô Ngọc Vân, nhạc giao hưởng Hoàng Việt, ôpêra Đỗ Nhuận v.v...

Thật không thể nói trong ít dòng về một Thăng Long - Hà Nội ngàn năm văn vật, ngàn năm văn hiến, ngàn năm anh hùng, ngàn năm thanh lịch; và ngày nay là một Hà Nội của hòa bình, của phát triển và hội nhập. Chỉ xin ghi lại đây một vài cảm nghĩ về một Thăng Long vĩ đại và thân yêu của chúng ta.

Hà Nội, 8/2000

Ý NGHĨA VĂN HOÁ PHI VẬT THỂ CỦA BẢO TÀNG

Cái cách phân biệt văn hoá vật chất và văn hoá tinh thần trước kia và văn hoá vật thể - văn hoá phi vật thể ngày nay thực ra là rất nhân tạo. Chúng tôi cho rằng nếu hiểu văn hoá là hoạt động sáng tạo của con người với kết quả là tạo ra một *hiện thực thứ hai không có sẵn trong thiên nhiên*, thì bất cứ một vật thể nào nói chung và hiện vật bảo tàng nói riêng đều mang tải ý nghĩa của văn hoá phi vật thể. Có thể thấy điều này trong bất cứ vật gì trong đời sống chúng ta. Quần áo chẳng hạn, vốn được sáng tạo ra để che thân. Vậy mà biết bao kiểu dáng khác nhau trong các tộc người. Mỗi kiểu dáng thể hiện ý thức chọn lọc, tri thức thiết kế, công phu cắt may, thêu thùa. Công lao của người phụ nữ H'Mông Trắng trong việc làm một cái váy có thể minh chứng cho điều này. Như vậy, cái váy với tư thế vật thể, với chức năng che thân, chỉ có ý nghĩa với người H'Mông Trắng, khi nào nó được tạo tác đúng với những khuôn mẫu về mọi mặt theo quy định truyền thống văn hoá tộc người. Bởi vì, mặc nó người mặc mang theo "*chứng minh thư tộc người*" tức cái căn cước chỉ thuộc về quyền sở hữu và là giá trị văn hoá của phụ nữ H'Mông Trắng. Vậy liệu có thể cắt cái váy ra làm nhiều mảnh để nói rằng mảnh này là vật thể, còn mảnh kia là phi vật thể không? Đấy mới là nói đến chính cái váy. Nếu quan sát thêm *chức năng xã hội của nó* thì lại càng rõ hơn. Người phụ nữ H'Mông Trắng có cái váy mặc ngày cưới. Váy ấy được cất kỹ sau ngày cưới và chỉ mặc khi chết như là đồ khâm liệm. Đồng bào tin rằng mặc váy ấy thì linh hồn người chồng mới nhận ra và hai

linh hồn sẽ tiếp tục cuộc sống ở thế giới hồn. Trong trường hợp này, cái váy không chỉ là tín hiệu văn hoá tộc người mà còn là dấu hiệu của dòng họ, của hôn nhân và gia đình. Chưa hết! Mùa Đông ở vùng H'Mông Trắng Tây Bắc rất lạnh. Tôi đến nhà đồng bào trong những dịp điền dã thì được bà chủ lấy cái váy của bà cho tôi làm chăn đắp. Các bạn có thể cười vì nghĩ rằng cái váy không sạch và mùi vị chắc cũng không thơm tho gì. Thưa rằng cái váy được giặt rất sạch và chưa mặc sau khi giặt. Và, cũng không phải loại váy mặc hàng ngày, mà là loại váy chỉ mặc khi xuống chợ. Đi chợ họ bỏ cái váy này vào cái *lu cở* đeo sau lưng. Cách chợ chừng vài trăm mét, họ tìm chỗ khuất, thay váy áo, chải tóc, sửa sang nhan sắc rồi mới vào chợ. Cho nên, cái váy đem cho khách làm chăn đắp lại có thêm ý nghĩa của một biểu tượng về lòng mến khách, *xem khách như người trong cùng gia đình.*

Bây giờ xin lấy ví dụ về cái đình làng. Chức năng bao trùm và sâu kín nhất của cái đình là nơi thờ Thành hoàng làng. Mất đi chức năng này, cái đình không còn là nó nữa. Trong kháng chiến chống thực dân Pháp và đế quốc Mỹ rất nhiều cái đình được dùng làm nhà trẻ, lớp học, kho phân đạm, thậm chí kho vũ khí, kho quân trang v.v... Mọi người tự do ra vào nằm ngồi nói cười. Đến khi lễ hội được khôi phục thì đình lại là không gian thiêng Hậu cung là nơi rất thiêng, chỉ có ông Từ và một số quan viên được vào. Đình cũng là nơi tổ chức và diễn ra các hoạt động văn hoá tín ngưỡng, đặc biệt là Hội mùa xuân. Vào những thời điểm đó "nồng độ thiêng" rất cao và các kiêng kỵ lại xuất hiện: Đàn bà, trẻ em không được vào trong chính điện. Các quan viên phải mặc trang phục tế lễ. Các hành động tế lễ phải có sự chỉ huy của tiếng chiêng và tiếng trống ở gian "phương đình" v.v...

Nhìn kiến trúc của đình, ta thấy nó được thiết kế phục vụ cho chức năng trung tâm thiêng của cả làng. Bố cục nhấn mạnh

các hình vuông - tròn biểu tượng cho sự hoàn chỉnh. Khuôn viên lại mang ý nghĩa phong thuỷ với sự có mặt của cái ao/giếng tròn hay bán nguyệt ở cửa đình. Đó là còn chưa kể các đầu đao cong với các vật biểu tượng, chưa kể các cánh cửa bức bàn được chạm trổ công phu, chưa kể các bài trí nội thất, chưa kể đến các giải vũ hai bên nơi chế biến thức ăn và ăn uống cộng cảm v.v...

Cũng lại chưa nói đến cái đình trong tâm thức mỗi người trong làng với những kỷ niệm, trải nghiệm riêng tư mà họ có từ cái đình. Đáng tiếc là khi công nhận cái đình là di tích, người ta chỉ xem xét những thông số về chính cái đình. Còn những thông số văn hoá phi vật thể thì hoặc là không chú ý hoặc không chú ý đầy đủ. Thành ra, hoàng thành Huế được công nhận là di tích hàng chục năm rồi mới tới Nhã nhạc được công nhận. Mà, Nhã nhạc chỉ là một bộ phận của văn hoá phi vật thể của hoàng thành. Nói hẹp lại, nếu không có tuồng cung đình, các điệu múa và các loại nhạc cung đình, trong đó có Nhã nhạc thì không biết Duyệt thị đường có tồn tại không? Thế cho nên, trong luật Di sản thì các điều lệ và chế tài cho bảo tàng nói riêng và di sản vật thể nói chung rất nhiều, rất cụ thể. Còn về di sản văn hoá phi vật thể có đúng 11 điều mang tính chất "hô khẩu hiệu". Điều 26 "hô" lên là nhà nước tôn vinh nghệ nhân. Nhưng đến khi các nhà làm Nghị định thi hành luật này thì lại không ghi rõ là cơ quan nào có trách nhiệm thực hiện điều "hô" to ấy.

Mặc dầu về cơ bản các bảo tàng từ Đông sang Tây đều là nơi bảo tồn và trưng bày các di sản văn hoá vật thể, nhưng với những thuyết minh, với ảnh và phụ chú, và ngày nay với tư liệu nghe nhìn, các bảo tàng đã bắt đầu gắn các hiện vật vào bối cảnh xã hội, vào các ý nghĩa văn hoá phi vật thể của chúng. Với quan niệm bảo tàng "cổ điển" làm như vậy là *quá đủ* mặc dầu nếu theo quan niệm vừa trình bày ở trên về mối quan hệ biện chứng và máu thịt giữa văn hoá vật thể và văn hoá phi vật thể thì lại là *quá thiếu*, đặc biệt đối với các vật thể như nhà dài Ê Đê,

nhà Rông Bahnar hay nhà Mồ Giơ Rai v.v... Về một cuộc lễ Đâm trâu chẳng hạn. Sẽ là thiếu sót nếu chỉ trưng bày cái xương đầu trâu và Cây Nêu. Tốt hơn là có một đĩa hình về một lễ Đâm trâu của một trong các dân tộc Tây Nguyên. Nếu không vậy thì làm sao có thể giúp cho người xem hiểu được, vì văn hoá phi vật thể luôn được "*vật chất hoá*" *dưới dạng một quá trình*. Với tư liệu sống động này, các hiện vật liên quan cũng sống động hơn và nhiều khi trở thành ấn tượng khó quên trong người xem.

Người ta có thể cảm thụ, nhận thức thông qua các hiện vật về bản chất, tính cách, phương tiện thể hiện, không gian - thời gian văn hoá. Nhưng văn hoá phi vật thể không thể tồn tại thường xuyên trong thời gian và không gian như văn hoá vật thể. Trong thời gian diễn ra sự "vật chất hoá" nó, người ta không đủ năng lực tiếp thu được những giá trị thật, thậm chí giá trị ẩn trong mỗi hiện tượng, mỗi sự việc văn hoá phi vật thể. Một trong những phương pháp hiện nay nhiều nơi trên thế giới đang sử dụng là *trải nghiệm*, tức là tạo điều kiện cho người xem *tham gia vào quá trình sản xuất nên giá trị hay hiện tượng văn hoá phi vật thể*. Cách làm của Bảo tàng Dân tộc học tổ chức các hoạt động trải nghiệm về nhuộm, gốm v.v... là rất tốt.

Tuy nhiên cần lưu ý rằng những tổ chức cho người ta trải nghiệm hoàn toàn khác hẳn với một cuộc trình diễn "*sân khấu hoá*" của văn hoá quần chúng. Các quá trình của hiện tượng phải được *thực hiện chân thực như trong đời sống*. Bất cứ một hành động chỉnh lý, cải biên nào đều làm hỏng bản thân sự vật bị cải biên; đồng thời vi phạm các nguyên tắc BẢO TỒN các giá trị để lại từ xưa và cũng làm sai lạc tôn chỉ mục đích của nhà bảo tàng nói chung.

Tóm lại, cần đặt ra một vài vấn đề sau:

1 - Cần khắc phục cách chia cắt giả tạo giữa những yếu tố vật thể và phi vật thể trong cùng một hiện tượng, một hoạt động văn hoá.

2 - Cần khắc phục quan niệm cổ điển về chức năng của bảo tàng, theo đó nó chỉ bảo lưu và trưng bày những vật thể với tư cách là hiện vật.

3 - Cần thống nhất với nhau rằng hiện vật trong bảo tàng chỉ có ý nghĩa di sản văn hoá khi nào nó được thừa nhận như một hình thức chứa đựng cả những giá trị văn hoá phi vật thể; hoặc được nhìn nhận như một thành tố trong hoạt động sáng tạo của con người. Từ đó, nhìn nhận *Bảo tàng là nơi bảo lưu và giới thiệu những giá trị di sản văn hoá thông qua các hiện vật được trưng bày.*

4 - Nếu thống nhất được với nhau như vậy thì cần tăng cường các biện pháp giới thiệu bổ sung các nhân tố phi vật thể hàm chứa hoặc gắn bó với hiện vật. Những biện pháp này sẽ được thực hiện rộng - hẹp, nông - sâu, với tần suất mau - thưa, với không gian trong nhà - ngoài trời, với công chúng chung hay phân nhóm là tuỳ theo chức năng và tôn chỉ, mục đích từng loại bảo tàng.

Tôi trộm nghĩ, trong quá trình phát triển, chúng ta cần thoát ra khỏi những ràng buộc của những tín điều "hoá thạch" để tư duy có thể được cởi mở hơn, từ đó tiếp cận thực tại gần hơn như nó có.

Đôi dòng lạm bàn về một lĩnh vực mà mình là kẻ ngoại đạo, có gì không đúng xin được chỉ bảo.

Hà Nội, ngày 17 tháng 05 năm 2004

Bài viết cho Hội thảo *Bảo tàng và văn hoá phi vật thể* của Bảo tàng Dân tộc học tổ chức ngày 18/05/2004.

MỐI QUAN HỆ GIỮA TÍNH THỐNG NHẤT VÀ TÍNH ĐA DẠNG TRONG VĂN HOÁ CÁC TỘC NGƯỜI VIỆT NAM

I

Tính thống nhất trong đa dạng của nền văn hoá dân tộc Việt Nam ngày nay là kết quả của một quá trình chung sống, chung một số phận lịch sử và chung vai sáng tạo của các tộc người trong đại gia đình Việt Nam.

Tính đa dạng bắt nguồn từ cơ cấu đa tộc người (multiethnic) của cư dân Việt Nam. Ngay từ thời tiền sử cư dân Việt Nam đã bao gồm hai nhóm bộ lạc lớn là Lạc Việt và Âu Việt của nước Âu Lạc[1] (thế kỷ III trước Công nguyên). Theo các tác giả sách "Ethnic Minorities in Viet Nam"[2], nhóm Việt Mường định cư ở Đồng bằng Sông Hồng và vùng Tây Bắc. Nhóm Môn - Khmer ở Tây Bắc và dải Trường Sơn. Nhóm Tày Thái có mặt ở vùng Việt Bắc từ đầu thiên niên kỷ thứ nhất, cùng thời kỳ với sự có mặt của các nhóm Mãlai Đadảo ở miền Trung. Các nhóm H' Mông, Dao, Tạng - Miến di cư dần vào Việt Nam mãi đến tận thế kỷ XIX. Kết quả là ngày nay Việt Nam có 54 thành phần tộc người, một bằng chứng về cơ cấu đa nguồn (Pluralistic Structure) của văn hoá Việt Nam. Ở Việt Nam các tộc người cư trú xen kẽ và

---

1 *Lịch sử Việt Nam,* tập I. Uỷ ban Khoa học xã hội Việt Nam Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội 1971, tr. 45.

2. Đặng Nghiêm Vạn, Chu Thái Sơn, Lưu Hùng: "Ethnic minorities in Vietnam". The gioi Publishers, Hà Nội, 1993, Page 5.

không có lãnh thổ riêng. Họ chung nhau một lãnh thổ thống nhất của quốc gia Việt Nam. Điều này tạo điều kiện phát huy bản sắc riêng mỗi tộc người, đồng thời; cùng là điều kiện gần gũi, tiếp xúc để tiếp nhận văn hoá giữa các tộc người.

Một khi đã gia nhập vào đại gia đình tộc người Việt Nam, mối quan hệ giữa các tộc người chủ yếu là đoàn kết và chia sẻ. Đó là do nhu cầu khai thác một thiên nhiên giàu có nhưng khắc nghiệt của khu vực gió mùa; do nhu cầu bảo vệ độc lập dân tộc và toàn vẹn lãnh thổ, bởi vì hầu như mỗi thế kỷ, Việt Nam đều phải tiến hành một cuộc chiến tranh chống xâm lược đến từ phía Bắc, hoặc phía Nam. Do vậy, thật dễ hiểu vì sao trong quá trình lịch sử của dân tộc, Việt Nam không có xung đột nội bộ giữa các tộc người thành viên; vì sao các triều đại phong kiến lại dành một không gian tự trị khá rộng theo chế độ "Ki-mi" cho các vùng tộc người thiểu số; vì sao khi xuất hiện kẻ xâm lược, toàn thể nhân dân, không phân biệt thiểu số hay đa số, đều nhất tề xông lên bảo vệ Tổ quốc: "*Giặc đến nhà, đàn bà cũng đánh*".

Kết quả của quá trình chung tay dựng nước và giữ nước đó là một nền văn hoá Việt Nam thống nhất trong đa dạng, chứa đựng những hằng số chung như lòng yêu nước nồng nàn, chí đấu tranh bất khuất, tinh thần cần cù sáng tạo trong lao động sản xuất, lòng nhân ái và tính cố kết cộng đồng v.v... Đến lượt mình, những hằng số đó lại được thể hiện trong những biểu hiện và dạng vẻ khác nhau trong văn hoá mỗi tộc người. Chẳng hạn các tộc người Việt Nam đều tin rằng họ được sinh ra từ một cái bọc. Ở người Kinh đó là cái bọc trăm trứng, nở ra trăm chàng trai, một nửa theo cha xuống định cư ở vùng biển, một nửa theo mẹ lên khai phá miền núi. Với người Mường thì đó là quả trứng của chim thần vũ trụ "Chim Âl - Kải Ưạ". Đó là quả bầu tiên của người Thái và cục thịt lớn của người H'Mông. Cùng một tín

ngưỡng về người Mẹ, ở người Chăm là Mẹ xứ sở; ở người Kinh là các Mẫu Thượng Thiên, Thượng Ngàn, Thuỷ Phủ, Mẫu Liễu Hạnh cai quản bốn thế giới trong thế tồn tại "Tứ phủ công đồng" Ở nhiều tộc người thì đó là Mẹ Lúa và Mẹ Đất kết hợp với nhau.

Quá trình cộng cư, chung tay xây dựng và bảo vệ đất nước cũng là môi trường cho việc tiếp nhận, giao lưu văn hoá. Người Việt (Kinh) đa số đã học được và thuần hoá giống lúa ba tháng trồng vào vụ xuân hè của người Chăm, gọi là lúa Chiêm. Tầm nhìn hạn hẹp "cận duyên" của người Việt đã được mở rộng ra đại dương bao la khi họ tiếp xúc với văn hoá Chăm.

Tính đa dạng của văn hoá Việt Nam có cơ sở từ cơ cấu đa nguồn chủng tộc và ngôn ngữ như một cơ tầng khởi nguyên (initial substratum) nhưng tiến trình lịch sử dân tộc lại là điều kiện cho một quá trình *vận động nội sinh,* trong đó hình thành những đặc trưng chung của văn hoá Việt Nam; đồng thời, từ đó văn hoá mỗi dân tộc cũng trở nên đa dạng hơn.

II

Ngày nay, Việt Nam tiến hành công nghiệp hoá, hiện đại hoá đất nước trong bối cảnh toàn cầu hoá, đô thị hoá mạnh mẽ với làn sóng thông tin ồ ạt từ các mạng lưới thông tin đại chúng mạnh, rẻ và tiện lợi Nền văn hoá Việt Nam đang đứng trước những cơ hội và thách thức mới.

Nền kinh tế thị trường với màng lưới hoạt động rộng khắp trong cả nước và với nước ngoài cộng với mạng lưới thông tin nghe nhìn đại chúng đang rút ngắn những khoảng cách địa lý và những không gian văn hoá bị ngăn cách giữa các cộng đồng tộc người. Mức sống đang dần được cải thiện. Công cuộc "xoá

đói - giảm nghèo" ngày càng có hiệu quả. Đã có một môi trường mới, thuận lợi cho các giá trị văn hoá các cộng đồng tộc người Việt Nam đang lan truyền nhanh hơn, đầy đủ hơn, thường xuyên hơn. Trong sự vận động nội sinh của nền văn hoá đương đại Việt Nam đang xuất hiện với cường độ cao chưa từng có trong lịch sử của việc "*quốc gia hoá*" (Nationalization) các giá trị văn hoá tộc người; đồng thời cũng là quá trình "*tộc người hoá*" (Ethnicalization) các giá trị văn hoá của quốc gia và của các cộng đồng khác.

Mặt khác cũng đang xuất hiện những nhân tố đe dọa tính đa dạng của văn hoá các tộc người Việt Nam.

+ Việt Nam đang cố gắng để trở thành một nước phát triển với các chiều cạnh của nền văn minh hiện đại. Từ đó *xuất hiện một sự ngộ nhận* trong một bộ phận nhân dân, nhất là lớp thanh niên, rằng để trở thành "người hiện đại" thì phải lấy các mô hình và biểu hiện văn hoá của các nước phát triển phương Tây làm mẫu mực. Thực chất đây là thói sùng ngoại và chối bỏ văn hoá dân tộc.

+ Trong nội bộ đất nước, cùng với quá trình đô thị hoá, đang xuất hiện một trào lưu lấy lối sống và biểu hiện văn hoá đô thị làm lý tưởng phấn đấu của người nông thôn, đặc biệt là ở các dân tộc thiểu số. Một nguy cơ đánh mất bản sắc văn hoá dân tộc và từ đó, đánh mất tính đa dạng văn hoá của nền văn hoá đa tộc người Việt Nam. Dễ thấy ở một vài vùng dân tộc thiểu số, thanh niên không nói tiếng mẹ đẻ mà chỉ dùng tiếng Việt.

+ Trong các chính sách văn hoá cũng không hiếm những điều bất cập. Chủ trương xây dựng đời sống văn hoá ở cơ sở là đúng và cần thiết. Nhưng thay vì xây dựng đời sống văn hoá đó với biện pháp phát huy, phát triển bản sắc tộc người thì nhiều nơi lại đưa xuống một mô hình cho mọi làng cùng làm như nhau, bất chấp sự khác biệt về đa dạng văn hoá. Một tỉnh

nọ có 1.100 làng và cũng có 1.100 đội văn nghệ làng. Tỉnh ấy có 21 tộc người sinh sống. Nhưng cả 1.100 đội văn nghệ đều chỉ trình diễn đúng một chương trình như nhau. Chương trình này do các "nhà quản lý văn hoá quần chúng" sáng tác ra và "dàn dựng" cho đội văn nghệ làng. Cách làm này đã góp phần làm lãng quên, làm thui chột các giá trị đa dạng của văn hoá tộc người bản địa. Khi được hỏi vì sao lại làm việc áp đặt như thế, một trong những tác giả của chương trình nói rằng: "*Phải hiện đại hoá văn nghệ quần chúng chứ*" mà thực chất là đem các sáng tác mới theo các nguyên tắc thẩm mỹ, tư duy âm nhạc và múa châu Âu mà các tác giả học được ở các trường đại học áp đặt cho dân. Để hiện đại hoá, người ta làm "*đồ hộp văn nghệ*" phân phát cho nhân dân. Cũng như thế, để "hiện đại hoá", nhiều nơi ở Tây Nguyên người ta khuyến khích dân gõ lại âm thanh dàn cồng theo hệ âm thanh châu Âu để tham gia hội diễn với các bài nhạc mới. Kết quả là dàn cồng không còn chơi được các bài nhạc của dân tộc nữa. Thiết nghĩ, "hiện đại hoá" đâu phải đồng nghĩa với "châu Âu hoá".

+ Một số các nhà hoạch định chính sách và cán bộ ngành văn hoá cho rằng trong nền kinh tế thị trường, trong xu thế công nghiệp hoá, hiện đại hoá và đô thị hoá đất nước cần xây dựng một nền văn hoá thống nhất toàn dân dưới sự chỉ đạo của họ. Thực chất điều mong muốn của họ là một nền văn hoá "*nhất thể hoá*" từ nội dung đến các hình thức biểu đạt. Với họ, đa dạng văn hoá là sản phẩm của quá khứ khi còn tồn tại các không gian tộc người khác biệt nhau. Ngày nay, đa dạng văn hoá không còn phù hợp cho một xã hội đang ngày càng giống nhau về nhiều mặt và các không gian văn hoá đang dần bị xoá bỏ.

Những điều bất cập nói trên đã được phát hiện và đang được điều chỉnh, sửa chữa. Đảng và Nhà nước Việt Nam hiểu rất rõ

giá trị của tính đa dạng văn hoá của các tộc người Việt Nam. Nhận thức trên thể hiện trong các nghị quyết của Đảng Cộng sản Việt Nam và rất nhiều chương trình, đề án và chính sách của Chính phủ. Tuyên bố toàn cầu về đa dạng văn hoá và dự thảo Công ước về bảo vệ sự đa dạng của các nội dung văn hoá và các biểu đạt nghệ thuật của UNESCO sẽ là những cơ sở pháp lý quốc tế giúp củng cố và tăng cường thêm những cố gắng của Việt Nam trong lĩnh vực này.

Hà Nội, tháng 9 năm 2004

Hội thảo "*Đa dạng văn hóa*" do Uỷ ban Quốc gia UNESCO tổ chức.

PHẦN THỨ HAI

VỀ ÂM NHẠC

SƠ LƯỢC VỀ ÂM NHẠC DÂN GIAN

Dân tộc Việt Nam hình thành trong lịch sử dựng nước và giữ nước. Nó bao gồm nhiều thành phần, ít nhiều có khác nhau về phong tục tập quán, nhưng họ đều là con một gốc, đều thuộc vào chủng tộc Nam Á. Thành phần dân tộc Việt Nam có thể ví như một hình cánh quạt mà trung tâm là người Việt.

Nền âm nhạc dân tộc cổ truyền nước ta cũng phản ánh tính chất dân tộc đó. Nó mang những đặc điểm Việt Nam nói chung, được các thành phần dân tộc xây đắp nên trong quá trình bốn ngàn năm lịch sử[1]. Mặt khác, nền âm nhạc dân tộc đó lại phong phú về màu sắc địa phương và màu sắc dân tộc Việt Nam.

Nhìn chung nền âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam gồm hai thành phần lớn[2]. Thành phần thứ nhất do nhân dân lao động sáng tạo và trình diễn, thường gọi là *âm nhạc dân gian hay âm nhạc truyền miệng*. Thành phần thứ hai do các nghệ sĩ sáng tạo và biểu diễn, thường gọi là *âm nhạc chuyên nghiệp*. Trong hai thành phần này, âm nhạc dân gian chiếm tỷ trọng lớn, có vai trò cơ sở. Âm nhạc chuyên nghiệp có nguồn gốc từ âm nhạc dân gian. Giữa hai loại âm nhạc này luôn luôn có sự chuyển hoá, bổ sung lẫn cho nhau nhiều tầng, nhiều lần và theo cả hai chiều, làm cho chỉnh thể nền âm nhạc dân tộc ngày càng hoàn chỉnh và phong phú hơn. Mặt khác, mỗi loại âm nhạc đó

---

1. Các công trình nghiên cứu âm nhạc bước đầu đã cho thấy sự thống nhất trong âm nhạc các thành phần dân tộc Việt Nam về nhiều mặt cơ bản. Chúng tôi mong có dịp trình bày sâu hơn về vấn đề này.

2. Do điều kiện lịch sử, có thành phần dân tộc chỉ có âm nhạc dân gian.

lại có những chức năng xã hội và những đặc điểm riêng mà loại kia không có được. Chúng ta tạm chia ra làm hai thành phần âm nhạc dân tộc như trên để dễ tiến hành công tác nghiên cứu, chứ trên thực tế, ranh giới giữa chúng không phải bao giờ cũng rõ ràng. Trong bài này, chúng tôi trình bày một cách sơ lược nhất về các đặc điểm cơ bản của âm nhạc dân gian.

1- Chúng ta biết, trong đời sống của nhân dân lao động có tồn tại một loại hình nghệ thuật dân gian mà thuật ngữ quốc tế thường gọi là phônclo (Folklore). Phônclo là sáng tác nghệ thuật của nhân dân lao động trong suốt chiều dài lịch sử của một khối cộng đồng người nhất định. Nó là sản phẩm của số đông trong xã hội. Mà số đông đó bao giờ cũng là những người sản xuất ra của cải vật chất. Do đó, đặc điểm quan trọng nhất của phônclo là ở chỗ nó mang *bản chất xã hội*. Cuộc sống lao động là một chỉnh thể đa dạng. Họ đã sử dụng cùng một lúc các phương tiện nghệ thuật khác nhau để diễn tả cuộc sống đó trong phônclo. Vì thế phônclo là một loại nghệ thuật *đa thành phần*. Theo yêu cầu diễn tả nghệ thuật, trong một tác phẩm phônclo thường có sự tham gia đồng bộ của thơ ca, âm nhạc (gồm giai điệu bài ca và phần nhạc đàn), múa, trò diễn hoá trang và cả các nghi thức nữa. Đó là hình thái cổ xưa nhất của phônclo mà tất cả các nhà nghiên cứu xã hội học, dân tộc học và âm nhạc học đều nhận thấy: *"Ở cái thuở xa xưa, bài ca, bài nhạc đàn, lời thơ và điệu múa là một chỉnh thể thống nhất"*[1]... Hình thái này thể hiện đặc trưng trong phương pháp phản ánh thực tại của phônclo, được gọi là *đặc trưng tổng thể nguyên hợp*[2]. Ngày nay ta thấy không phải bất cứ tác phẩm phônclo nào cũng đều sử dụng đầy đủ các thành phần nghệ thuật, song tổng thể nguyên hợp là một đặc trưng có tính chất lượng, do bản chất xã hội của phônclo quyết

---

1 H Combarieu "Historie de la musique De orgines au debut du XXè siecle" Tome I Paris. 1913. pp. 22-23

2 Syncretisme.

định, chứ không phụ thuộc vào chỗ có bao nhiêu thành phần nghệ thuật tham gia vào.

Như thế, thực ra không có một thứ âm nhạc dân gian được xét với tư cách là một nghệ thuật đơn lập. Âm nhạc dân gian mà ta nói đến ở đây là một thành phần của khối nguyên hợp. Do đó, nó mang đầy đủ các đặc điểm của phônclo. Mặt khác, nó là thứ nghệ thuật dùng âm thanh và nhịp điệu làm phương tiện diễn tả, nên nó có những quy luật phát triển riêng của âm nhạc. Những quy luật này vừa chịu sự chi phối, lại vừa tác động lẫn nhau với các quy luật phát triển của các nghệ thuật thành viên khác trong chỉnh thể phônclo. Tình hình đó buộc ta phải xem xét âm nhạc dân gian trong mối tương quan về mọi mặt với các nghệ thuật phônclo khác.

2. Âm nhạc dân gian mang *bản chất xã hội*. Nó là sản phẩm của số đông trong xã hội, trước Cách mạng tháng Tám vốn là... *"quần chúng lao động và bị bóc lột, mà những điều kiện sinh sống tất nhiên phải làm phát sinh ra một hệ tư tưởng dân chủ và xã hội chủ nghĩa"*[1]. Nó phản ánh tư tưởng, tình cảm, nguyện vọng của người lao động, nảy sinh ra ngay trong các hoạt động sản xuất và sinh hoạt xã hội của họ. Ta có thể thấy rõ tính dân tộc và tính nhân dân trong âm nhạc dân gian. Âm nhạc dân gian bày tỏ những quan điểm lành mạnh, trong sáng là cơ bản, song nó cũng phản ánh cả những thiên kiến lịch sử của người lao động.

3. Âm nhạc dân gian được sáng tác và trình diễn gắn liền với những hoạt động sản xuất và sinh hoạt xã hội cụ thể của người lao động. Mỗi thể loại âm nhạc dân gian bao giờ ban đầu sinh ra cũng nhằm phục vụ một công việc hay một hoạt động nào đó trong đời sống nhân dân. Ta nói *âm nhạc dân gian có tính thực hành xã hội*. Tính thực hành xã hội biểu hiện trong những quy

---

1 V. I. Lênin. *Bàn về văn học nghệ thuật*. Nxb Sự thật. Hà Nội, 1971, tr. 171.

phạm về chức năng xã hội, về nội dung xã hội được phản ánh về đặc trưng màu sắc và các thủ pháp sáng tác của các thể loại và các tác phẩm. Đồng thời, nó thường được chỉ rõ ngay trong tên gọi của nhiều thể loại, chẳng hạn như *Hò giã vôi, Hò giã gạo, Hò giật chì, Hò chèo thuyền v.v...*

Song tính thực hành xã hội biểu hiện ở các thể loại âm nhạc dân gian không giống nhau. Có thể có hai cấp độ biểu hiện chính của tính chất này. Đối với các thể loại âm nhạc dân gian được sáng tác và trình diễn cùng một lúc với một hoạt động cụ thể nào đó thì tính thực hành xã hội được *biểu hiện trực tiếp*, như trong các thể loại hát lao động các loại hò, hát ví... và trong một vài thể loại hát sinh hoạt như hát ru. Ở các thể loại này, âm điệu và nhịp điệu thể hiện tâm tư, tình cảm nảy sinh trực tiếp trên hoạt động cụ thể đó, thậm chí còn mang dấu vết nhịp điệu của nó nữa. Nhịp điệu lao động trong nhiều bài ca lao động và nhịp đưa nôi trong hát ru là những dẫn chứng.

Tính thực hành xã hội được *biểu hiện gián tiếp* trong các thể loại âm nhạc, diễn lại một hay một nhóm những hoạt động cụ thể của con người. Biểu hiện này thường gặp trong các thể loại âm nhạc dân gian tham gia vào các tế lễ, đình đám, hội hè và phần nào trong đồng dao. Ở đây ta ít thấy dấu vết âm điệu và nhịp điệu thực của hoạt động cụ thể trong âm nhạc. Thực tại được phản ánh bằng cách khái quát hoá, cách điệu hoá với trí tưởng tượng phong phú, với sự chọn lọc theo quy luật của cái đẹp nhiều hơn. Ví dụ như trong lễ cầu mưa của một số tộc người Việt Nam trước Cách mạng tháng Tám, tiếng trống giả làm tiếng sấm, tiếng que cứng quẹt lên mặt một cái mẹt giả làm tiếng mưa rơi rào rào, các lá phướn phất đi phất lại giả làm gió, đều được làm với niềm tin rằng những cái đó sẽ trở thành những gợi ý, thành hình mẫu mà con người muốn điều khiển thiên nhiên làm theo. Nhưng tất cả các biện pháp đó đều tuân theo một nhịp điệu âm nhạc chi phối cùng một lúc cả nhịp điệu

của bài hát cầu mưa nữa[1]. Nhịp điệu đó chứng minh rằng lễ cầu mưa không đơn thuần là một hoạt động tín ngưỡng, mà còn thể hiện ý chí của con người thời xưa muốn chiếm lĩnh thiên nhiên, thông qua sự thâu tóm một cách nghệ thuật cái nhịp điệu và âm điệu bản chất nhất của cơn mưa. Tất nhiên, đó là cách chinh phục thiên nhiên với niềm tin thiếu khoa học và ngây thơ, song nó không làm mờ đi phẩm chất sáng tạo nghệ thuật của tổ tiên ta.

4. Nhưng dù cho âm nhạc dân gian có gắn liền với đời sống sản xuất và sinh hoạt xã hội chặt chẽ đến đâu đi nữa, nó vẫn không phải là chính những hoạt động đó. Âm nhạc không sao chép cuộc sống, mà phản ánh, miêu tả cuộc sống bằng hình tượng nghệ thuật âm nhạc thông qua phương tiện diễn tả của mình là âm điệu và nhịp điệu. Do đó âm nhạc dân gian là một loại hình nghệ thuật dân gian, hay còn gọi là một loại hình nghệ thuật đặc biệt. Sở dĩ gọi như vậy vì nó là loại nghệ thuật có mang tính thực hành xã hội như đã nói ở trên. Nó còn là nghệ thuật đặc biệt do chỗ nó không xuất hiện với tư cách một nghệ thuật đơn lập, mà nó thường được sáng tác và trình diễn trong mối quan hệ với các nghệ thuật dân gian khác, trước hết là với các nghệ thuật có đặc trưng nhịp điệu như thơ ca và múa dân gian. Một bài dân ca có phần lời là thơ ca dân gian và phần giai điệu. Có trường hợp, bài dân ca cùng trình diễn với điệu múa, nhạc đệm và trò diễn nữa.

5. Giống như các nghệ thuật dân gian khác, âm nhạc dân gian không tồn tại dưới dạng văn bản. Nếu có nhạc sĩ nào đó ghi lại một bài dân ca, dân nhạc nào đó thì anh ta cũng chỉ ghi lại được *bức ảnh trong khoảnh khắc*[2] của bài đó mà thôi. Âm nhạc

---

1. Do chỗ bài này có tính chất giới thiệu khái quát, chúng tôi không dẫn ra những ví dụ cụ thể.
2. Bactốc Bêla *Thu thập âm nhạc dân gian như thế nào và để làm gì?* Nxb Matxcơva 1959.

dân gian nằm trong trí nhớ của mỗi người dân trong một xã hội nhất định, vốn có một truyền thống âm nhạc nhất định. Nó được tồn tại, lưu truyền trong tiềm thức của toàn dân như một năng lượng trí tuệ tiềm tàng của cả một xã hội. Nó chỉ xuất hiện ra cõi đời này trong giây phút khi mà *nó được người dân trình diễn ra*. Ta nói, nó mang *tính trình diễn*. Tuy vậy, sự trình diễn này không giống như sự biểu diễn một tác phẩm âm nhạc ngày nay. Người lao động trình diễn âm nhạc dân gian là do sự thúc đẩy của nhu cầu sáng tạo nghệ thuật, nó nảy sinh ra trong quá trình lao động và sinh hoạt tinh thần của người lao động. Do đó, tất cả những người có mặt đều là những thành viên tham gia trình diễn. Mỗi quan hệ của họ với tác phẩm được trình diễn là chủ động, chứ không phải thụ động, thụ hưởng.

Trình diễn âm nhạc dân gian còn là quá trình sáng tác tại chỗ nữa. Tất nhiên người hát có thể đưa ra một bài mới, chưa từng có trong vốn âm nhạc dân gian của họ, nhưng trường hợp ấy hiếm thấy và nếu có thì bài ca đó cũng có nguồn gốc từ các bài ca đã có. Thông thường, người hát sử dụng những làn điệu, những bài bản có sẵn rồi đặt lời mới hoặc thêm thắt, sửa chữa[1]. *"Đặt vè, bẻ vần"* hay *"Hò lên"* chính là sáng tác. Trình diễn để tự bộc bạch tâm tư mình và kêu gọi mối đồng cảm của bà con là cơ sở tâm lý để đưa đến sáng tác tại chỗ. Như vậy, trình diễn được quyết định bởi bản chất xã hội của âm nhạc dân gian. Có thể xem trình diễn như là một phẩm chất mỹ học của âm nhạc dân gian.

6. Quá trình trình diễn một tác phẩm âm nhạc dân gian *lại cũng là lúc nó được truyền bá*. Những người tham gia sẽ ghi nhớ nó trong tiềm thức, đặt nó vào cái vốn âm nhạc dân gian của riêng họ. Nó sẽ biến thành của cải của xã hội và được giữ gìn trong trí nhớ mỗi thành viên của xã hội đó. Ta nói, *âm nhạc*

---

1 Ứng tác trong sinh hoạt âm nhạc dân gian là cả một chuyên đề cần đi sâu sau này

dân gian được lưu truyền theo cách truyền miệng. Chúng ta không tán thành quan điểm xem tính truyền miệng như là một biểu hiện về sự dốt nát và kém học thức của quần chúng lao động. Chính bản chất xã hội và tính thực hành xã hội của âm nhạc dân gian đã quyết định phương thức truyền miệng. Lối lưu truyền văn bản học không phù hợp với bản chất của âm nhạc dân gian, nó làm xơ cứng khả năng sáng tạo phong phú của quần chúng. Nếu âm nhạc dân gian là của cải chung của xã hội mà mỗi người đều có quyền sở hữu, nếu người dân trình diễn nó nhằm thoả mãn nhu cầu nghệ thuật tại chỗ của họ, nếu họ thấy việc thêm thắt, sửa chữa theo ý riêng các bài bản truyền miệng là hợp lý, thì thực ra họ không cần lối lưu truyền văn bản học! Lối truyền miệng chỉ gây khó khăn cho các nhà nghiên cứu ngày nay mà thôi. Họ không còn đủ tư liệu để phác hoạ ra lịch trình của âm nhạc dân gian trong lịch sử. Nhưng theo quy luật phát triển nội tại của âm nhạc dân gian, sự đào thải các thể loại hoặc các tác phẩm dở, lỗi thời hoặc không còn đáp ứng với nhu cầu nghệ thuật của người dân; việc các tác phẩm luôn ở trạng thái biến động là phù hợp với lôgic. Trong quá trình sàng lọc tự nhiên đó, những đặc trưng cơ bản thường được cô đọng lại thành những hạt nhân bền vững, có tính chất truyền thống. Chính nhờ đó mà các nhà nghiên cứu có thể dùng phương pháp lịch đại mà tìm ra tiến trình của sự vật trên cơ sở tư liệu đồng đại.

7. Do được lưu truyền theo cách truyền miệng, do chỗ quá trình trình diễn cũng là quá trình sáng tác, nên các tác phẩm âm nhạc dân gian luôn ở trong tình trạng biến động. Một bài dân ca do cùng một người hát vào những lúc khác nhau đều không giống nhau. Điều đó phụ thuộc vào nhiều yếu tố phức tạp về tâm sinh lý, về hoàn cảnh cá nhân người hát và tình trạng môi trường v.v... Đó là chưa nói đến một bài dân ca do nhiều người hát thì sự khác nhau càng rõ ràng. Cái sự *"tam sao thất*

bản" này không phải là một biểu hiện thấp kém về giá trị nghệ thuật của âm nhạc dân gian. Ngược lại, nó thể hiện tài năng sáng tạo vô cùng phong phú của quần chúng lao động. Qua mỗi lần hát, qua mỗi người hát, bài ca được gọt rũa thêm mãi. Nếu bài dân ca được cả một dân tộc hát thì tức là nó được cả một dân tộc sáng tác ra nó, mà quá trình sáng tác này sẽ diễn ra suốt cuộc sống của nó. *"Những sáng tác ấy là những hòn ngọc quý"*[1].

Tình trạng trên dẫn đến *tính dị bản* và nó là phương thức chọn lọc và tồn tại của âm nhạc dân gian. Do đó, chúng ta sẽ mất công vô ích khi ta định đi tìm cái gọi là *"bản gốc"* của một bài dân ca. Sẽ không sao xác định được, một bài dân ca chẳng hạn, đã ra đời vào lúc nào, trong hoàn cảnh nào, do ai đưa ra và lúc đó nó ở hình dạng nào? Vả chăng, việc làm đó phỏng có ích gì khi bài dân ca ấy đến tay chúng ta thì nó đã trải qua cuộc sống đầy biến động trong nhiều thế kỷ, khi mà nó đã là kết quả sáng tạo của bao nhiêu thế hệ? Có chăng, chúng ta sẽ tìm được một hay một số dị bản, mà qua công tác nghiên cứu so sánh, ta thấy nó chứa đựng được nhiều đặc điểm chung và đẹp nhất của tất cả các dị bản mà ta có. Chúng ta sẽ phải giải quyết vấn đề trong mối quan hệ giữa cái chung, cái riêng và cái đặc thù.

8. Nếu âm nhạc là của cải chung của xã hội mà mỗi thành viên đều có quyền sở hữu, sử dụng và sửa chữa thì tất nhiên vấn đề quyền tác giả (theo nghĩa như ta hiểu ngày nay) cần đặt ra phù hợp với đặc trưng mọi mặt của âm nhạc dân gian. Vì thế âm nhạc dân gian có *tính tập thể hay tính khuyết danh.* Nếu suy luận theo lôgíc thì cố nhiên, bài dân ca chẳng hạn, tất phải được một người nào đó đưa ra đầu tiên. Nhưng ta nói nó không có tác giả, hay đúng hơn, tác giả của nó là tập thể nhân dân lao động,

---

1. Hồ Chí Minh: *Bàn về văn hóa văn nghệ*. Nxb Văn hóa và nghệ thuật. Hà Nội, 1963, tr. 105

là ở chỗ này: Thứ nhất, các tác phẩm âm nhạc dân gian phần lớn được sáng tác tức thời và tại chỗ. Kết quả nghiên cứu và quan sát tại thực địa cho thấy, khi ứng tác, người hát thường sử dụng một cách có biến hoá các chất liệu âm nhạc dân gian của địa phương mình để cấu tạo bài mới. Như vậy, ngay khi ra đời một tác phẩm âm nhạc dân gian đã có mối liên hệ nguồn gốc với toàn bộ vốn âm nhạc dân gian thành hình trước đó. Thứ hai, là điều quan trọng hơn, sau khi ra đời các tác phẩm mới sẽ được mọi người ghi nhớ, nếu nó đáp ứng được một yêu cầu nghệ thuật nào đó của họ. Nó sẽ được nhập vào vốn âm nhạc dân gian của một cộng đồng người nhất định và trở thành của họ, và *chỉ có như thế nó mới trở thành dân ca.* Người sáng tác không có yêu cầu ghi nhớ công đầu của họ. Niềm vui sướng và vinh quang của họ là ở chỗ bài hát của họ được nhân dân ưa chuộng và ghi nhớ. Trong hoàn cảnh tâm lý xã hội như vậy, vấn đề "quyền tác giả" đặt ra sẽ trở nên xa lạ.

9. Những đặc điểm của âm nhạc dân gian vừa trình bày trên cũng là đặc điểm chung của các nghệ thuật dân gian trong chỉnh thể phônclo. Song những đặc điểm ấy thể hiện trong mỗi loại nghệ thuật thành viên khống giống nhau. Điều đó tuỳ thuộc vào đặc điểm về phương tiện diễn tả nghệ thuật của mỗi nghệ thuật.

Âm nhạc dân gian là nghệ thuật dùng nhịp điệu và âm thanh để xây dựng hình tượng nghệ thuật, phản ánh cuộc sống con người. Nhịp điệu và âm thanh là vật liệu, là phương tiện phản ánh thực tại, và nhờ đó, âm nhạc khác biệt với các nghệ thuật khác. Những đặc điểm về phương tiện diễn tả nghệ thuật của âm nhạc cũng giúp ta tìm được vị trí và mối quan hệ về hình thái của nó trong chỉnh thể các nghệ thuật dân gian.

Ta biết, âm nhạc được trình diễn trong thời gian. Mỗi tác phẩm chiếm lĩnh một khoảng thời gian nhất định. Trong khoảng thời gian được tổ chức theo yêu cầu diễn tả nghệ thuật. Đó chính

là *nhịp điệu*[1]. Các nghệ thuật thành viên khác của chỉnh thể phônclo như thơ ca, múa cũng diễn ra trong thời gian. Chúng cũng là những nghệ thuật nhịp điệu. Trong trình diễn phôncho, thường thường nhịp điệu âm nhạc trở thành trung tâm, có vai trò *"điều độ viên"* cho sự phối hợp các yếu tố nghệ thuật. Cố nhiên thơ ca và múa cũng có nhịp điệu riêng và đặc điểm về nhịp điệu của chúng cũng tác động vào nhịp điệu âm nhạc. Do đó, cần phải xem xét nhịp điệu âm nhạc trong mối quan hệ qua lại với nhịp điệu các nghệ thuật khác.

Âm thanh là phương tiện diễn tả nghệ thuật cơ bản thứ hai của âm nhạc. Trong chỉnh thể phônclo Việt Nam, nó có quan hệ chặt chẽ với lời ca. Tiếng nói của nhiều thành phần dân tộc nước ta có thanh điệu (thể hiện thông qua các dấu giọng). Nhờ đó, dòng lời nói vốn đã có một mức độ trầm bổng nhất định. Trong âm nhạc nói chung, nhưng đặc biệt trong dân ca, dòng trầm bổng của thanh điệu có một ý nghĩa quan trọng đối với cấu tạo của giai điệu. Ở những bài dân ca cổ và đơn giản, thậm chí, dòng trầm bổng của thanh điệu trong ca từ còn là cơ sở để trên đó dòng trầm bổng của giai điệu được xây dựng. Giai điệu âm nhạc không đi ngược dòng trầm bổng của thanh điệu nhưng không vì thế mà nó bị câu thúc. Ngược lại, một mặt giai điệu âm nhạc vẫn bảo đảm mối tương quan cao độ giữa các thanh điệu trong ca từ, mặt khác lại vẫn phát triển thuận lợi theo những quy luật riêng của âm nhạc.

10. Giá trị nhiều mặt của âm nhạc dân gian là điều không còn ai nghi ngờ. Trong âm nhạc dân gian có in dấu của cả quá trình lịch sử phát triển ngôn ngữ âm nhạc của một cộng đồng người nhất định. Nhiều nhạc sĩ sáng tác lớn của nhân loại đã công nhận rằng trong nhiều tác phẩm của họ có những yếu tố mang nguồn gốc âm nhạc dân gian. Glinka còn nói: *"Nhân dân*

1. Mối quan hệ về nhịp điệu và âm điệu giữa âm nhạc và các nghệ thuật dân gian khác cũng là những vấn đề rộng lớn, cần có những chuyên đề.

mới là người sáng tác, chúng ta, những nhạc sĩ sáng tác, chỉ là những người xếp soạn lại[1].

Trong đời sống của chúng ta ngày nay, âm nhạc dân gian không mất đi cái giá trị rực rỡ của nó. Trái lại, với quan điểm Macxit, hơn bao giờ hết trong lịch sử, âm nhạc dân gian được nhìn nhận đúng đắn nhất. Những *"Inh lả ơi", "Người ơi, người ở đừng về"* v.v... vẫn làm chúng ta rung động với tất cả chất lượng nghệ thuật của chúng. Rất nhiều văn kiện của Đảng và Nhà nước, rất nhiều câu nói nổi tiếng của các lãnh tụ ta đã thể hiện sự trân trọng đặc biệt với vốn văn hoá truyền thống, trong đó có âm nhạc dân gian, coi đó là một cơ sở quan trọng để trên đó chúng ta xây dựng nền âm nhạc có nội dung xã hội chủ nghĩa và tính chất dân tộc. Song ta cũng biết âm nhạc là một hiện tượng thuộc các hình thái ý thức xã hội. Nó không phải nhất thành bất biến, mà mang tính lịch sử. Các tác phẩm âm nhạc dân gian luôn biến đổi theo những yêu cầu của lịch sử phát triển dân tộc. Nhiệm vụ chúng ta ngày nay là phải thừa kế vốn âm nhạc dân gian do ông cha để lại theo phương châm "học xưa vì nay". Thái độ xem thường hoặc tuyệt đối hoá âm nhạc dân gian đều là thiếu biện chứng, dẫn đến sự phủ nhận hoặc thần thánh hoá truyền thống.

Song muốn thừa kế vốn âm nhạc dân gian, ta cần hiểu biết nó kỹ càng, thông qua công tác sưu tầm, nghiên cứu. Đối với công việc này, cần có một quan điểm nghiên cứu đúng đắn. Cần phải xem xét âm nhạc dân gian trong trạng thái vận động của nó. Sự phát sinh, phát triển, biến đổi hay tàn lụi của mỗi thể loại, mỗi tác phẩm đều có những nguyên nhân sâu xa trong lịch sử đời sống của nhân dân ta. Điều quan trọng có ý nghĩa phương pháp luận là ở chỗ, chúng ta phải nhận thức đối tượng nghiên cứu trong môi trường xã hội và nghệ thuật của nó; từ đó, chúng ta

---

1 Glinka *Toàn tập*. Tập II Nxb Âm nhạc. Matxcơva, 1962.

mới có thể xác định được một hệ thống các phương pháp công tác tối ưu.

Trên đây chúng tôi trình bày hết sức sơ lược về những đặc điểm cơ bản của âm nhạc dân gian. Nói "hết sức sơ lược" là bởi mỗi vấn đề nêu ở đây đều có phạm vi rộng, có mối quan hệ nhiều mặt với các hiện tượng văn hoá vật chất và tinh thần khác trong cả chiều dài lịch sử. Mỗi vấn đề đều đòi hỏi phải trở thành những công trình nghiên cứu nghiêm túc và cặn kẽ.

Tạp chí *Âm nhạc*, số 2/1979,
tr. 12-17.

MẤY Ý KIẾN VỀ PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU ÂM NHẠC – DÂN TỘC HỌC

Âm nhạc – Dân tộc học (Ethnomusicology) là một bộ môn khoa học tương đối trẻ không chỉ đối với nước ta mà còn là đối với nhiều nước trên thế giới. Đối tượng nghiên cứu của nó là *nền âm nhạc dân gian của các cộng đồng tộc người*. Nó là hiện tượng văn hóa - xã hội tương đối phức tạp nên không phải bao giờ nó cũng được nhận thức một cách đúng đắn trong công tác nghiên cứu.

Vốn là do nhân dân lao động sáng tạo ra trong trường kỳ lịch sử nên âm nhạc dân gian có bản chất xã hội chứa đựng tính nhân dân, tính dân tộc sâu sắc. Nó là một loại hình nghệ thuật đặc biệt, mang tính thực hành xã hội rõ rệt. Sự ra đời, phát triển và biến đổi của các tác phẩm âm nhạc dân gian gắn liền chặt chẽ với toàn bộ đời sống sản xuất và sinh hoạt xã hội của nhân dân lao động. Có lẽ vì thế, những người quan tâm lần đầu tiên đến các vốn âm nhạc dân gian lại là các nhà dân tộc học. Khi đó, việc nghiên cứu âm nhạc dân gian đã được coi như một bộ môn khoa học có nhiệm vụ mô tả và cung cấp tư liệu cho khoa dân tộc học nhằm góp phần nghiên cứu về các hiện tượng văn hoá tinh thần của một cộng đồng tộc người nào đó. Do đó, người ta quan tâm nhiều hơn đến góc độ chức năng xã hội của âm nhạc dân gian như các hình thức sinh hoạt âm nhạc, các thể chế tổ chức các sinh hoạt đó, các hệ thống nhạc cụ, sự hình thành vai trò xã hội của những nghệ nhân tiêu biểu v.v...

Cuối thế kỷ trước - đầu thế kỷ này, âm nhạc dân gian đã bắt đầu được các nhạc sĩ sáng tác chú ý đến. Trên đường tìm tòi

ngôn ngữ độc đáo cho nền âm nhạc dân tộc, những nhạc sĩ có tư tưởng dân chủ, tiến bộ đã tìm đến cội nguồn âm nhạc dân gian, và có nhiều nhạc sĩ lớn đã công nhận rằng trong các tác phẩm của họ, chủ đề âm nhạc, hình tượng âm nhạc và thậm chí một số thủ pháp diễn tả âm nhạc có nguồn gốc âm nhạc dân gian. Tuy nhiên, âm nhạc - dân tộc học vẫn chưa trở thành một ngành khoa học thực sự. Mối liên quan giữa các nhạc sĩ sáng tác và âm nhạc dân gian mới chỉ mang tính chất một mối tương quan cảm ứng.

Song song với sự chú ý của các nhà sáng tác, âm nhạc dân gian cũng bắt đầu được các nhà nghiên cứu âm nhạc chú ý. Họ thành tâm bỏ công sức sưu tầm và nghiên cứu các đối tượng mới mẻ đối với họ. Song một sai lầm lớn của họ là đã nhìn âm nhạc dân gian với cách nhìn các tác phẩm âm nhạc chuyên nghiệp. Họ đem những nguyên lý có tính chất kinh viện, vốn rút ra từ thực tiễn nghiên cứu âm nhạc cổ điển châu Âu áp đặt cho việc nghiên cứu âm nhạc dân gian. Việc làm này đã dẫn đến không ít những kết luận khiên cưỡng, làm hiểu sai những quy luật, những đặc trưng của âm nhạc dân gian. *Dưới lăng kính của phương pháp nghiên cứu kinh viện, âm nhạc dân gian trở thành một hiện tượng "lạc hậu", "tản mạn và thiếu khoa học".*

Cũng trong những năm đầu thế kỷ này đã bắt đầu hình thành một quan niệm tương đối đúng đắn về âm nhạc dân gian. Qua việc tiếp xúc với các hiện tượng âm nhạc dân gian, nhiều nhà nghiên cứu và nhạc sĩ đã nhận ra rằng âm nhạc dân gian là một loại hình sinh hoạt văn hoá - xã hội phức tạp, đồng thời còn là một nghệ thuật đặc biệt, một nghệ thuật gắn liền với ý nghĩa thực hành xã hội, có những quy luật phát sinh, phát triển, biến đổi và thừa kế riêng. Nó phải trở thành đối tượng của một bộ môn khoa học riêng - khoa âm nhạc - dân tộc học (ethnomusicology) vừa có tính độc lập, lại vừa có mối liên quan hữu cơ với các khoa học xã hội khác.

Âm nhạc dân gian là một loại hình nghệ thuật dân gian[1], đồng thời còn là nghệ thuật âm nhạc. Vì vậy, trong khi nghiên cứu âm nhạc dân gian, chúng ta phải quan tâm đến hai loại mối quan hệ của nó; thứ nhất là mối quan hệ của nó với đời sống sản xuất và sinh hoạt xã hội, cái yếu tố đã quyết định sự phát sinh, phát triển, và biến đổi của âm nhạc dân gian, đồng thời cũng là cái được âm nhạc dân gian phản ánh. Đó là *mối quan hệ có tính chất nội dung* giữa thực tại được phản ánh và âm nhạc (cũng như các nghệ thuật dân gian khác) là cái phản ánh thực tại đó. Mối quan hệ này cho ta thấy nó là một hiện tượng xã hội mang tính lịch sử, không phải nhất thành bất biến mà luôn thay đổi theo sự biến đổi của xã hội. Vì thế, nó phải được xem xét không tách rời môi trường lịch sử xã hội, nơi mà nó sinh ra, tồn tại và biến đổi.

Còn mối quan hệ thứ hai thì có *tính chất hình thức*. Đó là mối quan hệ giữa thực tại với cách phản ánh và hướng phản ánh; đồng thời cũng là mối quan hệ về phương tiện diễn tả nghệ thuật giữa âm nhạc dân gian và các hình thái văn hoá dân gian khác, tức là mối quan hệ về hình thức biểu hiện. Mối quan hệ này lại dẫn đến chỗ phải nghiên cứu âm nhạc dân gian với tư cách là một thành viên của chỉnh thể nghệ thuật nguyên hợp. Ở đó, do yêu cầu tạo lập sự hài hoà thẩm mỹ nguyên hợp, các quy luật nghệ thuật của các nghệ thuật thành viên tác động, chi phối lẫn nhau, nhưng đồng thời nâng đỡ nhau để mỗi loại hình đều được nảy nở.

Chúng ta phân biệt có hai mối quan hệ cơ bản đó là để dễ tiến hành các loại công tác nghiên cứu khác nhau. Nhưng chúng ta hiểu rất rõ rằng đó chỉ là hai mặt thống nhất hữu cơ của đối tượng nghiên cứu; rằng chính những phương tiện diễn tả nghệ

---

1. Về các đặc trưng của các loại hình nghệ thuật dân gian nói chung và của âm nhạc dân gian nói riêng, đã có nhiều tài liệu nói kỹ, ở đây chúng tôi xin miễn nhắc lại

thuật cũng mang ý nghĩa nội dung ở chỗ chỉ những phương tiện này chứ không phải những phương tiện khác mới có thể chiếm lĩnh và phản ánh đầy đủ nhất một mặt nào đó của thực tại. Có thể thấy rằng, đối với khoa âm nhạc - dân tộc học, phương pháp thích hợp nhất là phương pháp nghiên cứu tổng hợp theo quan điểm duy vật biện chứng: nó cho phép nghiên cứu đối tượng trong mối tương quan của nó với lịch sử đời sống sản xuất và sinh hoạt xã hội, trong mối tương quan giữa nó với các thành viên của một chỉnh thể mà trong đó nó tồn tại.

Mối quan hệ giữa âm nhạc dân gian với đời sống sản xuất và sinh hoạt xã hội dẫn ta đến những vấn đề chung quanh *phạm trù thể loại*. Đây là mối quan hệ có tính chất nguồn gốc[1], nhân quả giữa các hiện tượng cụ thể của các loại hình xã hội và các hình thái ý thức. Trong phạm vi vấn đề của chúng ta, mối quan hệ này thể hiện ở chỗ: những yêu cầu, những đặc điểm cụ thể của một xã hội ở vào một giai đoạn phát triển cụ thể là cái quyết định sự ra đời, phát triển hay tàn lụi của những thể loại âm nhạc dân gian cụ thể, là cái qui định những đặc trưng về nội dung được phản ảnh trong đó, quy định những hình thức tồn tại của chúng.

Thông thường, đời sống sản xuất và sinh hoạt xã hội của một cộng đồng tộc người đòi hỏi có ba loại âm nhạc dân gian phục vụ cho nó:

- Âm nhạc lao động.
- Âm nhạc trong sinh hoạt của con người.
- Âm nhạc có liên quan đến tín ngưỡng, hội hè.

Song, tuỳ theo đặc điểm của từng xã hội riêng biệt, các thể loại của ba loại âm nhạc nói trên có thể được phát triển đồng bộ

---

1. Vấn đề nêu ra ở đây không thuộc phạm vi của phạm trù nguồn gốc nghệ thuật nói chung và nghệ thuật âm nhạc nói riêng.

hay không đồng bộ, đồng đều hay không đồng đều. Có người đã nói tới cái gọi là "năng khiếu dân tộc", do chỗ họ tìm thấy ở cộng đồng tộc người này sự phát triển vượt bực của một thể loại âm nhạc nào đó so với các thể loại âm nhạc khác và so với ở các cộng đồng tộc người khác.

Theo chúng tôi, sự phát triển không đồng đều đó có nguyên nhân sâu xa trong đời sống của các cộng đồng tộc người. Ở nước ta, hát chèo thuyền thấy có ở một số tộc người, trong lúc đó, ở một số tộc người khác không có. Hiển nhiên, hát chèo thuyền chỉ có thể có ở các cộng đồng người mà trong cuộc sống có một phần là việc chinh phục mặt nước. Ở một số tộc người, hoặc một số vùng, hát chèo thuyền tồn tại dưới dạng "hồi ức" trong các lễ nghi hay trong một chặng nào đó của "du ký ca" tín ngưỡng saman. Đó là trường hợp hát *Chèo chải* trong các lễ nghi vùng đồng bằng Bắc Bộ, Hát *Khảm hải* trong Then Tày, hát *Khảm Ta Khôm, Ta Khái* hay *Nhùm hớ* trong *Then mo Thái, Tây Bắc, Hò khoan* trong hát *Chầu văn*. Trong trường hợp này, mặt nước cần chinh phục thường hung dữ, đầy bất trắc, có địa danh thật hay địa danh huyền thoại. Còn cái đích mà con thuyền phải đi đến là một nơi hoa nở đầy đồng đầy núi, nơi mà con người có thể an cư lạc nghiệp. Phải chăng những con sông hay cửa bể đó là những không gian mặt nước xa lạ trên con đường thiên di của những cộng đồng tộc người này? Phải chăng, vì thế mà trong các bài hát này, con thuyền trở thành một *"nhân vật"*, thành người bạn đường trung thành của con người? Phải chăng vì thế mà các bài hát này có chung một đặc điểm là trên nền nhịp điệu mái chèo được biểu hiện nhanh và dứt khoát, thậm chí còn rất nhanh (như trong bài *Khảm Ta Khôm, Ta Khái của Then Thái*), có một giai điệu khoẻ với các nét trầm bổng gẫy khúc. Ở một số bài thì giai điệu có phần bình ổn hơn, tựa như chứa đựng niềm tin, thậm chí còn như vỗ về, dặn dò. Con người vỗ về, dặn dò con thuyền hay đó là những lời họ động viên nhau vượt qua sóng gió, thác ghềnh để đến nơi bến bờ đất mới?

"Sông Ta Khôm sóng cuộn,
Nước Ta Khái sóng gào,
Sông Ta Khôm sóng xoáy
Thác tung sóng bạc đầu..."

Để mà

"Ta vượt lên Ta Khái khi mùa hoa ban nở,
Ta vượt lên Ta Khôm khi hoa mơ, hoa mạ, mãn khai..."

(Trích trong Khảm Ta Khôm, Ta Khái và trong Nhùm hới).

Trong các bài hát chèo thuyền còn đang được dùng trong sinh hoạt sông nước ngày nay thì hình thức có khác. Không còn thấy cái vẻ hung dữ của sóng, thác nữa. Nhịp điệu mái chèo đã khoan thai, nhịp nhàng. Thậm chí ở một vài bài, nhịp mái chèo không còn được khắc họa nữa. Vượt lên trên tất cả là tâm tình của con người trên sông nước. Những xúc cảm nảy sinh trong lao động, trong khung cảnh thiên nhiên đã làm cho các bài hát chèo thuyền loại này thiên sang tính chất trữ tình. Không gian mặt nước đã không còn xa lạ, bất trắc với con người nữa, họ đã làm chủ nó. Đặc điểm này là chung cho các loại. *Hò Mái nhì, Hò Mái đẩy* của Trị Thiên, các loại *Hò Bến Tre, Hò Đồng Tháp* ở Nam Bộ, *Khắp Loong Ma, Loong Té* của Thái Tây Bắc.

Nhịp điệu mái chèo khoẻ, nhanh dứt khoát giống như trong các bài hát chèo thuyền "hồi ức", ngày nay ta có thể thấy trong *Hò hụi* của Khu Năm. Nhưng ở đây, là thực tại chứ không phải quá khứ được huyền thoại hoá. *Hò hụi* là tiếng hát nhằm thống nhất nhịp điệu mái chèo của cả tập thể người chinh phục biển cả.

Với ví dụ về hát chèo thuyền, ta thấy rõ mối quan hệ nguồn gốc giữa cái thực tại được phản ánh (cuộc sống chinh phục không gian mặt nước) với cái phản ánh (các bài hát chèo thuyền) và với cái hướng phản ánh (đặc trưng tư tưởng tình cảm được thể hiện trong âm điệu và nhịp điệu âm nhạc).

Sự phát triển không đồng đều và không đồng bộ các thể loại âm nhạc dân gian giữa các cộng đồng tộc người nước ta có nguyên nhân lịch sử. Nó phụ thuộc vào vai trò, vị trí và hoàn cảnh phát triển lịch sử của mỗi cộng đồng. Mặt khác, số phận lịch sử chung trong quá trình bốn ngàn năm dựng nước và giữ nước lại tạo ra những nét chung trong âm nhạc dân gian của họ.

Các thể loại âm nhạc mang dấu vết nhịp điệu lao động hiếm thấy ở các cộng đồng tộc người ở nước ta. Chỉ còn thấy *Hò giật chì* của đồng bào đánh cá và các loại *Hò giã gạo, Hò giã vôi* đang được sử dụng. Trong *Then Thái, Tày*, trong diễn ca *"Đẻ đất, đẻ nước"* có thể tìm thấy loại hát kéo gỗ, được thể hiện dưới dạng *"hồi ức"*. Lao động ở các loại hình nông nghiệp ở nước ta, ít đòi hỏi sự phối hợp động tác và nhịp điệu lao động. Điều đó giải thích ưu thế của các loại hát tự sự và trữ tình trong lao động. Các bài loại này thể hiện tư tưởng, tình cảm con người nảy sinh trong lao động. Chúng có những giai điệu trải rộng, hát theo tốc độ chậm, nhịp phách tự do.

Hầu như ở khắp nước ta đều có thể tìm thấy các thể loại âm nhạc dân gian có liên quan đến những mốc chính trong cuộc đời một cư dân nông nghiệp, từ nhỏ tới khi chết: Hát trao vòng vía cho trẻ sơ sinh, hát đồng dao, hát ru em, hát giao duyên, hát đám cưới, hát dựng nhà mới, hát kể truyện, hát đám tang. Nó chứng tỏ những nét chung trong đời sống các tộc người Việt Nam. Các thể loại âm nhạc tế lễ, hội hè tố cáo sự tồn tại dai dẳng của tàn dư chế độ công xã nông thôn, của tục thờ cúng tổ tiên, trời đất, thờ cúng các dạng thần đất, thần mưa, thần bếp, thần lúa, các tín ngưỡng phồn thực và bái vật giáo, tín ngưỡng saman.

Bức tranh về các thể loại âm nhạc dân gian Việt Nam là như vậy. Nó thể hiện ở những mức độ và quy mô khác nhau trong nền âm nhạc dân gian mỗi cộng đồng tộc người và ở mỗi vùng khác nhau của từng cộng đồng.

Qua những điều trình bày trên, ta thấy rằng khi nghiên cứu âm nhạc dân tộc học theo phương pháp tổng thể, vấn đề thể loại không chỉ mang ý nghĩa về mặt hình thức mà trước hết là về mặt nội dung. Nó phản ánh mối quan hệ giữa con người với thực tại. Trong mối quan hệ đó, chúng ta mới thấy hết những nguyên nhân đã tác động đến quá trình phát sinh, phát triển, hay biến đổi của các thể loại.

Cũng trong mối quan hệ đó, chúng ta có điều kiện xem xét mối tương quan giữa các thể loại trong nội bộ một nền âm nhạc dân gian. Các hình thái văn hoá của một tộc người là những thành tố của một chỉnh thể. Trong chỉnh thể đó, các bộ phận và các loại hình có mối tương quan với nhau. Trong âm nhạc dân gian, mối tương quan giữa các thể loại có tính chất *chuyên dụng, đa dụng và đặc dụng*. Thực tế âm nhạc dân gian cho thấy một tình hình như sau: một thể loại âm nhạc dân gian bao giờ ban đầu cũng sinh ra gắn liền với một hoạt động sản xuất hoặc xã hội nào đó và mang tên hoạt động đó như các loại hát chèo thuyền, ru em, *Hò giật chì, Hò giã vôi, giã gạo, hát Trống quân, hát Ví, Hò Bến Tre, Đồng Tháp*... Ta gọi chúng là thể loại *có tính chất chuyên dụng*. Các thể loại âm nhạc chuyên dụng, sau khi ra đời, có thể có hai hướng phát triển. Hoặc là nó tiếp tục chức năng xã hội có tính chất chuyên dụng như các loại hát ru, *Hò giật chì, giã gạo* v.v... Nhưng cũng có những thể loại không chỉ được dùng trong các hoạt động sản xuất và xã hội từ đó chúng sinh ra, mà chúng còn có mặt trong các hoạt động khác của con người nữa. Các bài hát chèo thuyền, hát ví, các loại hò Nam Bộ không chỉ được hát trong các hoạt động lao động, lao động trên sông nước, trên cánh đồng, mà còn được dùng trong hát giao duyên, hát đám cưới, cá biệt còn dùng trong các liên khúc âm nhạc tế lễ, hội hè đình đám. Từ chỗ có chức năng chuyên dụng, các thể loại âm nhạc đó đã mang *chức năng đa dụng*.

Các loại hình tế lễ, đình đám thường có ý nghiã xã hội rộng lớn hơn. Chúng không phải là những hoạt động cụ thể trong đời

sống bình thường, mà bao hàm những gì được coi là thiêng liêng đối với con người. Chúng được tổ chức vào những thời gian và theo chu kỳ định sẵn. Trong một thời gian dài trước và sau lễ, chúng là sự kiện xã hội thu hút mọi người, sự thành công các buổi lễ được coi như có ảnh hưởng đến mùa màng, đến sự sinh sôi nảy nở của con người và gia súc, đến sự yên ổn của cả một công xã. Ngoài các nghi thức, các cách trình diễn lễ được chú ý sáng tạo, sắp xếp sao cho tốt nhất, hay nhất. Và con người làm điều đó với lòng chân thành. Chính vì vậy mà các hình thức văn nghệ dân gian nói chung và âm nhạc nói riêng thường mang tính chất chương trình tương ứng với trình tự cuộc lễ. Mỗi thể loại âm nhạc được sáng tác ra hay được sử dụng nhằm thể hiện nội dung của một đoạn trong trình tự đó và chỉ riêng cho đoạn đó mà thôi. Những thể loại âm nhạc như thế mang *tính chất đặc dụng*. Nhiều thể loại âm nhạc chuyên dụng và đa dụng trong đời sống được đem dùng vào âm nhạc tế lễ. Song do yêu cầu của lễ, chúng buộc phải biến đổi và bắt đầu có những chất lượng mới về nội dung và hình thức. Chúng đã khác với tiền thân của mình và trở thành của cải riêng của thần thánh mà chỉ có những người làm lễ mới có quyền được tấu lên, hát lên trong những nghi thức phức tạp. Như thế, các hình thức tế lễ không chỉ là một sự kiện xã hội trung tâm, trong một thời gian nhất định, mà về mặt thể loại, chúng còn là môi trường hấp dẫn thu hút các thể loại âm nhạc dân gian thế tục nữa. Ở đây đặc trưng của mỗi thể loại không chỉ thể hiện như những giá trị độc lập, mà còn được nổi bật lên trong thế tương phản khi chúng được đặt bên nhau theo trình tự cuộc lễ. Song kinh nghiệm cho thấy là chúng thường bị mất đi một phần tính chất trong sáng tươi mát vốn có.

Các thể loại âm nhạc dân gian có tính chất đặc dụng có thể sống dài lâu cùng với các loại hình tế lễ. Nếu có loại hình nào đó mất đi hoặc chức năng xã hội của nó bị biến đổi đi thì sẽ có sự xáo trộn đối với số phận các thể loại âm nhạc vốn gắn với nó. Hoặc

chúng sẽ tàn lụi đi và biến khỏi đời sống âm nhạc dân gian. Nhưng thường thường, chúng chấp nhận sự sống chung với các thể loại khác mới nhập vào từ các loại hình tế lễ khác nhằm đáp ứng sự biến đổi về chức năng xã hội của loại hình tế lễ nguyên sơ. Lúc đó, về phần mình, chúng chỉ còn chiếm giữ một đoạn nào đó, mà có khi không ăn nhập gì lắm với chỉnh thể cuộc lễ mới. Tính chất pha trộn của các loại hình tín ngưỡng cho phép tồn tại sự kết hợp thiếu lô gíc đó. Hát *Xên lảu nó* (Mừng mùa măng mọc) của người Khơ - mú và Thái đen Tây Bắc xưa kia chắc chắn là loại tế lễ mang tính chất phồn thực. Lễ tiến hành vào sau cơn mưa đầu mùa, khi măng tre, nứa bắt đầu nhú. Các trang trí và nghi thức đều mang tính chất cầu cho kết hợp đực cái. Trong lời ca, người ta ca ngợi một cách không bóng gió nhưng chân thành các sinh thực khí nam, nữ. Điệu múa và nhịp điệu âm nhạc mường tượng, mô phỏng công việc sinh sản của con người, nhưng lại có cái tên che đậy là múa *"Chim mài đá"*[1]. Ngày nay, *Xên lảu nó* lại là lễ của thầy *mo một* cầu cúng cho con ma tổ sư của mình. Như cây tầm gửi, tế lễ saman đã chiếm lĩnh loại tế lễ phồn thực và biến nó thành công cụ phục vụ cho chức năng xã hội của mình. Các thể loại văn nghệ dân gian hầu như được giữ nguyên nhưng lại mang thêm chức năng xưng tụng oai linh và phép màu của *mo một*. Thế là các thể loại âm nhạc đặc dụng của lễ phồn thực trở thành đặc dụng cho lễ cầu *mo một*.

Lại có trường hợp các thể loại âm nhạc đặc dụng trở về với chức năng thế tục của chúng. Đó là khi loại hình tế lễ nguyên sơ đã mất đi tính chất đặc dụng. Chúng không còn gắn với những khái niệm thần thánh thiêng liêng nữa. Chúng được nhân dân sử dụng trong đời sống âm nhạc hàng ngày, nếu như

---

1. Nôộc xi hin: loài chim thường thấy ở các ruộng bùn, khi đậu, nhún nhún và quệt đuôi xuống bùn. Có vùng người ta gọi là Nôộc xỉ hin có nghĩa là chim đ... đá.

những đặc trưng về nội dung và hình thức của chúng đáp ứng được một vài nhu cầu nào đó của nhân dân về âm nhạc. Đó là trường hợp của các điệu *Then Phát tàng, Then khảm hải Tày, Then Táng Txả, Xau nang khăn, Nhùm hơ Thái* hay điệu *Hò khoan* trong *Chầu văn*.

Sự chuyển hoá giữa ba dạng thể loại âm nhạc diễn ra không chỉ theo một chiều và không chỉ xảy ra một lần. Sự chuyển hoá đó do nhiều nguyên nhân phức tạp, nhưng trước hết là do sự biến đổi của các loại hình văn hoá gắn liền với các thể loại âm nhạc.

Trong việc nghiên cứu âm nhạc - dân tộc học theo phương pháp tổng thể, các vấn đề thể loại còn giúp chúng ta xem xét mối quan hệ giữa truyền thống, biến đổi và thừa kế, thể hiện ở sự bảo lưu hay sửa chữa những đặc trưng về nội dung và hình thức của các thể loại. Nó cũng giúp chúng ta có điều kiện xem xét vấn đề phân vùng âm nhạc dân gian, xem xét tính thống nhất và tính địa phương. Nó còn giúp ta nắm được quy luật vận động của các truyền thống đó trong quá trình lịch sử, quy luật tác động qua lại giữa tính địa phương và tính thống nhất. Tất cả những điều đó chứng tỏ rằng các vấn đề về thể loại biểu hiện rõ ràng mối quan hệ giữa đời sống sản xuất và sinh hoạt xã hội với số phận và các đặc trưng của âm nhạc dân gian. Mặt khác, các vấn đề về thể loại chỉ có thể được nghiên cứu đúng đắn nếu ta đặt nó vào trong mối quan hệ đó.

Trong phần trên, chúng ta đã xét mối quan hệ giữa thực tại được phản ánh với cái phản ánh nó (các thể loại âm nhạc dân gian) và với cái hướng phản ánh (đặc trưng của các thể loại). Trong phần này chúng ta sẽ xem xét mối quan hệ giữa thực tại và cái cách phản ánh nó.

Ta biết, thực tại đó được phản ánh bằng các hình thức văn nghệ dân gian (folklore) mà âm nhạc dân gian là một thành phần. Văn nghệ dân gian thể hiện dưới dạng các nghệ thuật tổng thể

nguyên hợp và đó là phẩm chất mỹ học do bản chất xã hội của nó quyết định. Các tính diễn xướng, truyền miệng, khuyết danh, dị bản là hệ quả của phẩm chất mỹ học đó và do đó chúng cũng mang đặc trưng thẩm mỹ. Vấn đề ở đây sẽ động chạm đến các nghệ thuật dân gian, đến các quy luật về hình thái học của chúng, đến sự tác động qua lại giữa các quy luật đó.

Tính diễn xướng của các nghệ thuật dân gian nói lên rằng chúng là các *nghệ thuật thời gian*. Mỗi tác phẩm là một quá trình diễn biến của các yếu tố nội tại. Sự biến đổi của các yếu tố đó theo một trình tự nhất định sẽ dẫn đến sự tạo thành các đặc trưng mà thông qua đó chúng ta thấy được nội dung của tác phẩm. Mỗi tác phẩm diễn xướng nằm trong một khoảng thời gian nhất định. Trong khoảng đó, yếu tố thời gian được sử dụng làm phương tiện diễn tả nghệ thuật, tức là thời gian được tổ chức theo yêu cầu diễn tả nghệ thuật. *Đó chính là nhịp điệu*. Vậy ta có thể nói các *nghệ thuật diễn xướng là các nghệ thuật nhịp điệu*. Trên cái nền chung là nhịp điệu đó, mỗi nghệ thuật thành viên sẽ phối hợp nhau mà phát huy cái phương tiện diễn tả nghệ thuật sở trường của mình, để cùng thể hiện nội dung tác phẩm. Múa dùng động tác cơ thể, nhạc dùng âm thanh, thơ ca dùng ngôn từ, trò diễn dùng các tình tiết. Trong quá trình diễn xướng phối hợp của các nghệ thuật thành viên, nhịp điệu trở thành *"điều độ viên"* nhằm thống nhất hành động chung. Chính nhịp điệu là trung tâm mà các loại phương tiện diễn tả nghệ thuật khác nhau phải xoay quanh nó mà phát triển. Nhịp điệu trở thành yếu tố chung nhất và quan trọng nhất. Nghiên cứu âm nhạc dân gian với tư cách là nghệ thuật thành viên của hình thức diễn xướng tổng thể nguyên hợp, nhịp điệu là một phạm trù cần được xem xét trước hết.

So với nhịp điệu các nghệ thuật thành viên khác thì nhịp điệu âm nhạc có khả năng phát triển phong phú nhất. Song nhịp điệu của nghệ thuật nào sẽ làm *"điều độ viên"* trong diễn

xướng tổng thể nguyên hợp? Vấn đề phụ thuộc vào vai trò và tỉ trọng của mỗi nghệ thuật thành viên trong mỗi tác phẩm cụ thể. Ta biết rằng mỗi nghệ thuật tác động vào mỗi quá trình diễn xướng cụ thể không giống nhau. Thơ ca có thể đóng vai trò chủ yếu trong các bài khấn, ngâm của tế lễ. Khi đó nhịp điệu âm nhạc và múa chịu sự chi phối của nhịp điệu thơ ca. Ở các trò *Chèo chải* thì chính nhịp điệu lao động được phản ánh trong nhịp điệu âm nhạc sẽ chi phối cả động tác múa lẫn nhịp điệu của lời ca. Trên thực tế, chỉ những hình thức diễn xướng tế lễ, hội hè phức tạp mới có sự tham gia đầy đủ của các nghệ thuật thành viên. Ở phần lớn các sinh hoạt diễn xướng văn nghệ dân gian, âm nhạc và thơ ca đóng vai trò chủ yếu. Trong các nghệ thuật dân gian, mối quan hệ giữa thơ ca và âm nhạc là gần gũi và trực tiếp hơn cả. Vì cả hai đều sử dụng âm thanh và nhịp điệu làm phương tiện diễn tả nghệ thuật. Trên góc độ nghiên cứu âm nhạc dân gian cần đặt ra mối quan hệ nhịp điệu giữa thơ ca và âm nhạc. Mối quan hệ này thể hiện ở bài dân ca, ở các bài nhạc đàn và ở các bài nhạc múa. Trong các bài dân ca, nó thể hiện đa dạng, chi tiết, cụ thể. Trong nhạc đàn và nhạc múa, nó thể hiện trên tầm khái quát hoá thành các mẫu đề (môtíp), hoặc trong phạm vi cấu trúc của các nghệ thuật.

Kinh nghiệm nghiên cứu dân ca cho biết, mối quan hệ về nhịp điệu giữa thơ ca và âm nhạc ít nhất có hai cấp khác nhau tuỳ theo mức độ tác động của phương tiện diễn tả nghệ thuật sở trường của mỗi thành viên.

Các bài dân ca *cấp thứ nhất* có thể bao gồm, các bài khấn, ngâm, các bài ca lao động. Ở đây, nhịp điệu của hai loại nghệ thuật thường trùng hợp nhau trong phạm vi các cú đoạn cũng như trong phạm vi các cấu trúc lớn hơn (vế, câu, trổ). Song phải thấy rằng, chính nhịp điệu thơ ca hình thành trên cách phân ngắt các cú đoạn, *đã trở thành cơ sở, thành những gợi ý cho việc hình thành nhịp điệu âm nhạc*. Đối với nhịp điệu âm nhạc, nhịp điệu thơ ca có thể coi là tiền mẫu đề (prototype).

Ở các bài dân ca *cấp thứ hai*, do yêu cầu phát triển của âm điệu, nhịp điệu âm nhạc đã phải biến đổi. Sự biến đổi đó đã phá vỡ tính liên tục của các cú đoạn thơ ca, thậm chí có trường hợp còn phá vỡ cả cơ cấu cú đoạn nữa, và tạo ra những sơ đồ nhịp điệu mới, ngày càng biến hoá phức tạp. Song dù nhịp điệu âm nhạc có phát triển phức tạp đến đâu đi nữa, thì trong tuyệt đại đa số trường hợp, kết cấu các cú đoạn vẫn được bảo vệ, và chúng *tồn tại như những hạt nhân*. Mặt khác, ta vẫn tìm thấy mối liên hệ nguồn gốc giữa các cơ cấu hạt nhân đó với vô số các cơ cấu nhịp điệu âm nhạc đã phát triển.

Trong trường hợp có sự phối hợp giữa ba loại nghệ thuật dân gian: bài đân ca, nhạc cho múa, và múa thì tình hình phức tạp tới mức ta không còn thấy được mối liên hệ của chúng về mặt nhịp điệu trong dạng chi tiết của các tổ chức cú đoạn nữa. Tất nhiên, theo lôgích lý thuyết, mối liên hệ chi tiết ấy phải có. Có điều, chúng không tồn tại đến ngày nay. J. Combarieu, nhà nghiên cứu âm nhạc Pháp đã viết: "... *Ở cái thuở xa xưa, bài ca, nhạc đàn, nhịp điệu điều chỉnh làm một các từ, các âm, các bước múa và trở thành trung tâm của cái hoạt động đa thành phần này*..."[1]. Ngày nay chúng ta đã chứng kiến sự phát triển tương đối độc lập của các nghệ thuật thành viên. Thông thường, ta gặp sự kết hợp cặp đôi, múa và nhạc, thơ ca và nhạc, trường hợp có sự kết hợp bộ ba rất hiếm thấy. Trong những tư liệu hiếm hoi đã sưu tầm được, chúng tôi thấy sự kết hợp của ba loại nghệ thuật: thơ - nhạc - múa thể hiện trên sự kết hợp của các cấu trúc lớn hơn cú đoạn. Song sự nối tiếp giữa các bộ phận cấu trúc và nhịp điệu nối tiếp của chúng lại thuộc về vấn đề kiến trúc của các cơ cấu nghệ thuật, nó không trực tiếp liên quan đến phạm vi vấn đề của chúng ta. Chúng tôi mong có dịp trở lại vấn đề này sau.

---

1 J. Combarieu. *Histoire de la musique*. Des origines au début du XXè siècle. Tome I. Paris, 1913, p. 22 -23.

Tóm lại, nhịp điệu là phương tiện diễn tả nghệ thuật chung của thơ ca và âm nhạc. Điều đồng nhất này làm cho sự kết hợp của chúng trong một tác phẩm nghệ thuật dân gian diễn ra thuận lợi. Những đặc điểm riêng về nhịp điệu của thơ ca và âm nhạc đã tác động qua lại trong quá trình kết hợp đó, đồng thời vẫn bảo đảm sự phát triển lôgích của mỗi nghệ thuật. Nghiên cứu âm nhạc dân gian trong mối quan hệ với nhịp điệu thơ ca là một trong những nhiệm vụ cụ thể của việc nghiên cứu âm nhạc dân gian học theo phương pháp tổng hợp.

Âm điệu là mối quan hệ trực tiếp thứ hai giữa âm nhạc và thơ ca về mặt phương tiện diễn tả nghệ thuật. Điểm chung của cả hai nghệ thuật là đều dùng âm thanh. Đối với cả hai, nội dung của nghệ thuật được thực hiện bằng một quá trình âm thanh kết hợp với nhịp điệu. Thanh điệu trong tiếng Việt và trong một số ngôn ngữ nước ta càng làm cho thơ ca xích lại gần âm nhạc hơn.

Với ngôn ngữ, âm thanh là vỏ vật chất của từ. Giữa nó và ngữ nghĩa không có mối quan hệ trực tiếp nào ngoài tính chất quy ước xã hội của các tín hiệu. Thanh điệu, trong chừng mực nào đó đã vẽ ra những nét âm điệu, song cũng vẫn chỉ là vỏ âm thanh của từ. Đường nét thanh điệu là một quá trình trượt, không có tần số xác định. Mối quan hệ giữa các thanh điệu là mối quan hệ so sánh giữa các quá trình trượt đó và nó mang tính chất tương đối. Trong thơ ca, vần luật có phần thể hiện tính nhạc, song, đó thuộc phạm vi tổ chức âm thanh, mà không phải do ý nghĩa của bản thân vỏ âm thanh của từ.

Trong lúc đó, âm thanh của âm nhạc là loại âm thanh chọn lọc. Không phải mọi âm thanh trong môi trường sống, kể cả thanh điệu ngôn ngữ nói lẫn tiếng chim hót, đều có thể trở thành âm thanh âm nhạc. Tần số xác định làm cho âm thanh âm nhạc có cao độ xác định. Mặt khác, âm thanh âm nhạc mang tính chức năng ngay trong dạng vật chất của nó. Đó là hai đặc

trưng vật lý học và xã hội học của âm thanh âm nhạc. Và nhờ đó, chúng khác biệt với âm thanh của ngôn ngữ nói.

Tuy nhiên, trong kết hợp là bài dân ca, một số đặc trưng của vỏ âm thanh ngôn ngữ nói đã có tác động đến sự hình thành và các quy luật vận động của âm thanh âm nhạc. Tác động đó chủ yếu là trên mặt thanh điệu trong luật bằng trắc và chừng mực nào đó, trên mặt vần luật của thơ ca. Nhưng vần luật lại không tách rời khỏi luật bằng trắc nên chung quy quan hệ về âm điệu giữa thơ ca và âm nhạc xoay quanh mặt ngôn điệu (prosody), trong đó thanh điệu đóng vai trò quan trọng.

Mối quan hệ này diễn ra trong bài dân ca tương tự như mối quan hệ về nhịp điệu. Yếu tố âm điệu của thơ ca có thể là cơ sở ban đầu của âm điệu âm nhạc, nhưng nó không kìm hãm sự phát triển theo những quy luật vận động riêng của âm điệu âm nhạc. Mặt khác, âm điệu âm nhạc cũng không phá vỡ những đặc điểm âm điệu của ngôn ngữ. Trong những tiêu chí xác định thanh điệu, tiêu chí về đường nét và cao độ có quan hệ trực tiếp nhất, và do đó, chúng cũng thể hiện những tác động rõ ràng nhất đến âm điệu âm nhạc. Dưới đây chúng ta lần lượt xem xét các mặt vừa nói trên.

Mối tương quan về cao độ của các thanh điệu ngôn ngữ góp phần xác định ngữ nghĩa của từ, nó phải được bảo tồn trong bài ca. Âm điệu âm nhạc không được phá vỡ mối tương quan đó, nếu không thì ngữ nghĩa không rõ. Trong các bài dân ca cấp thứ nhất như đã nói ở trên, âm điệu âm nhạc thường trùng hợp với mối tương quan về cao độ giữa các thanh điệu ngôn ngữ.

Trong âm nhạc, những âm thanh âm nhạc đầu tiên đã thể hiện sự loại biệt cao độ giữa các thanh điệu ngôn ngữ bằng cách khẳng định các cao độ kết thúc (hoặc cao độ thấp nhất ở thanh hỏi). Các cao độ kết thúc này đã được thể hiện bằng một âm thanh âm nhạc tương ứng có độ cao xác định.

Song, có khi thanh điệu lại được thể hiện bằng một độ cao âm nhạc tương ứng với cao độ xuất phát của đường nét thanh điệu. Các bài dân ca cấp thứ hai có tình hình biến đổi phức tạp hơn. Ở đây, các cú đoạn đứng cách xa nhau hơn bởi các âm tiết có giá trị thời gian lớn, hoặc thậm chí bằng cả một đoạn luyến láy của âm điệu âm nhạc. Tình thế đó làm cho tính độc lập tương đối của mỗi cú đoạn và của mối tương quan thanh điệu giữa các âm tiết trong cú đoạn đó tăng lên. Sự phát triển về cấu trúc và về nhịp điệu đó có nguyên nhân trong sự phát triển âm điệu âm nhạc. Thành phần âm trong dòng giai điệu nhạc đã tăng lên, không phải chỉ là ba âm tương ứng với ba âm vực thanh điệu ngôn ngữ nói nữa. Điều đó dẫn ta đến chỗ phải xét mối tương quan cao độ giữa các âm tiết trước hết trong phạm vi một cú đoạn, và sau đó là giữa các âm tiết đứng ở ranh giới hai cú đoạn lân cận.

Sự gia tăng tính độc lập tương đối của mỗi cú đoạn cho phép các âm tiết có cùng một thanh điệu hoặc có thanh điệu ở cùng một âm vực, có thể rơi vào các âm thanh âm nhạc có cao độ không giống nhau, thậm chí có khoảng cách âm thanh xa nhau. Mặt khác, các âm tiết có thanh điệu thuộc các âm vực khác nhau lại có thể rơi vào các âm thanh âm nhạc có cao độ giống nhau. Mối quan hệ về âm điệu giữa thơ ca và âm nhạc do đó đã nở ra với tình trạng phức tạp nhất mà nếu không dùng phương pháp tổng hợp để chú ý đến các mặt tác động khác nhau thì chúng ta không sao có thể tiếp cận chân lý được.

Mối quan hệ giữa nhịp điệu và âm điệu trong thơ ca cũng như trong âm nhạc dân gian có tính chất nhân quả. Bài ca không chỉ là sự thống nhất của hai yếu tố âm điệu và nhịp điệu của lời ca và của giai điệu. Nó còn là kết quả chuyển hoá của các đặc trưng, đặc tính giữa các yếu tố đó với nhau. Trong nội bộ một nghệ thuật như thơ ca hay âm nhạc mối quan hệ giữa âm điệu và nhịp điệu đã thể hiện sự chuyển hoá lẫn nhau. Khi hai nghệ thuật kết hợp với nhau, mối quan hệ đó càng phức tạp

hơn nhiều. Ở một bài ca chẳng hạn, mỗi thành phần của nó là giai điệu hay lời ca, lại là một thể thống nhất của các mặt đối lập: âm điệu và nhịp điệu. Trong kết cấu là bài ca, âm điệu và nhịp điệu của mỗi thành phần lại còn có quan hệ với âm điệu và nhịp điệu của thành phần kia. Tình trạng đó làm biến đổi tính chất mối quan hệ giữa âm điệu và nhịp điệu trong nội bộ mỗi thành phần.

Nhịp điệu bài ca, với tư cách là thời gian nghệ thuật, vốn là sự kết hợp của nhịp điệu lời ca và nhịp điệu âm nhạc. Song nhịp điệu của cả hai thành phần đều được hiện thực hoá bởi các yếu tố âm điệu, cú pháp và ngôn điệu của thơ ca và âm nhạc. Sẽ không có nhịp điệu bài ca nếu không có sự vận động của âm điệu. Phân ngắt và liên kết là hai mặt mâu thuẫn thống nhất của các cấu trúc theo thời gian. Sẽ không có các phân ngắt và liên kết của thời gian nghệ thuật nếu không có các vận động của các yếu tố khác. Ngược lại, các yếu tố âm điệu, cú pháp, ngôn điệu chỉ có thể được thực hiện qua phân ngắt và liên kết trong thời gian nghệ thuật Chỉ trong bài ca, nơi mà mới chỉ có sự kết hợp của hai thành phần nghệ thuật là thơ ca và âm nhạc, mối quan hệ giữa thời gian và sự vận động của các yếu tố khác đã rất phức tạp, nhưng cũng rất biện chứng. Nếu có sự kết hợp của nhiều nghệ thuật thành viên hơn nữa thì tính phức tạp và tính biện chứng nhiều chiều trong mối quan hệ của chúng sẽ mở rộng hơn biết bao nhiêu.

Nói tóm lại, nghiên cứu âm nhạc dân gian theo phương pháp tổng thể là đặt âm nhạc vào trong *mối quan hệ giữa cái được phản ánh, cái phản ánh, hướng phản ánh và hình thái phản ánh*. Những vấn đề về thể loại, về mối quan hệ giữa thơ ca và âm nhạc trên các mặt nhịp điệu và âm điệu chỉ là một vài nhiệm vụ trong nhiều nhiệm vụ khác cần tiến hành trong quá trình nghiên cứu. Những vấn đề nêu lên ở trên mới chỉ nhằm để chứng minh tính biện chứng của phương pháp chứ chúng không phải là toàn bộ những nhiệm vụ nghiên cứu cụ thể. Ngay bản

thân chúng cũng chưa được đào sâu thích đáng. Chú ý đến các tác động của các mặt hữu quan đối với âm nhạc trong quá trình nghiên cứu, chúng ta không làm thay công việc của các ngành nghiên cứu về các mặt đó. Âm nhạc không phải là sự sao chép cuộc sống, hoặc là miêu tả một quá trình "nhạc hoá" thơ ca hay múa. Âm nhạc không diễn tả lời ca, mà mô tả cái mà lời ca mô tả, tức mô tả cái thực tại được phản ánh. Mối quan hệ giữa các quy luật phát triển nội tại của âm nhạc với sự tác động của các yếu tố hữu quan là hết sức tế nhị, phức tạp. Quá chú ý đến một trong hai mặt đó sẽ dẫn đến những kết luận thiếu biện chứng, hoặc những phân tích máy móc.

Tạp chí *Dân tộc học*,
số 2/1979, tr. 30-38.

VỀ ĐỐI TƯỢNG CỦA CÔNG TÁC SƯU TẦM NGHIÊN CỨU ÂM NHẠC DÂN TỘC CỔ TRUYỀN VIỆT NAM

Cũng như ở các công tác nghiên cứu khoa học khác, trong sưu tầm nghiên cứu âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam, việc xác định đối tượng là vấn đề có ý nghĩa hàng đầu. Không xác định đúng đối tượng và phạm vi của nó, công tác sẽ mất phương hướng, sẽ không lập được các quy hoạch, không áp dụng được các phương pháp công tác tối ưu.

Trong sưu tầm nghiên cứu âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam, dường như đối tượng của nó chẳng đã quá rõ rồi sao? Đó là vốn âm nhạc dân tộc cổ truyền do ông cha để lại. Song, trên thực tế, vấn đề này vẫn còn có nhiều điều cần thảo luận.

Như tên gọi của nó, đối tượng âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam ít nhất có ba mặt phải được xác định. *Thứ nhất*, phạm vi dân tộc bao hàm những gì? *Thứ hai*, nền âm nhạc dân *tộc gồm các dòng và thành phần âm nhạc nào?* tỷ trọng của mỗi dòng, mỗi thành phần? Quan hệ tương tác giữa chúng? *Thứ ba, tính thời đoạn lịch sử hàm chứa trong từ "cổ truyền"* nên hiểu thế nào? Và, tất nhiên, ba mặt này lại phải được khảo sát trong khung cảnh phát triển lịch sử Việt Nam nữa.

Một điều rất dễ nhận ra là âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam là *nền âm nhạc của toàn bộ dân tộc Việt Nam* - bao gồm tất cả các tộc người Việt Nam. Đó không là một số cộng, mà là thành quả của quá trình lịch sử văn hoá của cả nước, trong đó, văn hoá mỗi tộc người vừa được phát triển độc lập, lại vừa là

một thành tố hữu cơ của văn hoá Việt Nam nói chung. Trong quá trình tạo lập của mình, văn hoá mỗi tộc người có thể có tỷ trọng, vị trí và vai trò khác nhau trong tổng thể văn hoá Việt Nam. Và trong tiến trình lịch sử âm nhạc Việt Nam, nền âm nhạc dân tộc của người Việt giữ một vai trò rất quan trọng. Nhưng không thể vì thế mà có thể đồng nhất nó với âm nhạc của cả cộng đồng các dân tộc Việt Nam. Qua nghiên cứu, ta thấy trong âm nhạc người Việt có nhiều yếu tố của âm nhạc các dân tộc anh em, và ngược lại. Đây là một sự thực lịch sử mà chúng ta không thể phủ nhận. Tính chất đa thành phần dân tộc và thống nhất của một chỉnh thể văn hoá Việt Nam đã được các ngành khảo cổ học, dân tộc học, nhân chủng học, ngôn ngữ học, v.v..., chứng minh. Bởi vậy, thật không đúng, nếu khi đề cập đến âm nhạc dân tộc Việt Nam mà chỉ nói về âm nhạc của người Việt. Tất nhiên, trong hơn hai mươi năm qua, chúng ta đã quan tâm sưu tầm vốn âm nhạc của người Việt lẫn cả của các dân tộc anh em. Mặc dầu vậy cũng vẫn chưa hết những bài viết, những ý kiến cho rằng âm nhạc người Việt là âm nhạc của cả cộng đồng dân tộc Việt Nam..

Nhận thức được đặc điểm cấu thành của cư dân Việt Nam, chúng ta thấy ngay là phải sưu tầm nghiên cứu nền âm nhạc dân tộc của tất cả các tộc người Việt Nam và đặt chúng trong mối quan hệ hữu cơ của tổng thể âm nhạc Việt Nam. Và đó chính là *quy phạm dân tộc* của đối tượng công tác sưu tầm nghiên cứu âm nhạc cổ truyền Việt Nam.

Mặt thứ hai cần được xem xét là *thành phần cấu tạo của đối tượng*. Thông thường, một nền âm nhạc dân tộc bao gồm hai thành phần chủ yếu: âm nhạc dân gian và âm nhạc chuyên nghiệp. Trong thành phần âm nhạc chuyên nghiệp, có một bộ phận chuyên phục vụ cho giai cấp thống trị, ta thường gọi là âm nhạc cung đình. Đương nhiên không phải bao giờ và không phải với bất cứ thể loại nào, ta cũng có thể

vạch ra một ranh giới dứt khoát để phân loại rõ ràng các thành phần. Mặt khác, trong nội bộ một nền âm nhạc dân tộc, những thành phần ấy có mối quan hệ tương tác nhiều lần, nhiều chiều và nhiều tầng trong cả quá trình phát sinh, phát triển của chúng. Mối quan hệ này càng trở nên phức tạp đa dạng khi xem xét nó trong tình hình lịch sử cụ thể.

Vốn âm nhạc dân tộc cổ truyền mà chúng ta thừa hưởng ngày nay được sinh ra từ thuở bình minh của dân tộc và chủ yếu là phát triển trong quá trình chế độ phong kiến. Lịch sử Việt Nam lại là lịch sử của quá trình dựng nước và chống xâm lược. Đặc trưng đó quyết định vai trò của quần chúng lao động các dân tộc trong lịch sử. Cũng chính đặc trưng đó thúc đẩy sự quy tụ để hình thành sớm một dân tộc Việt Nam (nhiều thành phần dân tộc học) càng ngày càng thống nhất và vững mạnh. Ngay đến cả các triều đại phong kiến cũng không thể không nhận thấy vai trò to lớn của quần chúng lao động.

Tình hình đó phản ánh vào cơ cấu của nền âm nhạc dân tộc Ta thấy rõ rằng trong các thành phần của nó, *khối âm nhạc dân gian do người lao động sáng tạo nên là thành phần chủ yếu*. Nếu không kể nền âm nhạc các tộc người Việt, Chàm, và Khơ-me Nam Bộ - nơi đã hình thành thành phần âm nhạc chuyên nghiệp - ở các tộc người Việt Nam khác hầu như chưa có thành phần này. Đối với họ, âm nhạc dân gian là tất cả. Ngay ở các tộc người Việt, Chàm, Khơ-me Nam Bộ, thành phần âm nhạc chuyên nghiệp vẫn còn có những quan hệ nguồn gốc hết sức mạnh với thành phần âm nhạc dân gian, thậm chí còn bị các quy luật âm nhạc dân gian chi phối và mang nhiều đặc điểm nghệ thuật dân gian. Còn thành phần âm nhạc dân gian (do người lao động sáng tạo nên) lại tồn tại và phát triển trong lòng số đông các thế hệ xã hội. Nó không vì sự thay đổi các triều đại phong kiến mà bị ngắt quãng, bị *mất tính liên tục lịch sử*. Chính tính liên tục lịch sử này tạo nên *truyền thống âm nhạc*

dân tộc mạnh mẽ để đứng vững trước âm mưu đồng hoá tàn bạo hàng ngàn năm của kẻ thù xâm lược. Âm nhạc dân gian là xương sống của truyền thống âm nhạc dân tộc. Âm nhạc dân gian chẳng những đã gìn giữ được phẩm chất dân tộc độc đáo của mình, mà còn là môi trường vững chắc cho âm nhạc dân tộc tiếp thu những tinh hoa âm nhạc ngoại tộc, kể cả âm nhạc của kẻ thù. *Âm nhạc dân gian các tộc người Việt Nam xứng đáng và phải là đối tượng chủ yếu của công tác sưu tầm nghiên cứu âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam.*

Ngoài âm nhạc dân gian, các thành phần khác như âm nhạc cung đình và âm nhạc chuyên nghiệp ngoài đời cũng cần được nhận thức rõ hơn.

Dựa trên các sử liệu ít ỏi còn lại, ta thấy âm nhạc cung đình có thể mới xuất hiện từ đời Lê. Trước đó, dưới thời Lý - Trần, âm nhạc dùng trong cung đình không khác biệt với âm nhạc ngoài dân dã. Sứ nhà Tống là Tống Cảo chê Lê Đại Hành là quê mùa vì ông đã *tự hát múa* trong tiệc đại yến mà y được mời dự[1]. Trần Thánh Tông và hoàng đệ là Quốc Khang cũng thường *múa điệu múa của dân tộc thiểu số* trước mặt Thái thượng hoàng để mua vui[2]. Trần Thái Tông đãi yến quần thần ở nội điện và uống rượu say rồi thì mọi người đứng dậy, *dắt tay nhau và hát*. Trong yến tiệc lại bày ra trò có người *đội mo nang, cầm dùi đục* đứng chỉ huy hiệu lệnh uống rượu[3]. Theo các sử liệu nói trên, quang cảnh sinh hoạt âm nhạc trong cung đình thời Lý - Trần còn mang đậm chất dân gian. Sự có mặt của *'mo nang và dùi đục'* càng

---

1. Trích theo Đinh Gia Khanh *Văn học dân gian, tập I*, Nhà xuất bản Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1972, tr.225. Những chữ in nghiêng là do chúng tôi nhấn mạnh.
2. *Việt sử thông giám cương mục - Chính biên,* quyển VII, tờ 13, trích theo sách trên, tr.226.
3. *Việt sử thông giám cương mục - Chính biên,* quyển VI, tờ 34-35, trích theo sách trên, tr 226.

chứng tỏ thêm điều đó[1]. Nhạc cung đình chính thức được xác lập vào đời Lê Thánh Tông, (1479-1497) bao gồm hai bộ *Đồng văn* và *Nhã nhạc* do quan Thái thường trông coi. Còn âm nhạc "chốn dân gian thì đặt Ty giáo phường coi giữ[2]. Tư liệu cho biết *"khoảng năm Hồng Đức nhà Lê, trên có vua Thánh Tông là bậc thông minh, lại có các quan đại thần là các ông Thân Nhân Trung, Đỗ Nhuận, Lương Thế Vinh là bậc học vấn uyên thâm, làm quan tại triều, mới kê cứu âm nhạc Trung Hoa hiệp vào quốc âm ta đặt ra hai bộ Đồng văn và Nhã nhạc?...*[3]. Trước đó, đời Lê Thái Tông (1438) *"Lương Đăng dâng nhạc mới làm theo quy chế nhạc nhà Minh"*[4]. Ngay từ khi mới ra đời, âm nhạc cung đình đã đi theo con đường mô phỏng nguyên lý âm nhạc nước ngoài. Liệu thứ âm nhạc bắt chước đó có thể đóng góp được gì đáng kể cho truyền thống âm nhạc dân tộc Việt Nam? Mặc dầu chỉ là âm nhạc cung đình của các triều vua người Việt, song đó lại là chính quyền phong kiến trung ương, bởi vậy, ta có thể xem nó là thứ âm nhạc cung đình của Việt Nam. Vả chăng, trong âm nhạc số đông các tộc người Việt Nam khác lúc đó không hề tồn tại một thứ âm nhạc cung đình nào như vậy. Một điều quan trọng cần nói đến là, thứ âm nhạc cung đình này *gần như không có tính liên tục lịch sử*. Số phận của nó thăng trầm theo sự hưng thịnh hay suy thoái của triều đại mà nó phải phục vụ.

---

1. Theo chúng tôi, *"dùi đục và mo nang"* có thể là những vật biểu tượng của tục thờ sinh thực khí mà thuật ngữ dân tộc học gọi là tín ngưỡng "phồn thực" (lingaism). Biểu tượng dùi đục mo nang ngày nay còn thấy ở nhiều hội xuân của một số làng người Việt vùng trung du Bắc Bộ.
2. Phạm Đình Hổ: *Vũ trung tuỳ bút*, bản dịch của Đông Châu Nguyễn Hưu Tiến. Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội, 1972, tr.54.
3. Phạm Đình Hổ: *Vũ trung tuỳ bút*, bản dịch của Đông Châu Nguyễn Hữu Tiến. Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội, 1972, tr.54
4. Lê Quý Đôn: *Kiến văn tiểu lục*. Phạm Trọng Điềm dịch. Nhà xuất bản Sử học, Hà Nội, 1962. tr.88.

Tất nhiên, khi xác định những nhược điểm của âm nhạc cung đình, chúng ta vẫn thấy cần xem nó là một hiện tượng trong đối tượng công tác của mình. Trở lại vấn đề, cần phải xem xét một thành phần khác nữa của đối tượng, đó là dòng âm nhạc chuyên nghiệp ngoài cung đình[1]. Căn cứ vào biểu mục các bài bản khí nhạc sưu tầm được, có thể đoán rằng dòng âm nhạc này có ít nhất là hai nguồn. Một nguồn từ các "tài tử" trong giới quý tộc - những người đã đem âm nhạc cung đình ra ngoài đời. Sử còn ghi lại hai nhà quý tộc đời Trần là Trần Cụ và Nguyễn Sĩ Cố đã chơi đàn với tính chất các nghệ sĩ chuyên nghiệp. Tuy không có sử liệu, nhưng ta có thể đoán rằng trong các triều đại sau, số nghệ sĩ đàn kiểu Nguyễn Sĩ Cố ngày càng nhiều hơn Nguồn thứ hai là các bài bản do các nghệ nhân dân gian nổi tiếng sáng tạo dựa trên vốn âm nhạc dân gian. Các nghệ nhân này, thời nào, nơi nào cũng có. Trong họ quy tụ tài năng của một thời, một vùng cụ thể Họ là nhân vật tiêu biểu cho một cộng đồng văn hoá dân tộc cụ thể, vào một giai đoạn lịch sử nhất định. Dù có nguồn gốc cung đình hay dân gian, âm nhạc chuyên nghiệp ngoài cung đình ít nhiều mang bản sắc dân tộc. Những bản đàn, bài ca có nguồn gốc bên ngoài cũng được dân tộc hoá trong chừng mực có thể chấp nhận được Dòng âm nhạc này đáng được xem là bộ phận có tầm quan trọng thứ hai trong chính thể âm nhạc sáng tác Việt Nam, sau âm nhạc dân gian

Tom lại, theo chúng tôi, chính thể nền âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam phải bao gồm nền âm nhạc của tất cả các tộc người Việt Nam, bao gồm cả thành phần âm nhạc dân gian, âm nhạc chuyên nghiệp ngoài cung đình và âm nhạc cung đình.

1 Việc xếp những thể loại âm nhạc nào vào dòng âm nhạc chuyên nghiệp ngoài cung đình vẫn còn là vấn đề chưa thể giải quyết ngay được. Chúng tôi đưa ra những ví dụ có liên quan đến những nghệ sĩ khí nhạc thuộc giới quý tộc, chơi đàn theo kiểu văn nhân tài tử và các nghệ nhân dân gian nổi tiếng chuyển thành

Trong chỉnh thể đó, âm nhạc người Việt đóng vai trò chủ thể và âm nhạc dân gian là thành phần quan trọng nhất.

Các thành phần âm nhạc, các nền âm nhạc của các tộc người có tác động qua lại trong cả lịch sử phát triển của chỉnh thể âm nhạc dân tộc Việt Nam. Tác động đó xảy ra nhiều lần, nhiều chiều, nhiều tầng, tạo nên tính biện chứng cho sự phát triển của toàn bộ nền âm nhạc dân tộc Việt Nam nói chung, cũng như cho mỗi thành phần, mỗi dòng nói riêng.

Cuối cùng là vấn đề *"thời đoạn lịch sử"* của đối tượng. Nói "thời đoạn", chúng tôi không chỉ muốn nói đến những mốc thời gian, mà *cái quan trọng hơn là những đặc trưng của một giai đoạn lịch sử trong đó đối tượng phát sinh, phát triển, và trở thành một hệ thống bao gồm những quy phạm về thẩm mỹ và về các nguyên tắc vận động của các phương tiện diễn tả nghệ thuật.* Vì thế chúng tôi dùng thuật ngữ *"cổ truyền"* để chỉ thời đoạn lịch sử của đối tượng. Xưa nay nhiều người dùng thuật ngữ *"truyền thống"* với ý nghĩa *"cổ truyền"* và *"hiện đại"* để chỉ thời đại ta đang sống. Song *truyền thống là một khái niệm có ý nghĩa động và mở.* Nó kết tinh sáng tạo văn hóa của một cộng đồng trong toàn bộ lịch sử tồn tại của cộng đồng đó. Còn cộng đồng thì truyền thống còn được sáng tạo, bổ sung. Truyền thống được phát triển không ngừng ngay cả trong thời đại ngày nay và mãi mãi về sau. Nếu hiểu truyền thống đồng nghĩa với những gì được tạo ra trong quá khứ thì những sáng tạo âm nhạc ngày nay của chúng ta sẽ phải xếp vào đâu? Xếp vào "hiện đại"? Vậy xin hỏi *"hiện đại" là tên dân tộc nào thế?* Cần hiểu rằng *truyền thống được sáng tạo ra cả trong quá khứ, đang được sáng tạo ra trong hôm nay và sẽ còn được sáng tạo ra trong tương lai mãi mãi sau này. Truyền thống chỉ ngừng vận động khi nào cộng đồng tạo ra nó bị diệt vong. Truyền thống là tấm chứng minh thư của văn hóa dân tộc.* Như vậy, âm nhạc dân tộc cổ truyền bao gồm những dòng, loại âm nhạc hình thành với hệ thống các

quy phạm của nó trong xã hội của chế độ phong kiến và các xã hội trước đó. Còn những gì do thế hệ chúng ta hôm nay sáng tạo ra thì được gọi là "*tân truyền*" hay "*đương truyền - contemporary traditions*" hay "*la tradition contemporainne*". Tất nhiên, không phải bao giờ và không phải ở mọi thể loại, chúng ta đều có thể vạch ra một ranh giới sắc cạnh giữa hai thời đoạn "*cổ truyền*" và "*tân truyền*". Vả chăng, chia thời gian thành các miền thời gian khác nhau: quá khứ - hiện tại - tương lai, là một thuộc tính có tính chất "*nhân văn*" của thời gian, nó mang ý nghĩa tương đối. Nói "*cổ truyền*" hay "*tân truyền*" khi chúng ta tự xác định mình là "*hiện tại*" (chứ không phải là "hiện đại"). Ở các thế hệ sau, khi xuất hiện những hiện tượng "*tân truyền*" đối với lúc đó, thì những cái "*tân truyền*" của chúng ta ngày nay sẽ có thể trở thành cái "*cổ truyền đối với lúc đó*". Truyền thống luôn được tiếp nối, bổ sung và đổi mới theo dòng tiến lên của lịch sử. Nhưng không vì thê mà chúng ta không xác định "thời đoạn" cho đối tượng. Phạm vi "thời đoạn" của đối tượng giúp chúng ta nhìn nó bằng con mắt lịch sử và biện chứng hơn.

Chúng tôi đã trình bày những kiến giải chủ yếu của mình về việc xác định đối tượng của công tác sưu tầm nghiên cứu âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam. Trong một bài báo nhỏ, hẳn là không có điều kiện để diễn giải thật đầy đủ mọi khía cạnh của vấn đề. Chúng tôi chỉ mong góp một vài ý kiến để chúng ta cùng nhau nhận thức đúng đắn hơn đối tượng của mình; nhất là đối tượng này lại đa dạng, có những đặc điểm lịch sử riêng biệt, và tiếc thay, đã từng bị hiểu sai!

Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*,
số 2/1981.

PHÁC THẢO VỀ ÂM NHẠC DÂN TỘC CỦA CÁC DÂN TỘC THIỂU SỐ Ở MIỀN BẮC VIỆT NAM

Nhân dân Việt Nam là một cộng đồng có nhiều thành phần dân tộc. Trong bài này chúng tôi đưa ra một phác thảo về nền âm nhạc dân tộc các tộc ít người cư trú ở Bắc Việt Nam. Về âm nhạc dân tộc của các tộc ít người cư trú ở Nam Việt Nam đòi hỏi phải được nghiên cứu thêm và được giới thiệu vào một dịp sau.

Địa vực cư trú của các dân tộc ít người Bắc Việt Nam là một vùng núi cao từ 600 - 2200m. Khu vực này chiếm toàn bộ vùng Bắc, Tây Bắc và phía Tây Trung Bộ Việt Nam. Độ chia cắt của địa hình khá dày, điều kiện khí hậu địa phương khá phức tạp. Tất cả những yếu tố này, trong một chừng mực nào đó, đã dẫn đến những giới hạn cho việc sinh tụ và hình thành những đặc điểm trong kinh tế và xã hội các tộc người khác nhau.

Các cứ liệu khảo cổ học, dân tộc học về ba mươi ba dân tộc ít người sống ở vùng nói trên cho phép nhận định rằng, nhiều tộc người trong số này là con cháu của các cư dân bản địa từ thời cổ đại.[1] Không một dân tộc ít người nào cư trú thành những lãnh thổ riêng biệt, họ sống xen kẽ nhau. Ở từng khu vực có một hay hai tộc người sống tập trung hơn và đóng vai trò chủ thể

---

1 Sách "Các dân tộc ít người ở Việt Nam (các tỉnh phía Bắc)" Nxb KHXH. Hà Nội, 1978, tr 22-24

của khu vực đó. Cùng với cả nước, nhân dân các dân tộc ít người Bắc Việt Nam đã đóng vai trò quan trọng trong công cuộc dựng nước và giữ nước. Tất cả những đặc điểm về dân tộc học, nhân học, về điều kiện cư trú và lịch sử đã gắn bó các tộc người ở Việt Nam thành một khối chặt chẽ và tạo ra những nét chung có tính chất Việt Nam trong văn hoá của họ. Mặt khác, những điều kiện đó lại bảo đảm cho các đặc thù văn hoá địa phương và văn hoá tộc người được bảo vệ.

Cho đến trước Cách mạng tháng Tám năm 1945, phần đông các dân tộc ít người Bắc Việt Nam sống trong chế độ phong kiến, trong đó có bảo lưu nhiều dấu vết của chế độ lãnh chúa và của công xã nông thôn thời nguyên thuỷ. Họ làm nông nghiệp ruộng nước hoặc làm nương rẫy. San bắt, hái lượm, chài lưới chiếm một tỷ trọng đáng kể trong đời sống kinh tế của các dân tộc này. Lác đác đã có những trung tâm nghề thủ công phục vụ cho nông nghiệp và sinh hoạt trong một số tộc người. Thương nghiệp chủ yếu được thực hiện dưới dạng hàng đổi hàng. Nền kinh tế mang tính chất tự cấp, tự túc, tự nhiên và tương đối khép kín. Đặc điểm kinh tế xã hội này lại được đặt trong hoàn cảnh chế độ nửa thực dân, nửa phong kiến chung của cả Việt Nam. Tình hình về mọi mặt nói trên *cho phép nhiều truyền thống văn hoá cổ truyền trong đó có các hình thức sinh hoạt, các thể loại âm nhạc dân tộc được bảo lưu và tồn tại với tất cả sự sinh động và hồn nhiên nguyên sơ của chúng.* Sau cách mạng, song song với cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp, chống xâm lược Mỹ, nhân dân Việt Nam xây dựng chủ nghĩa xã hội trên đất nước mình. Điều này làm thay đổi tận gốc đời sống của nhân dân các dân tộc ít người Bắc Việt Nam, trong đó có sự thay đổi đáng kể trong đời sống âm nhạc dân tộc của họ. Những điều sẽ mô tả trong bài được trình bày theo trạng thái trước cách mạng của chúng.

I - MỘT SỐ THỂ LOẠI DÂN CA

Cho đến trước Cách mạng tháng Tám 1945 nền âm nhạc dân tộc các tộc người mang nặng tính chất dân gian, chưa thấy xuất hiện âm nhạc chuyên nghiệp. Chúng tôi chọn giới thiệu một số thể loại dân ca chủ yếu của các tộc người. Đối với mỗi thể loại chúng tôi chọn lấy một hay hai bài của một vài tộc người nào đó để minh hoạ.[1]

1. Hát ru.

Người ta thường ru con trên tay hay đặt vào cái địu quàng trên lưng. Người mẹ gửi gắm vào hát ru những tình cảm, nỗi lo lắng cho tương lai của con mình: nói với con về nghĩa vụ đầu tiên của nó là phải ngủ cho ngoan. (Xem *Dân ca phổ biến*. Tập 3/1960, Nxb Mỹ thuật và âm nhạc, tr.9).

2. Đồng dao.

Các bài đồng dao thường là một chỉnh thể nguyên hợp gồm một giai điệu, một hay nhiều lời ca và một trình thức trò diễn hay trò chơi. Các em nhận thức thiên nhiên và xã hội, các em tập luyện những kỹ năng lao động chân tay và trí óc đơn giản qua các bài đồng dao. (Xem *Dân ca Thái*. Nxb Văn hoá Hà Nội, 1979, tr. 23).

3. Hát chăn trâu.

Chăn trâu là công việc được giao cho các thiếu niên từ 10 - 14 tuổi. Sau khi lùa đàn gia súc vào bãi chăn, các em chơi các trò đồng dao, thổi các sáo nứa tự làm ra và hát các bài hát. Các em thường hát khi chiều xuống, lúc dẫn đàn trâu về bản. (Xem *Dân ca Việt Nam*. Nxb Văn hoá Hà Nội, 1973, tr. 10).

---

1. Do điều kiện ấn loát, chúng tôi xin không trích in những bản nhạc mà chỉ ghi chú những bản nhạc đó ở các xuất bản phẩm đã nêu để bạn đọc cần tra cứu có thể tìm thấy dễ dàng.

4. Hát lao động

Lao động nông nghiệp trên các cánh đồng ở thung lũng hay trên nương thường không đòi hỏi sự thống nhất động tác của nhiều người. Vì thế trong các bài hát loại này không thấy âm điệu, nhịp điệu lao động, mà thường lại thiên sang tính chất trữ tình, mô tả những cảm xúc nảy sinh từ công việc. (Xem *Dân ca Thái*. Tập I/1960. Nxb Mỹ thuật và âm nhạc, tr. 16).

Tuy nhiên, khi đẵn gỗ, kéo gỗ về làm nhà, đóng thuyền, người ta cũng có những bài hát nhằm thống nhất động tác của một tập thể như bài *Hò đẵn gỗ*. (Xem *Dân ca Việt Nam*. Nxb Văn hoá, Hà Nội, 1976, tr. 50).

5. Hát kể.

Hát kể là một giai điệu được dùng để hát các bài thơ hay hát kể các truyện văn vần của dân tộc. Tuỳ theo cách gọi của từng tộc người, hát kể có thể có tên là *Hát thơ* (Thái), *Bọ mẹng* (Mường), *Phong slư* (Tày), *Lù tảu* (Mèo). (Xem *Dân ca phổ biến*. Tập 11/1960. Nxb Mỹ thuật và âm nhạc, tr. 8).

6. Hát vui.

Mỗi tộc đều có một loại giai điệu có tính cách vui, cởi mở, dùng trong các dịp vui mừng như các ngày hội, các bữa tiệc. (Xem *Dân ca Thái*. Tập 1/1960. Nxb Mỹ thuật và âm nhạc, tr. 9).

7. Hát giao duyên.

Ở tất cả các tộc người, hát giao duyên là thể loại dân ca có nhiều giai điệu và bài bản hơn cả. Tình yêu đằm thắm của trai gái được thể hiện qua nhiều sắc thái tình cảm của âm nhạc.

8. Hát tang lễ.

Thường thì đây là một liên khúc nhiều bài hát nối tiếp nhau. Nhưng trong các xuất bản phẩm âm nhạc, do những điều kiện

cu thể, chưa có liên khúc tang lễ nào được giới thiệu trọn vẹn. (Xem *Dân ca Mèo,* Nxb Âm nhạc, Hà Nội, 1960, tr.8, và *Dân ca Thái*. Tập III, Nxb Âm nhạc, 1973, tr. 5).

9. Hát Mo - Then.

Đấy là loại hát do thầy cúng, thầy phù thủy trình diễn. Mo - Then được dùng với nhiều mục đích khác nhau: chữa bệnh, chúc thọ, cầu yên ổn. (Xem bài *Inh lá ơi*. Nội san âm nhạc và múa. Vụ Nhạc múa. Số 6-1969; Xem *Dân ca phổ biến*. Tập 11/1961, Nxb Mỹ thuật và âm nhạc, tr. 10).

10. Hát cầu mưa.

Hát cầu mưa được hát trong các lễ cầu mưa, nhưng còn được hát trong các lễ xuống đồng, lễ cầu mùa Xuân, lễ phồn thực. (Xem bài *Mưa rơi*. Nxb Văn hoá nghệ thuật, Hà Nội, 1963).

11. Hát diễn anh hùng ca.

Ở một vài tộc người còn thấy bảo lưu lối hát diễn những anh hùng ca. Nhân vật chính thường là một vị thần hay là một bán thần, cũng có thể là một anh hùng dân tộc trong lịch sử được thần hoá, như một trích đoạn trong anh hùng ca *Chương Han* của người Thái đen ở Sơn La, Tây Bắc Việt Nam. Nhân vật *Chương Han* đã hi sinh trong khi chiến đấu chống quân xâm lược. Linh hồn anh cùng với các quân sỹ đã hi sinh của anh bay lên trời, đánh phá thiên đình để trả thù các thần trên đó vì họ đã giúp sức cho bọn xâm lược. Thắng lợi cuối cùng thuộc về *Chương Han*. (Xem *Dân ca Thái*. Nxb Văn hoá, Hà Nội, 1979, tr 13)

Các thể loại dân ca được giới thiệu trên chỉ là một bộ phận nhỏ trong toàn bộ khối lượng lớn các thể loại âm nhạc các dân tộc ít người Bắc Việt Nam. Chúng tôi mong có dịp sẽ giới thiệu kỹ hơn về những thể loại mà dung lượng bài này không cho phép.

II- CÁC NHẠC CỤ DÂN TỘC

Có thể thấy đủ loại nhạc cụ dây gảy, dây vĩ, nhạc cụ hơi và gõ trong âm nhạc. Tuy nhiên, có sự phát triển không đồng đều giữa các loại nhạc cụ trong nội bộ nền âm nhạc một tộc người và trong so sánh giữa các nền âm nhạc các tộc người.

Các nhạc cụ dây có vĩ kéo có dạng cấu tạo hai dây căng trên cần, nối với một ống tre, nứa làm bàu cộng hưởng, tương tự như loại nhị hồ của người Việt. Loại nhạc cụ này kém phát triển. Chúng không có các bài bản riêng, các tính năng không được khai thác sâu. Hầu như người ta chỉ dùng thế tay đầu tiên, các ngón sở trường không thấy được dùng.

Các nhạc cụ dây gảy bằng móng hay bằng đầu ngón tay đặc biệt phát triển ở một số tộc người. Thường được nói đến nhiều là cây "*tính tẩu*" của các dân tộc Thái - Tày. Đàn có hai hay ba dây tơ se, căng trên cần đàn dài không ngăn thành dãy phím, bầu cộng hưởng là một nửa vỏ quả bầu khô, âm sắc mềm, tiếng đục. Tính năng của đàn phong phú và rất linh hoạt. Đàn dùng cho đệm múa, cho hát và cho độc tấu. Bài bản rất phong phú. Ở người Thái Tây Bắc, *Tính tẩu* có hẳn cả một hệ thống bài bản độc tấu đòi hỏi các trình độ điêu luyện khác nhau. Trong nhân dân, hệ thống này được dùng để truyền dạy cho nhau giữa các thế hệ nghệ nhân. Người ta cũng hay nhắc đến cây đàn tròn, thấy phổ biến ở các tộc người Mèo và Lô Lô. Đàn có phím, bàu cộng hưởng hình tròn nhưng mỏng mình, cần đàn rất ngắn so với đường kính của bàu cộng hưởng. Đàn rất giống cây đàn tứ, đàn đoản của người Việt.

Nhạc cụ gõ cũng khá phổ biến. Không một sinh hoạt âm nhạc tập thể hay nghi lễ nào lại vắng mặt các loại trống và cồng. Ít nhất, một "dàn nhạc gõ" cũng phải có một trống lớn và hai đến bốn cồng. Trống có đủ các dạng vẻ và kích thước: trống bịt hai mặt, trống bịt một mặt, trống có tang thẳng, tang phồng và tang eo ở

giữa; trống có tang dài hàng 2m và đường kính 1m, lại có trống nhỏ mà đường kính mặt trống có 10 cm. Có loại trống mặt được căng bằng các đinh đóng vào tang trống, nhưng cũng có loại được căng bằng một hệ thống giây rút, mắc vào các khoen ở rìa miếng da làm mặt trống. Chất liệu của mặt trống là da loài vật có sừng, chất liệu của tang trống là cả một cây gỗ được khoét rỗng bằng lửa, hay bằng những mảnh gỗ ghép lại, nhưng cũng có loại trống có tang làm bằng gốm. Đặc biệt, ở người Mường còn thấy dùng trống đồng trong các nghi lễ cáo trời đất và mùa xuân. Cồng đúc bằng hợp kim đồng được xem như là của cải quý của toàn cộng đồng. Cũng có loại cồng gò bằng đồng lá. Ở người Mường, cồng được tổ chức thành dàn cồng gồm 12 hoặc hiếm hơn, 24 cái, có âm thanh cao thấp khác nhau. Cồng được dùng trong hát *Xắc bùa*, một thứ hát chúc tụng đầu năm với ý nghĩa cầu mong sự sinh sản. Số lượng 12 hay 24 cái cồng là biểu tượng cho số tháng trong năm và bội số của nó.

Các nhạc cụ hơi được ưa thích đặc biệt. Số lượng các loại hình, số lượng các bài bản, trình độ khai thác các tính năng của các loại nhạc cụ này đã nói lên điều đó. Tuy nhiên, giữa các nhạc cụ hơi cũng có sự phát triển không đồng đều. Nhạc cụ hơi có dăm kép theo kiểu kèn ôboa thấy có ở người Thái, Tày, Mường, Mèo, nhưng chúng chỉ được dùng hạn chế trong một vài nghi lễ đặc biệt. Nhiều bài bản có tên gọi vô nghĩa với người địa phương. Điều đó cho phép ta nghi ngờ nguồn gốc bản địa của chúng. Các dạng sáo ngang, sáo dọc, và sáo dọc có nõ, ở tộc nào cũng có. Cũng có loại nhạc cụ hơi gồm một dãy ống đáy kín, to nhỏ, dài ngắn khác nhau, cho ta âm thanh như khi ta thổi vào miệng những cái lọ nhỏ. Nhạc cụ này thấy có ở các tộc người nói tiếng Môn - Khơme vùng Tây Bắc Việt Nam như Khơ mú, Xinh-mun, Mảng.

Các nhạc cụ hơi chế tạo theo nguyên tắc gồm một lưỡi gà rung tự do gắn vào ống tre, nứa hình viên trụ rất phát triển ở

các tộc người nói tiếng Môn-Khơme. Người ta có thể tìm thấy từ dạng sơ khai nhất đến dạng phát triển nhất. Dạng đầu tiên được làm bằng ống rạ, một đầu kín một đầu hở. Ở đầu kín, trên thân ống người ta tước cho bật lên một mảnh nhỏ, làm thủng thân ống một lỗ hình chữ nhật và có kích thước bằng mảnh tước. Mảnh tước còn dính vào thân ống do phần không cắt rời phía đầu ống. Mảnh tước chính là lưỡi gà. Nhạc cụ ống rạ, nếu có thể gọi như thế, có thể có một, hai hay ba lỗ bấm. Ngày nay, chúng ta vẫn còn thấy trẻ em trai và gái làm ra và chơi những nhạc cụ dạng này trong những ngày mùa gặt. Sáo ống rạ chỉ cho những âm thanh có tương quan độ cao không hoàn toàn chính xác. Cũng nguyên tắc chế tạo như vậy, nhưng chất liệu được thay bằng một ống nứa thì sáo đã cho một âm thanh ổn định. Dĩ nhiên, cũng như âm thanh của các ống rạ, âm thanh sáo nứa có lưỡi gà nứa rất nhoè, mặc dù nó đã có chất lượng nghệ thuật của một nhạc cụ. Nhưng phải đợi đến khi lưỡi gà được chế tạo bằng đồng thau thì âm sắc nhạc cụ mới thật ổn định và định hình. Chất rè của lưỡi gà đồng rung lên hoà vào trong chất mảnh mai, trong trẻo của các ống tre, nứa, cho ta một âm sắc đặc biệt. Thêm vào đó, âm thanh của sáo dùng trong các bài bản lại là âm bồi. Vì thế tiếng sáo đẹp mượt mà và giàu sức diễn tả các giai điệu trữ tình. Để có cái sáo kép, người ta ghép hai chiếc sáo lưỡi gà lại, trong đó một chiếc diễn tấu giai điệu, còn chiếc kia làm bè nền bằng một âm cố định. Dạng diễn tấu đa âm sơ khai đã xuất hiện với chiếc sáo kép này. Các loại khèn là dạng phát triển cao nhất của loại nhạc cụ hơi có lưỡi gà. Nhiều ống tre nứa có độ dài khác nhau, mỗi ống đều được gắn lưỡi gà đồng sẽ cho các định âm khác nhau. Phần ống có gắn lưỡi gà được giấu kín trong một bàu chứa hơi, bàu này có lỗ hoặc vòi thổi. Khèn có thể có 4, 6, 7, 8, 10, 12, 14 ống tuỳ theo từng tộc người hay từng nhóm địa phương của cùng một tộc người. Hàng âm thanh của khèn thường ứng với các điệu thức

dân tộc của họ. Khèn diễn tấu các bài bản đa âm theo kiểu âm nền, chùm âm và phức điệu đơn giản. Hệ nhạc cụ này cho thấy phổ biến ở những tộc người có lịch sử cộng cư lâu đời với các tộc nói tiếng Môn - Khơme như người Thái, Mường và một phần ở người Mèo nữa.

III- MỘT VÀI ĐẶC ĐIỂM CHUNG VỀ ÂM NHẠC

1. Nền âm nhạc dân tộc các tộc ít người Bắc Việt Nam trước Cách mạng tháng Tám 1945 còn mang nặng tính chất dân gian. Các thể loại, các bài bản của nó thường được trình diễn trong dạng diễn xướng tổng thể nguyên hợp của các nghệ thuật dân gian. Nói chung, âm điệu và nhịp điệu âm nhạc chịu sự tác động rất nhiều và rất rõ của âm điệu và nhịp điệu thơ ca trong lời ca, của nhịp điệu và luật động của các tác động múa. Ngoài ra còn thấy tác động của những đặc điểm ngữ âm học trong tiếng nói của một số tộc người như tiếng Thái - Tày, Mường, Mèo. Ở những ngôn ngữ này, tính chất đơn âm tiết và các thanh điệu đã có những tác động rõ rệt đối với sự hình thành và phát triển của các giai điệu âm nhạc.

2. Các bài bản âm nhạc có thể vào một trong ba loại kết cấu chính. Loại *kết cấu nguyên sơ* thường có cơ cấu đơn giản. Hình nhịp điệu của nhạc, lời ca và múa rất giống nhau hoặc giống hệt nhau. Thành phần âm thường nghèo (2 - 3 âm). Loại *kết cấu biến động* thường có cơ cấu mà trong dân gian người ta thường gọi là *"trổ" (couplet).* Chúng có nhiều dạng khác nhau, ở đây chỉ đưa ra những đặc điểm chung nhất: lời ca thường là một cặp câu thơ. Hàng âm thanh có 3 - 5 âm tương ứng với các độ cao của các thanh điệu lời ca. Các âm nối tiếp nhau theo những khuôn mẫu riêng, tạo ra những âm hình giai điệu đặc trưng. Nhịp điệu âm nhạc không phá vỡ nhịp ngôn điệu của lời ca. Số câu nhạc ứng với số câu thơ trong lời ca. Có thể có các bộ phận mở rộng

bằng các nhóm âm luyến láy với các từ hư, từ phụ làm chức năng đệm lót. *Đầu "trổ"* có thể có phần *"rao-gọi"*, cuối trổ có thể có phần *"kết đệ"*. Tiết phách tự do. Tính biến động của loại kết cấu này thể hiện ở chỗ, các cao độ trong giai điệu có thể thay đổi giữa các "trổ" khác nhau do sự sắp xếp *bằng, trắc* cụ thể trong lời ca; hoặc thể hiện ở chỗ người hát có thể thêm các luyến láy vào giữa các bộ phận chính của giai điệu.

Các ca khúc dân gian thường *có kết cấu ổn định*. Trong những bài bản có kết cấu này, lời và nhạc kết hợp với nhau một cách ăn ý, hài hoà. Tính cách và sắc thái tình cảm của âm nhạc biểu hiện rõ hơn. Khuôn khổ "trổ" được quy phạm hoá với các bộ phận kết cấu liên hệ với nhau một cách lô gích hơn. "Trổ" trở thành một loại *khúc đoạn dân gian*.

Giữa ba loại kết cấu có mối quan hệ nối tiếp và bổ sung. Loại thứ nhất là cơ sở phát triển cho loại thứ hai, và loại này, cho loại thứ ba. Trong thực tế, mối quan hệ này xảy ra nhiều lần, nhiều tầng và trên cả hai chiều trong quá trình phát triển.

3. Song song với các giai điệu được cấu tạo theo kiểu bè đơn, đã có những bài dân ca hay nhạc đàn dân gian cấu tạo theo kiểu nhiều bè. Ví dụ như các bài diễn tấu của dàn cồng Mường, của các loại sáo kép có lưỡi gà, của các loại khèn. Hình thức đa âm phổ biến là lối bè nền, lối đặt các chùm âm vào các âm có dấu nhấn tiết phách hay dấu nhấn cú pháp. Đặc biệt ở người Nùng có lối hát *hai bè thích ứng*, theo đó, bè chính và bè luồn thường cách nhau một quãng lớn hơn hai thứ và nhỏ hơn hai trưởng

4. Loại điệu thức năm âm không bán âm phổ biến trong nhạc các tộc người đang được nghiên cứu. Tuy vậy, ở từng tộc người, một hay hai trong số năm điệu thức này được ưa dùng hơn. Ở người Mường là các điệu thức Do, re, mi, sol, la và la, do, re, mi, sol; ở người Thái là các điệu thức Sol, la, do, re, mi và la, do,

re, mi, sol; ở người Mèo thì lại là Re, mi, sol, la, do và la, do, re, mi, sol. Người ta còn gặp nhiều bài bản sử dụng một thang âm mà bảy âm trong một quãng tám cách nhau một quãng đều như ở cây sáo ngang của người Mèo. Cũng thấy có những điệu thức năm âm có bán âm cố định hoặc bán âm dao động như điệu thức Do, mi, fa, sol, si của người Khơ-mú, hay Do, re, fa thăng 1/4 cung, sol, la và re, fa, sol, la giáng, đô của người Thái. Ngoài ra còn thấy một số bài bản xây dựng trên các thang ba, bốn âm và các thang sáu, bảy âm tự nhiên.

5. Luyến láy là một đặc trưng trong các bài bản âm nhạc các tộc người này. Nó thể hiện sự sáng tạo tại chỗ, có tính chất ứng tác của cá nhân người trình diễn. Nó làm phong phú thêm và do đó, làm biến đổi dần những giai điệu truyền thống, mặc dầu trên thực tế những luyến láy thường được xem là những yếu tố thêm thắt, trang sức, nhưng theo quy luật chọn lọc, những luyến láy có giá trị làm biến đổi giai điệu truyền thống một cách hợp lô gích nghệ thuật thì dần dần sẽ trở thành những bộ phận cấu thành của giai điệu đó. Ngoài ra, những luyến láy được dùng vào những chức năng *"rao - gọi"* và *"kết - đệm"* ở đầu và cuối mỗi "trổ" đều được quy phạm và cố định. Chúng mang đặc trưng của bài bản hay thể loại rõ đến mức chỉ cần mới cất lên bộ phận *"rao - gọi"* là người nghe có thể nhận biết người hát sắp sửa hát bài gì, thể loại nào.

6. Các thủ pháp biểu diễn ưa dùng có thể xem như là một trong những đặc trưng âm nhạc của tộc người. Có khi chỉ cần dựa vào một thủ pháp nào đó của người trình diễn là ta đã có thể nhận ra rằng anh ta sắp trình bày theo thủ pháp của tộc người nào và địa phương nào. Chẳng hạn người Thái, người Mèo thích lối vuốt lướt đi lên hay đi xuống kiểu *glissando*. Người Thái đen vùng Sơn La lại còn phải kết dãy âm vuốt lướt ấy bằng một âm của giọng óc. Những âm thanh thuộc các thế tay ở dây cao hơn nhưng lại được tạo ra ở dây trầm hơn bằng các thế tay

khác lại là lối đánh *tính tẩu* độc đáo và biểu hiện trình độ điêu luyện của nhạc công.

Trong bài ngắn này, chúng tôi mong muốn đưa ra được một bức tranh toàn cảnh. Cái nhìn tổng quát bao giờ cũng chỉ thấy được những đặc điểm chung nhất. Nhưng chính nó là cơ sở để chúng ta sẽ làm quen với những hiện tượng cụ thể, khi mà chúng tôi có dịp giới thiệu về nền âm nhạc của từng tộc người.

Tạp chí *Dân tộc học*, số 4/1980,
tr. 15-21 và 46.

NHỮNG VẤN ĐỀ VỀ ÂM NHẠC DÂN TỘC CỔ TRUYỀN VỀ NHẠC CỤ VÀ NHẠC ĐÀN DÂN TỘC

Có thể coi cuộc Liên hoan biểu diễn nhạc cụ dân tộc 88 – 89 là một *"sự bùng nổ"* của tiềm năng âm nhạc dân tộc, dù cho nó mới chỉ tạo ra vẻ bề bộn của một công trường xây dựng.

Thắng lợi là to lớn. Nhưng khi lịch sử đã sang trang thì lại phải lo sắm sửa hành trang cho chặng đường sắp tới. Đã đến lúc chúng ta phải tập hợp nhau, cùng nhau bàn bạc và hành động để tạo ra sức mạnh thống nhất, nhằm giải quyết tốt hơn vấn đề máu thịt của mình. Nhằm mục đích đó, tôi mạnh dạn đưa ra một vài suy nghĩ như sau:

Trước hết về QUAN NIỆM. Cần khẳng định rằng nhạc cụ và nhạc đàn dân tộc là thuộc phạm trù *Khí Nhạc*. Như vậy, nếu nói đến nền khí nhạc Việt Nam ngày nay cần phải hiểu rằng nó bao gồm hai bộ phận. Khí nhạc xây dựng theo công thức nhạc giao hưởng và khí nhạc theo công thức cổ truyền của dân tộc Việt Nam. Như vậy, khí nhạc xây dựng trên cơ sở nhạc cụ và nhạc đàn dân tộc phải vươn tới *trình độ* và *chất lượng* của một nền khí nhạc đúng nghĩa. Theo tôi, để có thể hình thành một nền khí nhạc hẳn hoi, cần có ít nhất 5 yếu tố cơ bản có quan hệ nhân quả với nhau và tạo ra một thực thể thống nhất. Năm yếu tố đó là: 1 – Có một *hệ nhạc cụ*. 2 – Có một *đội ngũ tác giả và các tác phẩm*. 3 – Có một *hệ thống đào tạo chuyên trách*, 4 – Có một *đội ngũ diễn viên*. 5 – Có một *khối công chúng yêu thích*. Lịch sử đã chứng minh rằng đây là 5 yếu tố không thể thiếu

Trong điều kiện phát triển tự phát khi nào xuất hiện đủ năm yếu tố đó thì mới hình thành được nền khí nhạc. Ở nước ta ngày nay, ngoài năm yếu tố nói trên, còn có một yếu tố khác, rất quan trọng. Đó là sự lãnh đạo của Đảng và Nhà nước, nếu được chỉ đạo kịp thời, thì sẽ giúp cho sự vật phát triển nhanh hơn, đúng hướng hơn, tránh được những đoạn đường vòng vô ích. Vậy hãy xin kiểm điểm xem, hậu chúng ta đã có đủ năm yếu tố đó chưa

Thứ nhất, về hệ nhạc cụ dân tộc. Khái niệm nhạc cụ dân tộc dùng ở đây bao gồm các nhạc cụ do ông cha để lại, các nhạc cụ mới sáng chế theo "khẩu vị" âm nhạc cổ truyền Việt Nam. Như vậy, ta có thể kể vào đây cả các nhạc cụ như đàn *Bông sen* của đồng chí Tạ Thâm và đàn *Tre lắc* của anh Đồng Văn Minh. Tiện đây cũng xin phản ánh rằng có người không công nhận là đàn dân tộc vì nó mô phỏng chiếc *Jang K'Lung* của Indônêxia. Những người này không biết rằng dân tộc *Khơ Mú* ở Tây Bắc nước ta cũng có một nhạc cụ tương tự *Jang K'lung*. Nhạc cụ này được lắp trên chiếc gậy nhon vốn dùng để chọc lỗ tra hạt trên nương lúa. Nhạc cụ gọi là *Klư Kla*. Mà giả dụ như tác giả Đồng Văn Minh có sáng chế chiếc đan *Tre Lắc* trên cơ sở gợi ý của *Jang K'lung* thì đã sao? Ai chẳng biết Kèn đám ma và chiếc Tỳ bà có nguồn gốc ở Trung Á. Thế mà ngày nay hai nhạc cụ này là nhạc cụ dân tộc Việt Nam và có ai thắc mắc gì về "quốc tịch" của chúng đâu? Huống hồ, đan *Tre Lắc* và chiếc *Jang K'lung* khác nhau rất xa về mọi mặt. Vì vậy, tôi đề nghị với hội đồng khen thưởng và Ban chỉ đạo cuộc liên hoan đề nghị với Bộ Văn hoá cấp "chứng minh thư Việt Nam" cho cây đàn của anh Minh. Nhạc cụ cổ truyền của ta rất phong phú, nhưng chúng ta mới chỉ khai thác một phần. Qua mấy chục năm sưu tầm, riêng tôi đã biết đến 138 (một trăm ba mươi tám) nhạc cụ khác nhau của các dân tộc Việt Nam. Cố nhiên, các nhạc cụ có trình độ phát triển không đồng đều, có nhiều nhạc cụ khá thô sơ. Nhưng thô sơ nào

bằng chiếc *Kloong pút* và *Đinh Pă*? Vậy mà khi ở trong tay các nghệ sĩ, những cái thô sơ ấy đã làm nên bao nhiêu "chiến công" rực rỡ. Nếu đồng chí nào không tin, hãy thử đếm xem nhân dân ta có bao nhiêu loại trống, kể từ cái trống dài hai mét của đồng bào Thái cho đến cái trống bỏi của trẻ em người Kinh. Từ số lượng các loại trống ta có thể hiểu được sự đa dạng của các loại nhạc cụ khác. Còn các nhạc cụ cải tiến và sáng chế theo khẩu vị âm nhạc truyền thống Việt Nam thì chắc chắn ngày càng xuất hiện nhiều thêm. Cố nhiên, trong lĩnh vực này còn có nhiều cách nghĩ, cách làm khác nhau, kể cả những đố kỵ và chê bai nhau. Nhưng, xin hãy cứ để cho các nhà cải tiến và sáng chế tự do làm việc. Cũng như các nhạc cụ cổ truyền, những sản phẩm của họ sẽ đi vào đời sống âm nhạc, ở đây chúng chịu sự thử thách cọ xát để hoặc là tồn tại, hoặc biến đổi, hoặc bị đào thải. Không việc gì phải nóng vội. Thời gian và thực tiễn sẽ là người trọng tài công minh nhất. Chỉ có thể đưa ra một phương châm chung là: *"dù cải tiến hay sáng chế, xin hãy giữ gìn và phát triển những đặc trưng, những tính năng cơ bản nhất của nhạc cụ, mà qua chúng, tâm hồn Việt Nam được thể hiện đầy đủ nhất, đạt nhất"*

Thứ hai, về đội ngũ tác giả và tác phẩm. Ở đây cũng có hai bộ phận: Một là bộ phận các tác phẩm cổ truyền do các tác giả vô danh để lại. Bộ phận này chí ít cũng có ba phong cách lớn *Bắc- Nam – Huế*. Số lượng các bài bản chính xác là bao nhiêu tôi chưa thống kê được. Cụ Nguyễn Hữu Ba cho biết, riêng vốn nhạc Huế mà cụ nắm được có đến ngót ba chục bài. Trong quan niệm nhạc cổ truyền, ông cha ta còn phân loại các hình thức diễn tấu và đặt cho mỗi hình thức một cái tên mang cả hàm ý triết học và đạo đức nữa. Ví dụ như *Song Thanh* (hai nhạc cụ) *Tam Hoà* (ba nhạc cụ), *Tứ Tuyệt* (bốn nhạc cụ). *Ngũ hảo* (năm nhạc cụ), *Lục Hợp* (sáu nhạc cụ), *Thất Hiền* (bảy nhạc cụ), *Bát tiên* (tám nhạc cụ)... Nếu đầy đủ hơn còn phải kể đến vốn âm

nhạc dân tộc cổ truyền của các dân tộc thiểu số như hệ thống bài bản cho cây *Tính Tẩu* của đồng bào Thái Lai Châu, bài bản cho *PíLè* của đồng bào Giáy, hệ bài bản *chiêng cồng* của các dân tộc Tây Nguyên... Phải thẳng thắn mà công nhận rằng trong cuộc liên hoan này còn vắng mặt các tác phẩm và các hình thức diễn tấu cổ truyền. *Đây là thiếu sót cơ bản của lớp nghệ sĩ chúng ta ngày nay.* Tôi đề nghị, từ cuộc Liên hoan sau, mỗi người dự bắt buộc phải trình bày ít nhất một bài cổ truyền với toàn bộ phong cách của bài đó. Cố nhiên điều kiện này chưa thể áp dụng với các nhạc cụ mới sáng chế.

Bộ phận tác phẩm thứ hai bao gồm những tác phẩm do thế hệ chúng ta sáng tạo. Các tác phẩm thuộc bộ phận này có thể chia làm mấy loại chính sau đây:

- Các tác phẩm do các bài bản cổ truyền được chỉnh lý cải biên.

- Các tác phẩm phóng tác hay khai thác chất liệu từ các bài bản cổ truyền.

- Các tác phẩm sáng tác theo phương pháp tư duy âm nhạc châu Âu.

Xét về chất lượng nghệ thuật, bộ phận tác phẩm này còn bộc lộ khá nhiều điều non kém, thậm chí kệch cỡm. Xin tạm nêu mấy vấn đề chính:

- Các bài bản chỉnh lý, cải biên từ bài bản cổ truyền cho thấy các tác giả không hiểu biết về âm nhạc cổ truyền, không nghiên cứu nghiêm túc cái gốc, để từ đó cải biên chỉnh lý cho tốt. Nhiều bài, nhất là các bài viết cho các nhạc cụ cổ truyền của các dân tộc thiểu số, tác giả chỉ mượn một vài quãng nhẩy đặc trưng nào đó rồi làm cái việc gọi là "phát triển". Thực chất, đó chỉ là sự nhai lại một cách thô thiển một vài tín hiệu của vỏ vật chất trong âm nhạc dân tộc đó chứ không thể hiện được nội dung tâm hồn. Kết quả là người nghe có cảm giác phải tiếp nhận một thứ của "*Rởm*".

Các bài sáng tác theo phương pháp tư duy âm nhạc châu Âu thì còn yếu kém hơn nhiều. Ở đây xin nêu vài điều chủ yếu: các bài thường được soạn theo khúc thức ABA, bao gồm một đoạn chậm, đến một đoạn nhanh mà bao giờ cũng kèm theo một phần trổ ngón kỹ xảo, rồi nhắc lại đoạn đầu cộng với một cái kết lòng thòng. Xin nói ngay tôi không phản đối khúc thức ABA và cơ cấu âm nhạc này, vì đây là khúc thức rất cơ bản của âm nhạc nhân loại, không riêng gì âm nhạc của ta. Nhưng vấn đề là ở chỗ, các tác giả đã lạm dụng hình thức âm nhạc này, biến nó thành "cứu cánh" trong lúc nội dung không tương xứng với hình thức. Khổ tai người nghe nhất là các đoạn Cadenza (đoạn trổ ngón kỹ xảo). Trong các Cadenza của hầu hết các bài ta bắt gặp các đoạn bắt chước tiếng chim kêu, vượn hót, gà gáy, chó sủa và đủ loại tự nhiên chủ nghĩa khác. Các Cadenza này chẳng ăn nhập gì với nội dung hình tượng âm nhạc của tác phẩm, cũng chẳng dính dáng gì đến lôgíc phát triển của chủ đề cả. Tôi không chống lại các Cadenza nhưng nếu như nó chỉ là chỗ để phô diễn kỹ xảo thì nó không còn là phương tiện diễn tả nội tâm nữa và vì thế nó không có lý do để tồn tại, nếu không nói nó sẽ phá hoại phẩm chất của tác phẩm. Xin nói ngay là các cụ ta ngày xưa cũng có Cadenza đấy. Đó chính là phần mở đầu của mỗi bài mà các cụ gọi là *rao*. Ở phần này các cụ cũng trổ các ngón kỹ thuật, nhưng cái chính là những ngón kỹ thuật đó nhằm thể hiện cảm thụ và cách lý giải riêng của mỗi nghệ sĩ để rồi sau đó bước vào diễn tấu bài bản chính một cách nghiêm túc. Như vậy, chúng ta có một tư duy khúc thức Việt Nam *rao-thân bài-vĩ thanh*. Trong đó *rao* và *vĩ thanh* sử dụng chất liệu của thân bài một cách có sáng tạo và có cá tính. Chung quy cũng là một kiểu ABA theo phương pháp tư duy nghệ thuật cổ truyền Việt Nam. Nên chăng, chúng ta nên áp dụng kiểu khúc thức cổ truyền này? Nhưng dù thế nào đi nữa, tôi nghĩ đã đến lúc cần ngăn chặn *"bệnh dịch" Cadenza hình thức và tự nhiên chủ nghĩa*.

Cũng có những sáng tác có đề tài rất "kêu" đề cập đến những vấn đề lớn về Tổ quốc, về nhân dân, về Đảng nhưng bài bản thì không thể hiện nổi, hoặc thực chất đề tài chỉ là cái "cớ" để đưa ra một giai điệu mòn xáo cộng với các kỹ xảo "tân kỳ". Cũng cần phải khắc phục sự lạm dụng các khẩu thuật trong các bài viết cho nhạc cụ hơi. Ở một số bài tác giả không hiểu biết kỹ về nhạc cụ, đã bắt nó phải thực hiện những ngón kỹ thuật mà tính năng của nó không cho phép. Ví dụ, cây *Tính tẩu* của đồng bào Thái có cần đàn dài, không có ngăn phím, dây chùng. Nếu yêu cầu đàn diễn tấu những âm quá thế tay thứ tư thì dây sẽ nằm sát vào mặt cần và âm sẽ bị nghẹt. Không thể bắt các loại *sáo gáo, pí tam lay, pí toóc, ca lé* diễn tấu một giai điệu có nhiều âm. Có tác giả đã bắt các nhạc cụ vốn chỉ đủ sức làm nhiệm vụ đệm hay điểm xuyết màu sắc phải độc tấu. Tóm lại, các tác giả cần hiểu biết thật kỹ tính năng nhạc cụ mà mình viết cho nó. Và, nếu cần dựa vào vốn âm nhạc cổ truyền để viết thì phải học thông vốn đó đã. Có như vậy tác phẩm mới trở thành *"thứ thiệt"*.

Chúng ta rất cần khuyến khích các tác phẩm viết cho những hình thức tương đối lớn như các concerto của nhạc sĩ Xuân Tứ hay giao hưởng thơ của nhạc sĩ Hoàng Đạm hoặc các bài hoà tấu dàn nhạc của nhạc viện Hà Nội. Cũng nên khuyến khích các cách phối hợp "tân cổ hay Đông - Tây giao duyên" như dùng dàn nhạc giao hưởng hay dàn nhạc kèn đồng hoà hoặc đệm cho nhạc cụ dân tộc độc như các tiết mục của Đoàn ca múa quân đội. Đoàn ca múa Bộ Nội Vụ. Vấn đề vẫn là làm sao có tác phẩm đạt đến trình độ của dàn nhạc lớn. Về đội ngũ tác giả, điều đáng chú ý là phần lớn các sáng tác mới cho nhạc cụ dân tộc lại là của các giảng viên và các nghệ sĩ biểu diễn. Các đồng chí này không được đào tạo về sáng tác nên chất lượng tác phẩm không cao và không đều. *Có rất ít các nhạc sĩ sáng tác chuyên nghiệp viết cho nhạc cụ dân tộc.* Đây cũng là một khâu yếu cơ bản của chúng ta.

Thứ ba, về hệ thống đào tạo. Trước hết cần khẳng định công lao to lớn của các giảng viên Khoa Nhạc cụ dân tộc thuộc Nhạc viện Hà Nội trong việc đào tạo ra một đội ngũ diễn viên đông đảo. Học sinh của khoa đang có mặt trong hầu hết các nhà hát, các đoàn chuyên nghiệp và số đông đã lập thành tích cao trong cuộc Liên hoan này và trong các cuộc thi khác. Tuy nhiên, như đã thấy rõ các học sinh này còn thiếu hiểu biết về âm nhạc dân tộc cổ truyền, thậm chí không hiểu sâu về bài bản cổ của chính nhạc cụ mà mình sử dụng. Điều quan trọng và cấp bách là cần đưa vào chương trình của khoa những kiến thức về các nhạc cụ dân tộc và một khối lượng các bài bản cổ truyền mà các em phải trình bày đúng phong cách của từng bài. Trong chương trình thi quốc gia lúc tốt nghiệp cần có một biểu mục các bài bản cổ truyền. Thực ra, các giảng viên của khoa chưa có những điều kiện tốt để tiếp xúc và nghiên cứu sâu âm nhạc dân tộc cổ truyền. Cần có sự hỗ trợ nghiêm túc và thường xuyên của Viện âm nhạc và múa thì mới có thể làm giàu thêm vốn cổ truyền của chương trình giảng dạy.

Thứ tư, về diễn viên. Trong cuộc liên hoan này có rất nhiều diễn viên tốt, trình độ kỹ thuật cao, nhạc cảm giàu và sâu, có người đạt đến trình độ nghệ sĩ. Nhưng cũng không hiếm diễn viên trình diễn khá nông cạn, thái độ thờ ơ với nội dung tâm hồn của tác phẩm. Khổ một nỗi những đồng chí này thường có trình độ kỹ xảo cao. Họ có thể "làm xiếc" trên cây đàn của mình, khiến khán giả trầm trồ thán phục, nhưng họ không đem lại cho người nghe những tín hiệu tâm hồn của âm nhạc. Một vài diễn viên có cố tật thân hình trong biểu diễn hay có những tác phong không thích hợp, như văn vẹo người quá đáng, mặt nhăn nhó ra vẻ suy tư chìm đắm vào tác phẩm. Lại có người làm cả kịch câm nữa. Tóm lại, họ đem tác phong biểu diễn nhạc nhẹ vào đây. Tôi nghĩ, mỗi loại hình âm nhạc đòi hỏi một kiểu hình thể sân khấu riêng, làm như các diễn viên nói trên không hợp với thị hiếu

thẩm mĩ của âm nhạc dân tộc ta. Nếu ta nhớ lại rằng ngày xưa các cụ còn đốt trầm lên khi đánh đàn cho tâm hồn được thanh cao thì sẽ thấy các thứ tác phong ngoại hình kể trên là không cần thiết, nếu không nói là kệch cỡm. Chúng làm giảm sự tập trung của người nghe và làm phân tán sự đắm mình của diễn viên vào tác phẩm.

Thứ năm, về công chúng. Có lẽ lâu nay chúng ta đánh giá không đúng và thiếu trách nhiệm đối với công chúng, nhất là công chúng thanh niên. Cố nhiên, số công chúng này chưa nhiều, nhưng không ít đến nỗi phải bi quan. Nếu chương trình biểu diễn của ta chưa "ăn khách" thì theo tôi, trước hết lỗi là ở chúng ta. Lỗi đó thể hiện ở những thiếu sót vừa nêu ở trên: tiết mục cũ, chất lượng chưa cao, hình thức thì mòn xáo ít đổi mới, trình diễn thì hời hợt, khô khan... Điều quan trọng là chúng ta chưa làm cho công chúng hiểu chúng ta, chưa góp phần nâng cao trình độ hiểu biết của họ về nhạc cụ và âm nhạc dân tộc. Ta cứ diễn, ai xem thì xem Vậy tại sao chúng ta không làm công việc dẫn giải, tuyên truyền về những cái chúng ta diễn? Cũng như nhiều thứ khác, không phải ai cũng hiểu và thưởng thức được nhạc dân tộc. Tôi có đôi chút kinh nghiệm về việc này. Năm 1984 tôi đã được cộng tác với Nhà Văn hoá trung tâm của Hà Nội làm các tối câu lạc bộ âm nhạc cổ truyền. Mỗi buổi, tôi đến dẫn dắt, diễn giải về toàn bộ chương trình và về từng tiết mục. Kết quả rất đáng kể. Công chúng đến chật cả rạp. Thái độ nghe rất nghiêm túc. Sau buổi diễn nhiều người, phần lớn là thanh niên, đã ở lại đòi giải thích thêm Như vậy, không thể nói là thanh niên không thích nhạc dân tộc. Trái lại họ rất ham hiểu biết và khi được dẫn giải, họ cũng say mê như đã say mê các hình thức âm nhạc khác. Tôi rất tin tưởng rằng nếu chúng ta khắc phục những thiếu sót nói trên và gần gũi công chúng hơn thì không sợ sẽ không có người xem.

Nói tóm lại, năm yếu tố với chỗ mạnh, chỗ yếu của từng yếu tố, nhìn chung, tôi thấy chúng ta có thể yên tâm tiến bước. Để ta có thể đi nhanh hơn, ngoài sự chỉ đạo đúng đắn kịp thời của Bộ Văn hoá và Cục Âm nhạc, cần có một sự phối hợp của nhiều cơ quan: Viện Âm nhạc, Cục Âm nhạc, các nhà hát và các đoàn, các diễn viên. Cũng rất quan trọng là thái độ biết trân trọng những thành công của người khác và tinh thần cởi mở sẵn sàng trao bí quyết cho đồng đội để cùng nhau phát triển.

Hà Nội, ngày 2 tháng 11 năm 1988

Tạp chí *Âm nhạc*, số 1/1989,
tr. 1-2 và 8, 9, 10.

NHẠC CỤ CÁC DÂN TỘC VIỆT NAM

Một bộ phận quan trọng đóng góp vào sự toàn vẹn của một nền âm nhạc dân tộc là các nhạc cụ và bài bản nhạc cụ - tức nhạc đàn Không phải vô cớ mà khi xem xét đặc trưng nền văn hoá dân tộc, các nhà dân tộc học quan tâm đến số lượng và loại hình nhạc cụ có ở dân tộc đó. Vì, nhiều khi nhạc cụ là một biểu hiện của tính chất riêng về văn hoá tinh thần tộc người Ở đây có thể nhắc đến một mẩu chuyện: Trong Đại hội Liên hoan thanh niên và sinh viên quốc tế ở La Habana vừa qua, khi gặp đoàn đại biểu ta, bên cạnh những khẩu hiệu *"Việt Nam - anh hùng"*, *"Việt Nam lương tâm thời đại"*, bạn bè năm châu còn hô vang *"Việt Nam đàn bầu"*. Khẩu hiệu này như một đẳng thức mà trong đó *đàn bầu là một vế ngang hàng với Việt Nam*. Qua tiếng đàn bầu bạn bè ta phát hiện được một tâm hồn Việt Nam bình dị, giàu nhân ái, một cảm xúc Việt Nam đôn hậu mà tinh tế, một trái tim Việt Nam tự tin mà nhạy cảm. Một nhà nghiên cứu âm nhạc châu Mỹ La tinh đã nói với đoàn ta *"Thật là dễ hiểu vì sao dân tộc Việt Nam đã chiến đấu anh dũng và đã chiến thắng mấy đế quốc lớn, khi biết rằng có một "... Việt Nam - đàn bầu". Vì một rung cảm tinh tế, giàu chất thơ bao giờ cũng là người bạn trung thành của lòng yêu độc lập tự do; nhưng bao giờ cũng là kẻ thù không đội trời chung với những gì thô bạo, tàn ác..."*[1]. Bạn đã hiểu ta qua tiếng đàn bầu. Đẳng thức *"Việt Nam - đàn bầu"* trở thành một thành ngữ quốc tế về Việt Nam

---

1 Theo lời kể lại của một đoàn viên trong đoàn đại biểu Việt Nam đi dự đại hội Liên hoan thanh niên và sinh viên quốc tế tại Lahabana.

Nhưng các dân tộc Việt Nam không chỉ có đàn bầu mà còn có cả một hệ thống các loại hình nhạc cụ. *Chính sự có mặt của nhiều dạng vẻ nhạc cụ đã là biểu hiện rằng âm nhạc Việt Nam cổ truyền phong phú*. Chúng tôi sẽ trình bày những hệ nhạc cụ chủ yếu vì trong một bài báo ngắn không làm sao nói hết được.

Tuy nhiên trước khi mô tả các nhạc cụ Việt Nam chủ yếu, chúng tôi muốn trình bày một vài điều cần thiết có tính chất quan niệm về các vấn đề nhạc cụ.

Thứ nhất, thế nào là một nhạc cụ? Như tên gọi của nó, nhạc cụ là một khí cụ để trình diễn âm nhạc. Là một công cụ, một nhạc cụ tự thân đã là một sản phẩm văn hoá, vì nó được con người sáng tạo ra để diễn tả tư tưởng, tình cảm của họ bằng âm nhạc. Như thế, dù cho những cái chén, cái bát, cái cốc chứa nước đầy vơi khác nhau có thể diễn tấu được một vài bài nhạc nào đó thì chúng cũng không thể thành nhạc cụ được. Định nghĩa này cũng cho phép khẳng định rằng không phải bất cứ vật gì phát ra âm thanh đều có thể gọi là nhạc cụ được. Nhiều dân tộc thiểu số ở nước ta có cái gọi là *kèn gọi thú*, nguyên là một ống nứa có ghép thêm một mảnh lá dừa hay lá cọ để bắt chước tiếng con mang, con nai, các nhà đi săn hay dùng để gọi thú đến. Cái khí cụ này có âm thanh khá tốt, nhưng không thể gọi là nhạc cụ, mặc dầu về mặt cấu tạo, nó đồng dạng với một nhạc cụ hơi của nhiều dân tộc Việt Nam. Cũng từ đó, cho phép ta phân định một khí cụ khi thì là nhạc cụ, khi thì là một vật thường dùng. Cái mõ dùng đuổi chim trên nương và lại cũng cái mõ đó nằm trong "dàn nhạc" của một vài nghi lễ dân tộc là một ví dụ.

Thứ hai, thế nào là một nhạc cụ dân tộc? Có nhiều cách xác định về vấn đề này. Có người *căn cứ vào tên gọi*, chẳng hạn, do chỗ đàn *Tì bà* có tên gọi *Pipa* ở Trung Hoa, họ cho rằng đây là cây đàn Trung Hoa chứ không phải đàn Việt Nam. Có người căn cứ vào hình dáng và nguồn gốc, xuất xứ, ví như cây *hồ, nhị* có

nguồn gốc từ Mông Cổ nên xem nó là cây đàn Mông Cổ... Cách xác định như trên, theo chúng tôi là phiến diện. Vì họ không thấy rằng trong phạm vi văn hoá, nhạc cụ nói riêng và văn minh công cụ nói chung, trên toàn nhân loại có một sự giao lưu rất rộng lớn ngay từ thời cổ đại. Cuộc hành trình của các nhạc cụ đến các nền âm nhạc dân tộc trải qua rất nhiều điều kiện phức tạp, đa dạng của lịch sử. Vả chăng, xét như vậy cũng không mang lại lợi ích gì cho việc nhìn nhận về nền âm nhạc một dân tộc. Theo chúng tôi, điều quan trọng nhất là ở chỗ này: *nhạc cụ có cơ cấu và tính năng để diễn tấu các đặc trưng âm nhạc dân tộc và thực tế là một yếu tố hữu cơ của nền âm nhạc dân tộc đó thì có thể xem là nhạc cụ dân tộc. Cây Tỳ bà* có thể có người anh em của nó ở Trung Hoa là *Pipa*, mà nếu xét về loại hình thì nó có họ cả với cây đàn *Luýt* ở châu Âu. Điều đó không ngăn cản chúng ta công nhận nó là nhạc cụ Việt Nam vì nó *diễn tấu bài bản Việt Nam rất tốt* với toàn bộ những tính năng ưu việt mà nó có. Trường hợp cây viôlông cũng vậy. Hầu như mọi nước châu Âu đều có cây đàn này. Vậy mà người ta vẫn phải công nhận một nền viôlông Ý, một nền viôlông Rumani, một nền viôlông Digan. Vì rằng người Ý, người Rumani và Digan đã khai thác cây đàn rất khác nhau để phục vụ cho những yêu cầu âm nhạc dân tộc không giống nhau của họ. Mặc dầu có nguồn gốc nhập nội rõ ràng, mặc dầu tuổi đời ở Việt Nam chưa quá nửa thê kỷ, nhưng cây đàn ghi ta lõm phím ngày càng có cương vị trong hệ nhạc cụ dân tộc Việt Nam. "Tính Việt Nam" thể hiện ngay ở các phím lõm ấy; chúng được tạo ra để diễn ta những giai điệu Cải lương đầy nhưng nhấn nhá. Nó là một nhạc cụ không thể thiếu được của dàn nhạc Cải lương. Các phím lõm theo nguyên tắc cấu tạo của đàn nguyệt đã bổ sung vào cây ghita châu Âu, làm cho cây đàn này mang "dòng máu" Việt Nam.

Thứ ba, cách phân loại nhạc cụ. Trước nay ta vẫn sắp xếp theo các "bộ" nhạc cụ của dàn nhạc giao hưởng châu Âu mà phân loại thành nhạc cụ dây, hơi và gõ. Cách phân loại này không

theo một tiêu chuẩn nhất quán, gây ra sự thiếu khoa học. Cứ theo cách sắp xếp ấy, biết xếp đàn tam thập lục vào "bộ" nào, dây hay gõ? Cái thiếu hợp lý của cách này là ở chỗ, đối với "bộ" dây và hơi - thì phân loại *theo nguồn âm*, còn "bộ" gõ thì lại *theo cách tác động để sinh ra âm*. Ngoài ra, gọi là "bộ" chỉ thích hợp với tổ chức của dàn nhạc giao hưởng. Các nhạc cụ Việt Nam có cùng một cơ cấu, một nguyên tắc phát âm nhiều khi không bao giờ họp với nhau thành một "bộ" cả. Do đó, chúng tôi đề nghị phân loại theo một tiêu chuẩn thống nhất là *căn cứ vào nguồn phát âm* mà E. Hornbostel và K. Sachs đưa ra[1]. Theo cách phân loại này, *các nhạc cụ chia làm bốn "họ" lớn dây, hơi, tự thân vang và màng rung*[2]. Sau đó, lại *căn cứ vào cách tác động sinh âm* mà chia mỗi họ ra thành những *"chi"* khác nhau.

Bây giờ xin chuyển sang việc điểm mặt các nhạc cụ dân tộc của ta. Với mỗi nhạc cụ, nếu nó có mặt ở nhiều dân tộc, chúng tôi sẽ cố gắng nêu đủ các tên gọi theo bản ngữ, nhưng sẽ không mô tả cơ cấu, tính năng... vì đó là nhiệm vụ của cả một công trình lớn[3], trừ một số nhạc cụ dân tộc thiểu số ít thấy. Các nhạc cụ được giới thiệu trong các họ và các chi của từng họ

I. HỌ NHẠC CỤ DÂY

Nguồn phát âm của các nhạc cụ dây là các dây đàn mắc căng. Ở nước ta, họ nhạc cụ này có nhiều loại:

---

1 Hornbostel . E, Shachs. K: "Systematik der Music - Kin Strumentenkunde" In Zeifschrift Ethnilogie XLVI. 1915

2 Thuật ngữ quốc tế gọi là.
Họ dây cordophone, họ hơi airophone
Họ tự thân vang idiophone. Họ màng rung membranophone

3 Xem công trình "Tính năng nhạc cụ dân tộc của Huy Trân - Lê Huy"

A. Nhạc cụ đây gẩy, búng:

Cách tác động sinh âm của chi nhạc cụ này là dùng móng gảy hay đầu ngón tay gảy, hoặc dùng các đầu ngón tay búng, các nhạc cụ chính của chi này gồm có:

1. Đàn Nguyệt: phổ biến trong người Việt (Kinh) dùng độc tấu, dùng trong nhạc Huế, Tài tử, Cải lương, đệm cho hát Chầu văn.

2. Đàn Tứ: Còn gọi là *đàn Đoản*. Ở người Việt dùng độc tấu. Người Lô Lô và người Mèo Hà Giang gọi là *Dèn xìn* dùng đệm cho hát. Tên *Dèn xìn* có nguồn gốc tiếng Quảng Đông: *Viên cầm (đàn tròn).*

3. Đàn Tam: Ở người Việt dùng độc tấu và hoà tấu. Đàn Tam thấy có ở người Hà Nhì (Tây Bắc), nhưng chúng tôi chưa tìm được tên gọi chính xác theo tiếng Hà Nhì.

4. Đàn Đáy: Ở người Việt, dùng đệm cho hát Ả đào.

5. Đàn Bầu: Còn gọi là *Độc huyền cầm* (đàn một dây). Phổ biến ở người Việt dùng độc tấu hay đệm cho hát Xẩm Đôi khi có tham gia hoà tấu. Một vài vùng người Mường (Phù Yên - Tây Bắc, Cẩm Thuỷ - Thanh Hoá; Kỳ Sơn - Hoà Bình) cũng thấy có đàn bầu. Ở đây người ta dùng đàn bầu đệm cho hát và cũng gọi là đàn Bầu hay *"Tàn máng"*

6. Đàn Tỳ bà: Phổ biến ở người Việt, dùng trong các dàn nhạc Bắc, Huế, Tài tử và gần đây có nhiều bài độc tấu

7. Tính tẩu: Phổ biến ở các dân tộc Thái, Tày phía Bắc Việt Nam *Tính tẩu* có nghĩa là đàn bầu vì bầu cộng hưởng làm bằng quả bầu khô. Trước nay ta *gọi đàn tính là vô nghĩa*, vì *tính có nghĩa là đàn*, đàn tính có nghĩa là đàn đàn. *Tính tẩu* chỉ được gảy bằng phần thịt của đầu ngón tay, dùng đệm cho hát, múa và độc tấu.

8. Đàn môi: Phổ biến nhiều dân tộc thiểu số Việt Nam. Người Thái gọi là *Hừn toóng*, người Mèo gọi là *Ử chà*. Về nhạc

cụ này, các nhà nghiên cứu trên thế giới có hai ý kiến phân loại khác nhau: xếp vào họ đàn dây và xếp vào họ nhạc cụ tự thân vang[1]. Chúng tôi đứng về phía ý kiến thứ hai vì toàn thân cái đàn xem như một "dây rung" và chỉ phát ra một âm cơ bản. Khoang mồm là hộp cộng hưởng, nhưng lại được tạo thành những khẩu hình khác nhau, do đó đã làm nổi lên khi thì bồi âm này, khi thì bồi âm kia của âm cơ bản, và cho ta một vài âm khác nhau. Cơ chế phát âm giống như cơ quan nói của con người, mà cái đàn làm thay nhiệm vụ của thanh đới. Để làm rung "dây" đàn, người chơi đàn bật đầu ngón cái tay phải vào gốc đàn. Đàn chỉ dùng trong tình tự trai gái.

9. Đàn Goong: Phổ biến ở nhiều dân tộc Tây Nguyên như Bahnar, M'nông, Ê Đê, Jarai. Đàn có 12 hay 18 dây kim loại mắc chung quanh một ống cây lồ ô, có thêm hai mảnh quả bầu khô làm hộp cộng hưởng. Thanh niên các dân tộc nói trên ưa dùng *đàn Goong* độc tấu những bài tâm tình cho con gái nghe. Họ búng các dây bằng tám ngón tay.

10. Đàn Brõ: Còn gọi là *Đàn Brooc* được dùng nhiều ở các dân tộc Tây Nguyên. Đàn có hai dây mắc trên thân ống lồ ô chẩm. So với *đàn Goong,* nó dài gấp đôi và chỉ có một quả bầu khô làm hộp cộng hưởng, đáy rỗng. Phần đáy rỗng này úp vào bụng người chơi đàn. Để tạo ra thủ pháp "rung", khi chơi đàn, người ta úp, mở phần bầu úp ở bụng.

B. Nhạc cụ dây - cung kéo:

1. Các loại nhị, hồ, cò líu ở người Việt dùng độc tấu, hoà tấu, đặc biệt đệm cho hát Xẩm, cho ca kịch dân tộc. Cung kéo bằng lông đuôi ngựa mắc lồng vào trong dây. Loại nhạc cụ này thấy có ở nhiều dân tộc với tên gọi khác nhau: *Xixơlô (Thái), Cửa*

---

1. Xem K.Vertkev. "Một số vấn đề âm nhạc dân gian các dân tộc Liên Xô" NXB Âm nhạc Matxcơva, 1975. Tr 262 - 274

(Tày), Còke (Mường), Kanhi (Chàm), Lưphừ (Hmông), OOng Eng (Giẻ-Triêng).

2. Đàn K'ni: Phổ biến ở vùng các dân tộc Tây Nguyên. Đàn chỉ có một dây mắc trên một đoạn nứa tép hay gỗ tròn có đường kính khoảng 1,5 cm. Cung kéo là một mảnh cật nứa để rời bên ngoài. Hộp cộng hưởng của đàn là khoang mồm người chơi đàn. Người ta mắc một đầu sợi dây tơ vào cái dây kim loại duy nhất của đàn, đầu kia sợi dây tơ có buộc một mảnh mo tre (nay là miếng nhựa). Âm thanh được tạo ra do cung kéo cọ sát vào dây kim loại sẽ truyền qua sợi dây tơ và được khuếch đại bởi miếng nhựa người chơi ngậm trong miệng. Do khẩu hình của khoang miệng thay đổi, ta có một số âm bồi hạn chế. Đàn dùng độc tấu những bài tâm tình của nam thanh niên.

C. Nhạc cụ dây - gõ

1. Tam thập lục: Chỉ thấy ở người Việt và theo ý kiến nhiều nhà nghiên cứu, mới nhập nội vào Việt Nam chừng 40 - 50 năm nay.

2. Đinh - đang: Phổ biến ở các dân tộc Tây Nguyên. Đàn chế tạo rất sơ khai. Đó là một ống nứa, bị vạc đi một phần theo chiều dài. Từ hai bên mép ống nứa bị vạc người ta nẩy ra hai mảnh nứa nhỏ như que tăm và luồn xuống dưới chúng ở phía hai đầu mâu, mỗi đầu một mảnh nứa làm ngựa đàn và căng "dây đàn" Dùng một mảnh nứa khác đầu có gắn cục sáp ong làm que gõ. Lấy dao tước bớt độ dày của một trong hai dây, sao cho chúng có quan hệ độ cao quãng 4 hay 5 đúng. Đàn dùng làm bè nền trì tục cho hát

3. Goong đe: Phổ biến ở các dân tộc Tây Nguyên. Trên một mảnh gỗ bẹt người ta mắc căng hai dây tơ se hoặc kim loại có quan hệ quãng 4 hay 5 đúng. Cũng dùng que gõ như ở đàn *Đinh - đang* và dùng làm bè nền cho đàn *K'ni*.

II- HỌ NHẠC CỤ HƠI

Nguồn phát âm của các nhạc cụ họ hơi là cột không khí chứa trong ống các nhạc cụ. Ở nước ta có các loại sau đây:

A. Nhạc cụ hơi - lỗ khoét vòm

1. Sáo ngang: Phổ biến ở người Việt, dùng hoà tấu và độc tấu. Người Mường gọi là *ôống khảo.*

2. Tiêu: Ở người Việt, tiêu có chức năng như sáo ngang. Người Mường gọi là *ôống ôi*, người Thái gọi là *Pí thiu hay Pí khúi* và chỉ dùng độc tấu.

3. Đinh đúc, theo tên gọi ở người Bahnar, *Đinh tút*, theo tên gọi ở người S'tiêng. Đây là 7 ống nứa có đường kính 3 - 4 cm, đáy kín dài ngắn khác nhau từ 0,4m đến 1,2m. Ở đầu thổi, người ta khoét lõm một phần đường tròn của ống để đặt cằm người chơi vào đó. Bẩy người chơi bẩy ống. Họ thổi theo cách ta thổi vào cạnh những miệng lọ nhỏ, tạo ra mỗi ống một âm. Họ chơi thành dàn, bài bản mang tính chất hoà điệu.

B. Nhạc cụ hơi - dăm

1. Kèn bóp: Phổ biến ở người Việt, còn gọi là *kèn đám ma hay kèn bầu*. Được dùng trong các dàn nhạc lễ, đám tang. Có tên gọi khác nhau tuỳ theo từng dân tộc: *Pí lè* (Thái - Tày), *Ôống pè* (Mường), *Xi-u hoặc Xa-lá* (H'Mông), *Xaranai (*Chàm). Đây là nhạc cụ hơi có dăm kép.

2. P'liă, theo tên gọi ở dân tộc Ê Đê, *K'liă* theo tên gọi của người Khơmú (Tây Bắc). Đây là loại nhạc cụ hơi có dăm đơn rất hiếm thấy ở các dân tộc Việt Nam.

C. Nhạc cụ hơi - lưỡi gà rung tự do

Nguyên tắc cấu tạo chung của các nhạc cụ loại này là: một ống nứa hoặc tre, có gài lưỡi gà bằng mảnh tre hay kim loại

rung tự do theo cả hai chiều. Những đại biểu chính của loại này như sau:

1. Pí Pặp: theo tiếng Thái. Được dùng độc tấu, đệm cho hát. Lưỡi gà bằng đồng thau.

2. Pí đôi: theo tiếng Thái. *Pí đôi* là hai cái *Pí pặp* có cùng định âm. Khi diễn tấu, một ống vang lên bè nền trì tục, còn ống thứ hai đi giai điệu. Dùng độc tấu. *Bỉ Tôi* là tiếng Mường vùng Mường Vang.

3. Pí một lao: theo tiếng Thái. *Pí một lao* trầm tiếng hơn *Pí pặp*, dùng cho thầy phù thuỷ. Người Ê Đê có một nhạc cụ tương tự gọi là *Đinh phí*.

4. Trà pùn tử: theo tiếng H'Mông, thường gọi là sáo H'Mông. Sáo H'Mông làm bằng ống trúc dầy hơn và có lưỡi gà dầy hơn so với ba loại Pí nói trên. Do đó âm sắc khoẻ và đục hơn. Dùng độc tấu.

5 Các loại khèn chủ yếu:

a *Khèn bè* được gọi là *Kèn - Pé* ở người Thái, *Đinh khèn* ở người Sơđàng.

b. Loại khèn có bầu chứa hơi mang vòi dài, thường thấy ở dân tộc H'Mông, tiếng H'Mông gọi là *"Kềnh"*.

Ngoài ra, các dân tộc Tây Nguyên lấy quả bầu khô làm bầu chứa hơi của cái khèn, gọi là *Đinh Năm*.

D. Nhạc cụ hơi - tác động môi người thổi

1. Tù và: Làm bằng vỏ ốc biển lớn hay một đoạn sừng trâu. Tham gia vào các dàn nhạc lễ của các dân tộc. Người Bahnar gọi là *T'nuốt*.

2. Púa: Theo tiếng H'Mông, được cấu tạo do hai ống đồng lồng vào nhau, có thể kéo di động như kèn Trombone để dễ mang đi mang lại. Dùng độc tấu trong nghi lễ.

E. Nhạc cụ hơi - tác động của lùa hơi

1. Kloong pút: theo tiếng Bahnar. Gồm có 12 ống lồ ô, dài nhất 1,5m, ngắn nhất 0,4m. Nhạc cụ dành cho nữ thanh niên. Khi diễn tấu, dùng hai bàn tay vỗ để tạo thành luồng hơi hướng vào miệng ống, làm chuyển động cột không khí trong ống.

2. Đinh dương: theo tiếng Jarai, *Đinh đúc* theo tiếng Bahnar. Gồm có 13 ống trúc nhỏ, dài, ngắn khác nhau. Nhạc cụ dành riêng cho nữ thanh niên. Khi diễn tấu, họ thổi vào những ống có những âm của giai điệu theo cách thổi ống thổi lửa. Âm thanh nghe rất nhỏ, nghe thì thào như tiếng tâm sự.

III. HỌ NHẠC CỤ TỰ THÂN VANG

1. Trống đồng: Nhạc cụ nghi lễ và di vật khảo cổ cách ngày nay khoảng 3500 năm. Được dùng trong nghi lễ của triều đình, tù trưởng. Còn thấy được dùng trong cả ở người Mường, người Khơmú và người Lôlô.

2. Chiêng - Cồng: Phổ biến ở hầu hết các dân tộc Việt Nam. Có nhiều tên gọi tuỳ theo dân tộc. *Coong* (Thái), *Chiêng* (Mường), *Chinh* (Jarai, Ê Đê), *Goong Chênh* (Sơđăng), *Chinh Chêng* (Bahnar).. Ở dân tộc Mường và các dân tộc Tây Nguyên, chiêng cồng được tổ chức thành dàn, có biên chế khác nhau: 12 chiếc (Mường) hoặc 15 chiếc (Tây Nguyên). Các bộ chiêng có bài riêng của mình. Ở các dân tộc còn lại, chiêng cồng được dùng lẻ từng chiếc hoặc vài ba chiếc, phối hợp với trống. Đây cũng là loại nhạc cụ dùng trong các nghi lễ dân tộc.

3. T'rưng: theo tiếng Jarai, *Khinh khung* theo tiếng Bahnar. Tuỳ theo ở từng dân tộc hoặc từng vùng, T'rưng có từ 8 đến 12 ống lồ ô. Ở vùng người Ê Đê và M'nông thì gồm 4 - 6 khúc gỗ tròn.

4. Các loại mõ dùng trong hoà tấu.

5. Các loại nhạc cụ làm bằng những phiến gỗ, tre, như cái phách của người Việt, như *Clơng - Clới* (một loại nhạc cụ gồm 12 phiến gỗ mỏng) của người Bahnar dùng độc tấu. *Chinh Kram* của người Ê Đê. Loại nhạc cụ có 16 phiên gỗ xếp trong một khung hình thuyền ở người Lào gọi là *Làn-nạt* và ở người Khơmer Nam Bộ gọi là *Lèn-nẹt*, dùng độc tấu và hoà tấu.

6. Các loại quả nhạc xóc, gồm những chùm hình cầu rỗng, đúc bằng kim khí, trong có những hạt nhỏ, đi kèm với các nhạc cụ khác.

7. Nếu sau này được chứng minh bằng những tài liệu khoa học và xác thực hơn, chúng ta sẽ có thêm đàn đá là nhạc cụ thuộc loại này.

IV. HỌ NHẠC CỤ MÀNG RUNG

Tất cả các loại trống có mặt bịt bằng da súc vật thuộc họ nhạc cụ này. Ở các dân tộc Việt Nam có thể thấy hai loại lớn:

1. Loại trống bịt cả hai mặt
2. Loại trống bịt da một mặt

Phần lớn có tang trống phình giữa hoặc thẳng và được làm bằng gỗ. Tang trống của người Cao Lan thì thắt eo và bằng gốm. Người ta đánh trống bằng dùi gỗ, có hoặc không bọc vải, hoặc "đấm", "vỗ" bằng nắm tay, bàn tay, thậm chí bằng "cùi tay".

Trên đây chúng tôi đã dẫn ra một số nhạc cụ chính trong nền âm nhạc cổ truyền các dân tộc Việt Nam. Trong phạm vi một bản "phác họa" không thể nói thật kỹ và đầy đủ mọi điều. Thông qua việc nghiên cứu về các nhạc cụ, chúng tôi thấy có thể nêu ra mấy vấn đề có tính chất chung như sau:

1. Nhiều nhạc cụ được dùng ngày nay có nguồn gốc bản địa, ít nhất là có mặt trên dải đất Việt Nam này từ cách đây 4.000 năm. Điều này có thể minh chứng bằng những hình khắc trên trống đồng Ngọc Lũ I. Theo những hoa văn này, ít nhất chủ nhân các trống đồng đã dùng các nhạc cụ:

a. Trống đồng: Ngày nay còn đào được nhiều trống đồng trên đất nước ta. Trong vành hoa văn số 6 của trống đồng Ngọc Lũ I có hình khắc một nhóm 4 người đánh trống đồng theo cách "giã" bằng chày. Lịch sử đã ghi lại những sự kiện trong đó trống đồng được dùng làm nhạc cụ nghi lễ. Ví dụ như sách Việt sử thông giám cương mục quyển 18-19, tờ 30 đã chép: *"... (1456) Nhán ngày rằm, nhà vua (Lê Nhân Tông) đem các quan đi bái yết Sơn Lăng, sắm đủ lễ vật để cáo miếu, đánh trống đồng* (nhấn mạnh của người viết) *tấu đại nhạc"*... Ngày nay ở vùng đồng bào Mường Thanh Sơn (Vĩnh Phú) đồng bào Lôlô (Hoàng Liên Sơn), đồng bào Khơmú (Nghệ An) vẫn còn tục đánh trống đồng.

b. Khèn: Trên vành 6 của trống đồng Ngọc Lũ I và cũng vành 6 của trống đồng Hoàng Hạ, có hình người thổi khèn. Khèn có 3 ống. Vẽ theo tư thế nhìn nghiêng. Nếu dựa vào hình khèn ngày nay thì phía bên kia phải có 1 hàng 3 ống nữa là 6 ống. Bầu khèn hình trứng, lỗ thổi ngay sát bầu, cho ta thấy khèn có dạng vẻ *Đinh năm* của người Bahnar hay *Khèn bè* của người Thái ngày nay.

Từ hình ảnh chiếc khèn, chúng ta có thể đoán định rằng: song song và trước khi chế ra khèn, chủ nhân trống đồng còn dùng *cả một hệ thống các nhạc cụ hơi gắn lưỡi gà rung tự do,* vì khèn là nhạc cụ thuộc giai đoạn phát triển cao nhất của hệ nhạc cụ này. Ngày nay dân tộc nào dùng khèn thì cũng dùng các nhạc cụ hơi nói trên. Ví dụ như dân tộc H'Mông và Thái, các dân tộc Tây Nguyên.

Như vậy, trống đồng, khèn, các nhạc cụ hơi có lưỡi gà rung tự do được chủ nhân trống đồng và các dân tộc Việt Nam sử

dụng trong suốt quá trình lịch sử âm nhạc của mình. Đó là chưa kể đến những hình khắc mà theo nhiều nhà nghiên cứu là thể hiện cách đánh cồng rung chuông, đánh trống mặt da, thậm chí cả phách nữa[1]. Nhưng xem kỹ, chúng tôi thấy cách giải mã các hình khắc như vậy có thể còn chưa có sức thuyết phục lắm, do đó, tạm để lại cho bạn đọc tự xét đoán.

2. Ở mỗi dân tộc, hoặc một nhóm các dân tộc, *có một loại nhạc cụ được ưa thích hơn so với các loại khác.* Điều này căn cứ vào sự phổ biến rộng rãi hơn, vào chức năng xã hội đa dạng hơn, vào cách khai thác tính năng phát triển hơn và sau hết, vào hệ bài bản phong phú hơn của loại nhạc cụ được ưa thích ấy. Ví dụ: các dân tộc thuộc ngữ hệ Môn - Khơmer như Khơmú, Bahnar, Vân kiều, Rơngao, Xêđăng và những dân tộc cộng cư lâu đời hoặc có họ hàng với ngữ hệ đó như Thái Tây bắc, Mường, ưa dùng các nhạc cụ tự thân vang và nhạc cụ hơi có lưỡi gà rung tự do. Ở những dân tộc này các loại nhạc cụ kiểu *T'rưng, chiêng cồng, Làn nạt, mõ* và cả một loạt các *sáo, Pí có lưỡi gà đồng hay tre* và đặc biệt là cái *Khèn* rất phổ biến.

Căn cứ vào loại nhạc cụ đặc trưng, có thể chia thành hai nhóm dân tộc lớn:

a) Một nhóm các dân tộc thuộc ngữ hệ Môn - Khơmer và Nam đảo cộng với những dân tộc có giao lưu văn hoá với họ. Nhóm này ưa dùng các nhạc cụ tự thân vang và nhạc cụ hơi có lưỡi gà rung tự do.

b) Nhóm thứ hai bao gồm người Việt (Kinh) Tày, Nùng, Cao Lan, Dao, Giáy... ưa dùng các nhạc cụ dây, đặc biệt là dây gẩy và các nhạc cụ hơi có lỗ khoét vòm.

---

1 Xem Lê Văn Lan và Nguyễn Hữu Thu: "Thời đại HùngVương" NXB Khoa học xã hội, Hà Nội

Tất nhiên đây chỉ là những đặc trưng về việc chọn lựa *âm sắc nhạc cụ ưa thích nhất,* chứ còn ở mỗi nhóm đều có mặt đủ loại các nhạc cụ khác.

3. Trình độ phát triển và sự phân bố các nhạc cụ ở các dân tộc, thậm chí ở các nhóm, các vùng của một dân tộc không đều nhau. Chẳng hạn, cây *Tính tẩu* ở người Tày không phát triển bằng ở người Thái trắng mặc dầu Tày - Thái là hai dân tộc có chung một gốc. Trong những ngành Thái thì cây *Tính tẩu* ở Thái trắng rất phát triển, còn ở ngành Thái đen, nó có địa vị rất yếu ớt. Ở đó, vị trí ưu thế thuộc về các nhạc cụ hơi có lưỡi gà rung tự do mà đại biểu cao nhất là cây khèn bè.

4. Nhạc cụ các dân tộc Việt Nam đã thực hiện các chức năng âm nhạc như đệm cho hát và múa, độc tấu, hoà tấu; và các chức năng xã hội như tham gia vào các hội hè, nghi lễ và các sinh hoạt âm nhạc của nhân dân. Nhờ đó, các nhạc cụ đã được giữ gìn và phát triển trong cả lịch sử dân tộc mà trường hợp trống đồng và khèn là một ví dụ điển hình (tiện đây cũng xin nói thêm rằng xưa kia trong dàn nhạc cung đình và trong sinh hoạt âm nhạc dân gian, người Việt cũng dùng khèn).

5. Bài bản của các nhạc cụ dân tộc rất nhiều, đa dạng và đậm đà tính chất dân tộc. Có thể chia các bài bản đó thành mấy loại, căn cứ vào trình độ phát triển về âm nhạc của chúng:

a) Các bài đệm cho hát: thường là những dòng giai điệu của bài hát được biến hoá theo những đặc điểm phù hợp với tính năng mỗi nhạc cụ.

b) Các bài đệm cho múa, hoặc là nhạc múa: thường là những bài nhạc ngắn, có cấu trúc cân đối, gọn, giai điệu cố định.

c) Các bài độc tấu: trình độ phát triển và tính năng nhạc cụ được khai thác cao, vừa thể hiện kỹ thuật của nhạc cụ, lại vừa diễn tả sâu sắc tình cảm, tâm hồn con người dân tộc.

d) Các loại bài hoà tấu: việc tập hợp các nhạc cụ có cùng âm sắc (như các dàn chiêng cồng) hoặc khác âm sắc (như dàn nhạc hỗn hợp) có ở nhiều dân tộc. Nó chứng tỏ trình độ thẩm âm của nhân dân ta. Bài bản của các nhóm, dàn này có nhiều và đạt đến trình độ của nhạc nhiều âm kiểu phức điệu và hoà điệu.

Để thay lời kết luận, chúng tôi xin nhấn mạnh một chân lý, rằng: "Sự có mặt của hàng loạt nhạc cụ dân tộc thuộc các họ nhạc cụ khác nhau và kèm theo đó là các bài bản nhạc đàn, là một chứng cớ về *sự phát triển đồng bộ* của nền âm nhạc cổ truyền các dân tộc Việt Nam. Nó sẽ cho phép chúng ta nói rằng nền âm nhạc của ta *phong phú, độc đáo;* nói một cách khoa học, có chưng cớ rõ ràng và với một niềm tự hào có căn cứ.

Tạp chí *Âm nhạc*, số 1 và 2/1982.

MỘT VÀI QUAN ĐIỂM THẨM MỸ TRONG ÂM NHẠC DÂN TỘC CỔ TRUYỀN

Những điều sắp trình bày dưới đây là do cố nhạc sư Vũ Tuấn Đức dạy bảo trong những năm 1956-1960. Thầy cũng dặn rằng đây là những điều cốt tử của nghiệp đàn ca, nên sau khi thầy quy tiên một con giáp tôi mới được chọn "**một đồ đệ nối nghiệp**" *mà truyền lại. Nay xét thấy đó là sáng tạo nhiều đời của ông cha, e rằng mình tài hèn sức mỏng, tôi không đám giữ riêng cho mình hay cho một vài "đồ đệ" nên tôi đành lỗi lời trăng trối của Thầy mà đem phổ biến rộng rãi trong thiên hạ, những mong sẽ có những tài năng xuất sắc cùng góp phần tiếp nối, bổ sung công nghiệp của thầy và tổ tiên. Tôi trộm nghĩ, với đạo đức cao quý, với tài năng âm nhạc sâu sắc, và đặc biệt với ý nguyện giữ gìn và truyền bá cổ nhạc, tôi tin rằng nếu trời cho Thầy tôi thọ đến hôm nay, thì Thầy cũng cho phép tôi được viết bài này. Sau đây là những lời dạy của Thầy, tôi viết lại từ ghi chép của mình, mong được bạn đọc tham khảo.*

LỜI TRĂNG TRỐI CỦA QUÁ KHỨ THẲM SÂU

Tục ngữ "***Không thầy đố mày làm nên***"

Năm 1956 tôi trúng tuyển vào lớp Sáng tác khóa đầu tiên của Trường Âm nhạc Việt Nam, lúc đó còn ở số nhà 32 phố Nguyễn Thái Học - Hà Nội. Vào thời kỳ này ở miền Bắc đang dấy lên phong trào "*Tiến lên chính quy và hiện đại*" trong mọi lĩnh vực của xã hội. Trong ngành nhạc, để chính quy hóa và hiện đại

hóa, chúng ta đã thành lập Dàn nhạc giao hưởng quốc gia (tới quy mô bốn quản), thành lập Nhà hát Opera và vũ kịch, đồng thời cải biên, cải tiến âm nhạc dân tộc cổ truyền bằng cách viết bè đệm piano cho dân ca, viết các concerto hay concertino cho nhạc cụ dân tộc và thành lập Dàn nhạc giao hưởng dân tộc theo cơ cấu tổ bộ.

Riêng tôi, tôi bị một sức hấp dẫn không sao cưỡng lại được của vốn âm nhạc dân tộc cổ truyền. Sự yêu thích này hoàn toàn bản năng, cảm tính chứ không hề xuất phát từ một ý thức hay đường lối nào cả. Vì thế, mặc dầu là một học sinh lớp sáng tác, một lớp được xem là "đàn anh" của trường, song song với chương trình của lớp sáng tác, tôi vẫn theo học đàn thập lục, đàn nguyệt và đàn bầu, đàn nhị với Thầy Vũ Tuấn Đức và một vài thầy khác nữa. Theo học các Thầy tôi không có ý trở thành nhạc công. Đơn thuần, chỉ để nắm được đôi chút cái cội nguồn, cái vóc dang của âm nhạc cổ truyền dân tộc Kinh mà thôi. Cũng cùng với cách này, khi nghiên cứu âm nhạc các dân tộc thiểu số, tôi đã học tiếng nói, học hát dân ca và học chơi các nhạc cụ dân tộc với các nghệ nhân. Tôi theo học thầy Vũ Tuấn Đức được hai năm. Năm thứ ba là năm tốt nghiệp, do nhiều bài vở ở lớp sáng tác nên đành thôi. Khi ra trường, đi công tác sưu tầm lại càng không có điều kiện tiếp tục theo Thầy. Có chăng chỉ tự luyện tập thêm trên cơ sở những điều Thầy dạy.

Một lần vào năm 1960, sau chuyến đi sưu tầm ở Tây Bắc, tôi đến thăm Thầy. Sau khi hỏi han tôi về kết quả chuyến đi, Thầy nghiêm giọng nói với tôi.

"*Con nghe đây* (tôi vẫn giữ lễ cổ truyền xưng con với Thầy) *Thầy đã xem xét kỹ lưỡng rồi. Thầy rất buồn vì cổ nhạc nước nhà xem ra có chiều ngày càng lụn bại. Con xem, có anh học đàn nhị lại đi mua vỏ đàn viôlông để đựng cho đỡ xấu hổ. Nhà trường còn bắt Thầy làm nhạc cổ thành xon-phe để dạy học trò. Như thế thì còn ra cái thể thống gì nữa? Thầy xem ra trong số*

học trò hiện nay của Thầy chỉ có con là người ngõ hầu giữ gìn được chút ít nỗi niềm của Thầy, nên Thầy muốn truyền lại cho con những điều bí quyết của nghề. Không phải là người đàn đâu con ạ. Con chưa đủ tài để trở thành người đàn. Nhưng con có cái tâm để hiểu cổ nhạc. Những điều bí truyền Thầy dạy con để con tu thân trên đường nhạc nghiệp và cũng là để nối được chí của tổ tông. Con nên nhớ đây là những điều rất thiêng liêng không được sàm sỡ; phải ghi lòng tạc dạ mà luôn luôn ngẫm nghĩ để hiểu cho thấu đáo. Sau khi Thầy quy tiên một con giáp thì con mới được phép truyền lại cho một học trò có phẩm cách của con, nếu đến lúc ấy con tự thấy là đã hiểu được cái cốt yếu của cha ông. Con hãy cố ghi nhớ, Thầy chỉ nói một lần này thôi".

NHỮNG ĐIỀU THẦY TRUYỀN DẠY

"Nhạc thanh là tiếng cao siêu của trời đất, phát ra trong thinh không đấy, nhưng trời cảm được, đất nhận về, thành sự hòa hợp âm dương, động đến lẽ xoay vần của con tạo. Nhạc thanh dẫu do giọng người phát ra, do đàn sáo trống phách mà có, nhưng thực không phải của người ta đâu. Những tiếng ấy, nếu đạt đến độ nhạc thanh thì phải do thần nhập mới có được. Nên kẻ đàn hát trong lòng không trong sạch, tâm hồn không siêu thoát thì chỉ làm ra những cung bậc om sòm, loạn xị, không thể là nhạc thanh được. Người xưa bảo: "Đời chính thì nhạc bình. Đời loạn thì nhạc loạn" chính là ý này đây. Cổ nhân xưa muốn nảy cây quân tử cầm thành tiếng nhạc là phải tắm gội, thanh tâm. Trước khi đàn phải thắp hương, nhập định cho hồn bay vào chín cõi thì mới mong sản ra được nhạc thanh. Nhạc thanh nghe dễ mà hiểu thì khó vô cùng. Tai dẫu nghe được nhưng không phải bậc thức giả hiểu được lẽ huyền diệu của cõi vô biên thì cũng như đàn gảy tai trâu mà thôi!"

"Trong trời đất có luật âm dương hòa hợp mà thành mọi vật. Lại có luật "âm trung hữu dương, dương trung hữu âm" nữa. Thuần âm mà không có dương thì tăm tối, không ra hình thù. Thuần dương mà không có âm thì mang mang không tụ lại được. Nhạc thanh là sự hòa hợp của trời đất nên cũng có tiếng khuynh âm, tiếng khuynh dương, tiếng trong, tiếng đục, lúc bổng, lúc trầm, khi chủ, khi khách thì mới thành lời, thành ý, mới thấu được đất trời mà cảm hóa được lòng người. Không biết được lẽ hòa hợp mà chọn lựa kim thổ, trong đục phối thuộc vào nhau thì thanh không hòa, nhạc không hiện".

"Cổ nhân bảo, giọng nam thổ thuộc dương, giọng nữ kim thuộc âm. Trong bát âm cũng chia ra âm dương mà phối thuộc. Dương hay âm là tùy thuộc nguyên chất mà định. Nguyên chất kết thành khối rắn chắc mà không đổi dạng đổi hình như KIM, THẠCH, THỔ là tính dương. Trong ba thứ ấy thì Kim là nguyên dương, Thạch, Thổ là thứ dương. Nguyên chất của âm vốn lấy từ những vật hữu sinh, hữu tử, có vỏ, có thớ, có màng, có khổng xoang như TRÚC, TỈ, BÀO. Trong ba thứ ấy, Trúc là nguyên âm vì có đủ cả vỏ, thớ, màng, xoang. Tỉ có thớ nên là thứ âm, cũng như Bào có vỏ, có xoang mà không có thớ. Còn Mộc vốn từ cây cối mà ra, nhưng lại hiện hình thành khối nên là bán dương. Cách hay Bì, dẫu đã được thuộc cứng lại nhưng cũng khi căng, khi chùng theo vận khí đất trời nên thuộc cõi bán âm"

"Khi phối thuộc nhạc cụ cũng phải theo lẽ âm dương mà chọn lựa thì thanh mới hòa, nhạc mới hiện. Muốn dương vượng thì dùng nhiều nhạc cụ có nguyên chất dương, lại phải gia giảm nhạc cụ nguyên chất âm cho hòa hợp. Nhạc thanh dương vượng thường dùng trong lễ lạt uy nghi, trang nghiêm, hợp với đấng đế vương, bậc quân tử. Muốn âm vượng thì nhạc cụ nguyên chất âm nhiều hơn. Nhạc thanh âm vượng chứa đựng tình người, vẻ mềm mại, âu yếm, thắm thiết mà cũng có khi u sầu.

Còn hai nguyên chất bán âm và bán dương thì tùy tiện mà dùng nhưng không có chúng thì nhạc thanh dễ rời rạc, âm dương khó gắn bó, kết liên".

"Cổ nhân đã theo luật âm dương này mà đặt ra các cách kiểu phối thuộc các nhạc cụ: Chơi một cây gọi là Độc thoại vì đây là người chơi bộc bạch nỗi niềm. Hai cây gọi là Song thanh, thường là âm dương đối đáp, xoắn xuýt mà nên. Tam hòa chính là Song thanh thêm bán âm hoặc bán dương mà hài hòa. Tứ tuyệt thì bốn cây nhạc cụ làm nên một khổ thơ bất hủ, âm dương cân đối như Song thanh mà lại nhiều màu, nhiều vẻ. Ngũ hảo thì tùy theo sự sắp đặt mà nhạc thanh vượng dương hay vượng âm, hoặc khi ngả này, lúc nẻo kia. Lục hợp là đã tròn trịa, tướng như đất trời đã quy về một mối. Bảy cây nhạc cụ thì biến hóa vô cùng nên gọi là Thất hiền. Đến tám cây thì đã vượt ra khỏi cõi nhân gian nên cổ nhân gọi Bát tiên, không phải là cõi thần thánh, hay cung đình, thế miếu, người thường không ai dám động đến !"

ĐÔI LỜI LẠM BÀN

Về sau, qua quá trình tìm đọc các sách cổ cũng như quan sát trong thực tiễn âm nhạc dân gian các dân tộc tôi vỡ được đôi chút về những gì Thầy tôi dặn dò, đại thể là những điều sau đây:

1. Âm nhạc "là tiếng nói thiêng", con người dùng để thông quan với thần linh và các lực lượng siêu nhiên. Điều này thể hiện trong văn hóa dân gian của hầu hết các tộc người Việt Nam. Âm nhạc được dùng như một nghi thức bắt buộc cho mọi nghi lễ, được coi như là một lễ thức trang trọng, thành kính. Tục ngữ còn có câu "Sống dầu đèn, chết kèn trống". Âm thanh các nhạc cụ càng mang rõ tính thiêng. Trong nghi lễ trước thần

linh, người Việt dùng chiêng trống. Nhà chùa dùng chuông mõ. Trên pháp trường, trước khi xử trảm tội nhân cũng gõ chiêng trống. Một số dân tộc còn dùng trống đồng trong lễ hội. Dàn chiêng cồng của các dân tộc Tây Nguyên đảm nhiệm chức năng nghi thức trong mọi sinh hoạt âm nhạc dân gian.

2. Vì âm nhạc cao siêu như vậy nên kẻ hát người đàn phải đạt đến sự cao siêu ấy mới sản ra được âm nhạc đúng nghĩa, người xưa cho rằng có "thần nhập" mới làm được. Niềm tin này củng cố địa vị "thiêng" của âm nhạc; đồng thời còn có nguồn gốc từ một loại hình tín ngưỡng nguyên thủy, theo đó, con người thần thánh hóa những sản phẩm do chính họ tạo ra.

3. Âm nhạc có sức lay động vũ trụ, cảm hóa lòng người nên nó phải đạt đến sự hài hòa của đất trời. Điều này Lê Qúy Đôn đã viết trong *Vân đài loại ngữ*: ..."*Ba lần ba vận chuyển thay nhau. Chín lần chín nhân với nhau.Vạn vật trong trời đất sinh ra bởi đó. Nguyên khí thái hòa chung đúc ở đó. Nhà thanh luật gọi la nguyên thanh. Đó là đạo trung rất hòa vậy. Cho nên, hễ hình hòa thì khí hòa, khí hòa thì thanh hòa, thanh hòa thì việc giao hòa của trời đất ứng theo* [1]

4. Riêng về việc phân loại nhạc cụ theo phạm trù âm dương thì cho đến lúc này tôi chưa được đọc cuốn sách nào nói đến Cụ Lê Quý Đôn cũng chỉ nói trong sách trên là: ..."*Kim ứng với Thạch, Thạch ứng với Ti, Ti ứng với Trúc, Trúc ứng với Bào, Bào ứng với Thổ*". Trong lúc Thầy tôi lại chia nhạc cụ thành hai nhóm: Dương gồm Kim, Thạch Thổ; Âm gồm Ti, Trúc, Bào

5. Trong bát âm, cả hai cụ đều đặt Cách và Mộc riêng ra. Cụ Lê Quý Đôn viết: ..."*Trong bát âm chỉ có âm Cách và âm Mộc là không*

---

1 Lê Quý Đôn: *Vân đài loại ngữ*. Bản dịch của Tạ Quang Phát

2 Sđd Tập II Sài Gòn 1972 Trang 128-129

phụ thuộc vào Luật"[1] (ý nói âm thanh không có cao độ xác định - T.N.T.). Còn Thầy tôi thì coi chúng có tính bán âm và bán dương.

6. Về nguyên tắc phối khí cụ Lê Qúy Đôn chỉ viết:..."*Điều chỉnh từng nhạc cụ một, khiến cho các âm hòa hợp không lấn át nhau để khi cùng tấu lên thì như một người tấu giữa nhà, theo gió tám phương đúng với luật, khí không đình trệ, âm không phân tán, hòa tấu hoàn bị mà nhạc thành công*[2]". Thầy tôi lại cho chúng ta những nguyên tắc phối khí lớn, trên cơ sở xác định tính dương, tính âm, bán dương và bán âm của nhạc cụ và trên nguyên lý âm dương phối hợp của trời đất. Thầy cũng nêu lên quan niệm về "chức năng", cách tổ chức biên chế và tên gọi của từng loại hình hòa tấu như: Độc thoại, Song thanh, Tam hòa, Tứ tuyệt, Ngũ hảo, Lục hợp, Thất hiền, Bát tiên.

Chắc chắn tôi chưa hiểu thấu đáo những điều cổ nhân truyền dạy, song có thể tóm tắt trong mấy nguyên tắc sau đây:

1. *Âm dương đối đãi*, trong dương có âm, trong âm có dương. Từ đó suy ra nam - nữ, đực - cái giao hòa mà tạo nên lẽ sống đời đời, không ngưng, không diệt, sinh sôi khôn cùng.
2. *Ngũ hành chuyển vận* khi cương - khi nhu, khi co - khi giãn, khi đọng - khi chảy, khi chắc - khi lỏng, biến hóa khôn lường.
3. *Bát âm kết nối* nên sáng - nên tối, nên trong - nên đục, lúc thổ - lúc kim, cao - thấp, nông - sâu, trăm hồng nghìn tía rực rỡ khôn xiết.
4. *Phân thành tính chất âm dương cho các nhạc cụ* Kim, Thạch, Thổ và Mộc thuộc dương, Ti, Trúc, Bào và Cách thuộc âm, khi phối khí phải chú ý cho có cân bằng âm

---

1, 2. Sđd Trang 129-130

dương, tuy rằng khi cần nhấn mạnh sắc độ tình cảm thì có thể tùy nghi kết cấu.

Qua tất cả những điều trình bày trên, tôi thấy cha ông ta đã có cả một hệ thống quan niệm, các lý luận và hệ thống lý thuyết khá chặt chẽ về âm nhạc nói chung và về nhạc cụ và phương pháp phối khí nói riêng.

Hà Nội, Xuân Nhâm Thân

Tạp chí *Âm nhạc*, số 2/1992

SƯU TẦM, NGHIÊN CỨU, PHỔ BIẾN ÂM NHẠC DÂN GIAN VIỆT NAM TRONG THẾ KỶ HAI MƯƠI

Từ năm 1945 trở về trước, trong lúc các thể loại phôn-clo ngôn từ như thần thoại, truyền thuyết, cổ tích, ngụ ngôn, ca dao, tục ngữ được nhiều người quan tâm và đã có nhiều công trình được công bố, thì âm nhạc dân gian vẫn chưa lọt vào mắt xanh của các nhà nghiên cứu. Hiếm hoi lắm vào đầu những năm 40 mới có những sưu tầm, nghiên cứu của nhạc sĩ Nguyễn Xuân Khoát về Ả đào, một chút về Chèo và Đồng dao cùng với những thể nghiệm sử dụng thang năm âm trong sáng tác mới của mình như bài "Con Voi", "Thằng Bờm". Trong kháng chiến chống Pháp, ông còn tiếp tục đăng trên báo Văn nghệ những bài nghiên cứu về Hò.

Năm 1950 – 1951, dưới sự chỉ đạo của Vụ Văn nghệ, một nhóm nghệ nhân Chèo như cụ Năm Ngũ, bà Dịu Hương đã cùng với các nhạc sĩ Tô Vũ, Văn Cao làm công việc sưu tầm một số dân ca Bắc Bộ và các làn điệu chèo. Cụ Năm Ngũ, bà Dịu Hương cũng đến dạy Chèo tại Trường Âm nhạc Việt Bắc, lúc đó đóng gần cơ quan Vụ Văn nghệ. Vào những năm 1952 - 1953, trong chiến dịch Tây Bắc và Điện Biên Phủ, các đoàn văn công đã sưu tầm một số bài dân ca Thái - Dao. Nhờ đó trên sân khấu Đại hội văn công toàn quốc tháng 12/1954 tại Nhà hát Nhân dân Hà Nội mới có một số tiết mục khai thác từ âm nhạc dân gian các dân tộc thiểu số.

Ban nghiên cứu nhạc được thành lập trong Vụ Nghệ thuật, Bộ Văn hoá vào năm 1955 với lớp cán bộ đầu tiên như các nhạc

sĩ Tú Ngọc, Nguyễn Đăng Hoè, Sơn Tùng, Tân Huyền. Những thành tựu đáng chú ý là công trình *Hát Xoan của Tú Ngọc, Hát Ghẹo của Nguyễn Đăng Hoè, Hát Dậm Hà Nam của Tân Huyền và Sơn Tùng, Quan Họ* do tập thể cán bộ dưới sự lãnh đạo của nhạc sĩ Lưu Hữu Phước.

Năm 1959 Ban Nghiên cứu nhạc được bổ sung một loạt cán bộ như các nhạc sĩ Tài Tuệ, Ngọc Oánh, Lê Toàn Hùng, Huy Trân, Phạm Đức Lộc, các học sinh tốt nghiệp khoá 1 Trường Âm nhạc Việt Nam như Hồng Thao, Lê Quang Nghệ, Vĩnh Long, Tô Ngọc Thanh. Theo một kế hoạch dài hạn, các cán bộ được phân công phụ trách các vùng miền, thể loại và dân tộc. Chẳng hạn như Ngọc Oánh phụ trách đồng bằng Bắc Bộ, Hồng Thao: dân tộc Giang - Xã (Quảng Ninh), Tài Tuệ: dân tộc H'Mông - Giáy, Lê Toàn Hùng: cán bộ Tây Nguyên tập kết, Vĩnh Long: dân tộc Tày - Nùng, Tô Ngọc Thanh: các dân tộc Tây Bắc... Nhờ kế hoạch này chỉ trong 4 năm 1960 – 1964, âm nhạc dân gian của hầu hết các dân tộc đều ít nhiều được ghi âm và nhập vào khối tư liệu của Ban. Đây là khối tư liệu lớn nhất và cơ bản nhất đã thu được. Từ kho tư liệu này nhiều bài dân ca đã được ghi trên khuông 5 dòng và xuất bản trong 12 tập dân ca phổ biến, và các tập chuyên đề như *Dân ca Mèo 2 tập, Dân ca Quan Họ 3 tập, Dân ca Thái 2 tập, Dân ca Mường 2 tập, Dân ca Giang Xã 2 tập, Dân ca Thanh Nghệ Tĩnh 2 tập, Dân ca khu Năm 2 tập, Dân ca Tây Nguyên 2 tập, Dân ca Nam Bộ 1 tập, Dân ca Bình Trị Thiên 1 tập*...

Tuy nhiên, do bị ảnh hưởng quan điểm chính thống chuyên nghiệp, lãnh đạo Ban đã yêu cầu các cán bộ sưu tầm, ghi âm phải tiến hành *"chỉnh lý"* bài bản. Ví dụ như các âm *"non - già"* thì phải đưa *về cao độ "chuẩn" tức là cao độ của thang bình quân châu Âu*. Hoặc *chỉnh lại cho câu cú "cân phương" theo lý thuyết về khúc thức châu Âu*. Ngoài ra, tất cả các bài dân ca in

ra đều phải đặt lời mới mang nội dung cách mạng. Lời cũ nói nhiều về tình yêu, khi dịch hoặc phỏng dịch phải bớt đi. Vì thế mới có chuyện *"Anh Gagarỉn - bay vào vũ tru"*. Thời đó quan niệm dân ca phải phục vụ thời sự nên làm như vậy là đúng chủ trương. Do đó các băng ghi âm lưu giữ đến hôm nay thì vẫn giữ được tính nguyên bản. Nhưng các cuốn dân ca đã in thì không còn đủ độ tin cậy để căn cứ vào đó mà nghiên cứu nữa bởi cái chuyện *"chỉnh lý"* vừa nói ở trên.

Thêm nữa, quan điểm sưu tầm, nghiên cứu chuyên ngành được coi là chính thống. Nhìn nhận âm nhạc dân gian, người ta sử dụng các tiêu chí âm nhạc học của âm nhạc chuyên nghiệp châu Âu. Tính dị bản và nguyên tắc lòng bản và mô hình ở dân ca, dân nhạc bị coi là tuỳ tiện, tản mạn. Tính ngâm ngợi không chia nhịp phách bị coi là lạc hậu, không biết đến tiết tấu. Câu cú không bằng nhau thì bị coi là mất cân đối. Âm già âm non trong thang âm dân tộc thì coi là "phô" (fault), nên âm Pha tăng 1/4 cung làm nên chất lung linh trong dàn chiêng cồng Bahnar thì bị chuyển thành Pha thăng để trở thành Rê Trưởng bỏ Mi và Si. Nghĩa là tìm mọi cách để có thể đánh dân ca trên phím piano.(?!) Thời ấy, bài dân ca có thêm bè đệm piano được coi là một đóng góp vào âm nhạc dân gian.

Một hạn chế không nhỏ là người ta luôn nhấn mạnh tính chuyên ngành của việc nghiên cứu, sưu tầm. Một nhà lãnh đạo cao cấp đã tuyên bố: *"Những gì ngoài đồ rê mi đều không phải âm nhạc, không cần quan tâm"*. Vậy cho nên chỉ cần sưu tầm bài dân ca, dân nhạc, ưu tiên chọn những bài có giai điệu lên bổng xuống trầm, giàu thành phần âm, có nhịp phách rõ ràng. Còn những bài ấy có ý nghĩa gì với cuộc sống, có chức năng gì, dùng vào lúc nào, trong bối cảnh nào, do ai trình diễn và tại sao lại phải có những quy định như thế... thì không cần biết.

Với nhạc cụ thì phải cải tiến theo cái nghĩa là phải đánh được nhạc mới, phải thành tổ bộ như giao hưởng. Ví dụ: Nhị coi như Violon, Hồ coi như Viola. Muốn thành tổ bộ phải "cải tiến" để có bè trầm, tức là phải làm to cái Nhị ra cho thành cái Hồ đại để thay Cello và Hồ cực đại để thay Contrebasse. Đàn bầu một dây phải cải tiến bằng cách thêm 2, 3 dây. Dạy nhạc cụ dân tộc là dùng đàn dân tộc dạy học sinh đánh bài mới sáng tác theo thể Concertino gồm đoạn A chậm, đoạn B nhanh có kèm theo Cadenza mô phỏng chim kêu gà gáy rồi lại trở về nhắc lại đoạn A. Còn bao nhiêu bài nhạc dân tộc cổ truyền thì không dạy vì coi là lạc hậu. Thế là bao nhiêu Hơi Nam, Hơi Bắc, những ngón đàn, chữ đàn tuyệt hảo của cổ nhân đều xếp xó, mai một dần. Cái đàn bầu chỉ độc đáo ở chỗ một dây mà chứa đựng cả một vũ trụ âm thanh nhờ việc sử dụng âm bồi. Nay đàn bầu cải tiến là lắp thêm dây, đánh phèng phèng như guitare. Đúng là *"gieo vừng ra ngô"*.

Tất cả những hạn chế nói trên đã khiến cho công việc nghiên cứu không phát triển. Có khá nhiều bài báo viết dưới dạng ca ngợi chung chung theo kiểu bình giảng văn học. Bài nào cũng khẳng định là âm nhạc dân tộc rất phong phú, thậm chí còn gọi là "nguồn vô tận". Ngoài ra, công tác nghiên cứu không phát triển còn do quan niệm rằng dân ca, dân nhạc được sưu tầm chỉ để làm chất liệu cho việc sáng tác mới. Như vậy, cảm xúc của nhạc sĩ sáng tác đối với một giai điệu cụ thể mới là quan trọng, nên hà tất phải phân tích, nghiên cứu sâu sắc chi cho mệt! Rất tiếc, những hạn chế nói trên tồn tại đến tận những năm 90 và có quan niệm còn đến hôm nay

Tuy nhiên, tình hình đã biến chuyển, ít nhất từ những năm 1978 bộ môn Âm nhạc dân tộc học lúc đó gọi là Âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam được mở tại Nhạc viện Hà nội và từ năm 1993-1994, khi mà các lớp tập huấn nghiệp vụ của Hội Văn nghệ Dân gian Việt Nam (Hội VNDGVN) bắt đầu được tổ

chức, lớp tập huấn của UNESCO về phương pháp điền dã âm nhạc dân gian tổ chức tại Việt Nam, khi mà *dự án "Tổng điều tra cơ bản âm nhạc các dân tộc thiểu số" (1992-1996) của Hội VNDGVN* được thực hiện với quan điểm âm nhạc là một thành tố trong các hoạt động văn hoá dân gian. Một phương pháp tổng thể dựa trên sự nghiên cứu liên ngành đã chiếm lĩnh công việc sưu tầm, nghiên cứu âm nhạc dân gian. Cũng vẫn tồn tại những công trình chuyên ngành và kỹ năng âm nhạc học nhưng cũng đã chừng mực nào được đặt ra trong mối quan hệ với các ngành khác và điều quan trọng là một số đông các công trình đã thoát ra khỏi cái *"vòng kim cô"* của những tín điều lý thuyết âm nhạc phương Tây.

Từ năm 1996 trở lại đây, công việc sưu tầm nghiên cứu âm nhạc dân gian được tiếp tục với những điều kiện mới. Các thiết bị kỹ thuật nghe nhìn giúp cho việc sưu tầm các hiện tượng âm nhạc dân gian sống động hơn vì chúng được ghi lại ngay trong bối cảnh xã hội của chúng. Các thiết bị thông tin lại giúp việc lưu giữ bảo quản tư liệu bằng CD và CD-ROM được tốt và bền vững hơn.

Một loạt các công trình nghiên cứu được công bố trong các năm 1997 - 1999 và 2000 cho thấy một tiềm lực còn chưa xuất hiện hết trong lĩnh vực này. Tuy nhiên, phần lớn là những công trình về một hiện tượng âm nhạc dân gian cụ thể như Hát Xoan, Hát Ghẹo, Hát Ví Nghệ Tĩnh, hai trăm bài Lý Nam Bộ, âm nhạc Tày, âm nhạc Thái... Điều cần thiết phải làm là những công trình có tính tổng kết lý luận về âm nhạc dân gian Việt Nam. Cuốn *Dân ca người Việt* của cố PGS.TS Tú Ngọc đã mở đầu cho loại công trình này. Cũng rất cần thiết một cuốn *Từ điển Bách khoa Âm nhạc dân gian dân tộc*. Trong lĩnh vực giáo dục - đào tạo cả phổ thông và đại học đều cần tăng thêm hàm lượng âm nhạc dân gian trong chương trình học.

Những điều cần làm đó đang chờ đợi chúng ta bên kia bờ của thiên niên kỷ mới. Chắc chắn trên cơ sở kinh nghiệm thành bại của thế kỷ XX, chúng ta sẽ có những thành tựu mới ngay trong những năm đầu của thế kỷ XXI.

Tạp chí *Văn hóa dân gian*,
số 2/2001, tr. 29.

MẤY SUY NGHĨ QUA NHẠC HỘI ĐÀN BẦU CỔ TRUYỀN LẦN THỨ NHẤT

Nhạc hội cổ truyền đàn bầu lần thứ nhất do Viện Nghiên cứu Âm nhạc tổ chức trong hai ngày 30 và 31 tháng 12 năm 1978, nhằm mục đích kiểm điểm vốn đàn bầu cổ truyền; tập hợp và công nhận các nghệ sĩ tài năng; đồng thời tiến hành thu thanh, sưu tầm các tư liệu.

Nhạc hội có hai chương trình khác nhau về tính chất, trong chương trình chính thức các nghệ sĩ trình diễn những bài bản cổ truyền bằng đàn bầu thường. Những bài bản do các nhạc sĩ ngày nay sáng tác cho đàn bầu, các tiết mục đàn bầu đi với tốp nhạc, với ca và trình bày bằng đàn bầu điện, đàn bầu cải tiến, được xếp vào chương trình trao đổi học tập.

Tham gia nhạc hội có các nghệ sĩ thuộc đủ lứa tuổi. Nghệ sĩ lớn tuổi nhất là cụ Nguyễn Ngọc Thư, 84 tuổi ở Hải Phòng. Cháu Phạm Thị Thanh Huy, 9 tuổi ở Hà Nam Ninh là người ít tuổi nhất. Có 13 nghệ sĩ tham gia chương trình chính thức và 9 nghệ sĩ tham gia chương trình trao đổi học tập. Đó là không kể các nghệ sĩ đến phụ hoạ cho các tiết mục.

Trước khi vào nhạc hội, Viện Nghiên cứu Âm nhạc đã làm việc với từng nghệ sĩ. Viện đã thu thanh toàn bộ vốn liếng đàn bầu của mỗi người, rồi chọn trong đó một số bài tiêu biểu để trình diễn tại nhạc hội. Viện đã thu thanh làm tư liệu được 240 bài đàn bầu, 80 bài trong đó được trình diễn tại chương trình chính thức của nhạc hội.

Qua nhạc hội chúng ta có dịp nhìn nhận thêm vẻ đẹp và đời sống của cây đàn bầu.

Nhạc cụ là sản phẩm sáng tạo vật chất của con người. Nó là một dạng công cụ. Vì thế có thể thấy các dạng nhạc cụ có cùng một nguyên tắc chế tạo ở nhiều dân tộc khác nhau. Loại đàn một dây như đàn bầu có thể gặp ở Ấn Độ, Inđônêxia, Nhật Bản, Campuchia. Công cụ, dù là công cụ âm nhạc, thể hiện sự chiếm lĩnh thiên nhiên vật chất của con người. Nó thuộc về phạm trù nền văn minh của các tộc người. Nhưng khai thác công cụ ấy để phục vụ con người như thế nào thì lại *là một biểu hiện của tính dân tộc, và do đó nó thuộc phạm trù văn hoá dân tộc*. Nói đàn bầu mang tính chất độc đáo Việt Nam chính là chỗ đó

Đàn một dây ở các dân tộc khác, dù được diễn tấu bằng nhiều kỹ xảo khác nhau, chung quy vẫn chỉ là khai thác âm thật của dây. Số lượng các âm khác nhau trên một dây rung có hạn chế (vì thế con người mới cần chế ra các loại đàn nhiều dây). Ưu thế của đàn bầu Việt Nam là ở chỗ nó *sử dụng âm bồi (overtone)*. Căng một dây đàn, bật cho nó rung lên, dùng nhiều cách cho nó tạo ra nhiều âm khác nhau, như thế đã là một phát hiện của con người thời cổ. Nhưng tìm được những điểm nút[1] mà trên đó cho ta những âm bồi như ở đàn bầu Việt Nam thì quả là một phát minh quan trọng. Chưa hết, còn vai trò của cần nắn nữa. Nếu không có cần nắn thì trên một dây, số âm bồi cũng không nhiều, vì các điểm nút tạo nên chúng có hạn chế. Cần nắn với các loại ngón nhấn, ngón chùn, đã cho ta toàn bộ các âm trong một âm vực rộng tới 4 quãng tám[2]. Cần nắn cũng

1. Huy Trân "Tiếng đàn bầu Việt Nam" Tạp chí Nghiên cứu nghệ thuật, số 3/1976, tr 27

2 Theo ý kiến của nghệ sỹ đàn bầu Mạnh Thắng phát biểu tại Viện Nghiên cứu Âm nhạc ngày 12/12/1979

là một phát minh mang dấu ấn Việt Nam. Ở cây đàn một dây của các dân tộc khác, cần này chỉ làm vai trò của một trục giữ căng dây đàn.

Chất âm thanh do tính chất âm bồi và do cần nắn tạo nên rất óng mượt, tinh vi. Nó thể hiện khiếu thẩm âm tinh tế của nhân dân ta. Chất âm này gần gũi với tiếng nói giàu âm điệu của ta và làm cho đàn bầu có thể diễn tấu các giai điệu có đường nét uốn lượn, giàu luyến láy của dân ca và dân nhạc Việt Nam. Các cụ thường truyền tụng rằng cây đàn bầu là cây đàn biết "nói". Các nghệ sĩ Xẩm có thể dùng cây đàn chuyển một câu nói của tốp trai sang cho tốp gái hoặc ngược lại. Nghệ sĩ Xẩm Thân Đức Chinh tham gia nhạc hội vừa qua có thể dùng cây đàn "nói" lại câu "Đây là tiếng nói Việt Nam, phát thanh từ Hà Nội, Thủ đô nước Cộng hoà Xã hội Chủ nghĩa Việt Nam". Xem thế đủ biết cây đàn gắn bó chặt chẽ với tiếng nói dân tộc biết chừng nào.

Nhưng chức năng của một nhạc cụ, dù cho nó có gần gũi tiếng nói bao nhiêu đi nữa, cũng không phải là để nhại tiếng nói. Mối quan hệ nguồn gốc của nó với tiếng nói là một dữ kiện chứng minh rằng nó là một sản phẩm của dân tộc. Chức năng của cây đàn là mô tả, thể hiện tư tưởng, tình cảm, tâm hồn con người trong cuộc sống đấu tranh với thiên nhiên và trong xã hội. Nếu cách khai thác công cụ thể hiện tính dân tộc trong việc lựa chọn chất âm này hay chất âm khác, thì việc lựa chọn cung bậc, sáng tạo ngón đàn và sử dụng âm thanh, nhịp điệu trên cây đàn ấy lại được quyết định bởi chính cuộc sống lịch sử của dân tộc. Tất cả những cái đó biểu hiện ra trong bài bản và phong cánh của bài bản. Qua nhạc hội, chúng ta bắt gặp các tính chất và phong cách bài bản đàn bầu khác nhau. Đàn bầu Xẩm mang vẻ đẹp hồn nhiên, yêu đời. Tính chất trong sáng, khoẻ khoắn, đôi khi có pha chút ít trào phúng cũng là một mặt của phong cách xẩm. Nhưng đàn bầu Xẩm cũng vẽ nên cái cảnh man mác

của Bồng mạc, Sa mạc; cái dịu dàng, đằm thắm của Ru con, Cò lả. Cùng với tiếng đàn bầu Xẩm, chúng ta nhớ đến những bến đò, những cây đa, quán nước đầu làng, những luỹ tre xanh, những tiếng võng đưa kẽo kẹt và tiếng ru hời trong trưa hè vắng vẻ, những phiên chợ náo nhiệt và cả tiếng thét của bài vè "Hà thành thất thủ" nữa. Dường như đàn bầu Xẩm là một phần máu thịt của cuộc sống đồng bằng Bắc Bộ từ bốn ngàn năm lịch sử. Nhạc thính phòng Huế - Trị Thiên thì lại sử dụng đàn bầu thể hiện vẻ trầm lắng, suy tư, tinh tế của tâm hồn Việt Nam. Những tiếng đàn nghiền ngẫm sâu sắc và được nảy lên bởi những bàn tay tài hoa, lão luyện. Tiếng đàn "chín nục, chín nạc" từ trong cõi lòng, lại cũng "chín" từ vẻ "tròn trịa, ngọt ngào" của âm thanh. Khoan thai về nhịp điệu, giàu có về âm điệu, tinh tế về cung bậc, sâu sắc về tiếng đàn, phải chăng là những điểm nổi bật của phong cách đàn bầu Huế - Trị Thiên?

Song đàn bầu không chỉ là cây đàn độc tấu đặc sắc. Đàn còn tham gia vào các tốp nhạc Xẩm, thính phòng và còn có mặt trong các dàn nhạc của các kịch chủng dân tộc. Đàn bầu xuất hiện trong các dàn nhạc Chèo, Tuồng, Cải lương không phải là điều xa lạ với mọi người. Theo truyền thống ấy, đàn bầu lại có mặt trong kịch dân ca liên khu V, Ca kịch Trị - Thiên - Huế. Đàn bầu có mặt ở mọi chỗ trong cương vực âm nhạc dân tộc. Lại thêm một dự kiện nói lên rằng đàn bầu là cây đàn độc đáo của Việt Nam

Từ sau Cach mạng Tháng Tám, với đường lối văn nghệ đúng đắn của Đảng, cũng như các vốn văn hoá cổ truyền khác, đàn bầu được sử dụng rộng rãi. Đặc biệt, nó đã được đưa vào giảng dạy trong các trường nghệ thuật và đưa lên sân khấu chuyên nghiệp. Đàn bầu đã giành được nhiều huy chương vàng tại các cuộc liên hoan văn nghệ quốc tế, làm rạng rỡ cho nền âm nhạc dân tộc. Lại có thêm một thành ngữ quốc tế về dân tộc ta: "Việt Nam - Đàn bầu".

Bên cạnh các bài bản cổ truyền đã có thêm những sáng tác mới cho đàn bầu của các nhạc sĩ sáng tác và biểu diễn. Cây đàn được các nhạc sĩ nghiên cứu, cải tiến và bước đầu đã có thêm khả năng diễn tấu các bản mang nội dung và tính chất hiện đại. Cải tiến quan trọng và phổ biến là việc lắp thêm thiết bị khuếch đại làm cho tiếng đàn vang to hơn, phục vụ cho khối công chúng đông đảo của thời đại. Cũng đã có những cải tiến khác nhằm làm cho tiếng đàn có thể ngân dài vô tận. Nhờ đó, nếu biết kết hợp các cách diễn tấu khác nhau, thì đàn một dây lại có thể cho những hiệu quả của hoà thanh nữa. Chúng ta vui mừng hoan nghênh các tìm tòi đó, vì cuộc sống luôn luôn đòi đổi mới. Song đổi mới không phải là làm cho nó mới đến nỗi không còn là nó nữa. Tạo ra khả năng cho một âm nảy lên sẽ ngân dài vô tận và trên âm ngân dài đó, dùng cần đàn tạo ra vô số các âm khác nhau là một thủ pháp đáng quý, một phát hiện mang trình độ khoa học thời đại. Song thủ pháp nào cũng vậy, khi bị lạm dụng cũng sẽ mất đi tính hợp lý và hài hoà nghệ thuật của nó. Nếu từ đầu đến cuối một bài, một đoạn nhạc, dựa vào tính chất ngân dài vô hạn của âm, người đàn chỉ cần nảy một tiếng thì lâu dần tay phải sẽ trở nên vô dụng. Cách đánh này quả là gây được sự trầm trồ của công chúng trong và ngoài nước. Song vấn đề là ở liều lượng sử dụng nó. Trong đàn bầu, nếu tay trái cho ta các cung bậc khác nhau thì chính tay phải đưa đến vẻ đẹp của tâm hồn thông qua chất âm của tiếng đàn. Khái niệm "chín" chính là dành cho tay phải. Vai trò nghệ thuật của tay phải trong đàn bầu có thể xem gần giống vai trò của tay vĩ trong đàn vi-ô-lông. Những ngón vĩ đã góp phần không nhỏ làm nên tài năng của các nghệ sĩ biểu diễn vi-ô-lông bậc thầy. Nếu chúng ta thay dần những ngón que của tay phải đàn bầu (hoặc hạn chế nó đến mức tối đa), và thay vào đó bằng tính chất ngân dài vô tận của âm thanh, thì phải chăng đó là một việc làm không còn gì phải bàn bạc? Ấy là chưa kể đến những mất mát về âm do các thiết bị cảm ứng điện tử gây ra. Một dây đàn rung lên tạo ra âm cơ bản

và các âm bồi của nó. Do đặc điểm của mình, các thiết bị cảm ứng điện tử chỉ nắm bắt được những âm bồi nào phù hợp với nó. Các thí nghiệm âm thanh học âm nhạc cho biết[1], việc một hay vài âm bồi nào đó được khuếch đại sẽ làm thay đổi chất âm của âm cơ bản. Chúng ta hoan nghênh những tìm tòi theo hướng điện tử (électronique) hay điện tử - âm thanh học (électroacoustique) để ứng dụng cho cây đàn bầu. Song chúng ta cần lưu ý đến những ưu thế cũng như những nhược điểm mà phương pháp này đem lại. Chúng ta hiểu rằng cái mới có thể này sinh vô hạn theo thời gian *trong phạm vi của bản chất*. Nếu cái mới làm cho bản chất mất đi thì bản thân sự vật sẽ không còn là chính nó nữa!

Một vấn đề khác cần nêu ra ở đây. Trong nhạc hội có bảy nghệ sĩ trẻ, vào lứa tuổi 20 - 30, đã tham gia chương trình chính thức. Điều vui mừng lớn là lớp nghệ sĩ này đã trình diễn khá tốt các bài bản cổ truyền. Có người như anh Nguyễn Tiến, diễn viên Đoàn Ca múa Tổng cục Chính trị, đã trình diễn xuất sắc. Tiếng đàn của anh trong, đẹp, mịn và vang to. Phong cách bài bản được thể hiện rõ, đúng và có chiều sâu. Truyền thống đang tiếp tục sống trong tay lớp nghệ sĩ trẻ này. Các anh không chỉ diễn tấu giỏi các bài nhạc mới trên cây đàn điện mà còn hoàn toàn có khả năng diễn tấu những bài cổ truyền trên cây đàn xưa. Trong các anh, những người có tài năng trội hơn thường được tiếp xúc với đàn bầu từ nhỏ, hoặc là học trò hay con trai của các nghệ sĩ đàn bầu thuộc lớp trước. Một lần nữa, chúng ta bắt gặp quy luật *cha truyền con nối* ở đây, ngay trong thời đại chúng ta. Điều đó nói lên sức sống mạnh mẽ của truyền thống nói chung và của đàn bầu nói riêng.

---

1. N. A. Garbouzov, *Zonnaya prıroda tembrova sloukha*, Nxb Muzgıs Matxcova, 1956

Nhạc hội đàn bầu cổ truyền lần thứ nhất đã hé mở cho ta thấy những khả năng của cây đàn bầu trong đời sống văn hoá của nhân dân ta xưa và nay. Tuy những điều thu lượm được mới chỉ là bước đầu, song cũng cho chúng ta thấy được trách nhiệm của mình đối với phong trào chơi đàn bầu ở các địa phương, đối với việc sưu tầm, nghiên cứu vốn đàn bầu cổ truyền và đối với việc nghiên cứu tìm tòi để cải tiến cây đàn và bài bản cho đúng hướng, cho phù hợp với những yêu cầu của đời sống xã hội chủ nghĩa của chúng ta ngày nay.

Nghiên cứu nghệ thuật, số 2/79, tr. 74 - 76.

CHÈO VÀ CHÈO CẢI TIẾN

Cố nhiên, một người ngoại đạo như tôi mà dám viết những dòng về Chèo thì quả là có phần mạo muội. Vậy chỉ xin cho phép một người yêu mến Chèo được tham góp, lạm bàn với làng đôi điều băn khoăn mà thôi.

Nỗi băn khoăn từ hàng mấy chục năm nay mà vẫn không có được lời giải cuối cùng và dứt khoát. Bởi chúng ta cứ hô to *"cải tiến, cải biên"* hay *"hiện đại hoá, khoa học hoá"* vốn văn hoá nghệ thuật cổ truyền. Nhưng kết quả thì ra sao? Từ đàn bầu thánh thót ta nhận được đàn ghi ta Ha-oai và một mẩu của đàn oóc điện tử. Từ Tuồng, Chèo ta nhận được kịch nói pha các làn điệu Chèo Tuồng trộn với nhạc vàng! Cái gọi là múa dân gian được *"hiện đại hoá và khoa học hoá"* thì phải chăng chính là *"ba-lê hoá"*. Những kết quả mà ta nhận được từ cái công việc gọi là *"cải tiến"* đó, *về thực chất đó là cuộc lắp ghép sống sít"* những yếu tố châu Âu và Nga vào vốn cổ truyền của ta. Nó *"sống sít"*, vì ta quan niệm *"hiện đại"* tức là giống phương Tây, nên phải *"cải tiến"* nó theo họ! Đi xem lắm lúc cứ có cảm giác bị xài của *"dớm"*, nhất là hôm nào gặp một vở Chèo dùng nhiều kiểu *"tàn cổ giao duyên"*. Bởi vì, *cái sự "cải tiến" đó đã phá vỡ và tiêu huỷ những tiêu chí cơ bản nhất về thể loại của Chèo*, khiến cho nó không còn là nó nữa. Dẫu những nhà sáng tác hay lãnh đạo các đoàn có nhất định bắt công chúng gọi đó là Chèo thì trong đáy lòng họ vẫn nói thầm với nhau, *"thế mà cũng gọi là Chèo"*. Khi *"cải tiến"* Chèo để không còn Chèo nữa thì công việc của chúng ta sẽ là chuyện *"gieo vừng ra ngô"*. (Lời Bác Hồ dạy).

Đã đôi lần tôi bày tỏ những suy nghĩ của mình thì đều bị gạt đi một cách kiên quyết vì những băn khoăn của tôi *trái với chủ trương chung* là *"cải tiến, phải khoa học hoá, hiện đại hoá"*. Lần này các anh ở Hội Sân khấu khuyến khích nên tôi mới dám bạo dạn thêm mà bày tỏ lại đôi điều đã từng bị coi là không thích hợp.

Cái cốt lõi ý kiến riêng của tôi là: *Không thể cải tiến vốn văn hoá cổ truyền mà không làm biến đổi nó thành một thứ khác*. Một vài ví dụ:

Chèo là sản phẩm đời sống công xã nông thôn và vùng đồng bằng Bắc Bộ xưa. Trong công xã đó, con người chỉ là thành viên chứ chưa phải là những cá thể, tức là khi ấy chỉ có những biểu hiện của CÁI TA, chứ chưa có những SỐ PHẬN CỦA CÁI TÔI. Chính vì vậy mà trong Chèo người ta chỉ định ra được *những tính cách chung cho một loại hình nhân vật* như các vai *"chín"*, *"lệch"*, *"lão"* v.v... Về các sắc độ tình cảm, người ta cũng chỉ cho ta *những cung bậc chung* trong hệ thống các làn điệu như *Sử, Sắp, Hề, Nói* v.v... Tóm lại, phương thức sáng tác trình diễn của Chèo là phương pháp tạo MÔ HÌNH cho nhiều thực thể khác nhau nhưng có chung nhau những tiêu chí bản chất, phương pháp tạo ra một phong cách mà xưa nay ta thường gọi là TÍNH ƯỚC LỆ! Trên cơ sở mô hình chung ấy, trong mỗi trường hợp cụ thể của một vai cụ thể trong một vở cụ thể *người ta áp dụng và vận dụng mô hình với những biến đổi nhỏ, có tính chất chi tiết*, tạo ra những nhân vật có xương thịt trên sàn diễn. Phương pháp này không có gì là lạ. Nó chính là con đẻ của mối quan hệ con người thành viên với công xã mà thôi. Do đó, các loại hình văn hoá dân gian đều sinh thành phát triển theo phương pháp này cả. *Phương pháp này không có hay có rất ít khả năng diễn tả chi tiết những diễn biến xung đột nội tâm cá thể*, điều mà những kịch bản ngày nay cần có để mô tả con người ngày nay. Trong trường hợp này Chèo cổ trở thành cái "bình cũ" phải chứa

a-xít mới, tránh làm sao khỏi vỡ! Để cứu vớt, chúng ta đã giải quyết bằng cách dùng yếu tố thoại của kịch nói. Còn những yếu tố diễn, yếu tố hát, tức là những mảng miếng ra trò, những làn điệu Chèo có tính mô hình thì *trở thành phương tiện phụ*. Đạo diễn và kịch tác gia đành phải lựa sao cho có cớ mà hát, nên lắm lúc hát cũng để cho có hát chứ có nằm trong lô-gích phát triển đồng bộ của các phương tiện nữa đâu! Bởi vì, thoại và cách dẫn chuyện của kịch nói *khác về bản chất* với phương pháp sáng tác mô hình của Chèo Như vậy thì còn Chèo đâu nữa mà gọi đó là Chèo!

Một ví dụ khác. Các nhà nghiên cứu Chèo nói khá nhiều về tính chất *"ước lệ, tượng trưng"* của Chèo (và cả Tuồng và các loại hình văn nghệ dân gian khác) Chẳng hạn, muốn vào nhà thì không cần phải có phông màn vẽ cái cửa, mà chỉ cần làm động tác khoát tay là mọi người hiểu. Bây giờ người ta dẫn chuyện theo kiểu kịch nói, tức là theo cách chân thực thì cố nhiên phải có phông màn như thật, lại phải có ánh sáng lập loè đủ kiểu. Nghĩa là bày một mâm cỗ đầy ú hụ. Người xem ăn sẵn tất cả. Chẳng phải tưởng tượng, nhập cuộc như đi xem Chèo ngày xưa nữa. Chẳng cần có tư duy kiểu "ý tại ngôn ngoại" làm gì nữa, vì mọi thứ đều bày biện tất hết cả ra rồi. Thế thì còn đâu nữa cái *"ước lệ với lại tượng trưng"*?" Cho nên, *vấn đề không phải dùng hay không dùng những nhân tố kịch nói mà vấn đề là dùng như thế nào thì nó sẽ phá vỡ những đặc trưng thể loại của Chèo ra sao.*

Bây giờ xin nói về công chúng Chúng ta than phiền và lắm lúc la làng lên rằng ngày nay Chèo không có công chúng nữa. Họ quay lưng lại với Chèo, cũng tức là họ quay lưng với truyền thống ông cha. Theo tôi, không nên trách công chúng mà nên trách chúng ta *vì họ là hệ quả của chính chúng ta.* Suốt mấy mươi năm chúng ta hô hào một cách rất chân thành và thiện ý rằng chúng ta phải *"cải tiến"* Chèo, phải *"hiện đại hoá, khoa học*

hoá, tác giả hoá" Chèo. Như vậy, ta gây ra trong công chúng suy nghĩ gì? *Thứ nhất,* họ hiểu rằng chúng ta không trân trọng giá trị của ông cha để lại, rằng các cụ là lạc hậu nên ta mới phải *"cải tiến" các cụ*. Họ chân thành tin vào chúng ta và tự bảo, té ra từ trước đến nay mình dốt nát quá, Chèo cổ lạc hậu thế mà mình vẫn thích. Té ra phải cải tiến thì mới hay. *Thứ hai,* chúng ta toàn cho công chúng xem những vở cải tiến, những vở bình cũ axít mới. Họ có được xem những vở cổ đâu. Thỉnh thoảng có diễn thì cũng chẳng ai giải thích cho họ là hay chỗ nào, mà trên công luận chỉ thấy lúc nào cũng nói đến chuyện cải tiến với hiện đại hoá thôi. Cho nên không lấy làm lạ rằng lứa tuổi bốn mươi trở về đây không hiểu Chèo, và do đó không thích Chèo bởi, từ khi lớn lên, họ đã được hưởng cả một nền Chèo cải tiến rồi. Mà, như trên đã nói, về ca hát thì do không có lô gích nên nó đâu có mùi mẫn bằng cải lương. Nó mất khách là đáng lắm. Và, LỖI LÀ TẠI CHÍNH CHÚNG TA. Chúng ta tạo ra một công chúng như vậy thì *họ sẽ lấy những tiêu chí của kịch nói và Cải lương để ép chúng ta dựng vở.* Thế là, chúng ta, những ông "phù thuỷ" tạo ra âm binh, nay lại bị chính những âm binh đó sai khiến! Cái bi kịch của chúng ta chính là ở chỗ này. Nó khiến cho Chèo và cái gọi là Chèo hiện đại cứ bị trượt dần ra khỏi những khuôn khổ thể loại của mình *trở thành một thứ không phải cái này, cũng chẳng phải cái kia.*

Vậy gỡ thế nào chuyện này? Biết phê bình thì cũng phải biết xây dựng vì tôi đâu có phải là kẻ người dưng nước lã với làng Chèo. Huống hồ, chỉ vì quá yêu Chèo cổ mà bật lò so lên với mấy cái vụ *"cải tiến - cải lùi"*. Theo ý tôi nên:

1- Nhà hát Chèo trung ương nên được bao cấp hoàn toàn và xứng đáng để *chỉ chuyên diễn Chèo cổ, thứ Chèo đích thực là Chèo.* Và chỉ những vở này mới được gọi là Chèo, Chèo chuẩn mực!

2- Không ai cấm những đoàn, những "Nhà" sáng tác các vở mới, nhưng phải đảm bảo những đặc trưng của Chèo. Ví dụ như

bộ ba *Bài ca giữ nước* của Tào Mạt và đoàn Chèo Tổng cục hậu cần thì còn là Chèo.

3- Còn những vở như từ *Nàng Sita* trở đi cho đến những *Chiếc bóng oan khiên, Đồng tiền vạn lịch* thì xin đừng gọi là Chèo. Gọi là gì ư? Xin tuỳ thích nhưng gọi là Chèo thì oan cho Chèo lắm

Cuối cùng, tôi xin được các quan bác làng Chèo lượng thứ, đánh chữ Đại xá cho những lời hàm hồ ở trên. Được như vậy, tôi biết ơn các quan bác lắm lắm.

Tạp chí *Sân khấu*, số 119/1990.

NHÃ NHẠC
MỘT THỂ LOẠI ÂM NHẠC CUNG ĐÌNH VIỆT NAM

Hiện nay, việc nghiên cứu âm nhạc cung đình Việt Nam nói chung và âm nhạc cung đình triều Nguyễn nói riêng rất khó khăn, các tư liệu thư tịch cổ rất ít. Khi nói về âm nhạc cung đình, các tư liệu này chỉ kể ra tên gọi của thể loại âm nhạc, tên bài nhạc trong biểu mục, tên dàn nhạc và những nhạc cụ của chúng. Không còn bất cứ một tư liệu âm thanh nào từ trước thế kỷ XX. Một số bản nhạc phổ do một vài nhà nghiên cứu người Pháp được ghi trên khuông 5 dòng kẻ cho biết được những đường nét giai điệu chính. Một vài cuốn sách do nhạc công Việt Nam ghi bằng chữ Nôm và ký tự La Tinh cũng lại chỉ cho biết tên các nốt nhạc mà không cho biết cơ cấu nhịp của các bản nhạc. Trong lưu trữ của nhạc sĩ Nguyễn Hữu Ba có một số băng ghi âm các bài nhạc cung đình Huế, nhưng rất tiếc, đó lại là các bản trình tấu của các nhạc sĩ tài tử chứ không phải của các nhạc công trong dàn nhạc cung đình.

Năm 1977, Bộ Văn hoá Việt Nam đã tập hợp các nhạc công và vũ công của cung đình Huế xưa còn lại để họ trình diễn lại một số tiết mục trong vốn âm nhạc và múa cung đình Huê và đã ghi lại bằng phim nhựa. Số phim này hiện nay đã hỏng. Từ năm 1985 trở lại đây, Sở Văn hoá tỉnh Thừa Thiên – Huế đã tổ chức nhiều nhóm nhạc và múa, khôi phục lại được một số tiết mục múa và nhạc cung đình xưa. Rất tiếc là những tiết mục này đã được cải biên để trở thành những tiết mục sân khấu hoá và đã không giữ được nguyên vẹn những đặc trưng nguyên gốc.

Trong cuốn sách *La musique Vietnamienne Traditionnelle,* công bố năm 1962 tại Paris, GS. TS. Trần Văn Khê đã viết về âm nhạc cung đình Việt Nam dựa trên hầu như tất cả các tư liệu thư tịch cổ và các tư liệu khác như đã nói ở trên. Chúng tôi xem đây là bản tổng kết đầy đủ và tin cậy nhất về âm nhạc cung đình Việt Nam, trong đó bao gồm cả âm nhạc cung đình của triều đại phong kiến cuối cùng (Nguyễn).

Tháng 3/1994, UNESCO đã tổ chức một hội thảo về chủ đề *"Bảo vệ và phát huy di sản văn hoá phi vật thể ở vùng Huế"*. Tại cuộc hội thảo này, các giáo sư Nhật Tokumaru Iosihiko và Yamaguchi Osamu, cùng với giáo sư Philipine Jose Maceda, GS. TS. Trần Văn Khê và tôi đã đề xuất một đề án khôi phục và truyền dạy vốn âm nhạc cung đình Huế. Quỹ Nhật Bản đã tài trợ cho đề án gồm hai phần:

- Chương trình nghiên cứu của nhóm nghiên cứu do các giáo sư Tokumaru và Yamaguchi lãnh đạo.
- Tổ chức một lớp truyền dạy *Nhã nhạc* cho 20 sinh viên tại Đại học Nghệ thuật Huế.

Ngoài ra, nhờ sự giúp đỡ của giáo sư Nhật Bản Shiraichi Masaya và sự tài trợ của quỹ Sumitomo của Nhật, chúng tôi đã tiến hành một đợt điền dã tại Huế và các địa bàn bao quanh, đặc biệt là ở khối cư dân sinh sống ở thị xã Đông Hà và xã Vĩnh Giang của tỉnh Quảng Trị. Theo ý kiến của các nghệ nhân Huế, hai nơi nói trên đã từng cung cấp nhiều nhạc công, ca công và vũ sĩ cho cung đình Huế.

Thông qua việc phỏng vấn những người kể trên, chúng tôi hiểu rõ hơn về nhiều mặt của âm nhạc cung đình triều Nguyễn, đặc biệt là về tên các bài nhạc, cơ cấu của tiết mục.

Chúng tôi cố gắng tìm các tư liệu âm thanh và đã có trong tay một số băng ghi âm:

- Băng ghi âm của Sài Gòn Radio ghi trong những năm 1950
- Băng ghi âm của chúng tôi ghi năm 1968, lưu trữ tại Đài phát thanh Tiếng nói Việt Nam – Hà Nội (băng này do các nhạc công Huế tập kết ra miền Bắc sau Hiệp định Jeneve 1954 trình bày).
- Băng ghi âm của chúng tôi ghi năm 1977 tại Huế.
- Băng ghi âm của chúng tôi ghi năm 1996 tại Huế.

Về tư liệu văn bản, chúng tôi có bản sao cuốn sách ghi những bài nhạc lễ của ông Hoàng Ân, hiện ở thị xã Đông Hà, tỉnh Quảng Trị. Cuốn sách ghi bằng chữ Nôm, trong đó có một số bài thuộc biểu mục của Nhã nhạc cung đình. Theo ông Hoàng Ân (77 tuổi), đây là một trong bộ sách gồm bốn cuốn, được truyền lại từ năm thế hệ trước đó, ba cuốn khác trong bộ sách đã bị mất trong chiến tranh những năm 1960. Dòng họ ông Hoàng Ân là dòng họ nhạc công. Nhiều người trong dòng họ đã được tuyển vào dàn nhạc cung đình của triều Nguyễn trong thế kỷ XIX. Hiện nay, gia đình ông Hoàng Ân vẫn có một dàn nhạc lễ mà tất cả các nhạc công đều là con cháu ông. Dàn nhạc này vẫn thường xuyên phục vụ các buổi lễ quan trọng trong các chùa, đền, miếu trong vùng. Hàng năm, vào ngày đầu năm mới, dàn nhạc trình diễn những bài ghi trong cuốn sách trước bàn thờ tổ tiên của dòng họ, được đặt ở trung tâm bàn thờ như một biểu tượng vinh quang

Chúng tôi cũng được cụ Trần Việt Bích, sinh năm 1920 tặng một cuốn sách ghi bằng ký tự La Tinh một số bài nhạc cung đình Huế, chủ yếu là các bài trong biểu mục Nhã nhạc. Tên các nốt gọi theo âm chữ Nôm, các bản nhạc được ghi lại theo phương pháp "lòng bản".

Các tư liệu âm thanh và văn bản thu được nói trên đã giúp chúng tôi có điều kiện nghiên cứu cụ thể và kỹ càng hơn về những gì còn lại của âm nhạc cung đình triều Nguyễn ở Huế.

Chúng tôi cũng không quên khảo sát loại hình âm nhạc thính phòng Huế. Lúc đầu, loại hình âm nhạc này được phổ biến trong giới hoàng thân quốc thích như là một trong những tiêu chuẩn về nhân cách quý tộc của họ. Nhạc thính phòng Huế có cả các bài ca và nhạc không lời. Tuy nhiên, họ không có những dàn nhạc lớn. Phần nhiều, chỉ là những nhóm nhỏ bao gồm ba, bốn nhạc cụ. Những nhóm này chơi hoà tấu hoặc đệm cho hát. Trong biểu mục của cả nhạc không lời lẫn các bài ca đều thấy có các bài trong biểu mục của Nhã nhạc. Hơn nữa, toàn bộ biểu mục "Mười bài ngự" của Nhã nhạc cũng được đặt lời để hát. Cố nhiên, trong biểu mục của nhạc thính phòng Huế còn có cả những bài dân ca và nhạc lễ nữa. Thú vị hơn, cho đến những năm giữa thế kỷ XX, thì nhạc thính phòng Huế đã không còn là của riêng giới quý tộc, nó được sử dụng trong những buổi trình diễn của giới trí thức, những người giàu và đôi khi cho cả dân chúng thành Huế. Nó thu hút vào biểu mục của mình ngày càng nhiều những bản nhạc lễ và các bài dân ca, trở thành một biểu tượng văn hoá độc đáo của cố đô Huế. Trong khi nhạc cung đình Huế xưa đi vào lụi tàn và mất đi chức năng vốn có của nó, thì một bộ phận quan trọng là Nhã nhạc lại được chuyển hoá và hoà nhập với các tiết mục của nhạc thính phòng. Có thể xem quá trình chuyển hoá này như một phương phap mà nhân dân Huế đã sử dụng để bảo vệ và chiếm hữu những giá trị văn hoá của mình.

Nhạc cung đình Huế còn lan toả vào miền Nam, trở thành hạt nhân cho sự xuất hiện và phát triển mạnh mẽ của một loại ca nhạc mới ở vùng này, được gọi là *"đờn ca tài tử"*. Nhân dân Nam Bộ vẫn coi ông Nguyễn Quang Đại (không rõ năm sinh và năm mất) là người có công khai sáng ra loại nhạc tài tử này *(Sơ lược tiểu sử nghệ nhân Nguyễn Quang Đại - Kỷ yếu Hội thảo khoa học về nghệ nhân tiên phong nhạc lễ và nhạc tài tử Nguyễn Quang Đại. Sở VHTT tỉnh Long An 3/1966, trang 28).* Theo tài liệu này, ông Nguyễn Quang Đại là một quan nhạc của triều đình

Nguyễn. Cuối thế kỷ XIX, vì ông tham gia phong trào chống thực dân Pháp nên phải chạy trốn vào Nam Bộ năm 1885 (*sách đã dẫn, trang 57*). Tại đây, ông đã tập hợp những người trẻ tuổi, yêu nhạc và dạy họ vốn âm nhạc cung đình Huế. Cùng với những học trò giỏi của mình, ông Nguyễn Quang Đại đã sáng tác thêm nhiều bài mới và từ đó nhạc tài tử lan khắp các tỉnh Nam Bộ. Thực ra, trước ông, nhạc Huế đã được biết đến ở Nam Bộ, do các thầy đàn từ Huế vào và truyền dạy và do một số người Nam Bộ ra Huế học mang về. *"Nhạc cổ lúc ấy còn nghèo nàn về bài bản cũng như giai điệu vì rập khuôn theo những bài bản của ca nhạc Huế... Từ khi ông Nguyễn Quang Đại (...) vào đất Nam Bộ (...) thì nhạc cổ mới trở thành phong trào rộng khắp các tỉnh miền Đông và sau lan sang các tỉnh miền Tây Nam Bộ, gọi là phong trào đờn ca tài tử" (sách đã dẫn, trang 57).*

Sau hơn một thế kỷ phát triển, ngày nay nhạc tài tử Nam Bộ đã trở thành một dòng nhạc mang những đặc trưng và phong cách riêng với biểu mục bao gồm hàng trăm bài bản khác nhau. Trong biểu mục đó, những bài có nguồn gốc từ nhạc cung đình Huế vẫn được xem là những bài cơ bản và có tính kinh điển nhất. Trên cơ sở vốn liếng âm nhạc tài tử, từ đầu thế kỷ XX đã xuất hiện và phát triển một loại hình ca kịch mới gọi là ca kịch cải lương. Cố nhiên, ngày nay nhạc tài tử và ca kịch cải lương đã trở thành những loại hình âm nhạc với đặc trưng nghệ thuật riêng. Nhưng, như nhân dân Nam Bộ đã thừa nhận, loại hình âm nhạc đó có nguồn gốc từ âm nhạc cung đình Huế.

Với chức năng phục vụ đời sống cung đình của vua chúa, đáng lẽ nhạc cung đình Huế sẽ rơi vào sự quên lãng nếu như một bộ phận của nó – chủ yếu là các bài Nhã nhạc – không được nhân dân Huế, Nam Bộ và phần nào miền Bắc giữ gìn, hội nhập vào dòng nhạc chuyên nghiệp của họ. Ngày nay, Nhã nhạc đang được truyền dạy tại Đại học Nghệ thuật Huế, được Đoàn Nghệ thuật Huế trình diễn, như là một sự khôi phục. Nhưng thực ra

nó đã, đang và sẽ tồn tại, phát triển trong đời sống âm nhạc của dân tộc Việt Nam.

Ngay từ thời Trần vào thế kỷ XIV, trong cung đình đã có hai loại dàn nhạc: loại *Đại nhạc* gồm các nhạc cụ hơi có âm thanh mạnh và nhạc gõ. Còn loại *Tiểu nhạc* thì gồm các nhạc cụ dây và một chiếc sáo tre (*Trần Văn Khê - Sách đã dẫn, tr. 19 - 20*). Rất có thể do đó mà ngày nay ở Huế người ta còn gọi *Nhã nhạc là Tiểu nhạc* vì thành phần của dàn nhạc cho *Nhã nhạc* cũng gồm những nhạc cụ tương tự như các nhạc cụ của dàn nhạc *Tiểu nhạc* đời Trần.

Như vậy, trải qua lịch sử 500 năm, Nhã nhạc có những ý nghĩa và nội dung khác nhau:

- *Nhã nhạc* là nhạc cung đình trong phân biệt với *Tục nhạc*.
- *Nhã nhạc* là một trong những thể loại âm nhạc cung đình.
- *Nhã nhạc* là nhạc không lời trong sự phân biệt với *Đồng văn* là nhạc hát.
- *Nhã nhạc* là một cơ cấu dàn nhạc gồm các nhạc cụ dây là chủ yếu, nên còn gọi là *Tiểu nhạc*.
- Ngày nay tại Huế, *Nhã nhạc* còn đồng nghĩa với những gì còn lại của nhạc cung đình Huế xưa kia, mặc dầu trên thực tế vẫn tồn tại một số bài Đại nhạc.

Trong sách *Kiến văn Tiểu lục*, tác giả Lê Quý Đôn viết: *"Lương Đăng dâng (vua) Nhã nhạc mới, sáng tác theo quy chế nhạc nhà Minh"* (*Lê Quý Đôn, Kiến văn Tiểu lục, Phạm Trọng Điềm dịch và chú thích, Hà Nội 1968, tr. 88*). Khi xem xét thành phần nhạc cụ của hai dàn nhạc thời Lê do Lương Đăng đề nghị là *Đường thượng chí nhạc* và *Đường hạ chí nhạc*, GS. TS. Trần Văn Khê cho rằng Lương Đăng đã dựa vào cơ cấu dàn nhạc cung đình nhà Minh để sáng tác ra dàn nhạc Việt Nam (*Trần Văn Khê - Sách đã dẫn, tr. 32*. Nguyên văn tiếng Pháp:

"Luong Dang... s'est inspiré de la composition des orchestres de la Cour des Ming pour créer les orchestres Vietnamiens"). Sách *Khâm định Việt sử thông giám cương mục* cũng ghi: *"Tháng chín, mùa thu, (1438)... Lương Đăng dâng (vua) Nhã nhạc mới. Nhạc này mô phỏng nhạc cụ của nhà Minh mà làm ra" (Khâm định Việt sử thông giám cương mục, Q.17, tờ 10).*

Những tư liệu nói trên cho thấy mối quan hệ nguồn gốc giữa Nhã nhạc và nhạc cung đình Việt Nam với nhạc cung đình triều Minh thể hiện chủ yếu ở các khía cạnh:

- Quan niệm về vai trò của âm nhạc trong đời sống cung đình, từ đó đặt ra những loại nhạc có chức năng khác nhau để đáp ứng.
- Tổ chức các dàn nhạc để thực hiện các chức năng âm nhạc đó, chẳng hạn như dàn nhạc *Đường thượng chi nhạc*.
- Sử dụng những nhạc cụ theo những cơ cấu như nhau trong các dàn nhạc cung đình.

Chúng tôi chưa tìm thấy những tư liệu nói về mối liên hệ về bài bản và biểu mục. Về điều này, như đã nói ở phần 1, chúng tôi không có điều kiện để xem xét, vì không có được tư liệu âm thanh và tư liệu văn bản âm nhạc học.

Trong chuyến điền dã năm 1996, những người được chúng tôi phỏng vấn đều trả lời rằng *Nhã nhạc* là một trong hai thể loại nhạc cung đình Huế còn được nhớ và khôi phục hiện nay. Thể loại thứ hai là *Đại nhạc*. Do đó, *Nhã nhạc* còn có tên gọi là *Tiểu nhạc*. Sự phân biệt hai thể loại này khác với khái niệm thời Trần (thế kỷ XIV) vì nó không căn cứ trên hiệu quả âm thanh mạnh hay nhẹ, mà căn cứ vào tính chất của âm nhạc. Theo quan niệm này, *Nhã nhạc* hay *Tiểu nhạc* trình diễn những bản nhạc ôn hoà mang tính tự sự pha chút trữ tình. Còn *Đại nhạc* trình diễn những bản nhạc có ý nghĩa triết học, mang tính thiêng liêng và hoành tráng.

Căn cứ những tư liệu nhắc đến ở trên, hiện nay ở Huế và vùng xung quanh, có những ý kiến khác nhau về biểu mục của *Nhã nhạc (Tiểu nhạc).*

Về *Nhã nhạc* có hai ý kiến:

1. ***Nhã nhạc*** chỉ bao gồm một liên khúc gồm mười bài, được gọi bằng bốn tên gọi khác nhau:

- *Thập thủ liên hoàn* vì khi trình diễn, người ta chơi liền một mạch cả mười bài.

- *Mười bài Ngự* vì đây là những bài trình diễn cho vua.

- *Mười bài Tầu* vì cho rằng các bài nhạc này có nguồn gốc Trung Hoa. Đặc biệt có những bài mang tên gọi có liên quan đến văn hoá Trung Hoa như: *Nguyên Tiêu*, các bài *Phẩm Tuyết* nói về các bông tuyết, bài *Tây Mai* nói về hoa mơ ở phía Tây nhà. Bài *Hồ Quảng* được coi là mô phỏng hơi nhạc của vùng Hồ Nam và các tỉnh Quảng Đông - Quảng Tây. Cũng có ý kiến cho rằng đây là *Mười tiểu điệu* của dân vùng Hoa Nam được triều đình nhà Minh sử dụng nên trở thành *Mười bản Tầu*. Một vài nhà sử học Việt Nam lại giải thích rằng đây là liên khúc mười bài mà sứ thần Việt Nam đã trình diễn cho vua Thanh nghe nên gọi là *Mười bản Tầu*

- *Mười bản tấu* được nói sai thành *Mười bản Tầu* vì trong tiếng Việt, từ *"tấu"* và *"tầu"* có cùng âm tiết *"âu"* và chỉ khác thanh nên dễ nhầm

Dù được gọi bằng tên gì thì khi trình diễn dàn nhạc cũng chơi liền một mạch cả mười bài theo thứ tự sau đây:

- *Phẩm Tuyết*
- *Nguyên Tiêu*
- *Hồ Quảng*
- *Liên hoàn*

- *Bình bản*
- *Tây Mai*
- *Kim Tiền*
- *Xuân Phong*
- *Long Hổ*
- *Tẩu mã*

2. *Nhã nhạc* bao gồm mười bài nói trên và một số bài khác nữa:

- *Long Đăng*
- *Long Ngâm*
- *Ngũ đối thượng và ngũ đối hạ.*

Chúng tôi không có cách gì để xác định ý kiến nào là đúng. Tuy nhiên, hiện nay dàn nhạc cung đình được khôi phục lại chỉ trình diễn có *Mười bài liên hoàn*. Ngoài ra, ở Huế hiện nay không còn ai nhớ và có thể trình bày các bài *Long Đăng và Long Ngâm* nữa. Những bài này chúng tôi lại tìm thấy ở trong nhạc tài tử Nam Bộ, nhưng không biết giai điệu của những bài này có quan hệ gì không với những bài trùng tên ở Huế?

Dàn nhạc *Nhã nhạc* hiện nay gồm các nhạc cụ sau đây:

- Một đàn nguyệt
- Một đàn tam
- Hai đàn nhị
- Một đàn tỳ bà
- Một sáo ngang
- Một trống mảnh
- Một xênh tiền
- Một mõ sừng trâu

- Một tam âm la
- Một bộ chén uống nước gồm bốn cái

Cơ cấu dàn nhạc này tương tự như dàn nhạc cung đình năm 1919 mà GS. TS. Trần Văn Khê đã mô tả. Dàn nhạc khi ấy gồm:

- Một đàn nguyệt
- Một đàn tam
- Một đàn tỳ bà
- Một đàn nhị
- Một xênh tiền
- Một tam âm la

  Một phách
- Một trống mảng
- Hai cái sáo tre (*Trần Văn Khê - Sách đã dẫn, tr. 56*).

Chúng tôi ngờ rằng cái phách của dàn nhạc năm 1919 nay được thay bằng mõ sừng trâu. Việc bỏ bớt một sáo tre và thêm một cái nhị không làm hỏng tính chất âm nhạc. Thế nhưng, việc thêm các chén trà thì khó chấp nhận. Nhạc công cầm ở mỗi tay hai cái chén, rung cho chúng chạm vào nhau phát ra tiếng theo một nhịp điệu từng phách đã làm hỏng tính chất nghiêm túc của *Nhã nhạc* Theo chúng tôi biết, bộ chén nhạc cụ này có nguồn gốc từ dàn nhạc của lối múa hát đồng bóng.

Mười bài của *Nhã nhạc* hiện nay được ghi nhớ và truyền dạy theo hai phương pháp:

Truyền miệng từ thầy sang trò. Người học phải học thuộc lòng.

- Truyền theo văn bản được ghi bằng chữ Nôm theo hệ thống tên gọi các nốt nhạc cổ.

Tuy nhiên, dù truyền dạy hay ghi nhớ bằng phương pháp nào thì người ta cũng chỉ ghi nhớ cái *lòng bản* của mỗi bài nhạc.

Có thể xem *"lòng bản"* là một mô hình giai điệu hay một đường nét giai điệu chính. *"Lòng bản"* quy định số lượng các nốt nhạc được dùng, quy định nốt nào là chính, nốt nào là phụ (hay còn được gọi là âm *chủ* và âm *khách*). Các nốt chính (*chủ*) được dùng nhiều hơn và được đặt vào các vị trí quan trọng của nhịp điệu, của cấu trúc như các điểm phách mạnh hay các điểm kết.

Trong truyền dạy và ghi nhớ Nhã nhạc người ta dùng hệ thống tên nốt của thang âm năm âm không bán âm.

HO	XU	XANG	XE	CONG	LIU	U	XANG
合	四	上	尺	工	六	五	仩
Do	Re	Fa	Sol	La	Do	Ré	Fá
1	2	4	5	6	1	2	4

Vì giai điệu của cả mười bài đều được xây dựng trên thang âm này.

Mỗi bài trong mười bài sử dụng một nhóm nốt trong các nốt nhạc nói trên làm các âm chính (*chủ*). Và chính điều này làm nên sự khác nhau về tính chất âm nhạc của mỗi bài. Có thể đưa ra một vài ví dụ:

- Bài Phẩm Tuyết : Fa – La – Do (Xang – Công – Líu / 4 - 6 - 1).
- Bài Nguyên Tiêu: Re – Fa – La (Xư – Xang – Công / 2 - 4 - 6)
- Bài Hồ Quảng : La – Do – Re (Công – Hò – Xư / 6 - 1 - 2)...

Cố nhiên, ngoài phương pháp sử dụng các nhóm âm chính khác nhau, còn có thủ pháp âm nhạc khác như cách ngắt mạch, cách tạo ra các dòng giai điệu, cách thêm thắt các luyến láy vào giữa các nốt chính...

Trải qua mấy trăm năm lịch sử, ngày nay Nhã nhạc còn tồn tại như một trong những thể loại nhạc cung đình Việt Nam, thể hiện dưới dạng vẻ của âm nhạc cung đình triều Nguyễn tại Huế. Nhã nhạc đang được truyền dạy, được khôi phục và trình diễn cho người Việt Nam và ở nước ngoài. Từ một thể loại chỉ dùng cho vua chúa, nay Nhã nhạc là tài sản chung của xã hội, tạo ra triển vọng phát triển mới cho thể loại này.

Tạp chí *Nguồn sáng*, số 23/1997.

NHÃ NHẠC VÀ GAGAKU
MỐI QUAN TÂM CHUNG

I. NHỮNG TƯ LIỆU LỊCH SỬ CHUNG

1. ***Nhã nhạc*** với nghĩa chung là loại nhạc thanh nhã, cao thượng của cung đình và giới quý tộc phong kiến, nhằm phân biệt với *Tục nhạc* của người dân thường, được xuất hiện vào triều đại nhà Chu (1122 - 771 TCN)) ở Trung Hoa. Nó được truyền sang Nhật Bản vào thế kỷ VII - VIII (701) và được gọi là *Gagaku;* đến Triều Tiên với tên gọi *Aak* vào thế kỷ XII (1114 - 1116). Ở Việt Nam, Nhã nhạc được du nhập vào triều đại nhà Hồ (1402) và chính thức trở thành nhạc cung đình vào năm 1437 dưới triều đại nhà Lê. Như vậy, *Nhã nhạc* có những tên gọi khác nhau ở từng quốc gia. *Yă Yueh* (Trung Hoa), *Gagaku* (Nhật), *Aak* (Triều Tiên), *Nhã nhạc* (Việt Nam).

Chức năng chung của Nhã Nhạc ở cả bốn nước là loại nhạc lễ và nghi thức. Nó được sử dụng trong các loại Tế Nam Giao, Tế Thái Miếu, được tấu để cứu nhật thực, nguyệt thực, được làm nghi thức cho buổi đại triều, thường triều, buổi tiếp sứ giả và một số dịp khánh hạ quan trọng của nhà vua và gia đình. Như vậy, *Nhã nhạc* chiếm một tỷ trọng lớn trong đời sống cung đình nhưng không phải là toàn bộ âm nhạc của cung đình vì ngoài Nhã nhạc còn có các loại nhạc khác với tên gọi riêng, phần lớn mang tính giải trí như *Yến nhạc, Nữ nhạc* (Việt Nam), *Togaku, Komagaku, Roei, Saibara* (Nhật).

Để thực hiện chức năng nhạc lễ và nghi thức, *Nhã nhạc* được thể chế hoá với những quy định có tính chuẩn mực. Ví dụ:

+ Việc trình diễn *Nhã nhạc* được giao cho hai dàn nhạc có biên chế và cơ cấu nhạc cụ khác nhau là *Đường thượng chi nhạc* và *Đường hạ chi nhạc* ở Trung Hoa và Việt Nam, *Tungga* và *Hon'ga* (Triều Tiên). *Đường thượng chi nhạc* có biên chế nhỏ hơn gồm các nhạc cụ họ dây và họ hơi là chủ yếu. *Đường hạ chi nhạc* có biên chế lớn hơn gồm các nhạc cụ của cả bốn họ: dây, hơi, màng và tự thân vang, trong đó dàn chuông đồng và khánh đá mang biểu tượng thiêng liêng.

+ Trong các nghi lễ và lễ thức cung đình, có múa theo những quy định nghiêm ngặt, được gọi là *múa Văn và múa Võ* (Trung Hoa); *múa Kinh vĩ lang và Chỉnh đốn lang* (Việt Nam), *Munmu và Mumu* (Triều Tiên) và có lẽ hai loại múa *"Bên phải"* và *"Bên trái"* của Nhật Bản cũng có ý nghĩa tương tự. Nhạc cho các điệu múa này do dàn *Đường hạ chi nhạc* đánh.

+ Dàn *Nhã nhạc* của cả bốn nước đều có một số loại nhạc cụ chung như:

- Kèn dăm kép có tên là *Tất lật* (Việt Nam), *Pili* (Trung Hoa), *Piri* (Triều Tiên) và *Hichiriki* (Nhật).
- Chiếc tù và sừng trâu hay ốc biển.
- Các loại nhạc cụ dây được sử dụng phối hợp với các loại trống, phách và thanh la nhỏ.
- Bộ khánh chùm và chuông chùm v.v...

Tuy nhiên, mỗi nước lại thể hiện những chuẩn mực chung ấy bằng phong cách và chất liệu riêng của mình.

2. Như trên đã nói, *Nhã nhạc* chính thức được nói đến trong sử liệu đời nhà Hồ (1402) nhưng trước đó đã có những dấu hiệu cho thấy những ảnh hưởng của *Nhã nhạc*. Chẳng hạn như dàn nhạc của viên quan cai trị người Hán trong thời gian từ 111 TCN đến năm 40, tên là Sỹ Nhiếp *"Có chuông khánh, già tiêu, cổ xuý"*[1].

---

1 "Việt sử lược", trích từ tài liệu "Ông cha ta nói về âm nhạc", tư liệu Viện Âm nhạc, tập I, tr 8

Trên bệ đá vuông ở chùa Vạn Phúc, làng Phật tích tỉnh Bắc Ninh được chế tạo dưới triều đại Lý (Thế kỷ X - XI) có khắc các nhạc công của một dàn nhạc mà GS. TS. Trần Văn Khê cho rằng rất *"gần với dàn nhạc vẽ trên tường của động Đôn Hoàng"*[1].

Phải tới đời vua Lê Thái Tông (ở ngôi 1434 - 1442) *Nhã nhạc* mới trở thành nhạc lễ và nghi thức chính thống trong cung đình Việt Nam.

Trải qua nhiều biến thiên của lịch sử đến triều đại Nguyễn (1802 - 1945), *Nhã nhạc* mới lại được sáng tạo và thực hiện một cách đồng bộ, toàn diện và đúng chức năng nhất.

Từ 1945, khi chế độ quân chủ nhà Nguyễn chấm dứt thì *Nhã nhạc* cũng rơi vào quên lãng. Tuy nhiên, nó đã được nhân dân nắm lấy, hoà nhập vào hai thể loại âm nhạc chuyên nghiệp thế tục của chúng ta là Âm nhạc thính phòng Huế và Đờn ca tài tử - Cải lương Nam Bộ với những biến đổi nhiều mặt cho thích ứng với thể loại mới. Trên thực tế, *Nhã nhạc* đã không còn là một thể loại âm nhạc đúng nghĩa nữa.

II. KHÔI PHỤC VÀ PHÁT HUY GIÁ TRỊ NHÃ NHẠC

1. Từ năm 1975 *Nhã nhạc* và một số điệu múa cung đình nhà Nguyễn đã được các nghệ sỹ chuyên nghiệp sưu tầm, khôi phục và trình diễn. Tuy nhiên, đó mới chỉ là những tiết mục riêng lẻ, chưa giúp nhìn nhận một cách toàn diện về *Nhã nhạc*.

Tháng Ba năm 1994 UNESCO tổ chức một hội thảo của các chuyên gia về chủ đề *"Bảo vệ và phát huy di sản văn hoá phi vật thể vùng Huế"*. Tại cuộc hội thảo này, các GS. Nhật Tokumaru Iosihiko, Yamaguchi Osamu cùng với GS. Jose Maceda (Philipin),

---

1 Trần Văn Khê, *Tham luận tại Đại hội lần thứ 4 của Hội những nhà âm nhạc dân tộc học Châu Á - Thái Bình Dương (APSE)*, tháng Ba - 1998 Đài Bắc - Đài Loan.

GS. TS. Trần Văn Khê và tôi đã đề xuất một dự án khôi phục và truyền dạy vốn âm nhạc cung đình Huế gồm hai phần:

- Chương trình nghiên cứu do nhóm nghiên cứu của các GS. Nhật Tokumaru và Yamaguchi.
- Tổ chức lớp Đại học Nhã nhạc cho 11 sinh viên ở Đại học Huế.

Đề án này do Quỹ Nhật Bản (Trung tâm Châu Á) đài thọ với tổng số tiền 129.939USD cho 6 năm từ 1995 - 2000. Ngoài ra Ngân hàng Michinoku còn tài trợ 20.000USD.

Kết quả là các nhà nghiên cứu Nhật Bản đã có thêm tư liệu về Nhã nhạc Việt Nam giúp cho việc tổ chức có hiệu quả các hoạt động về Nhã nhạc - Gagaku Aak.

11 sinh viên được đào tạo và kết thúc khoá đại học về Nhã nhạc gồm mười môn lý luận và thực hành, ba môn về đi điền dã, hội thảo chuyên đề và viết tiểu luận. Khoá học này kéo dài từ 1995 đến 28/6/2000 thì kết thúc. Trong mười môn chính thức thì các môn lý luận chiếm 88 học trình, trong lúc đó, môn diễn tấu Nhã nhạc do các nghệ nhân dạy trực tiếp theo phương pháp truyền nghề chiếm 117 học trình. Các sinh viên này hiện nay đang hoạt động có hiệu quả ở trung tâm Bảo tồn di tích cố đô Huế và một vài cơ quan khác.

Trường Đại học Nghệ thuật Huế lại tiếp tục tuyển sinh các khoá tiếp theo với sự đài thọ kinh phí của Bộ Giáo dục và Đào tạo Việt Nam.

Ngoài ra, nhờ sự giúp đỡ của GS. Nhật Shiraishi Masaya, Quỹ Sumitomo của Nhật đã giúp tôi mở rộng diện điền dã ra các vùng lân cận Huế. Nhờ đó, đã thu thập được thêm nhiều tư liệu quý, kể cả sách ghi nhạc cung đình bằng chữ Nôm. Kết quả là tôi đã hoàn thành và xuất bản song ngữ Việt Anh cuốn *"Tư liệu âm nhạc cung đình Huế" (Documents of Vietnam's Court Music)* vào cuối năm 1999.

2. Trước đây mọi người đều biết rằng *Nhã nhạc, Gagaku* và *Aak* đều có chung nguồn gốc từ *Yã yueh* của Trung Hoa nhưng chưa ai làm một so sánh, đối chiếu để tìm hiểu xem giữa bốn loại này chúng giống nhau những gì và khác nhau ra sao.

Nay nhờ có Dự án *Nhã nhạc* với sự giúp đỡ của Nhật Bản, việc tìm ra những nét tương đồng cũng như đa dạng giữa *Nhã nhạc* và *Gagaku* và từ đó, mở rộng ra cho sự so sánh thêm với *Yã yueh* và *Aak* đã ngày càng được rõ hơn. Một kết luận quan trọng đã được các nhà khoa học Việt Nam, Nhật Bản nhất trí là *Nhã nhạc* và *Gagaku chỉ tuân theo những quy định về chức năng và cơ cấu tổ chức của Yã yueh.* Còn chính âm nhạc - tâm hồn và bản sắc văn hoá dân tộc - của *Nhã nhạc và Gagaku* thì lại được sáng tạo theo đặc trưng âm nhạc dân tộc. GS. Tokumaru viết: *"Người Nhật sử dụng các phong cách ngoại tộc theo cách của người Nhật và tự sáng tác các bản nhạc theo phong cách đó"*[1].

Vào tháng 2/2002 tại Hội nghị lần thứ 7 của Hội Nghiên cứu âm nhạc dân tộc Châu Á - Thái Bình Dương (APSE) được tổ chức tại Philipin, một lần nữa đặc trưng âm nhạc cung đình lại được bàn sâu hơn với chủ đề *"Cấu trúc bốn phách của âm nhạc cung đình Châu Á - Thái Bình Dương"*.

3. Về phía Việt Nam, sự giúp đỡ của các giáo sư Nhật, các Quỹ Nhật Bản, Sumitomo và Ngân hàng Michinoku có ý nghĩa quan trọng. Nó giúp cho chúng tôi hiểu được vị trí của *Nhã nhạc* trong tài sản văn hoá chung của bốn nước và của cả Châu Á. Ngoài ra, với sự tài trợ quý báu của Nhật, Việt Nam đã bước đầu khôi phục, đưa vào giảng dạy và giới thiệu ra nước ngoài vốn còn lại của *Nhã nhạc* nói riêng, âm nhạc cung đình nói chung.

Hà Nội ngày 15 tháng 8 năm 2003

Hội nghị *"Hợp tác văn hoá Việt - Nhật"*.
Hà Nội, tháng 8/2003.

---

1. Tokumaru Ioshihiko: *Tham luận tại Hội nghị APSE* (đã dẫn).

CỒNG CHIÊNG - MỘT BIỂU HIỆN VĂN HÓA ÂM NHẠC VIỆT NAM

Có những nền văn minh rực rỡ một thời, ngày nay chỉ còn là những phế tích. Có những ngôn ngữ chỉ còn lại những dấu vết không giải mã nổi. Bởi những con người, những dân tộc chủ nhân của văn minh ấy, của ngôn ngữ ấy đã không vượt qua được thử thách của lịch sử và đã bị diệt vong. Lại có những nền văn hóa chìm nổi trong bão táp lịch sử, trong máu và xiềng xích nô lệ vẫn sáng ngời mãi, bởi chủ nhân chúng không tự đánh mất mình Đó chính là trường hợp nền văn hóa thời đồng thau Đông Sơn. Không kể đến những mũi tên đồng Cổ Loa, những đồ đồng nằm trong các di chỉ khảo cổ, một bộ phận đặc sắc của nền văn hóa đó - trống đồng và chiêng cồng - đã sống suốt chiều dài lịch sử dân tộc ta. Phát hiện được một hiện vật khảo cổ đã mừng lắm, bởi chúng là hồi vang của một quá khứ văn hiến. Vậy mà chính nó, những nhân chứng lịch sử ấy, lại đang hiện hữu, đang là thành phần hữu cơ của cuộc sống, thì không còn gì hùng hồn hơn chứng minh sự tồn tại của một nền văn hóa xa xưa tưởng như huyền thoại mà lắm lúc có người còn nửa tin nửa ngờ. Cuộc liên hoan và hội thảo văn hóa âm nhạc cồng chiêng toàn quốc lần thứ nhất ở Gia Lai - Kon Tum vừa qua cho thấy điều đó. Mới là lần thứ nhất và mới chỉ có điều kiện tập hợp đại diện của 11 tỉnh với 24 đoàn của 15 dân tộc. Mới có thế thôi mà đã phong phú và đa dạng lắm. Tuy vậy, chưa đủ.

Mới nhìn qua thường có cảm giác rằng cồng chiêng là đặc sản văn hóa các dân tộc Tây Nguyên và một số dân tộc thiểu số khác. Thực ra không phải thế. Ở người Việt (Kinh) trong các lễ

tiết, nghi thức quan trọng đều có chiêng. Ở các đình làng khi vào đám thường có một trống cái và một chiêng núm "đối đáp" nhau, làm nhịp cho những bước đi của ông chủ tế lúc dâng ba tuần rượu, ba tuần nhang. Trong quân đội xưa, chiêng dùng làm hiệu thu quân, điều khiển voi chiến và khi xử trảm tội nhân, chiêng và trống dóng lên "tùng - bili..." Dàn hai ba cái chiêng thì phổ biến ở các vùng Thái trong các lễ xuống đồng, lễ mừng hoa nở, lễ mừng măng mọc và trong múa xoè tập thể với nhịp chiêng trống *"bùng bùng bang, bang bùng bính"*. Dàn chiêng xưa của đồng bào Mường Hoà Bình lại có biên chế 12 chiếc do 12 cô gái tân "đại diện" cho 12 tháng trong một năm. Đây là dàn chiêng *Séc bùa,* một lễ tiết chúc mừng mùa xuân. Trong 12 chiêng có bốn, năm cái đi giai điệu, cho những âm thanh lảnh lót, số còn lại là các chiêng trầm đánh chập lại thành các hoà âm.

Tuy nhiên, phải công nhận chiêng cồng các dân tộc Tây Nguyên mới là hiện tượng âm nhạc đặc sắc. Dàn chiêng ít nhất gồm ba cái chiêng có núm được gọi là *"chiêng cổ xưa" (Chêng Xo).* Trong dạng phát triển nhất, người ta thêm vào bộ *"chiêng cổ"* từ 12 - 15 chiêng bằng (không có núm). *"Chiêng cổ"* đi bè trầm, chiêng bằng đi các bè giai điệu. Cũng còn có các dàn chiêng năm, bảy, tám, chín, mười chiếc ở các dân tộc khác nhau. Các chiêng trong dàn *chiêng cổ* có tên là chiêng Bố - Mẹ. Các chiêng bằng trong bè giai điệu chia thành nhóm ba chiếc một, xếp theo độ cao. Nhóm ba chiếc có độ cao thấp nhất có tên riêng. Ba chiếc tiếp theo được gọi là "con" của nhóm trước. Nhóm ba chiếc sau nữa là "cháu", v.v... Với cách ấy, con người chuyển quan hệ máu mủ vào cơ chế dàn chiêng và đó là nguyên tắc xây dựng cơ cấu âm thanh âm nhạc của dân tộc, một nguyên tắc rất khoa học, chưa thấy ở nơi nào khác. Người Tây Nguyên giỏi khai thác các màu âm khác nhau của chiêng cồng. Đánh bằng dùi bọc vải, tiếng vang ấm, dùi không bọc cho tiếng vang giòn. Dùng nắm tay đấm vào mũ chiêng cho tiếng vang rền; nếu vừa đánh vừa lấy tay kia bịt vào những chỗ khác nhau sẽ có những tiếng chiêng mềm mại êm dịu.

Chiêng mua nơi khác về đã có người sửa cho hợp với âm thanh chung của cả dàn. Các bài chiêng Tây Nguyên cũng đạt trình độ nhạc nhiều bè phát triển cao. Ở đâu chúng ta cũng gặp các nguyên tắc phối các âm theo thẩm mỹ từng tộc người, chứ không phải là sự phối hợp ngẫu nhiên.

Với các dân tộc Việt Nam, cũng như trống, vào thuở nguyên sơ, chiêng cồng là những nhạc cụ "thiêng". Con người tin rằng phải có sự giúp đỡ của các thần linh họ mới có thể chế tạo ra những vật phẩm kỳ diệu đến thế. Chúng ta đã biết người Việt thờ trống đồng là "Thần đồng cổ", hay trước khi bắn súng thần công phải thắp hương lễ bái. Đồng bào Tây Nguyên tin rằng trong mỗi cái chiêng có thần chiêng trú ngụ. Chiêng càng lâu năm, sức mạnh của thần chiêng càng lớn. Người có nhiều chiêng là người có nhiều quyền lực ma thuật. Vì thế, mỗi cái chiêng cổ phải đổi bằng 30 - 40 con trâu, một siêu giá trị vượt quá xa giá trị thật của sản phẩm. Cũng vì thế, tiếng chiêng là "ngôn ngữ" con người dùng để giao tiếp với thần linh, với tổ tiên, với siêu nhiên và để xua đuổi tà ma *nên xưa kia chiêng chỉ dùng trong các nghi lễ*. Ở Tây Nguyên chẳng hạn, tiếng chiêng đánh dấu những chặng đường đời của một con người. Khi đứa trẻ mới sinh ra, nó chưa là một con người đích thực. Nó là quà tặng của đất trời. Sau một đến ba tháng, tuỳ từng dân tộc, cộng đồng làm lễ tiếp nhận nó vào cộng đồng. Hôm ấy già làng đem chiếc chiêng cổ nhất của làng đến đánh bên đứa trẻ. Đây là lễ "*Thổi tai*", với niềm tin rằng hồi chiêng đó sẽ thông lỗ tai thiên nhiên, làm cho đứa trẻ lớn lên sẽ sống theo lề thói của buôn làng. Hồi chiêng ấy, theo cách nói ngày nay, có giá trị như một "mã thông tin" văn hóa dân tộc mà đứa trẻ cần phải thừa kế. Trước hồi chiêng, nó vẫn còn là một *con*. Sau hồi chiêng, nó nhận thêm thành tố *người*, bởi "*người*" bao giờ cũng mang một văn hóa cụ thể, của một xã hội cụ thể. Vào tuổi thanh niên, nam giới đánh chiêng và nữ giới múa theo trong các nghi lễ cộng đồng như lễ gieo hạt, lễ cầu an cho

lúa, lễ cốm mới, lễ gặt mùa, lễ đóng cửa kho lúa. Tiếng chiêng cưới, chiêng lên nhà mới vừa xua đi tà ma, vừa ngây ngất men rượu cần toả ra vẻ nồng say của hạnh phúc và yên vui. Đến khi con người nằm xuống trở về với *đất*, có tiếng chiêng đưa đến nhà mồ. Trong lễ *Bỏ mả*, vẫn tiếng chiêng đưa dẫn linh hồn trở về với cộng đồng tổ tiên. Chiêng thúc giục trai đinh trong chiến đấu, chiêng hát ca trong lễ đâm trâu mừng thắng trận và chiêng trầm hùng hoà với giọng hát kể sử thi. Chiêng có mặt trong mọi nghi lễ quan trọng của con người và cộng đồng. Dòng chiêng quyện với dòng đời chính là như vậy.

Như thế, chiêng đâu phải chỉ là một nhạc cụ đơn thuần. Không, chiêng là biểu tượng của dân tộc, là huyết thống văn hóa, là sức mạnh trí tuệ hiện thực và huyền thoại, là thành tố không cắt rời được của cuộc sống mỗi tộc người Việt Nam. Tiếng chiêng chỉ nổi lên trong những khoảnh khắc linh thiêng, trang trọng của đời người, của dòng lịch sử cộng đồng. Cho nên, xưa kia người ta kiêng không cho đánh chiêng vui chơi. Cho nên, trong chiến tranh, vật cất giấu đầu tiên là chiêng, và chiếm được chiêng của kẻ thù cũng đồng nghĩa với chiến thắng.

Cố nhiên chiêng cồng còn thấy ở các dân tộc Đông Dương (Lào, Campuchia), Đông Nam Á (Thái Lan, Miến Điện, Inđônêxia, Phillipin) và cả một số tộc người da đỏ châu Mỹ latinh nữa (Atetx, Ketchuan). Song, với các dân tộc Tây Nguyên nói riêng và Việt Nam nói chung, chiêng cồng có vai trò đặc biệt quan trọng trong đời sống văn hóa, lại thể hiện một trình độ phát triển cao của tư duy âm nhạc nên ta có quyền tự hào rằng đây là một *gia sản vô giá* của mình. Mấy năm trước giáo sư Hôxê Maxêđa người Philippin sang thăm Tây Nguyên đã phải thốt lên: *"Có lẽ Tây Nguyên là cái nôi của chiêng cồng Đông Nam Á"*. Đất ta có thực sự là "cái nôi" không thì còn phải nghiên cứu, so sánh thêm cho có sức thuyết phục khoa học, kẻo lại sa vào kiểu tự hào vô căn cứ "cái gì của Việt Nam cũng nhất thế giới".

Nhưng rõ ràng câu nói này bao hàm ý thán phục. Mà làm cho một chuyên gia chiêng cồng nước ngoài thán phục thì hẳn phải có cái phong phú và đa dạng đích thực nào đó. Trong đời sống văn hóa ngày nay, chiêng cồng đã dần dần thoát ra khỏi môi trường thiêng của các nghi lễ đậm màu huyền thoại. Dàn chiêng và các bài chiêng được sử dụng như những hoạt động và tác phẩm nghệ thuật đích thực. Từ một thành tố của tổng thể văn hóa dân gian, chiêng cồng đang trên đường nghệ thuật hóa. Đó là con đường hợp với quy luật phát triển của văn hóa, khi dân trí đã được nâng cao, con người đã thoát khỏi những niềm tin huyền thoại, khi lao động đã được phân công rành rẽ hơn. Điều quan trọng là phải bảo vệ thật tốt cái gia sản vô giá này. Phải chặn đứng ngay các tệ "thu mua" chiêng cồng để lấy nguyên liệu đúc đồng, khắc phục cái "mốt" chớm nở ở Tây Nguyên là sửa chiêng theo hàng âm thanh châu Âu để đánh các bài nhạc mới (!?). Lại *càng cần thận trọng khi nghiên cứu để "cải biên" chiêng theo hướng "hiện đại hóa", "khoa học hóa" mà thực chất là "châu Âu hóa"*. Cần tổ chức tiếp tục các cuộc liên hoan và hội thảo về văn hóa cồng chiêng toàn quốc theo một định kỳ để tiếp tục phát triển thêm kho báu này và nghiên cứu sâu hơn những khía cạnh văn hóa nghệ thuật và bản sắc dân tộc của nó. Mong sao sự quan tâm của chúng ta đến chiêng cồng không sa vào tình trạng thường thấy: đánh trống bỏ dùi!

Báo *Văn nghệ*, số 24/1998

VIẾT THÊM VỀ CHIÊNG CỒNG

Rải rác từ 1979 đến nay, tôi đã có một số bài công bố về một loại nhạc cụ có thể gọi là *"đặc sản văn hoá Việt Nam"*. Đó là những bộ chiêng cồng của nhiều dân tộc suốt từ Bắc vào Nam. Sau hơn mười năm tìm hiểu nghiên cứu, trong bài này, tôi muốn trình bày một "sơ kết" có tính chất phổ quát hơn, chủ yếu về các bộ chiêng cồng của một số dân tộc vùng Tây Nguyên, nơi mà theo ý tôi, nghệ thuật âm nhạc chiêng cồng có trình độ phát triển tương đối cao.

I. CHỨC NĂNG XÃ HỘI VÀ BIỂU TƯỢNG TÍN NGƯỠNG

1. Chiêng cồng có thể coi là nhạc cụ chủ chốt trong đời sống dân tộc, vì nó có mặt trong hầu hết những nghi lễ và hội xuân, những dịp sinh hoạt trọng thể của người dân. Trong các hội hoặc nghi lễ nông nghiệp như cầu mùa, cầu an cho lúa, cơm mới, gặt, cho thóc vào kho; các nghi lễ liên quan đến đời một con người như các lễ ra cữ cho trẻ sơ sinh (còn gọi là "lễ thổi tai"), lễ thành niên, lễ cưới, lễ lên nhà mới, lễ cúng người ốm, lễ chúc sức khoẻ, lễ tang; các nghi lễ cộng đồng như các loại lễ đâm trâu, lễ tìm đất cho làng di trú, lễ bỏ mả, lễ xuất quân, lễ chiến thắng v.v. đều có mặt chiêng cồng.

2. Theo tín ngưỡng bái vật giáo, trong mỗi chiêng, cồng đều có thần (*Yang chinh, Yang chêng,* tiếng Bahnar). Chiêng càng cổ xưa, càng to lớn, dầy dặn thì càng thiêng và sức mạnh của thần càng lớn. Người nào có nhiều chiêng không chỉ là người giàu có của cải, mà hơn thế nữa, là người có sức mạnh thần thánh, vì

người ấy là "bạn" của những thần chiêng. Do đó, có cái chiêng phải đổi bằng chục con trâu. Giá trị này không được định đoạt trên những cách thông thường, mà chính là trên ý nghĩa "thiêng" của chiêng. Với tín ngưỡng này, đồng bào tin rằng tiếng *chiêng là "ngôn ngữ"* mà thông qua đó, đồng bào *"nói chuyện" với thần thánh*, với các lực lượng siêu nhiên, với tổ tiên. Cũng với ý nghĩa đó, khi xưa, buôn làng nào thua trận phải nộp cho kẻ thắng toàn bộ chiêng cồng của buôn mình. Đó là nỗi nhục lớn, vì kẻ bại không còn sự hỗ trợ của các thần chiêng nữa. Kẻ thắng đã mạnh lại càng thêm mạnh vì họ đã "sở hữu" thêm nhiều thần chiêng.

3. Chiêng cồng có mặt ở nhiều dân tộc sinh sống trong vùng Đông Nam Á. Song, ở Việt Nam nói chung và ở các dân tộc Tây Nguyên nói riêng, chiêng cồng dường như *còn giữ được nguyên vẹn vai trò xã hội và âm nhạc vốn có từ thời cổ.* Bằng cứ vào các tư liệu khảo cổ học và dân tộc học, có thể đoán định rằng nghệ thuật âm nhạc chiêng cồng ra đời ít nhất cũng vào thời đại đồng thau và được lưu giữ, được phát triển dần cho đến ngày nay. *Ta có thể khẳng định rằng chiêng cồng và nghệ thuật chiêng cồng Việt Nam là thuộc dòng dõi văn hoá Đông Sơn.* Do đó, nghệ thuật chiêng cồng ở ta, một mặt, có những nét tương đồng với nghệ thuật này ở một số nước, dân tộc vùng Đông Nam Á; mặt khác lại có những nét riêng. Theo giáo sư Hôxê Maxêđa, người Philippin, *không ở đâu nghệ thuật chiêng cồng lại có trình độ phát triển như ở vùng Tây Nguyên của Việt Nam.*

II. MỘT VÀI THÔNG SỐ KỸ THUẬT

1. Hầu hết các chiêng cồng tôi được tiếp xúc đều là đồng thau, chia làm hai loại: không có núm, ở đây gọi là *chiêng* (tiếng Bahnar là *"chinh"*), loại có núm, ở đây gọi là *cồng* (tiếng Bahnar là *"chênh"*). Một số cồng có kích thước lớn (đường kính 60 - 90 cm), có độ dầy lớn (5 - 8 mm) có tên riêng (tiếng Bahnar là *"Sar"*) ngả sang dạng đồng đen, âm thanh rất trầm và vang rất xa.

Một số vùng còn có chiêng với kích thước lớn như vậy cũng gọi là *"Sar"*.

2. Khi so sánh số liệu đo đạc của hàng trăm bộ chiêng cồng có thể thấy rằng các chỉ số về kích thước từng loại, từng chiếc chiêng có cùng nhiệm vụ âm nhạc, khá giống nhau. Ví dụ, nếu không kể cái *"Sar"*, thì đường kính của hầu hết những cồng trầm nhất đều vào khoảng từ 55 đến 65 cm. Điều này cho ta biết chiêng cồng của các dân tộc Tây Nguyên có cùng một nguồn gốc.

3. Dùi đánh chiêng ở các dân tộc đều lấy từ một loại cây có thớ xốp, nhưng dẻo, không quá cứng để đảm bảo độ mềm của tiếng chiêng. Các cồng thì thường được đánh bằng nắm tay. Cách dùng tay trái bịt, hay xoa vào mặt trong của chiêng cồng cũng không khác nhau mấy giữa các dân tộc.

III. MỘT VÀI THÔNG SỐ VỀ ÂM NHẠC

1. Ở các dân tộc Tây Nguyên, chiêng được cấu tạo thành "bộ". Cũng có khi gọi thành "dàn". Mỗi người đánh một cái. Do đó, bộ chiêng cồng có bao nhiêu cái thì có bấy nhiêu nhạc công. Ở phần lớn các dân tộc, ngoài chiêng cồng ra còn có thêm trống cái lớn, bịt da trâu sống, cho âm thanh trầm và đục, tương phản với tiếng vang trong của kim loại. Còn có cả một đến hai đôi chũm choẹ (tiếng Bahnar là *"Ha kam"*), luôn đánh theo phương thức "xoa" hai chiếc vào nhau, tạo ra một loại âm thanh "nhoè". Sự pha trộn các loại âm sắc như vậy khiến cho bài chiêng trở thành một bài hoà tấu đúng nghĩa. Riêng ở dân tộc Giẻ vùng huyện Đắc GLây (nay thuộc Kon Tum) còn có thêm một ống tre lớn, phát âm bằng cách đánh dùi gỗ vào ngang ống (tiếng Giẻ là *"Đúc đík"*).

2. Biên chế bộ chiêng cồng lớn nhất thường thấy ở người Bahnar, Giơrai, trong đó, đồng bào phân biệt biên chế chính và biên chế bổ sung. Biên chế chính thức của các bộ chiêng cồng này bao giờ cũng gồm có:

- Phần trầm: Ba chiếc cồng.

- Phần chơi giai điệu: Chín chiếc chiêng.

Nếu có bổ sung cho đông thì thêm vào phần trầm từ hai đến ba chiếc cồng có cao độ quãng tám trên của cao độ ba chiếc cồng đầu. Phần giai điệu không thêm chiêng bổ sung.

- Phần hoà nhịp: Trống cái lớn và chũm choẹ.

Như vậy với bộ chiêng cồng này cần có ít nhất 11 người đánh chiêng cồng, năm người cho cái trống (bốn người khiêng và một người đi bên cạnh đánh), một người chơi chũm choẹ. Tổng cộng 17 nhạc công. Nếu có bổ sung thì thêm ba người đánh cồng và một người nữa chơi một đôi chũm choẹ thêm. Tổng cộng là 21 người.

3. Nếu lấy cao độ của chiếc cồng trầm nhất (trừ trường hợp có *"sar"*) làm chuẩn thì hầu như tất cả các bộ chiêng tôi đo được đều có âm La ghi bằng ba dòng kẻ phụ dưới khuông nhạc khoá Fa. Tính thống nhất này thật đáng ngạc nhiên khi đặt vào hoàn cảnh đồng bào không có thanh mẫu (diapason) và ở cách xa nhau, hầu như không có liên hệ chặt chẽ với nhau. Phần trầm bao giờ cũng có ba âm *La - Re - La*. Nếu có bổ sung thì là các âm *Re - La* phía quãng tám trên.

4. Phần giai điệu của các chiêng được bắt đầu khá thống nhất ở âm đô quãng tám thứ nhất ($đô_1$) và chia thành ba nhóm có cấu trúc quãng giống nhau. Còn các nhóm cách nhau 3/4 cung.

Cơ cấu này dẫn đến kết quả là hai âm cùng bậc trong mỗi nhóm *đều cách nhau một quãng năm đúng* và những âm cùng tên trong hai quãng tám khác nhau *không có cùng một cao độ*. Cụ thể là:

$đô_1$ - $rê_1$ - fa_1 thăng 1/4 cung

sol_1 - la_1 - $đô_2$ thăng 1/4 cung

$rê_2$ - mi_2 - sol_2 thăng 1/4 cung

Ta có sự khác nhau về cao độ giữa đô 1 và đô 2 thăng 1/4 cung, giữa sol_1 và sol_2 thăng 1/4 cung.

5. Trong các bài bản của các dân tộc thuộc ngữ hệ Môn - Khơmer như Bahnar, Xê đăng, Rơ Ngao, Giẻ Triêng và của dân tộc Giơrai thuộc ngữ hệ Nam Đảo, các cồng đi bè đệm ở phía trầm theo kiểu buốc-đông. Các chiêng đánh giai điệu theo dạng bè đơn. Trống và chũm choẹ đóng vào những đầu phách hoặc những chỗ ngắt tiết, ngắt câu, ngắt đoạn. Toàn bài có dạng âm nhạc chủ điệu. Ở một số làng vùng An Khê, khi đánh giai điệu, người ta đánh chồng âm theo nguyên tắc đánh chồng những âm cùng bậc trong mỗi nhóm. Ví dụ khi giai điệu nằm ở âm sol_1, người ta đánh chồng vào đó cả âm $đô_1$ và âm $rê_2$. Kết quả là giai điệu diễn ra trong thế các quãng năm song hành, điều mà âm nhạc cổ điển châu Âu cấm!

6. Bài bản được sáng tác ra dành riêng cho từng lễ hội hay sinh hoạt xác định nào đó, và không được dùng lẫn lộn. Ví dụ, không dùng bài đánh vào đám cưới trong lễ đâm trâu hay ngược lại. Sức diễn cảm của các bài bản khá rõ nét. Ví dụ, chiêng tang lễ chậm rãi, thánh thót, chiêng cưới rộn ràng, nhanh; chiêng đâm trâu thúc giục, trầm hùng v.v.

Trên đây là thu hoạch cơ bản nhất về nghệ thuật chiêng cồng của một số dân tộc thuộc ngữ hệ Môn - Khơmer và Giơ rai thuộc ngữ hệ Nam Đảo. Riêng chiêng Ê Đê và phần nào chiêng Mơ Nông có những đặc điểm khác. Tôi hi vọng có dịp trình bày tiếp.

Tạp chí *Văn hoá nghệ thuật*,
số 1/1994.

NHỮNG NHẠC CỤ BẰNG ĐỒNG, MỘT DI SẢN VĂN HOÁ CHUNG CỦA NHÂN DÂN VÙNG ĐÔNG NAM Á

1. Cách đây khoảng 3.500 năm vùng Đông Nam Á đã chứng kiến một sự kiện quan trọng có ảnh hưởng sâu sắc đến sự phát triển văn hoá của các dân cư trong vùng. Đó là sự ra đời thời đại văn hoá đồ đồng. Nền văn hoá khảo cổ này được đặt tên theo địa điểm phát hiện di chỉ đầu tiên của nó - một cái tên tiếng Việt - Đông Sơn[1].

Là hậu duệ của chủ nhân nền văn hoá đồ đồng Đông Sơn, nhân dân các tộc người Đông Nam Á đã thừa kế truyền thống văn hoá này; đồng thời, sáng tạo ra ngày càng nhiều hơn các sản phẩm đồng, đặc biệt là nhiều kiểu, dạng nhạc cụ bằng đồng. Kết quả là ngày nay chúng ta có một phổ rất rộng các loại nhạc cụ đồng và các cơ cấu dàn nhạc của các nhạc cụ này mà sự phong phú của chúng không cho phép kể ra đây mọi thứ. Chỉ có thể đưa ra làm ví dụ một vài biên chế dàn nhạc phổ biến nhất như các cơ cấu khác nhau của dàn *Gamelan* của Java, Bali, của vùng nói tiếng Sundan và của các hải đảo thuộc quần đảo Mã Lai[2]. "*Trong quần đảo Philippin chúng ta có thể tìm thấy nhiều loại chiêng cồng khác nhau như chiêng bằng phổ biến ở phía bắc Luzon trong cư dân nói tiếng Nam Đảo. Còn ở phía*

---

1 *Niên đại đo bằng đồng vị phóng xạ C14,* trích từ *Lịch sử Việt Nam,* Nxb Khoa học xã hội, tập I, Hà Nội, 1971, tr. 37 - 38.

2 *The New Grove Dictionary of musical instruments,* Stanley Sadie biên soạn, Macmillan Press Limited London, tập II, tr. 10 - 18

nam Philippin thì phổ biến các loại cồng treo ở Mindanao, Palawan, Mindoro và nhóm Sulu với các cái tên agung, blowon, bua, gaggung, sembakung. Các dàn cồng được đặt thành hàng trên giá được coi là tiếp nối lối chơi cầm cồng đánh phổ biến trước đây ở các đảo Mindanao, Sulu, và Borneo với tên gọi là Kulitang hay Kulintangan".[1]

Trong văn hoá người Thái Lan, danh từ *Khôông* được dùng để chỉ chung cả cồng núm lẫn chiêng bằng và cồng nồi. Ngoài ra, còn có các tên chỉ từng loại chiêng cồng cụ thể như *Khôông Môông, Khôông Chai, Khôông Tàe* v.v. Cũng có cả một hệ thống các cồng nồi đặt thành vòng tròn trên giá gọi là *Khôông wong* với các biên chế khác nhau. Có hai loại *Khôông wong*: một là *Khôông wong yai* bao gồm 16 cồng nồi, có đường kính 12 - 17 cm và hàng âm hai bát độ, hai là *Khôông wong lek* bao gồm 18 cồng nồi nhỏ hơn, có đường kính 9 - 13 cm và có âm thanh cao hơn *Khôông wong yai* một bát độ. Hai loại *Khôông wong* này kết hợp với các loại nhạc cụ khác cấu tạo nên các dàn nhạc lớn như *Mahori* hay *Piphat*.

Người Lào cũng có bộ *Khôông wong* bao gồm 17 cồng núm và *Khong nyai* bao gồm 16 cồng núm tham gia vào dàn nhạc cung đình *Seb Nyai* và dàn nhạc dân gian *Seb Noi*.

Chúng ta có thể thấy ở Myanma dàn *Hsaing - Waing* bao gồm 21 cái cồng núm nhỏ đặt úp trên một giá gỗ hình vòng cung[2].

Ở Việt Nam chúng tôi đã phát hiện thêm nhiều di chỉ đại diện cho các giai đoạn phát triển của văn hoá đồ đồng Đông Sơn.

- Giai đoạn Phùng Nguyên: Đông Sơn sớm, khoảng 3.500 ± 100 năm trước năm 2004.

---

1. José Maceda, *Gongs and Bamboo* (Cồng chiêng và tre nứa), Đại học Tổng hợp Philippin, Luân Đôn, tập II, tr. 10 - 18, bản tiếng Anh.
2. *Từ điển Grove mới về nhạc cụ*, Sách đã dẫn, tập II, các trang 379, 380, 424, 479 - 483

- Giai đoạn Đồng Đậu: Đông Sơn phát triển, khoảng 3.382 ± 100 năm trước năm 2004.

- Giai đoạn Gô Mun Đông Sơn thịnh đạt, khoảng 3.100 ± 120 năm trước năm 2004.

- Giai đoạn Đông Sơn: Đông Sơn phát triển chuyển sang thời đại đồ sắt 2.404 ± 100 năm trước năm 2004.

Trong các di chỉ chúng tôi tìm được nhiều hiện vật bằng đồng thau như mũi tên, dao găm, rìu, giáo, lưỡi câu, lưỡi cày, tượng người và thú, vòng tay, và đặc biệt là các kiểu dạng trống đồng và chuông đồng. Ngoài ra, nếu theo dõi những hình khắc trên mặt trống Ngọc Lũ I ta có thể thấy các hình cách điệu của nhạc công chơi trống đồng, trống mặt da, sênh tiền, khèn và chiêng cồng.

Cần nói rằng tất cả các nhạc cụ nói trên đều tiếp tục được sử dụng và tồn tại đến ngày nay như một thành tố hữu cơ của nền ám nhạc các tộc người Việt Nam.

Với thời gian hạn chế của hội thảo tôi xin tập trung thông báo một số thông tin quan trọng về cồng chiêng ở Tây Nguyên Trung phần Việt Nam như sau:

2. Chiêng cồng là loại nhạc cụ phổ biến nhất ở Việt Nam, có tên theo tiếng của tộc người sử dụng. Ở người Việt, *chiêng* chỉ chiêng bằng, *cồng* chỉ chiêng núm Ở một số tộc người Tây Nguyên còn bắt gặp chiêng bằng lớn, gọi là *sar* có đường kính gần 1m. Riêng chiêng nồi rất ít được dùng, chỉ thấy trong các chùa dùng đệm cho lời tụng kinh của sư.

GS. TS. José Maceda ở Philipin nhận xét: "*chiêng bằng ở bắc Luzon có thể là loại cổ hơn. Ở Châu Á chỉ thấy ở Việt Nam, nơi các dàn chiêng bằng cũng được sử dụng như ở Philippin. Đó là trường hợp trong các tộc người nói tiếng Nam Á và Nam Đảo. tiếng Nam Đảo thì cùng họ với các ngôn ngữ Philippine*"[1].

---

1 *Lịch sử Việt Nam*, Sách đã dẫn, tập I, tr 38 - 39.

Trong lúc đó ở Tây Nguyên thì người dân lại cho rằng cồng núm có trước. Nếu chúng ta so sánh hình dáng cồng núm và mặt trống đồng, ta thấy chúng rất giống nhau, thì ý tưởng về việc cồng núm cổ hơn chiêng bằng là có thể ủng hộ được mặc dầu về mặt kỹ thuật, cồng núm khó chế tạo hơn[1].

Biên chế các dàn cồng chiêng khác nhau ở từng tộc người. Nhiều tộc người chỉ dùng một hay hai chiêng hoặc cồng, đánh riêng rẽ hay phối hợp với các loại nhạc cụ khác. Các dàn chiêng cồng có biên chế nhỏ này thường dùng để giữ nhịp.

Có thể thấy dàn hai chiêng bằng của người Brâu và dàn ba cồng núm của Chu Ru cũng dùng để giữ nhịp là chính.

Tuy nhiên, một bộ ba cồng núm kết hợp với một trống cái và một đôi chũm choẹ đối với người Ba Na, Gia Rai, Giẻ triêng và Rơ Ngao lại *là một biên chế dàn cồng cổ xưa nhất*, chỉ được dùng trong các lễ lớn như đâm trâu, cầu an cho lúa và người[2].

Giữ nhịp cũng là chức năng âm nhạc của một số dàn chiêng cồng có biên chế lớn hơn như các dàn sáu chiêng bằng của người Ê Đê Bih, hay người Mnông Noong hoặc dàn tám chiêng bằng của người Sơ Đăng.

Khi dàn cồng chiêng hỗn hợp gồm bảy chiêng bằng, một chiêng bằng lớn *Sar*, hai cồng núm và một trống cái của người Ê Đê Kpă diễn tấu ta có cảm giác như nghe một dòng chảy các "bó âm thanh" liên tiếp nhau. Nhưng khi đã quen tai, theo ý kiến của nhà nghiên cứu Bùi Trọng Hiền, ta cũng dễ nhận ra một giai điệu lẩn, len lỏi giữa đám "bó âm thanh" dầy đặc.

Nếu ta đến làng người Mnông Gar, ta sẽ được đón tiếp bởi âm thanh một dàn sáu chiêng bằng đang "đàm thoại" hoặc "đối thoại" với nhau.

---

1. José Maceda, *Gong and Bamboo* (Cồng chiêng và tre nứa), Sách đã dẫn, tr 3

2 Dàn cồng ba được gọi theo tiếng Ba Na là *chiêng Xo Xơh* tức là *Cồng cổ xưa*. Theo tư liệu điền dã năm 1979.

Một cảm giác hoành tráng, thiêng liêng trỗi dậy trong ta khi nghe dàn cồng chiêng Gia Rai và Ba Na trình diễn - các dàn này được cấu tạo bởi hai bộ phận chính: bộ phận thứ nhất chính là dàn cồng ba chiếc, thiêng và cổ xưa như đã giới thiệu ở trên, nó đảm nhiệm bè trầm. Bộ phận thứ hai gồm chín chiêng bằng diễn tấu giai điệu và hoà âm. Những bài của loại này thuộc hình thức chủ điệu (homophony) và thể hiện tài năng sáng tạo âm nhạc của người thiểu số Tây Nguyên. Chính từ hàng âm thanh của các dàn cồng chiêng này mà ta có được một thang âm điển hình của các dân tộc này. Cấu trúc của thang âm xây dựng trên "nhóm ba âm" bao gồm ba âm khác nhau và hình thành "đơn vị âm hạt nhân" Tiếp nối vài "đơn vị âm hạt nhân" ta có một thang âm âm nhạc.

Đơn vị một	$đô_1$	$rê_1$	fa_1 thăng 1/4 cung
Đơn vị hai	sol_1	la_1	$đô_2$ thăng 1/4 cung
Đơn vị ba	$rê_2$	mi_2	son_2 thăng 1/4 cung

Người Tây Nguyên cho rằng mối quan hệ giữa các đơn vị âm hạt nhân chặt chẽ như quan hệ giữa các thế hệ trong một gia đình. Theo cách nghĩ đó đơn vị một là thế hệ cha mẹ và mỗi âm trong đơn vị này có tên riêng Đơn vị hai là thế hệ các con nên không có tên riêng mà chỉ được gọi là con của tên nốt ở đơn vị một. Cũng như thế, đơn vị ba là thế hệ cháu. Có thể đưa ra một ví dụ:

Đơn vị một	Glơng	P'gle Hlaw	P'gle Ati
Đơn vị hai	Kon Glơng	KonP'gle Hlaw	Kon P'gle Ati
Đơn vị ba	Sau Glơng	Sau P'gle Hlaw	Sau P'gle Ati

Người Tây Nguyên đánh cồng chủ yếu trong tư thế khoác cồng vào vai hay tay trái nắm dây buộc chiêng nếu chiêng có kích thước vừa sức xách. Người nhạc công khoác chiêng vào vai, đầu hơi cúi về phía trước, tay phải dùng dùi gõ hay dùng nắm đấm tác động vào mặt chiêng. Có hai cách chơi chiêng bằng. Một là dùng nắm đấm tay phải đấm vào mặt ngoài của chiêng trong lúc dùng bàn tay hay ngón tay trái xoa hoặc đặt vào mặt trong của chiêng, hai là dùng dùi gõ vào mặt trong còn tay trái xoa mặt ngoài. Như vậy dàn chiêng cồng có bao nhiêu cái thì cần có bấy nhiêu nhạc công. Và về thực chất một trình diễn dàn chiêng chính là kết quả một sự phối hợp ăn ý giữa các nhạc công. Trường hợp treo chiêng lên giá hay đặt nằm các chiêng theo một hàng hiếm gặp hơn. Chủ yếu là ở các dàn chỉ có hai hay ba chiếc chiêng cồng. Các dàn có sáu, bảy và nhiều chiếc hơn thường dùng cách khoác chiêng vào vai. Trong các lễ hội, các nhạc công dàn chiêng vừa đi, vừa nhún nhảy, làm thành một đường vòng bao quanh trung tâm thiêng. Trường hợp ngồi đánh chiêng cồng chỉ gặp ở người Ê Đê Kpă và Ê Đê Bih.

3. Ở Tây Nguyên chiêng cồng chủ yếu do nam giới chơi. Ở người Ê Đê Bih, chiêng cồng do nữ giới đánh. Ở người Mạ, Mnông Noong thì cả nam lẫn nữ đều chơi được. Có lẽ ảnh hưởng mẫu hệ ở các tộc này còn tương đối mạnh. Xưa kia cồng chiêng chỉ dùng trong các nghi lễ vì nhân dân tin rằng tiếng cồng chiêng có sức mạnh thiêng, thần bí, con người dùng nó để "đối thoại" với thần linh. Hơn nữa, nhân dân còn tin rằng trong mỗi cái chiêng hay cồng đều có một thần chiêng, thần cồng ẩn náu. Cồng chiêng càng cổ bao nhiêu thì thần chiêng càng mạnh bấy nhiêu.

Người Gia Rai làm lễ đón trẻ sơ sinh bằng cách đem cái cồng đến đánh bên tai đứa trẻ. Họ gọi đó là *Lễ thổi tai.*

Chiêng cồng đóng vai trò chủ chốt cho âm nhạc đám cưới, mừng nhà mới và tang lễ. Chiêng cồng đồng hành với đời người từ lúc sinh ra đến khi nằm xuống. Chiêng cồng quán xuyến

toàn bộ các nghi lễ nông nghiệp từ khi xuống giống đến khi thu hoạch và đưa lúa vào kho. Tiếng chiêng cồng vang lên trong lễ đâm trâu, bỏ mả, lễ tiễn chiến binh trên đường ra trận và đón họ chiến thắng trở về. Chiêng cồng còn đệm cho hát hoặc đóng vai người "trò chuyện" đối thoại với người hát kể sử thi. Chiêng cồng đã tràn vào mọi khía cạnh cuộc sống con người và của cộng đồng.

Mặc dù chính phủ và các cơ quan hữu trách rất quan tâm đến việc bảo vệ vốn di sản quý báu này nhưng trên thực tế, văn hoá và âm nhạc cồng chiêng Tây Nguyên đang nằm bên bờ vực của sự mai một. Tình trạng này có nguyên nhân từ sự thay đổi nhiều mặt về kinh tế, xã hội và văn hoá của thời đại ngày nay.

Hy vọng rằng tại hội thảo này chúng tôi sẽ được tiếp nhận những kinh nghiệm quý báu của các vị khách quý, các nhà khoa học và đồng nghiệp từ các nước Đông Nam Á trong lĩnh vực này.

Hà Nội, tháng 9 năm 2004

Bài tham luận tại *Hội thảo quốc tế về Cồng chiêng*.

GÓP THÊM MỘT VÀI TƯ LIỆU CHO LỊCH SỬ NHẠC VIỆN HÀ NỘI

Hôm nay chúng ta kỷ niệm 50 năm của Nhạc viện Hà Nội. Là một học sinh lớp sáng tác khóa đầu tiên (1956-1959) của trường, tôi muốn nói đến một hành trình đào tạo âm nhạc và những cố gắng của Đảng và Nhà nước ta về mặt này ngay từ những năm Kháng chiến chống thực dân Pháp.

Cuối năm 1950 Đảng có chủ trương tập hợp các văn nghệ sỹ trong những cơ quan Đảng và Nhà nước với khẩu hiệu lúc đó là *"Chính quyền hóa văn nghệ sỹ"*. Vụ Văn học nghệ thuật được thành lập nằm trong Bộ Giáo dục, do Nhà văn Hoài Thanh làm vụ trưởng. Với tư tưởng kháng chiến trường kỳ, Đảng đã nghĩ đến việc đào tạo các văn nghệ sỹ của chế độ dân chủ cộng hòa. Và thế là một dự án về một cơ quan có nhiệm vụ vừa đào tạo vừa nghiên cứu được trình lên Bộ. Trước tiên là *mở hai trường: Âm nhạc Việt Bắc và Mỹ thuật Việt Bắc theo hướng chính quy hóa.* Trường Mỹ thuật do họa sỹ Tô Ngọc Vân làm hiệu trưởng. Trường Âm nhạc do nhạc sỹ Văn Cao làm hiệu trưởng.

Chương trình trường Âm nhạc được giao cho nhạc sỹ Tô Vũ soạn thảo. Chương trình học trong ba năm liên tục vì kháng chiến thì không có chuyện nghỉ hè, phải gấp rút đào tạo để có cán bộ phục vụ kháng chiến và cho kiến thiết hòa bình sau toàn thắng. Tham khảo các sách Pháp, nhạc sỹ Tô Vũ đã đệ trình một chương trình chính quy với đầy đủ các môn học. Chính chương trình này về sau được dùng cho lớp sáng tác khóa đầu tiên của Trường Âm nhạc Việt Nam 1956. Về thầy, lúc đó có nhạc

sỹ Văn Cao phụ trách chung và giảng thêm cả tình hình thời sự và nhiệm vụ người văn nghệ sỹ kháng chiến. Thầy Tô Vũ dạy lý thuyết và tác khúc. Thầy Nguyễn Hữu Hiếu dạy ký xướng âm và sẽ cùng thầy Tô Vũ dạy Hòa thanh và các môn chuyên sâu vào những năm cuối. Lúc đó còn có các nhạc sỹ Xuân Lôi, Xuân Tiên vốn là các nghệ sỹ kèn gỗ đã cùng thày Tô Vũ sáng chế ra sáo Lôi Tiên mười lỗ thổi được cả fa và đô thăng. Còn có cả ông Năm Ngũ và bà Dịu Hương dạy chúng tôi hát Chèo.

Ngày 13/03/1951 trường Âm nhạc Việt Bắc khai giảng với 37 học sinh tại khu rừng vầu thuộc xã Cảm Nhân, huyện Yên Bình tỉnh Yên Bái (nay nằm dưới lòng hồ thủy điện Thác Bà). Trong số đó về sau học tiếp ở trường ta hoặc qua các khóa ngắn hạn, hiện chúng ta còn biết được là các nhạc sỹ Tân Huyền, Nguyễn Đăng Hòe, Thế Dương, Phùng Hiến Tân thương binh, Tô Ngọc Thanh. Mặc dầu lúc đó cả thầy lẫn trò mỗi bữa chỉ được một bát cơm độn sắn, nhưng mọi người hăng say hết mình. Rất tiếc, sau chín tháng miệt mài, cả hai trường Nhạc và Họa đều giải thể vì kháng chiến đã vào giai đoạn khó khăn cao. Tất cả chúng tôi tản vào các cơ quan đơn vị, tiếp tục đem những kiến thức đang còn dở dang phục vụ kháng chiến đến ngày thắng lợi cuối cùng. Riêng trường Họa thì còn tiếp tục với những điều kiện mà trường Nhạc không có được.

Là một người trong cuộc, tôi muốn kể lại câu chuyện mà nay không còn mấy người biết để ghi nhớ thêm một chặng đường gian khổ trong lịch sử đào tạo âm nhạc của đất nước ta, để "*Ra sông nhớ suối, có ngày nhớ đêm*".

Tháng Mười Một, năm 2006
Kỷ niệm 50 năm Nhạc viện Hà Nội

GÓP Ý VỀ MÔN ÂM NHẠC DÂN TỘC HỌC

Tháng 05/1978 tôi tốt nghiệp Phó tiến sỹ (nay gọi là tiến sỹ) môn Âm nhạc dân tộc học (Ethnomusicology) từ Bungari trở về. GS. Nguyễn Văn Thương gọi tôi đến trường. Ông hỏi nhiều về việc làm luận án và hoàn tất các thủ tục, vì ông là người giúp tôi tháo gỡ khá nhiều thủ tục phiền phức lúc đó. Sau đó, ông mời tôi về làm giảng viên của trường. Tôi cám ơn ông nhưng cũng thưa thật là tôi còn phải tiếp tục con đường sưu tầm âm nhạc dân gian, nhất là ở các vùng Tây Nguyên mới giải phóng. Ông không trách cứ gì nhưng nói như ra lệnh, rằng tôi không về trường cũng được nhưng nhất thiết phải xây dựng cho ông môn Âm nhạc dân tộc học. Ông nói: *"Âm nhạc truyền thống của các dân tộc nước ta phần lớn là dân gian. Nếu không có môn học này thì sinh viên của nhà trường đào tạo ra khó có thể đáp ứng yêu cầu của thực tế"*. Ông yêu cầu tôi soạn thảo và trình ông ngay chương trình môn học. Sau một tuần tôi đã nộp ông bản dự thảo chương trình rồi bỏ đó đi vào miền Nam công tác. Sau hơn một tháng về gặp lại ông thấy ông không được vui. Ông bảo: *"Chương trình tốt, phù hợp với thực tiễn nước ta. Tuy nhiên, anh có thể đặt cho môn học một cái tên khác được không?"* Tôi thưa lại rằng đây là tên gọi dịch từ tên quốc tế là Ethnomusicologie, chứ có phải do tôi bịa ra đâu? Ông bảo: *"Anh nói rất đúng. Tôi đã tham quan môn này ở bên Đức. Nhưng trong lãnh đạo nhà trường có ý kiến rằng chúng ta là Nhạc viện chứ có phải là Viện Dân tộc học đâu mà dạy những kiến thức này? Lại có ý kiến của một vài nhạc sỹ có vai vế ở trên Bô khẳng định rằng "cái gì ngoài đồ - rê - mi thì không phải âm nhạc. Hoc*

sinh Nhạc viện không cần học những thứ đó". Tôi (GS. Thương) kiên quyết mở môn này và đề nghị anh phụ trách mọi khâu cần thiết. Mở ngay năm nay, nhưng chỉ yêu cầu đổi tên môn học để tránh những phiền phức không cần thiết". Ngay lúc đó tôi đề nghị tên gọi là môn *Âm nhạc dân tộc cổ truyền.*

Ông cười rất tươi và nói: *"Đơn giản vậy mà tôi không nghĩ ra. Sẽ không có ai dám phản đối chúng ta dạy sinh viên về âm nhạc dân tộc. Hay! Tôi sẽ sớm ra quyết định. Tất cả trông cậy vào anh đó. Anh hãy nhớ là Đảng cho anh đi học, nhà trường tạo mọi điều kiện, nay đến lúc anh thực hiện nhiệm vụ của mình".*

Đó là toàn bộ diễn biến về sự ra đời môn Âm nhạc dân tộc học ở Nhạc viện ta cách đây 28 năm dưới cái tên đã được "Việt Nam hóa"!

Vâng! Đã 28 năm trôi qua. Hai năm đầu nhà trường tổ chức hai chương trình một cho Lý - Sáng - Chỉ và một cho các hệ biểu diễn. Sau đó còn thí điểm dạy cho các lớp trung cấp. Từ những năm sau chương trình chỉ còn dành cho Lý - Sáng - Chỉ và trung cấp. Môn học có nhiều kiến thức mới lạ nên lúc đầu sinh viên cũng không mặn mà lắm, nhất là ở học kỳ đầu. Nhưng càng về sau chương trình càng có sức hấp dẫn, ngày càng nhiều học sinh trung cấp làm tiểu luận và sinh viên làm luận văn tốt nghiệp trên đề tài về âm nhạc dân tộc cổ truyền. Nay, nhà trường còn coi đó là môn học bắt buộc cho các lớp cao học nữa. Nhân dịp kỷ niệm 50 năm thành lập trường, đất nước lại đang đi vào chiều sâu của hội nhập quốc tế thông qua việc gia nhập WTO, tôi trân trọng đề nghị với Bộ Văn hóa Thông tin và Ban Giám hiệu Nhạc viện Hà Nội cho phép môn Âm nhạc dân tộc cổ truyền được mang tên khoa học như nó xứng đáng được nhận; đồng thời góp phần khẳng định đẳng cấp quốc tế của Nhạc viện chúng ta: Đó là tên gọi môn ***Âm nhạc dân tộc học Việt Nam / Vietnamese Ethnomusicology.***

Vậy Âm nhạc dân tộc học (ANDTH) là gì? Đó là môn học tìm hiểu, nghiên cứu âm nhạc của những người dân bình thường sáng tạo ra cho nhu cầu cuộc sống của chính họ. Thứ âm nhạc này gắn bó máu thịt và là thành tố trong các hoạt động thường ngày của một cộng đồng nào đó. Những đặc trưng của nó khác hẳn so với âm nhạc chuyên nghiệp. Nó là âm nhạc nằm ngay trong cuộc sống và được sáng tạo cho cuộc sống hàng ngày chứ không phải để biểu diễn dưới ánh đèn sân khấu. Tác giả của nó là người nông dân bình thường, sáng tạo âm nhạc theo năng khiếu và theo truyền thống của cộng đồng. Do đó, tuy cũng là nghệ thuật của âm thanh và nhịp điệu nhưng âm nhạc dân gian có một hệ tư duy, một phương pháp nhận thức và phản ánh; đồng thời có một hệ lý thuyết riêng.

Như vậy, đối tượng của môn ANDTH không chỉ là bản thân âm nhạc mà còn là cộng đồng người sáng tạo ra nó nữa. Theo Bêla Bácтốc, người ta không chỉ nghiên cứu những phương diện âm nhạc học lý thuyết mà còn phải quan tâm đến chức năng xã hội, đến môi trường diễn xướng, đến khía cạnh giới tính, đến kiêng hèm, đến phương thức truyền dạy và bảo tồn của thứ âm nhạc này. Ngoài ra, các hiểu biết cần thiết về sử học, ngôn ngữ học, ngữ âm học, âm thanh học âm nhạc, tín hiệu học và ký hiệu học v.v. cũng là những điều không thể thiếu. Tất cả chỉ để phát hiện ra vẻ đẹp giấu mình sau những đường giai điệu tưởng chừng như rất sơ sài. Vẻ đẹp ấy, tài năng sáng tạo ấy của những con người chân lấm tay bùn đôi khi làm sửng sốt cả những nhà hàn lâm. Một ví dụ: Không ai tưởng tượng nổi những con người Tây Nguyên đóng khố cởi trần lại có thể sáng tạo ra nguyên lý lý thuyết dùng hạt nhân ba âm để tạo ra các hàng âm không nằm trong một quãng tám và hai âm cùng tên trong hai quãng tám nối tiếp nhau lại có cao độ không giống nhau.

Tóm lại, ANDTH nghiên cứu âm nhạc và cộng đồng người sáng tạo ra nó. Để làm được việc này ngoài những hiểu biết về

âm nhạc cần phải có kiến thức liên ngành của các khoa học xã hội và thậm chí vật lý như âm thanh học.

Để trở thành nhà âm nhạc dân tộc học (Ethnomusicologist), Nhạc viện chỉ cho sinh viên những điều cơ bản nhất. Họ sẽ phải tự trang bị và mở rộng hiểu biết cũng như đắm mình trong thực tiễn. Bù lại, họ sẽ được hưởng niềm hạnh phúc của người đi mở đường, của người phát hiện.

Cuối cùng, cũng đã đến lúc bổ sung và hoàn thiện một giáo trình về môn học liên ngành, đa dạng này.

Kỷ niệm 50 năm Nhạc viện
11/2006

GÓP PHẦN LÝ GIẢI VẤN ĐỀ "NHẠC NHẸ"

Có lẽ chưa bao giờ có loại nhạc nào lại có nhiều tên gọi đến thế. Nào là *"nhạc nhẹ", "nhạc nhảy";* nào là *"nhạc trẻ", "nhạc tình";* nào là *"nhạc xập xình", "nhạc kích động".* Có lúc nó lại được đồng nghĩa với *"ca khúc chính trị"* nữa!

Cũng chưa có thứ nhạc nào lại lan truyền rộng và nhanh như nó. Trong vòng 40 năm đầu thế kỷ, từ châu Mỹ nó tràn sang chiếm lĩnh châu Âu. Trong 20 năm gần đây, nó chiếm nốt phần còn lại của thế giới và có mặt cả ở một số nước xã hội chủ nghĩa. Tới đâu, nó cũng có những biến đổi để thích nghi với hoàn cảnh ở đó, thay áo đổi lốt và nghiễm nhiên trở thành một *"sản phẩm tại chỗ".* Chưa kịp để ý đến nó, nó đã trở thành một hiện tượng "mốt" và nhiều khi làm "đau đầu" xã hội.

Lại cũng chưa có thứ nhạc nào mà ý kiến đánh giá chia rẽ đến thế. Khi được ca ngợi, ưa thích thì nó là loại nhạc *"có tính quần chúng", "tinh thần thời sự", có "nguồn gốc nhạc dân gian châu Phi",* và còn có cả *"biểu hiện của nhịp sống thời đại công nghiệp"* nữa. Nhưng cũng không ít người thấy nó mang theo một luồng khí độc, phả vào tâm hồn công chúng nỗi chán chường hay sự cuồng nhiệt của lối sống gấp.

Cho đến hôm nay, cái thứ nhạc ta đang nói ở đây có đến hàng chục chủng loại khác nhau, với số lượng công chúng riêng và khá đông đảo. Một khi hình thành, mỗi chủng loại cũng đã làm giàu cho những người sáng lập nó và các nhà kinh doanh, các công ty thương mại một cách đáng kể. Theo thông báo của tờ *Những vĩ tuyến* của Bungari, số vốn của nhóm ABBA đã lên đến hàng chục triệu Mỹ kim. Còn số lãi mà nhóm này đem lại

cho các cơ quan thương mại âm nhạc và quảng cáo thì lên đến gấp ba lần như vậy.

Nó là gì? Đặc điểm của nó ra sao? Sức mạnh của nó ở đâu? Đó là những điều cần làm rõ. Phải chăng nó là một thứ lương thực cho con người, dù họ thuộc về thế giới tư bản hay xã hội chủ nghĩa? Ở các nước xã hội chủ nghĩa, phải chăng nó là một hiện tượng *"sự đã rồi"*, *"một cuộc hôn nhân bất đắc chí"* buộc phải công nhận, hay là nó có những khả năng xây dựng, mang tính chất tích cực của xã hội chủ nghĩa?

Trước năm 1975, ở miền Bắc không có nó. Khi ấy, với tính chất độc hại, nó là một trong những thành viên "xung kích" trong tổng thể nền văn hoá thực dụng kiểu Mỹ ở những vùng bị chiếm đóng của miền Nam. Sau khi thống nhất nước nhà, nó "tràn" ra miền Bắc và bắt đầu "in dấu chân" trên nhiều mặt khác nhau của đời sống âm nhạc của chúng ta: từ khâu sáng tác đến khâu biểu diễn, từ thị hiếu của công chúng đến ý kiến đánh giá của giới chỉ đạo và nghiên cứu âm nhạc. Và cả ở ta nữa, ý kiến về loại nhạc này cũng chưa hoàn toàn sáng tỏ. Phải chăng đối với chúng ta, nó là một xu thế xã hội không thể cưỡng lại được? Hay nó là lời phát ngôn của thế hệ trẻ mà chúng ta - những ông già "Khốttabit" - không bao giờ hiểu nổi? Nó có thể và có nên trở thành một thành phần hữu cơ trong tổng thể nền âm nhạc xã hội chủ nghĩa của ta ngày nay không? Và, nếu có, thì giao cho nó vai trò gì, với tính chất và tỷ trọng như thế nào? Đó là những câu hỏi cần cùng nhau trả lời sớm và chính xác. Tuy nhiên, điều này không thể giải quyết trong một bài báo được. Ở đây, chúng tôi cố gắng tìm hiểu sơ lược về ngọn nguồn, về những đặc điểm bản chất nhất, về quá trình phát sinh, phát triển của loại nhạc này. Về tên gọi, chúng tôi dùng cái tên hiện đang được lưu hành trên thế giới, kể cả ở những nước xã hội chủ nghĩa, là *extrat,* mặc dầu tên gọi này cũng không thể bao hàm hết tính chất phức tạp của hiện tượng. *Extrat có nghĩa đen là trên một cái*

bục, cái nền. Đó có thể coi là một sân khấu không có những hạn chế về không gian, không có ranh giới giữa người diễn với công chúng. Song *extrat* còn được hiểu như một thể loại âm nhạc có những đặc trưng riêng, và cũng được hiểu như một phong cách trình diễn âm nhạc.

Các tiết mục nhạc *extrat* thường là một hợp thể ca - nhạc, trong đó, mỗi thành phần vừa có tính độc lập tương đối, vừa có quan hệ hữu cơ với thành phần kia. Vì thế, người ta không thể gọi đó là hát có nhạc đệm, hay ngược lại. Thông thường, đây là một tốp nhạc có biên chế nhỏ, nhẹ, bao gồm một bộ trống kiểu jazz (thường có một cái trống cái, hai hay nhiều trống con có các cỡ và âm sắc khác nhau, một xymbal, có thể có thêm các loại mõ, con quay crêen...), hai đàn ghita điện (một cỡ trung, một cỡ trầm), một đàn oóc điện (ở vị trí đàn này trước đây là một kèn tơrompet, một kèn tơrombôn, một kèn clarinet, một kèn xaxôphôn), và có thể thêm đàn pianô. Những người chơi ghita thường là những ca sĩ chính. Những người chơi các nhạc cụ khác thường là ca sĩ phụ, hát các bè phụ hay những đoạn đối thoại với ca sĩ chính. Như vậy, chỉ với số ít người, tối thiểu là bốn, nhưng với cách trình bày, với sự hỗ trợ của các phương tiện điện tử, một tốp nhạc *extrat* có thể đảm đương cả một, thậm chí nhiều đêm diễn. Biên chế chính thức của tốp ABBA cũng chỉ có bốn. Nhưng cần nói ngay rằng, về mặt chuyên môn, họ là những nhạc sĩ, ca sỹ có tài, giỏi nghề và đa năng. Họ có thể đổi vai cho nhau và không hề giảm chất lượng của tiết mục. Nhưng *extrat* cũng sử dụng những biên chế đồ sộ. Trong cuộc thi nhạc *extrat*, giải "Oócphêi vàng" ở Bungari năm 1977, chúng tôi đã thấy những tiết mục *extrat* mà phần nhạc do cả một dàn giao hưởng bốn quản có bổ sung đảm nhiệm. Biên chế gọn nhẹ mà mỗi thành viên lại là những người đa năng, có trình độ nghề nghiệp khá, cộng với đề tài đi sâu vào tâm tình, vào các ngõ ngách của tâm hồn cá thể, phải chăng đó là nguồn gốc sức mạnh của *extrat?*

1. Thử đi tìm ngọn nguồn

Nhiều nhà nghiên cứu âm nhạc trên thế giới cho rằng ông tổ trực tiếp *"đẳng họ nội"*, hay nguồn chính của nhạc *extrat* ngày nay, là nhạc jazz, một loại nhạc có nguồn gốc nhạc dân gian châu Phi. Không phải vô cớ mà có người gọi sự tràn lan của *extrat* là một *"làn sóng đen"*. Theo chúng tôi, điều này có phần đúng. Đúng, vì nếu coi nhạc jazz là nguồn chính của nhạc *extrat*. Vậy nhạc jazz là gì, hình thành ra sao?

Ta biết, sau khi châu Mỹ được phát hiện, thì dải đất này luôn bị các nước đế quốc xâu xé. Để có nhân công khai thác vùng đất mới, các nước này săn bắt, mua bán người da đen châu Phi làm nô lệ cho chúng. Đầu thế kỷ XVII, ở châu Mỹ đã có những cộng đồng người gồm các ông chủ da trắng và những nô lệ da đen. Còn người da đỏ bản xứ thì bị đẩy vào vùng rừng núi và bị tiêu diệt dần. Hai thế kỷ sau, nhân loại đã thấy hiện diện một loạt xã hội mà đặc điểm chung là chúng được xây dựng trên sự kết hợp của những yếu tố có nguồn gốc khác nhau. Về nhân chủng, ngoài những nhân chủng có trước, có thêm một loại người hỗn huyết trắng đen, gọi là Crêôn (Créoles). Về sau, Crêôn không riêng để chỉ loại người lai, mà còn để chỉ những người da trắng sinh ra và lớn lên ở châu Mỹ. Về ngôn ngữ, sự tiếp xúc các tiếng nói khác nhau tạo ra một phương ngữ của ngôn ngữ chính quốc, và về sau thì phân lập thành hai khối ngôn ngữ chính: tiếng Anh cho Bắc Mỹ, tiếng Latinh cho Nam Mỹ. Về văn hoá, đã hình thành một văn hoá châu Mỹ nói chung với sắc thái của hai vùng Bắc và Nam Mỹ. Thứ văn hoá đó là kết quả của một quá trình "tiếp biến văn hoá" (acculturation). Nhạc jazz chính là một trong những sản phẩm của quá trình đó, và cái nôi của nó là vùng Niu Óclêăng, khi ấy là thuộc địa của Pháp.

Người da đen ở vùng này thuộc các bộ tộc trước kia sinh sống ở miền Tây châu Phi. Khi sang Mỹ, họ đem theo cả truyền thống

văn hoá dân tộc. Theo phong tục dân tộc, con trai con gái đến tuổi trưởng thành phải thực hiện lễ thành niên. Đây là loại nghi lễ mà người tham gia phải trải qua những thử thách, có khi đau đớn về thể xác, để tỏ rõ tài năng, lòng can đảm, thể lực và trí tuệ, xứng đáng được công nhận là một thành viên chính thức của cộng đồng bộ tộc. Một trình thức trong lễ thành niên của người da đen Niu Oóclêăng là phải tạo ra được tình trạng "hiển thánh" (exaltation), mà người ta tin rằng, qua đó, họ sẽ gần gũi và trở thành con cháu đích thực của thần Vôđun (Vodoune) tối cao. Lễ tiết lên đồng này được thực hiện có kết quả nhờ một tư duy tự kỷ ám thị, cộng với những động tác rung liên tục và nhanh tất cả các cơ bắp con người. Hoà nhịp với nó là một dàn nhiều cái trống tang gồm, bịt da, diễn tấu một tổng thể đa nhịp điệu, trong đó nổi lên sự đối lập giữa nhịp chu kỳ đều và nhịp đảo (off-beat). Thỉnh thoảng tiếng chát chúa của đàn marimba, một thứ xilôphôn cao âm làm bằng những phiến gỗ và các quả bầu cộng hưởng, lại vang lên. Thay vào giai điệu chốc chốc người lên đồng rú, hét những câu ngắn và đàn marimba nhại lại bằng những nét nhạc đầy luyến láy, tuỳ hứng và phức tạp. Trình thức này có tên riêng là *Spiritual*. Đây chính là hạt giống để nảy lên cái cây nhạc jazz mang tính chất tiếp biến văn hoá sau này.

Ban đầu, những ông chủ da trắng không để ý đến vai trò của "bọn mọi rợ". Nhưng người lai Crêôn thì vẫn phải thực hiện lễ này vì thành phần máu "đen" của họ. Tuy nhiên, họ không tuân thủ hoàn toàn các trình thức. Và quan trọng hơn, với tâm lý vươn tới thành phần "trắng" văn minh hơn, họ lấy làm xấu hổ khi bị liệt vào hàng con cháu thần Vôđun. Đối với họ, lễ tiết *Spiritual* mất đi ý nghĩa xã hội - tôn giáo. Yêu cầu "hoá thân" trở thành vô nghĩa. Nhưng mặt khác, họ lại say mê tính chất cuồng nhiệt của trạng thái "hiển thánh". Họ cũng phát hiện ra trong phẩm chất thẩm mỹ và thủ pháp âm nhạc của lễ này nhiều

điều mới lạ và thú vị. Họ sử dụng nó như một hình thức diễn giải nghệ thuật (một thứ interprétation). Họ tổ chức ra những nhóm biểu diễn rong trên đường phố, có cả người da đen tham gia, gọi là các nhóm *Minstrel-street.* Ban đầu họ diễn những tiết mục nhại lại các lễ thức da đen. Sau đó họ thêm vào ngày càng nhiều những yếu tố âm nhạc châu Âu, tạo ra một hình thức hỗn hoà ban đầu. Đó chính là jazz sơ khai. Thế là, sau khi tách khỏi môi trường xã hội - tôn giáo, *Spiri-tual* đã được *"phi lịch sử hoá"* và trở thành một hình thức âm nhạc chưa từng được biết đến lúc bấy giờ đối với một châu Âu hoàng kim của âm nhạc cổ điển.

Cuối thế kỷ XIX, khi cuộc đấu tranh giải phóng nô lệ kết thúc thắng lợi, các nhóm *Minstrel-street* tràn lên Chicago. Ở trung tâm mới này, jazz biến đổi nhanh chóng bởi sự kết hợp thêm càng nhiều những yếu tố âm nhạc châu Âu. Nhạc jazz Chicagô có những đặc điểm chủ yếu như sau

- Ngoài các loại trống, tốp nhạc có thêm cây kèn tơrompét và xaxôphôn, thay cho chức năng của đàn marimba ở những giai đoạn nhại có biến hoá tức hứng, gọi là các đoạn "hot".

- Về hoà thanh, vẫn áp dụng lối tiến hành song song quãng bốn, năm theo truyền thống châu Phi và về sau thì thêm các song hành quãng ba.

- Phát triển lối cấu trúc "xướng - xô" của nhạc dân gian Tây Phi. "Xướng" thường do người hát ứng tác theo giai điệu cơ bản có sẵn, tính chất âm điệu và âm vực ngày càng căng và cao lên dần. Câu "xô" đối lập câu "xướng" về tính cách, được cấu tạo thành một hình giai điệu hay hình nhịp điệu ổn định, do tập thể hay dàn nhạc nhắc đi nhắc lại nhiều lần như nhau.

- Về nhịp điệu, giữ lại và phát triển các yếu tố Phi châu như cách nhấn lệch (off-beat), đa nhịp điệu, hoặc thỉnh thoảng tất cả im lặng vài giây, tạo ra căng thẳng chờ đợi (stop-time), rồi mới diễn tiếp.

- Thông thường, một tiết mục gồm có bè hát hay bè giai điệu có thay đổi theo kiểu biến tấu trên cơ sở một giai điệu cơ bản, trong lúc đó, bè nhạc cấu tạo thành bè nhịp điệu - hoà thanh, gọi là stomping. Kết cấu ngược lại gọi là Riff, nhưng hiếm thấy hơn.

- Giai điệu thường là những câu ngắn, chứa đựng một lời ca có bốn hay sáu âm tiết, xen kẽ những đoạn "kêu", "gọi", thậm chí "gào thét", có rất nhiều luyến láy phức tạp và các đoạn vuốt lướt (glissando-portamento). Giai điệu biến tấu theo phương pháp dị âm (variation hétérophonique).

Chúng ta hãy đọc ý kiến của Bari Ulanốp (Barry Ulanov) đánh giá tác động của nhạc jazz trong cuốn sách ông viết năm 1952 *Về lịch sử nhạc jazz ở Mỹ* (A history of jazz in Amerika): *"Thế giới hoà thanh của nó hoàn toàn mới - căng thẳng một cách lo âu - thể hiện cá thể, tình cảm và thế giới tư duy giàu có đến phức tạp của một nội tâm mà châu Âu mòn sáo chưa hề biết đến. Còn cái nhịp điệu căng thẳng một cách phức tạp đặc biệt của âm nhạc dân gian Tây Phi mà nhạc jazz tiếp thu thì lại cho chúng ta một nọi tâm xao xuyến, kích động. Trên nền nhịp điệu đó và trong thế giới hoà thanh đó, giai điệu vút lên. Mặc dầu là một yếu tố của âm nhạc châu Âu, nhưng một khi đã hỗn hoà và trở thành một thành phần của nhạc jazz, nó phải tuân thủ cách lý giải theo thẩm mỹ Tây Phi. Toàn bộ bài nhạc jazz, do đó, lung linh một cách kỳ lạ, làm cho chúng ta tưởng như đang được siêu thoát; lại như phát cuồng lên với những tiếng gào, "hốt"; chúng làm cho ta ao ước một sự thoát tục sau khi đã đập phá cái thực tại khốn kiếp là cái xã hội ta đang sống đây, là chính cái con người tội lỗi mà chúng ta là sự hiện hữu ở đây!*

Năm 1920, nhạc jazz được xem như hình thành một cách tương đối hoàn chỉnh với tư cách một thể loại âm nhạc. Nó trở thành loại nnạc "thời thượng" của hai châu Âu - Mỹ. Nó

tạo ra hàng chục "ngôi sao" thuộc các thế hệ nhạc jazz tiếp nối nhau. Nó được khai thác triệt để theo những ý đồ và quyền lợi của giai cấp khác nhau và cũng nhanh chóng bị thương mại hoá. Không chỉ người da đen và người lai Crêôn thích nó. Bây giờ nó là món ăn hàng ngày của cả người da trắng hai châu Âu - Mỹ. Đó chính là cơ sở xã hội làm tăng thêm tính phức tạp của quá trình tiếp biến văn hoá trong nhạc jazz và làm tăng nhanh mức độ thương mại hoá nó. Hai quá trình này tác động qua lại nhau. Quá trình tiếp biến làm cho nó nhanh thích ứng với công chúng mới bao nhiêu thì cũng đẩy mạnh và mở rộng thị trường thương mại về nó bấy nhiêu. Ngược lại, quá trình thương mại lại quay lại chi phối hướng thích ứng và quy định thị hiếu của sự chọn lọc những các yếu tố thích ứng. Do đó, ta không lạ khi thấy trong nhạc jazz thời kỳ sau, ngoài những yếu tố nhạc Tây Phi và châu Âu cổ điển, còn có những yếu tố của nhạc nhẹ, nhạc nhảy múa, nhạc hành khúc, nhạc tiệm ăn...

Bản chất hỗn hợp từ nhiều yếu tố có nguồn gốc khác nhau làm cho *nhạc jazz trở thành một hệ thống mở,* dễ thích ứng và nhanh chóng hỗn hoà với những yếu tố lạ trong một thời gian ngắn. Chính đây là điều kiện cơ bản nhất khiến cho nhạc jazz (về sau này là nhạc *extrat*) có nhiều dạng vẻ khác nhau tuỳ từng nơi, từng thời kỳ. Cũng chính căn nguyên này làm cho nó biến đổi dần và trở thành một trong những cội nguồn cơ bản nhất của các thứ nhạc *extrat* ta đang nói đến ở đây. Mặc dầu trải qua biến đổi và lai tạo nhiều lần, ta vẫn có thể thấy nhạc *extrat* còn mang nhiều dấu vết của những yếu tố nhạc jazz xưa trên những đặc điểm chính:

- Là loại nhạc diễn tả tâm tư cá nhân trong một thời điểm, một trạng huống nào đó. Các nhạc sĩ *extrat* thường tuyên bố rằng. *"Tôi hát trước hết là cho tôi. Người nghe chỉ là những người bị cuốn hút mà thôi"*. Do đó, hệ thống đề tài thường đi vào những điều nhỏ nhặt trong cuộc sống, những tình cảm cá thể.

- Cuồng nhiệt trong tình cảm, trong cách trình diễn và âm lượng. Nhiều khi sự cuồng nhiệt mang tính chất kích động thần kinh hay thể xác. Âm lượng thường lớn, phá phách.

- Ứng tác trong phương pháp sáng tác. Thường giữ vững kết cấu "xướng - xô". Đơn giản trong cách vận dụng ngôn ngữ âm nhạc và lời ca. Cấu trúc bài ngắn gọn.

- Nhịp điệu sôi động, kích thích, ưa dùng đa nhịp điệu.

- Hình thức trình diễn thường thoải mái, tự do, kèm theo nhún nhẩy hoặc làm những động tác có nguồn gốc hay bắt chước múa dân gian châu Phi.

Với những đặc điểm trên, ta dễ hiểu vì sao nhạc *extrat* lại thường bắt rễ sớm và rộng trong tầng lớp thanh niên. Những đặc điểm đó sẽ trở thành những yếu tố tích cực trong bàn tay sử dụng có chọn lọc sáng suốt và có liều lượng thích hợp, hoặc sẽ trở thành tiêu cực nguy hiểm nếu khai thác ngược lại. Từ sự cuồng nhiệt của tuổi trẻ đến sự kích động tinh thần và thể xác, không phải lúc nào, nơi nào cũng dễ phân biệt. Những tâm tư cá nhân cũng sẽ là quý báu nếu như nó không làm cho người nghe thêm sầu muộn, rã rời. Nhịp điệu sôi nổi, giai điệu ngắn, dễ biến tấu theo kiểu làn điệu dân ca, cộng với cách trình diễn thoải mái, đơn giản sẽ là những điều kiện thuận lợi cho một sinh hoạt quần chúng với những nội dung chính trị - thời sự. Nhưng cũng với những đặc điểm đó, nếu không cứng tay chèo lái, sẽ là những biểu hiện của những kích thích, của thẩm mỹ ồn ào, rẻ tiền, của thái độ thiếu trách nhiệm nghệ thuật của các diễn viên, của cách trình bày nghệ thuật hời hợt, hình thức theo kiểu "hành nghề". Như thế, thật cũng không khó giải thích vì sao cũng một loại nhạc *extrat* mà lại có những khuynh hướng đối lập nhau:

- Khuynh hướng mà theo đó, nhạc *extrat* mang đến những ưu tư phiền muộn, nói đến những mất mát trong tình yêu,

trong cuộc đời một cách tuyệt vọng, hay tệ hơn, nó là tiếng gào thét, đập phá của những tâm hồn bế tắc. Đây chính là khuynh hướng cơ bản của nhạc *extrat* phương Tây.

- Khuynh hướng mà theo đó, nhạc *extrat* mang đến những tình cảm nhẹ nhàng hay sôi nổi, hoặc là những bài "vè âm nhạc" xuất hiện vào những thời điểm cần thiết của những sinh hoạt quần chúng hay những biến cố lịch sử của đông đảo nhân dân. Đây là khuynh hướng nhạc *extrat* của các nước xã hội chủ nghĩa.

Tất nhiên, đó là nói trên những nét chung nhất. Thực ra, ngay ở phương Tây cũng có những tác giả, những diễn viên, hoặc ngay trong một ban nhạc *extrat*, cũng có những bài thể hiện khuynh hướng tốt. Và ngược lại, ở các nước xã hội chủ nghĩa cũng có lúc, có nơi có những biểu hiện của khuynh hướng tiêu cực

2. Mấy ý kiến đánh giá và đề nghị

Dõi theo quá trình hình thành của nó, ta thấy được nhạc *jazz* xưa và *extrat* nay là một hiện tượng có tính chất xã hội - lịch sử. Vì thế, đánh giá về nó không khỏi phải đặt nó trong mối quan hệ nhiều mặt và biện chứng với các hiện tượng và hoàn cảnh xã hội - lịch sử khác. Chúng tôi thấy có thể nhìn nhận nhạc *extrat* trên mấy mặt chính sau đây:

1. Trước hết phải xem xét *nhạc extrat như một thể loại âm nhạc* với những đặc trưng loại biệt về nhiều mặt của nó:

- Là một trong những loại nhạc thích hợp với việc diễn tả những vấn đề của "cuộc sống hàng ngày". Đó có thể là một tâm sự cá nhân hay một bài "vè thời sự". Nó khó thích hợp với những nội dung cần suy tư sâu sắc, những quá trình xung đột nội tâm hay những diễn biến phức tạp. Chính từ đặc điểm này, nhạc *extrat* ở nhiều nước xã hội chủ nghĩa được xem như nghiêng về chức năng giải trí, giải toả bức xúc tinh thần và cơ thể cho

người lao động. Nó cũng dùng vào mục đích cổ động chính trị trong phong trào ca khúc chính trị, với những khẩu hiệu cụ thể như *"Nhạc Rock and Rol vì hoà bình"* (ở Cộng hoà Dân chủ Đức). Piter Singer đã dùng thể loại nhạc này làm vũ khí đấu tranh chống chiến tranh của Mỹ ở Việt Nam. Nhiều bài ca của Victor Hara có thể xếp vào thể loại nhạc *extrat*.

- Nhạc *extrat* không đòi hỏi trình độ kỹ năng âm nhạc quá sâu và quá cao. Nó là loại nhạc dễ làm, dễ nhớ, dễ diễn, giai điệu ngắn, nhịp điệu có khuôn hình, trình diễn thoải mái, biên chế tốp diễn ít. Nhịp điệu mà nó thừa hưởng ở âm nhạc dân gian Tây Phi và các loại nhạc khác sau này tạo nên tính sôi động, vừa có thể đáp ứng tính sôi nổi của thanh niên, và do đó, vừa có thể là một lợi khí để tập họp họ, giáo dục và động viên họ tham gia vào các công việc cách mạng.

- Vốn là sản phẩm của một quá trình tiếp biến văn hoá, nhạc *extrat* có một cơ cấu mở, trong đó các yếu tố xa nhau có thể thích ứng với nhau trong một thời gian không lâu. Nói theo thuật ngữ sinh vật học, nó có một *"mẫn cảm với môi trường" và dễ biến dị, dễ tập nhiễm để biến đổi "mã di truyền"*. Đó là điều kiện thuận lợi cho sự *"địa phương hoá"* nó, cho sự lai tạo và đưa nó vào quỹ đạo của những truyền thống đã có trước.

2. Ở góc độ xã hội và lịch sử, cần xem xét nó thông qua quan điểm giai cấp của người sử dụng nó. Quan điểm nào thì đẻ ra khuynh hướng đó. Không thể nhận xét nó trên những cứ liệu phụ, không có ý nghĩa quyết định. Chẳng hạn như: lấy cớ rằng, nó có nguồn gốc ở nhạc dân gian châu Phi - mà nhạc dân gian thì bao giờ cũng tốt - mà dùng nó một cách tuỳ tiện. Như đã trình bày ở trên, yếu tố âm nhạc dân gian châu Phi chỉ là một trong những thành tố cấu tạo ban đầu. Đến nay, trong nhiều chủng loại, nhiều bài nhạc *extrat,* yếu tố đó mờ nhạt đi rất nhiều. Vả chăng, nhạc *jazz* xưa và *extrat* nay chỉ mang đặc điểm của một loại nhạc dân gian châu Phi là nhạc trong trình thức *Spiritual,*

chứ có bao gồm toàn bộ tinh hoa âm nhạc của người Phi đâu. Ấy là chưa nói đến cái tính chất *"thoát tục", "hoá thân", "hiển thánh"* đậm mầu sắc tôn giáo của nhạc *Spiritual* chưa hẳn đã là những yếu tố tích cực đối với chúng ta ngày nay. Lại nói, nếu như bằng cứ vào tốc độ và môi trường phổ biến của nó mà cho rằng nó là tiếng nói chủ yếu, thậm chí duy nhất, của thời đại sản xuất công nghiệp mà xét cái tốt cái xấu của nó, thì lại càng không có căn cứ. Cần phải thấy rằng, sự phổ biến nhanh và rộng rãi đó có tác động của quá trình thương mại hoá nó, với sự hỗ trợ của đủ loại phương tiện thông tin đại chúng hiện đại ngày càng tinh xảo, ngày càng tiện lợi và rẻ tiền. Cần phân tích theo phương pháp so sánh rằng, vì sao cũng cùng một thể loại nhạc với những đặc trưng kỹ năng như nhau mà nó lại có những tác động đối lập ở hai thế giới phương Tây và xã hội chủ nghĩa? Và ngay ở phương Tây thì lại có sự khác nhau giữa nhạc tiệm ăn, tiệm nhảy, và nhạc của những người Hippi? Phải thấy vì sao ở các nước xã hội chủ nghĩa, nhạc *extrat* lại góp phần giúp cho sự nghỉ ngơi và tái tạo sức sản xuất của người lao động? Vì sao với một âm lượng vừa phải, nó có thể làm một cái nền âm thanh trong lúc con người đang lao động, tạo thêm hứng thú lao động? *Vấn đề là giao phó cho nó chức năng xã hội nào.* Trên cơ sở chức năng đó mà đòi hỏi ở nó những nội dung và hình thức, những số lượng tác phẩm và chất lượng nghệ thuật mong muốn.

Cũng ở góc độ xã hội - lịch sử, có một điều cần lưu ý rằng, nhạc *extrat* tự giác hay tự phát đã và đang biến thành một thứ "thời thượng" của một số công chúng, nhất là công chúng thanh niên. Nhưng khi đã hình thành và có công chúng, thì nó thường có *một sức ỳ nhất định*. Sức ỳ đó có trọng lượng của một sức mạnh xã hội, mà kinh nghiệm cho biết các biện pháp cấm đoán, cưỡng bách không có nhiều tác dụng đối với nó. Tai hại hơn, giống như một phong tục, một khi đã hình thành, nó sẽ quay lại điều chỉnh hành vi con người; nhạc *extrat,* một khi có công chúng, cũng sẽ quay lại điều chỉnh thị hiếu của khối lượng công

chúng đó. Đó là quy luật *"đối tượng tạo ra chủ thể"*. Thêm vào đó là sự hỗ trợ của làn sóng giao lưu văn hoá đang ngày càng nhanh và nhiều, khiến cho việc giải quyết vấn đề càng phức tạp. Chính vì thế mà các nước xã hội chủ nghĩa đã chủ động nắm lấy nhạc *extrat*, điều khiển nó, đưa nó vào quỹ đạo lợi ích của chủ nghĩa xã hội. Đó không phải là chuyện theo đuôi quần chúng, là chuyện chấp nhận một "sự đã rồi", mà là quan tâm đến ý thích của quần chúng, nhưng không thả nổi, mà có chỉ đạo, nhằm đem đến cho quần chúng những món ăn tinh thần lành mạnh. Vả chăng vấn đề không phải ở chỗ công cụ thế nào, mà là ở chỗ người sử dụng công cụ đó theo quan điểm mục đích gì!

3. Nhạc *extrat* có những đặc điểm khiến cho nó có thể trở thành một thể loại thích hợp với những sinh hoạt mang tính quần chúng rộng rãi. Ở khía cạnh này, có người đã gọi nó là một hình thức phônclo hiện đại. Điều đó có phần đúng. Ít nhất cũng đúng vì một số đặc điểm trong phương thức sáng tác, trình diễn và truyền bá của nó có phần đồng dạng với những đặc điểm này trong âm nhạc dân gian xưa kia. Chức năng "xung kích" khá phù hợp với nó. Nó có thể dễ dàng có mặt ở mọi nơi, mọi lúc với những tiết mục ngắn gọn, với điều kiện trình diễn tối thiểu, phù hợp với thời gian nhàn rỗi ngắn ngủi của người lao động hiện nay. Tuy nhiên, cũng từ đây có thể ẩn náu một nguy cơ là xem nhạc *extrat* không cần có chất lượng nghệ thuật cao. Thực ra, tính thời sự và tính quần chúng, sự gọn nhẹ trong việc sử dụng các ngôn ngữ, thủ pháp nghệ thuật không bao hàm trong nó sự thấp kém về trình độ nghệ thuật. Kinh nghiệm của Liên Xô, Bungari, Tiệp... cho thấy, ngay từ khi mới xây dựng nhạc *extrat* cho mình, các nhạc sĩ nước bạn đã nêu lên và hết sức chú trọng nâng cao tính nghệ thuật của nhạc *extrat*. Các bạn quan niệm rằng, dù có những đặc điểm thể loại riêng biệt đến đâu thì trước hết *extrat* phải là một thể loại âm nhạc, nó phải thể hiện, bằng những nguyên tắc chung của nghệ thuật, những điều mà con người muốn phản ánh.

Trong tình hình âm nhạc nước ta từ năm 1975 trở lại đây, có một số lệch lạc trong việc sử dụng những bài có thể xếp vào loại nhạc *extrat*. Đó là sự lan truyền những bài ca có tính chất tiêu cực, thậm chí phản động, của khuynh hướng nhạc ở vùng bị chủ nghĩa thực dân mới Mỹ thống trị còn rơi rớt lại. Đó cũng là khuynh hướng trong khối biểu diễn thích *"extrat hoá"* tất cả các bài ca. Tình hình này làm cho một số chúng ta lo ngại một cách chính đáng. Nó dẫn đến kết luận cho rằng *extrat* là một thể loại bệnh hoạn. Một số nhạc sĩ, diễn viên, bằng cứ vào thị hiếu của một loại công chúng nào đó, thì lại cho nó là lá bùa vạn năng đối với việc phát triển nền âm nhạc xã hội chủ nghĩa của chúng ta.

Theo chúng tôi, nếu phân tích như trên đã trình bày, ta thấy *extrat* là một thể loại âm nhạc có những mặt mạnh và mặt yếu nhất định. Chúng ta nên sử dụng nó như một công cụ, một vũ khí đấu tranh tư tưởng, chủ động nắm lấy và chỉ đạo sự phát triển và hoạt động của nó theo đường lối tư tưởng của Đảng, đồng thời thoả mãn có hướng dẫn thị hiếu của một bộ phận không nhỏ trong công chúng. Để nhạc *extrat* Việt Nam xã hội chủ nghĩa *có nội dung lành mạnh và có chất lượng nghệ thuật,* chúng tôi thấy cần phấn đấu đạt những yêu cầu chính như sau:

1. Quy phạm của hệ đề tài là phải có quan điểm chính trị đúng đắn, phải phản ánh cuộc sống xã hội chủ nghĩa và góp phần xây dựng cuộc sống mới, văn hoá mới, con người mới xã hội chủ nghĩa

2 Gắn chặt những hoạt động nhạc *extrat* vào những sinh hoạt xã hội và trao cho nó nhiệm vụ xung kích trong những sinh hoạt đó.

3. Các cơ quan quản lý âm nhạc cần tổ chức và chỉ đạo các lực lượng âm nhạc ở tất cả các khâu sáng tác, biểu diễn, phê bình, đào tạo để đảm bảo tính nghệ thuật đúng đắn, đấu tranh với những thị hiếu tầm thường.

4. Mở chiến dịch giải thích tuyên truyền về nhạc *extrat,* đi đôi với việc quản lý chặt những tốp nhạc đánh lẻ, xử lý nghiêm khắc những hiện tượng tiêu cực lệch lạc.

5. Bắt đầu việc đào tạo chính quy trong các cơ quan đào tạo âm nhạc những người sáng tác, biểu diễn, chuyển thể và nghiên cứu, phê bình nhạc *extrat.*

6. Tiếp tục giải thích và quét sạch những băng nhạc, trong đó có các bài *extrat*, của chế độ thực dân mới của Mỹ để lại.

Tạp chí *Văn hóa nghệ thuật*,
số 2/1984, tr. 80 - 86.

SUY NGHĨ THÊM VỀ CHƯƠNG TRÌNH "ĐỐI THOẠI – 87" CỦA TRẦN TIẾN

Cho đến hôm nay chương trình nhạc rock *"Đối thoại 87"* của Trần Tiến vẫn còn để lại cho người nghe những ý kiến khen chê khác nhau. Mỗi ý kiến khen chê lại xuất phát từ những "tiêu chuẩn đánh giá" rất khác nhau. Trần Tiến đã đề nghị được nghe ý kiến của các đồng nghiệp. Ngày 11/1/1988 anh đã trình diễn trước Câu lạc bộ Hội Nhạc sĩ Việt Nam một chương trình gồm mười bài ca có tiêu đề như sau:

1. Trắng và đen, 2. Bài hát vớ vẩn về chiếc đồng hồ, 3. Đoá hoa tôi tìm, 4. Vô tình, 5. Ý nghĩ trong phòng hải quan, 6. Trần trụi 87, 7. Ngẫu hứng bên sông Hồng, 8. Một mình, 9. Tuỳ hứng "Qua cầu", 10. Tuỳ hứng "ngựa ô". Ngày 15/1/1988, Hội đã tổ chức một buổi trao đổi ý kiến với sự có mặt của nhiều nhạc sĩ sáng tác và lý luận.

Vì buổi trao đổi chỉ là nơi đưa ra những suy nghĩ cá nhân và không có kết luận cuối cùng nên tôi không có ý định làm một "tổng kết" ở đây. Là một hội viên của Hội, được nghe Trần Tiến trình bày, được dự buổi trao đổi nói trên, tôi thử viết ra đây một vài suy nghĩ riêng về chương trình *"Đối thoại 87"* của anh.

Trước tiên, tôi thấy không nên nghi ngờ gì động cơ của Trần Tiến muốn đưa *"âm nhạc nhập cuộc"*. Vấn đề là ở chỗ anh đã "nhập cuộc" như thế nào? Có thể thấy ở Trần Tiến mấy điều sau đây, tất nhiên là theo suy nghĩ chủ quan của riêng tôi:

- Chủ đề của chương trình cho thấy tác giả có ý định ra "tuyên ngôn" chống bất công, chống quên lãng quá khứ vẻ vang của dân tộc.

- Đề tài của các bài hát được khai thác từ những chuyện trong "đời thường", trong "chuyện hàng ngày của mỗi người".

- Lấy nhạc rock – "một thứ nhạc dễ làm, dễ hát, dễ tổ chức, dễ phổ biến, có tính năng động và khả năng tập hợp lớp trẻ"[1] làm phương tiện thể hiện.

- Và, dĩ nhiên những điều đó được "đọc" qua cách nghĩ của tác giả. Chẳng hạn như, anh thương chiếc kim giây vô danh tội nghiệp "*chạy như điên cho chiếc kim to nhích dần, nhưng có ai coi đồng hồ lại hỏi "giây"?* (Bài hát vớ vẩn về chiếc đồng hồ). Anh đau và hỏi chúng ta có đau không khi thấy "*người mẹ năm xưa... mang mo cơm nuôi từng chiến sĩ*" mà hôm nay "*lang thang xin ăn bên những toa tàu*" và anh căm phẫn hét lên "*đôi tay xin ăn cào xé tim ta*"! (Trần trụi 87). Anh mỉa mai khi "*có ông lớn đi qua hải quan, bỗng bối rối khi mở ra những thứ đáng buồn, có cha mánh đã quá quen ra vô hải quan, vẫn huýt gió rất thản nhiên khi túi căng tiền*" (Ý nghĩ trong phòng hải quan). Trần Tiến không chỉ phê phán. Anh còn ước mơ nữa: "*Cuộc sống giá mà như thế, chỉ búp bê với những nhà thơ*", để cho, theo ý anh "*những tiếng hát không mang chứng minh thư đi qua hải quan*" để rồi con người "*thương nhau quấn quýt lá trầu cau*" và "Tuỳ hứng sông Hồng". Phê phán, đau xót thậm chí thét gào và mơ ước – đó là cách Trần Tiến dùng để "ra tuyên ngôn".

Lăng kính cá nhân tác giả cũng thể hiện qua cách anh chọn đề tài bài hát trong chuyện "đời thường". Nếu ví von thì có thể xem hầu hết các bài hát của anh là những "*tuỳ bút*" bằng âm nhạc nếu không kể bài "Ý nghĩ trong phòng hải quan" có dáng

---

1. Tô Hải, *Những ảnh hưởng của nhạc rock, pop trong xã hội phương Tây*, Tạp chí âm nhạc số 1- 1987.

dấp của một "*phóng sự*". Mà "tuỳ bút" thì giàu chất "cái tôi" lắm. "Đời thường" thì rất dễ hiểu và dễ tiếp thu với người nghe, nên loại đề tài này trở thành "tấm giấy giới thiệu" để anh qua cổng tâm hồn công chúng, khiến cho anh dường như gần gũi với họ hơn những nhạc sĩ khác. Tuy nhiên, "đời thường" chỉ là cái cớ, cái gợi để anh suy tư bằng "tuỳ bút" của mình. Từ "*một sợi tóc trắng và vàng đen trên mắt em*", anh đã dẫn dắt đến cái Trắng – cái Đen. Từ một "*xác ve sầu bên thềm cửa sổ*" anh dẫn đến hoài niệm về những người bạn đã quá cố và về nỗi cô đơn của mình. (bài *Trắng và Đen* và bài *Một mình*). Phải công nhận "*cái tôi nghệ sĩ*" thông qua những chuyện "đời thường", lại được diễn tả bằng nhạc rock, thật có tác động mạnh đến người nghe, nhất là những thanh niên đang giàu nhiệt huyết! Ai chẳng có lúc nghĩ đến bản thân và mong những gì liên quan đến nó trong nhân tình thế thái của những năm tháng gian khổ hôm nay. Và thế là với đặc trưng liên tưởng trong việc tiếp thu âm nhạc, hiệu quả các bài hát được nhân lên gấp bội.

Trên đây là hai "thế mạnh" của Trần Tiến, chứng tỏ anh là một người sáng tác nhạy bén, có tài "nhập cuộc" và "nhập cuộc" bước đầu có hiệu quả. Chẳng thế mà sau cuộc trình diễn ngày 12 - 11/1987 nói trên, báo Tuổi trẻ (thành phố Hồ Chí Minh) số ra ngày 14/11/1987 đã hết lời khen ngợi "... *khán giả... đã bị bất ngờ trước nội dung độc đáo của chương trình. Tiếng vỗ tay sau mỗi tiết mục muốn làm vỡ tung cả không gian chật cứng của điểm diễn. Có cả những giọt nước mắt... Những ngày lao động âm thầm của nhạc sĩ Trần Tiến và nhóm nhạc Rock "Đen và Trắng" đã gặt hái mùa bội thu* (Bài viết của Nguyễn Thanh Đức).

Trên đây tôi mới nói về lời ca. Còn âm nhạc thì sao, mặc dầu theo như chính tác giả quan niệm, trong nhạc rock của anh lời ca chiếm vai trò rất quan trọng, nếu không phải là chủ đạo. Anh đã có nhiều cố gắng dùng những nét nhạc ngắn, đơn giản,

dễ hiểu, dễ nhớ, thỉnh thoảng có những bước nhảy xa (phần lớn là đi lên) gây nên những hiệu quả đột ngột. Càng đột ngột hơn khi chúng được phụ hoạ bởi những "hốt" trong nhạc đệm của tăng âm và loa. Các bước nhảy xa đó lại được dùng khá đắt để đăng tải những chữ, những mệnh đề lời ca có ý nghĩ chủ chốt. Anh cũng cố gắng sử dụng những nét nhạc dân ca, thậm chí còn dùng lối "trích dẫn" cả một đoạn nói lối vọng cổ nữa. Có thể xem đây là một biểu hiện về mong ước của tác giả muốn "Việt Nam hoá" nhạc rock. Tuy nhiên so với hai "thế mạnh" về chủ đề và đề tài, phần âm nhạc còn nhiều chỗ mòn sáo, một đôi chỗ gây cho tôi cảm giác về một "Trịnh Công Sơn tập 15" nào đó!

Tóm lại, theo tôi có thể chấp nhận và thậm chí hoan nghênh ý định và cách "nhập cuộc" của Trần Tiến, nhưng *bản thân chương trình "Đối thoại 87"* thì còn có một vài điều cần được trao đổi để làm rõ hơn:

Theo tôi điều đáng bàn nhất là *vị trí cái tôi nghệ sĩ* của tác giả trong chương trình này. Chủ quan mà nói, cảm xúc tổng thể mà chương trình *"Đối thoại 87"* đem đến cho tôi là một *nỗi buồn cô đơn* đặc biệt qua các bài *Trắng và Đen, Chuyện vớ vẩn về chiếc đồng hồ, Đoá hoa tôi tìm, Vô tình, Trần trụi 87 và Một mình* (6/10 bài). Đành rằng tác giả đau nỗi đau nhân tình thế thái. Anh buồn vì nghĩ đến những người khi ngã xuống cho sự nghiệp cách mạng đã không ngờ rằng đất nước ta có những ngày gian khổ như hôm nay. Đành rằng anh công phẫn với những nghịch cảnh phi lý và anh cũng có mơ ước một xã hội công bằng. Nhưng trăn trở trong nỗi đau, có lúc anh lý giải sự vật không đúng. Anh viết: *"Tôi đã thấy bạn tôi đi buôn trên đường phố Nga. Bạn tôi ăn xin trên đường phố Mỹ, bạn bè lừa nhau trên quê hương. Cũng chính vì nghèo"*. Nếu chỉ vì nghèo mà xã hội ta có những hiện tượng tiêu cực thì làm sao giải thích được sự trong sáng của cuộc sống thời kháng chiến chống Pháp, khi mà chúng ta còn nghèo hơn bây giờ biết bao nhiêu lần? Anh

kêu gọi: *"Đừng mãi ngợi ca những lời hát nhàm chán ru quê hương ta, vinh quang thăng hoa trong bao nhiêu niềm kiêu hãnh"* (Trần trụi 87) cũng trong bài này anh kêu gọi không nên quên gốc rễ *"con Rồng cháu Tiên, thật thà thương yêu nhau xây dựng nước"*, nhưng anh lại cho rằng những lời ngợi ca là *"nhàm chán"*. Tôi đồng ý với Trần Tiến (và với cả các tác giả phim "Hà Nội trong mắt ai" nữa) chúng ta không những không có quyền quên mà còn phải tự hào về quá khứ anh hùng và văn hiến của dân tộc ta. Nhưng như thế không có nghĩa rằng khi cần vạch trần những hiện tượng tiêu cực thì việc ngợi ca lại trở thành nhàm chán! Theo tôi chúng ta còn chưa ngợi ca đúng và ngang với tầm những "vinh quang thăng hoa" của đất nước. Ngợi ca để thấy trách nhiệm phải đấu tranh chống tiêu cực triệt để hơn, để mỗi chúng ta xứng đáng hơn với truyền thống vẻ vang của dân tộc. Trần Tiến đã suy nghĩ chưa chín lắm khi nhớ đến những người đã ngã xuống, anh kết luận *"Ước mơ rồi sẽ thành kỷ niệm... con người lớn lên trong chính nỗi cô đơn"* (Bài *Một mình*). Không quên những người đã hy sinh cho đất nước nhưng đâu phải quá khứ làm cho ta cô đơn đến nỗi phải lớn lên cay đắng trong *chính* nỗi cô đơn đó? Nếu sự hoài niệm quá khứ lại dẫn đến nỗi cô đơn cho hiện tại thì làm sao có được tương lai? Bởi kẻ cô đơn thì làm gì có gì để tin, để mong, để chờ? Mà, thiếu niềm tin thì làm gì có tương lai?

Khi trao đổi với một vài đồng nghiệp về những điều băn khoăn vừa trình bày, có đồng chí gắt lên với tôi: *"Sao anh "Mao-ít" thế? Những điều Trần Tiến nói có thấm tháp gì so với những "Hồn Trương Ba da hàng thịt", những "Tướng về hưu", "Cái đêm hôm ấy... hôm gì", hay "Hà Nội trong mắt ai" và "Chuyện tử tế"...* Đúng vậy! Những sự kiện và đối tượng phê phán của Trần Tiến thực ra mới chỉ "gãi" bên ngoài thôi. Nhưng vấn đề ở đây lại là *cách nhìn* của người nghệ sĩ kia (Phải chăng tôi lại "chụp mũ" cho anh, anh Trần Tiến?). Theo tôi sự khác nhau là thế này:

Xem và đọc các tác phẩm văn học, kịch và điện ảnh nói trên người xem cũng buồn, đau, cũng cười ra nước mắt, nhưng họ có được một nhận thức rằng có những cái xấu như thế đó, rằng phải loại bỏ chúng, phải nhận diện chúng chứ không nói chung chung "Trắng và Đen".

Quả thật Trần Tiến cũng nói về những cái xấu ấy, mặc dầu nói chưa thật rõ ở một vài bài. Chỉ có điều, bằng lời ca và nhạc điệu, anh không cho chúng ta thêm một điều gì ngoài một nỗi đau, một nỗi buồn cô đơn. Phải chăng tôi đã yêu cầu quá cao với anh?

Hơn nữa, còn phải tính đến những đặc thù của mỗi loại phương tiện diễn tả nghệ thuật. Xem một vở kịch, một bộ phim, đọc một truyện ngắn, một tiểu thuyết, người xem, người đọc đã ý thức được mình đang ở một không gian kịch, không gian phim, không gian truyện nhất định. Các loại hình nghệ thuật này còn có thêm điều kiện trình bày có đầu có đuôi, có diễn biến qua những tiến triển hết sức cụ thể bằng lời, bằng hình. Còn âm nhạc, nhất là nhạc rock, thì không có những điều kiện ấy. Hiệu quả của nó ập đến tức khắc vào trái tim, cảm xúc người nghe. Họ sẽ nhận được tổng thể *một nỗi niềm* nào đó, trong một khoảnh khắc mà không có điều kiện phân tích mổ xẻ. "Luồng điện" cảm xúc âm nhạc đi thẳng từ sân khấu đến trái tim người nghe. Họ sẽ xỉu đi, bốc lên hay hét toáng lên cùng với các ca sĩ nhạc rock. Ngoài ra, mỗi bài ca chỉ có thể đem đến cho người nghe một sự việc, *một "mẩu" đời* thôi, nó không có lợi thế để dẫn dắt, diễn giải đầu cuối như các thể loại nghệ thuật văn, kịch, điện ảnh. Cái đặc thù ấy của âm nhạc, nhất là của nhạc rock, khiến các tác giả âm nhạc cần phải gia công chọn lọc sao cho tác động của *"mẩu đời"* ấy đem lại hiệu quả tích cực nhất cho người nghe và cho cuộc sống. Xin nói thêm, rock là thứ nhạc khó dùng. Với nội dung tốt, nó có tác động tích cực. Nội dung chưa tốt, tính tích cực bị hạn chế nhiều. Nó lại dễ hiểu, dễ nhớ, dễ

làm, dễ phổ biến, có tính năng động và dễ thu hút lớp trẻ. Vì thế, tính tích cực hay tiêu cực của nó có tác động rất mạnh mẽ. Vì thế, dùng nó, các nhạc sĩ phải rất cao tay, vì nó có thể là con dao hai lưỡi[1].

Một đồng nghiệp khác trách tôi: "*Ông sai rồi! Chẳng lẽ nhạc sĩ lại không có quyền tự do sáng tác những bài hát buồn, thậm chí diễn tả nỗi cô đơn nữa hay sao?*". Tôi đáp: "*Tôi có quyền gì mà ngăn cấm hay cho phép, xin đừng hiểu nhầm những tâm sự cá nhân thông qua một chuyện "thời sự âm nhạc"*. Tôi nghĩ thế này: Vâng, xin cứ buồn, cứ tự cảm thấy cô đơn. Buồn vì xa người yêu, xa vợ, xa nhà hay vì hàng tỉ lý do khác. Cứ tự cô đơn vì vợ bỏ, vì thất tình, vì bị bạn bè phản bội... Nhưng ở chương trình này, theo tôi hiểu, Trần Tiến lại *Nhân danh công lý của nhân dân* mà ra "tuyên ngôn" chống tiêu cực. Vì thế, không thể vì sự thật ở một nơi nào đó có thể có một hay một vài bà mẹ chiến sĩ năm xưa nào đó hôm nay phải đi ăn xin bên những toa tàu mà người sáng tác lại quên đi hàng ngàn ngôi nhà tình nghĩa, nhà dưỡng lão và nhà cha mẹ liệt sĩ đã và đang được dựng lên và được nhân dân chăm sóc tận tình hàng ngày trên khắp miền đất nước ta, ngay cả ở những xã nghèo nhất! (Trần Tiến đã khá "kín kẽ" khi anh viết: "*Bà mẹ nào ăn xin bên những toa tàu*" để tách bà mẹ năm xưa và bà mẹ hôm nay. Song theo mạch văn của lời ca thì ai cũng hiểu hai bà mẹ ấy chỉ là một). Trái tim nhạy cảm của Trần Tiến rất đáng quý, nhưng anh chiều theo cảm xúc cảm tính của nó nên hình tượng nghệ thuật của anh tuy có thể đúng với một vài trường hợp cụ thể mà lại không đúng với sự thật của hiện thực! Thiết tưởng cũng cần nhắc lại ở đây một nguyên lý ai cũng biết, rằng "*hình tượng nghệ thuật trong hoàn cảnh điển hình*", dù cho chủ đề là chuyện "đời thường", dù cho phương tiện là nhạc rock! Còn về nỗi buồn và

---

1. Tô Hải, *Những ảnh hưởng của nhạc rock, pop trong xã hội phương Tây*, Tạp chí âm nhạc, số 1- 1987.

nỗi cô đơn thì tôi nghĩ thế này: Tôi công nhận trong hoàn cảnh khó khăn của đất nước ta hôm nay có không ít người, trong đó có cả tôi, vì những hoàn cảnh khác nhau có tâm lý chán nản, bi quan, cô đơn, giảm hoặc mất niềm tin vào cuộc sống. Mặt khác tôi cũng phản đối phương pháp sáng tác "tô hồng" một chiều. Song tôi quan niệm rằng thiên chức của người nghệ sĩ trong việc phê phán cái xấu là để nhận diện và khắc phục chúng, bởi Đảng ta và nhân dân ta hoàn toàn có khả năng và đã và đang làm việc này; Phải chăng vấn đề "*Trái tim nghệ sĩ cần rung cảm theo nhịp đập nào*" là ở chỗ này? Có lẽ vì thế mà nhạc sĩ Trần Long Ẩn đã phát biểu trên báo Thể thao và Văn hoá số Xuân 1988 (trang 5) khi anh được phỏng vấn về nhóm nhạc "Đen và Trắng" như sau: ... *"Tôi chỉ nói đến phần nội dung các tác phẩm được giới thiệu ở nhóm nhạc này. Người nghe đã thất vọng và đi đến phản ứng là điều tất nhiên. Đây cũng là bài học chung cho giới sáng tác chúng tôi".*

Một đồng nghiệp thứ ba lại vỗ vai tôi nói: *"Ông lại sa vào "vết xe đổ" của lối "phê bình" lỗi thời: khen một tí, chê một tẹo cho nó "phải đạo".* Vì thế, tôi phải đưa ra kết luận về ý kiến riêng như sau, nếu tôi được phép điều này:

Tôi "KHEN" Trần Tiến, vì anh có nhạy cảm về trách nhiệm của người nghệ sĩ trong cuộc đấu tranh chung chống những hiện tượng tiêu cực và vì anh là một trong những nhạc sĩ đi tiên phong trong viêc đưa "âm nhạc nhập cuộc". Mặc dầu sự "nhập cuộc" của anh bước đầu có một vài hiệu quả, nhưng anh còn thả cho những sáng tác của mình trôi theo dòng rung cảm của trái tim cảm tính. Cho nên tôi "CHÊ" chương trình *"Đối thoại 87"* ở chỗ trong nó có những bài cho thấy tác giả chưa có được CÁI NHÌN và CHỖ ĐỨNG đúng với thiên chức người nghệ sĩ và đúng với tầm những vấn đề chính anh tự đặt ra cho mình.

Cuối cùng, nếu Trần Tiến hỏi tôi: "*Anh muốn gì ở tôi*?", thì xin trả lời: "*Hãy yên tâm đi mà tiếp tục "nhập cuộc" cho mạnh*

mẽ hơn, có hiệu quả hơn. Chỉ có điều, hãy tự kiểm nghiệm mình kỹ hơn để có ***CÁI NHÌN*** *và* ***THẾ ĐỨNG*** *chắc hơn, đúng hơn, xứng đáng hơn với danh hiệu "người nghệ sĩ - chiến sĩ" của nhân dân".* Chân thành chúc anh có nhiều sáng tác mới thành công hơn.

Tạp chí Âm nhạc, số 2/1988,
tr. 17 - 20.

VỀ ÂM NHẠC DÂN GIAN VÀ VỀ KHOA NGHIÊN CỨU ÂM NHẠC DÂN GIAN BUNGARIA

Cách đây 1.300 năm (năm 681), trên bán đảo Bancăng xuất hiện một quốc gia nhỏ. Đó là đất nước Bungaria của dân tộc Bungar (Bulgare). Trên cơ sở truyền thống văn hoá sẵn có của mình, nhân dân Bungar đã tiếp thu những tinh hoa của các nền văn minh cổ đại La Mã, Traki, Vidăngti từng in dấu trên mảnh đất này và xây dựng nên nền văn hoá dân tộc.

Với một lãnh thổ không rộng (trên 111.000 km^2), người không đông (dân số năm 1974 là 8 triệu người), nhân dân Bungar đã nêu tấm gương đấu tranh kiên cường bất khuất để bảo vệ độc lập dân tộc trong suốt lịch sử tồn tại, nhất là trong năm thế kỷ sống dưới ánh thống trị của đế quốc Thổ Nhĩ Kỳ.

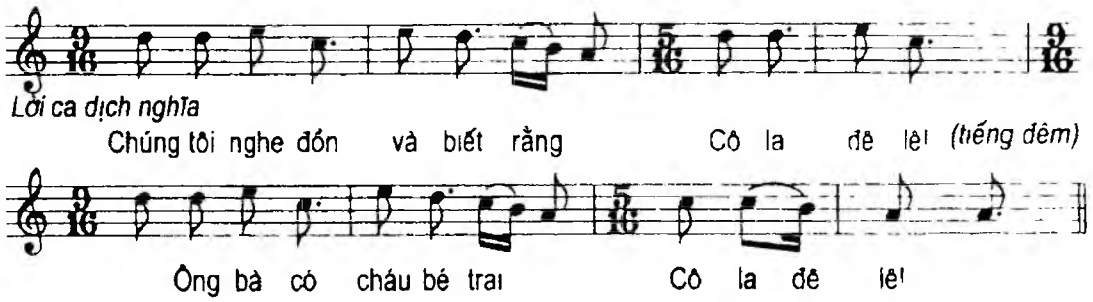
Từ nửa đầu thế kỷ XIX trở về trước, nền kinh tế Bungar chủ yếu là nông nghiệp và chăn nuôi. Cơ sở vật chất này đã phản ánh vào những đặc trưng cơ bản của nền văn hoá dân tộc. Từ nửa sau thế kỷ XIX, nhất là từ sau thắng lợi của cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc với sự giúp đỡ của dân tộc Nga anh em vào năm 1877, nước Bungaria bước vào thời kỳ xây dựng chủ nghĩa tư bản dân tộc. Đây cũng là thời kỳ phục hưng các giá trị văn hoá dân tộc. Cùng chung số phận với một số nước Đông Âu, trong chiến tranh thế giới lần thứ hai, Bungaria bị phát xít Hitle chiếm đóng. Ngày 9/9/1944, quân đội nhân dân Bungar cùng Hồng quân Liên Xô tiến vào giải phóng thủ đô Xôphia. Nhà nước cách mạng vô sản được thành lập. Kỷ nguyên cách mạng xã hội chủ

nghĩa của nhân dân Bungar bắt đầu. Dưới sự lãnh đạo của Đảng Cộng sản Bungaria vào những năm 1975 - 1980, công cuộc xây dựng xã hội chủ nghĩa ở Bungaria bước vào thời kỳ của chủ nghĩa xã hội phát triển, chuẩn bị xây dựng chủ nghĩa cộng sản.

Âm nhạc dân gian Bungar có một lịch sử lâu đời, với khối lượng giàu có, chất lượng nghệ thuật độc đáo. Giống như nghệ thuật dân gian ở các dân tộc khác, âm nhạc dân gian Bungar gắn bó với cuộc sống - ở đây là cuộc sống nông nghiệp - của nhân dân lao động. Các phong tục, nghi thức và hội lễ âm nhạc trở thành những tín hiệu ghi nhớ mùa thiên nhiên, mùa làm ăn và đánh dấu những chặng đường đời của mỗi con người. Dưới hình thức diễn xướng và dạng vẻ vui tươi hay trang trọng, các sinh hoạt âm nhạc dân gian đã cuốn hút các thế hệ nhân dân lao động Bungar vào một đời sống âm nhạc kỳ diệu.

Năm mới bắt đầu bằng hội hát *Cầu hạnh phúc,* gọi là hát *Lađuvane,* tổ chức vào ngày Nguyên đán (14 tháng 1 theo dương lịch). Người ta lấy một nồi đồng, đổ đầy nước lạnh. Khi đổ nước, không ai được nói, vì thế gọi là *"nước cấm"*. Người ta cắm vào nồi *"nước câm"* một cành cây hay cành hoa có treo các nhẫn hay vòng. Trong khi các cô gái hát lời cầu hạnh phúc, một em bé trai nhấc cành cây ra khỏi nồi và lay nồi cho *"nước cấm"* sánh ra ngoài, mang theo những hạt lúa mạch ngâm sẵn trong nồi. Các cô gái chuyển làn hát, mỗi cô nhặt lấy một hạt lúa mạch rơi, đem về đặt dưới gối. Người ta tin rằng hạt mạch sẽ "báo mộng" cho cô gái về hạnh phúc của cô.

Cũng vào ngày đầu năm, ở nhiều làng Bungar còn có các đội đi hát chúc mừng từng nhà, gần giống như hát *Xéc bùa* của người Mường ở Việt Nam, gọi là *Côlêđuvane*. Đến mỗi nhà, đội hát chia làm hai nhóm, hát đối đáp với nhau. Nội dung chúc tụng rất phong phú: cầu cho mùa màng, gia súc, cho mỗi người trong gia đình. Sau đây là một bài trong liên khúc hát chúc *Côlêđuvane*.

Ví dụ 1: Chúc chú bé trai

Lời ca tiếp theo:

- *Chàng kỵ sĩ nhỏ!*
  Cho phép chúng tôi chúc chàng
  Trở thành chiến sĩ kỵ binh.

- *Thật vậy, chúng tôi có cháu trai,*
  Nhưng còn nhỏ quá.
  Chưa biết nhảy lên lưng ngựa,
  Chưa biết cầm cương,
  Chưa thành chiến binh.
  Nhưng xin cứ yên lòng,
  Chúng tôi sẽ có ba vương hầu,
  Ba vương hầu và ba vương tử.
  Một sẽ đặt bé lên ngựa,
  Một sẽ cầm cương ngựa,
  Một sẽ dẫn chú đi trong hàng quân .
  Chúng tôi chúc cậu, cậu bé,
  Chúc cậu khoẻ, trẻ, vui,
  Suốt cả năm như hoa trong vườn.

Vào mùa xuân, có khá nhiều ngày hội âm nhạc dân gian có ý nghĩa nông nghiệp. Có thể kể ra đây những ngày hội chính:

- *Hội mừng chồi non (Mlađentxi)* gần giống tục hái lộc của người Hà Nội vào đêm giao thừa. Các bài hát ở đây mang tính chất trữ

tình, ca ngợi thiên nhiên đang bắt đầu xanh tươi trở lại sau một mùa đông tuyết phủ. Người ta ca hát để gọi xuân về: *"Hãy xanh lên nhé, rừng ơi! Hãy dẫn về đây một mùa xuân ấm, rừng ơi!"*

- *Hội lửa mùa xuân (Prôletnitê Oôcgơ-niôve)* tụ tập nhân dân múa hát cầu mùa màng ở sân làng: *"Hãy lớn mau, hỡi lúa mì, bầu bí và rau quả"*. Trong lúc đó, quanh sân trẻ em múa vung những ngọn đuốc cháy sáng.

- *Hội cầu may đuổi xúi (Blagôvetx)* tổ chức ở mọi nhà cũng thu hút các em nhỏ hát múa quanh đống lửa. Sau đó các em đi quanh nhà và hàng rào, vừa đi vừa gõ các miếng sắt tây, vừa hát bài "đuổi rắn":

Hỡi rắn, hỡi thằn lằn!
Hãy trốn đi!
Mai là ngày cầu may
Người Tácta sẽ đến!
Sẽ gom chúng mày vào giỏ!

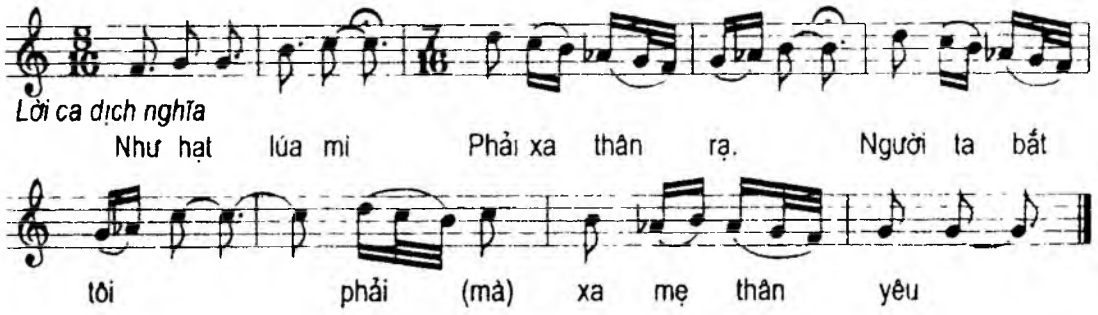
- Mục đích các bài ca *Ladari* là cầu chúc sức khoẻ cho mỗi người và cầu mùa màng tươi tốt.

Hội hát con bướm (Pêpêruđa) bao gồm các bài hát về nghi thức cầu mưa. Nhưng trong hội *Ghecman* - cũng để cầu mưa - người ta lại chôn cất hình nộm Ghecman trong tiếng hát khóc. Ở hội *Khô vàng (Xuxaruxa)*, người ta hát than trong khi chôn loại cỏ dại Paramiđa thường mọc xen trong lúa mì.

Ngày lễ Phục sinh và cả một tuần sau đó, không khí nông thôn Bungar tràn đầy những tiếng hát. Ý nghĩa tôn giáo của lễ phục sinh hầu như không len lỏi nhiều gì vào nội dung của bài hát. Ngày lễ chỉ là một cớ, một dịp cho con người đợi chờ nhảy múa ở đồng ruộng sân làng, để bày tỏ tâm tình bằng âm nhạc. Nhưng, trớ trêu thay, những bài hát dịp này phần lớn lại mô tả tâm trạng buồn đau về những bất công xã hội, về giọt nước mắt cay đắng của người nghèo và kẻ mồ côi.

Âm nhạc trong lễ ma thuật *Nextinar* thật là cuồng nhiệt. Nó được trình diễn bằng kèn túi (cornemuse) và trống. Âm nhạc đệm cho các thiếu nữ nhảy múa trên than hồng với những bàn chân trần - do đó mà gọi là *"nhạc múa trên than hồng"*. Ngày nay điệu múa ấy vẫn được trình diễn cho nhân dân và khách du lịch xem, nhưng nó đã mất đi tính chất ma thuật nhằm cầu cho mùa màng tươi tốt như xưa.

Những *bài ca đám cưới (Xvatbeni Pexni)* được các nhà nghiên cứu xem như một viên ngọc quý trong kho tàng dân ca Bungar. Bám sát trình tự của lễ thức (trước, trong và sau lễ thành hôn), dân ca đám cưới còn mô tả sâu sắc, tỉ mỉ những diễn biến tình cảm phức tạp, mâu thuẫn của chú rể, cô dâu và họ hàng hai bên. Cho nên không lấy làm lạ khi thấy trong đám cưới vang lên những khúc ca buồn thương, có khi sầu thảm đến phát khóc chen lẫn những bài hát cuồng nhiệt, hào hứng. Ngay trong những bài ca chia ly man mác, thỉnh thoảng cũng điểm những lời ca đùa cợt, khôi hài, dường như chúng thể hiện tinh thần lạc quan của con người. Dưới đây là một bài ca đám cưới:

Ví dụ 2: Cô dâu chia tay với nhữngngười thân

Trong đám tang, tiếng hát thảm thương của các nghệ nhân khóc mướn bày tỏ sự nhớ tiếc người đã khuất thường làm cho tất cả những người dự đám tang khóc theo.

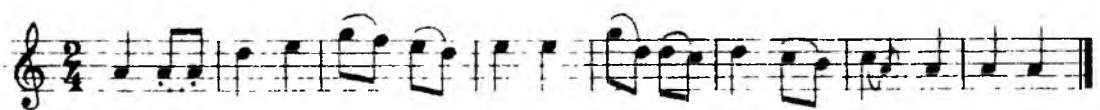
Tham gia và nghe âm nhạc trong các hội hè kể trên, người ta đều nhận thấy tính chất diễn xướng và tính chất "sân khấu" thể hiện trong diễn biến của các lễ thức, đồng thời thấy rõ tài năng

ứng tác của các nghệ nhân. Họ sáng tạo giai điệu và lời ca rất phù hợp với nội dung, tính chất của từng lễ thức. Mặt khác, do biết lợi dụng những lễ thức đó để bày tỏ những suy nghĩ, mong ước của mình, họ đã đem lại sinh khí cuộc sống và tính chất "thế tục" cho những bài ca nghi lễ.

Trong các thể loại dân ca lao động, những *bài ca gặt mùa (Giuttvarxki Pexni)* chiếm nhiều nhất và có chất lượng nghệ thuật khá cao. Chúng mô tả rất sát những chặng diễn biến của công việc gặt mùa trong một ngày. Nhiều bài ca khác không có liên quan cụ thể với công việc, cũng nằm trong biểu mục (répertoire) hát gặt mùa. Đề tài của những bài này động chạm đến nhiều mặt trong cuộc sống như tình yêu, niềm vui, nỗi buồn, những lo âu và những câu chuyện thần thoại anh hùng ca. Các bài hát gặt mùa thường có giai điệu chậm rãi, đầy luyến láy, chốc chốc lại xen những tiết nhạc gọi - đáp, thể hiện mối quan hệ đồng cảm của người nghe với người hát.

Các bài hát trong múa Khôrô là một bộ phận dân ca quan trọng. Thường thường, trước khi điệu múa bắt đầu, người ta nắm tay nhau đi chậm và hát một giai điệu có tính chất *rubato*. Sau đó một bài hát mà tính đối xứng về nhịp phách, tính khúc triết về cấu trúc của nó sẽ hoà hợp trong một hình tượng nghệ thuật chung với điệu múa.

Ví dụ 3: Hoa anh đào nở



Lời ca dịch nghĩa

Ôi anh đào, hoa anh đào đã nở Hoa anh đào đã nở trên cành rồi

Có số lượng phong phú và rất đa dạng về các mặt tình cảm của con người là *những bài hát tình yêu*. Phải chăng vì đặc tính này mà khác các thể loại khác, giai điệu của chúng thường có những quãng nhảy xa và tầm cữ rộng?

Còn ở *các bài ca thần thoại (mitichexki pexni), sử thi (êpichexki pexni), anh hùng ca (iunachki pexni), lịch sử ca (ixtôrichexki pexni)*, và nhất là ở các *bài ca nghĩa quân (hagiơđuchki pexni)* thì tính chất hào hùng, trang trọng lại nổi lên rõ. Xen giữa những bài ca là những đoạn "nói lối" (récitativo) của loại nhạc kể chuyện dân gian Bungar.

Rõ ràng rằng, chỉ qua một số thể loại và phong tục âm nhạc, chúng ta cũng thấy dân ca Bungar có mặt trong mọi nẻo cuộc sống con người và phản ánh mọi mặt về cuộc sống đó.

Lại cũng cần nói đến các nhạc cụ dân gian Bungar mà vắng chúng thì không một cuộc vui, bữa tiệc, đám nhảy hay hội lễ nào trên đất Bungaria cổ xưa có thể tổ chức thành công. Vai trò quan trọng của các nhạc cụ và các bài bản của chúng trong đời sống âm nhạc dân gian Bungar là điều hiển nhiên. Nhạc cụ dân gian Bungar có thể chia làm bốn nhóm theo nguyên tắc phát âm: nhạc cụ hơi, nhạc cụ dây, nhạc cụ màng, nhạc cụ tự thân vang. Trong số đó, phong phú hơn cả về loại hình là nhóm nhạc cụ hơi. Những nhạc cụ tiêu biểu gồm:

Kavan và Xviêrka làm bằng một cái ống rỗng hai đầu, cách phát âm như chiếc tiêu Việt Nam. Chúng đều có tám lỗ bấm và có thể cho hàng âm thanh crômatic trong ba quãng tám. Kavan là nhạc cụ âm trầm, còn Xviêrka - âm cao.

Đuđúc và Đvôiianka là loại sáo có nõ gỗ bịt một đầu ống, chỉ chừa một khe nhỏ cho hơi lùa vào được tập trung. Có nhiều loại *Đuđúc* khác nhau về số lỗ bấm (từ năm đến bảy lỗ). *Đuđúc* là sáo đơn. Hai *Đuđúc* hợp thành chiếc *Đvôiianka*. Khi diễn tấu, một trong hai ống của *Đvôiianka* vang lên bè nền *kiểu buốcđông*. Trên các lỗ bấm của ống thứ hai, người thổi sẽ tạo ra giai điệu. Cách diễn tấu này rất gần gũi với cách chơi *Bỉ tôi* Mường và *Pí đôi* Thái ở Việt Nam.

Gaiđa và Duôcna là các loại kèn. *Gaiđa* là chiếc kèn túi quen thuộc của các dân tộc miền núi châu Âu với các cỡ trầm, cao. Gaiđa

được phổ biến khắp Bungaria và có mặt trong tất cả các sinh hoạt âm nhạc dân gian đông như đám cưới, hội lễ, các cuộc nhảy múa ngoài trời...

Còn *Duôcna*, do nguồn gốc "phương Đông" của nó, chỉ phổ biến ở những vùng cư dân gốc Thổ Nhĩ Kỳ. Tuy nhiên ở một số vùng dân cư Bungar, *Duôcna* cũng được dùng trong đám cưới và đám nhảy múa. Đặc biệt, ở vùng Pirin phía Tây Nam Bungaria, nơi phổ biến lối hát *"hai bè thích ứng" (heterophonie)*, người ta dùng nhiều *Duôcna*. Ở đây, một chiếc *Duôcna* đi bè giai điệu, chiếc thứ hai đi bè nền kiểu *buốcđông*. Phong cách hoà điệu của hai chiếc *Duôcna* rất giống cách hát kiểu "hai bè thích ứng".

Hai nhạc cụ dây kéo vĩ thường bị lẫn tên với ngay cả đối với người Bungar là cây *Guxla* và cây *Gươđunka*. Đây là hai nhạc cụ có nguồn gốc Xlavơ cổ, trong đó *Guxla* có thể là dạng cổ xưa hơn. *Guxla* chỉ có một dây (hoạ hoằn lắm mới gặp *Guxla* hai dây). Dây mắc cao trên cần đàn đến 3 cm, do đó, tạo ra âm sắc rất đặc biệt. Guxla chỉ còn phổ biến ở các phân vùng âm nhạc phía Tây Bungaria và thường đánh đệm cho những người hát sử thi, anh hùng ca. Trong lúc đó, *Gươđunka* có hai, ba, bốn dây, tuỳ theo từng phân vùng âm nhạc. *Gươđunka* phổ biến khắp đất nước như cây kèn túi *Gaiđa*. Tuy nhiên, càng về phía Tây, nơi ngự trị của *Guxla, Gươđunka* càng ít gặp và ít thấy dùng hơn.

Cây đàn *Tambura* với cái tên dân gian *"đàn gẩy" (Đriunka)* cũng có nguồn gốc thuần Bungar. Đàn có thể có hai, bốn, sáu, tám và mười hai dây, nhưng không bao giờ có mười dây. Ngày nay còn phổ biến loại đàn bốn dây, trong đó hai dây đi bè giai điệu còn hai dây tạo thành bè nền buốcđông có hoà điệu quãng bốn hay năm đúng.

Các nhạc cụ màng rung gồm chiếc trống lớn *Tupan*, trống mảnh có gắn những đồng xèng *Đaire*, trống thắt đáy *Tarabuka*. Các loại trống này luôn có mặt trong các lễ hội, các đám cưới, nhảy múa và cả đám tang nữa. Ngoài ra còn có các loại nhạc cụ

tự thân vang như quả nhạc xóc gọi là *Dilơ* mà người phụ nữ cầm hoặc cài giữa các ngón tay khi múa; và các loại chuông nhỏ, vốn đeo ở cổ các con cừu, nhưng đôi khi cũng được dùng để tạo ra môi trường âm thanh cho lễ hội.

Các nhạc cụ dân gian Bungar không chỉ dùng để đệm cho múa và hát, nhiều cây đã đạt đến trình độ độc tấu với những bài bản riêng như sáo *Kavan,* kèn *Gaiđa,* đàn *Gưđunka* và *Tambura.*

Nhìn chung, nền âm nhạc dân gian Bungar phát triển đồng bộ về loại hình và thể loại, cân xứng giữa nhạc hát với nhạc đàn. Sự có mặt của các lối hát đơn ca, tốp ca, hợp xướng, hát nhiều bè, độc tấu nhạc cụ... thể hiện trình độ phát triển và chất lượng nghệ thuật của âm nhạc dân gian Bungar. Đặc trưng thẩm mỹ dân tộc thể hiện rất rõ nét trong hệ thống nhịp điệu, điệu thức, cấu trúc và thủ pháp trình diễn, mà rất tiếc, trong bài này chúng tôi không có điều kiện trình bày tỉ mỉ.

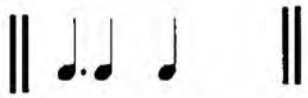
Ở Bungaria, nền âm nhạc dân gian phong phú, độc đáo của dân tộc đã được chú ý từ nửa đầu thế kỷ XIX. Ngay từ bấy giờ, nhiều nhà hoạt động khoa học, giáo dục, nghệ thuật đã nhận thức được giá trị của những sáng tạo dân gian. Từ những năm 70 của thế kỷ XIX đã xuất hiện những xuất bản phẩm về thơ ca dân gian với tư cách là lời của dân ca, như tập *Dân ca Bungar* do anh em *Milanđinôp* công bố ở Dagrep năm 1861. Sau khi Bungari được giải phóng khỏi ánh thống trị của Thổ Nhĩ Kỳ, việc sưu tầm dân ca phát triển mạnh hơn với các sưu tập của *Sakarep (1834 - 1909) và Xêraphim Bôiannôp (1937).*

Lần đầu tiên, vào năm 1884, dân ca được xuất bản với lời ca và giai điệu âm nhạc trong sưu tập gồm 35 bài dân ca thành thị, *Iôxip Kalômati* sưu tầm. Năm 1886, *Anatax Xtôiianôp* công bố những bài ca đầu tiên được ghi bằng khuôn nhịp 5/8 và 7/8. Những loại nhịp mang tính chất dân tộc độc đáo này của nhân dân Bungar trước đây được "châu Âu hoá" bằng cách ghi theo các

khuôn nhịp có số phách chẵn hoặc phách chia chẵn. Từ năm 1890, một tập thể các nhà nghiên cứu cho công bố hàng loạt sưu tập, trong đó các bài dân ca được ghi bằng những khuôn nhịp phản ánh đúng nhịp điệu dân tộc Bungar như 9/8 (do *Kôtđamanôp* ghi năm 1894).

Ví dụ 4

7/8 với phách đầu kéo dài

(do *Klinkôp* ghi năm 1896)

Ví dụ 5

và 7/8 với phách thứ ba kéo dài

do *Manôlôp* ghi năm 1900).

Ngay từ giai đoạn đầu này, mặc dầu làm việc với tư cách cá nhân, nhưng các nhà nghiên cứu đã đạt được những kết quả đáng kể. Họ đã đánh giá đúng tầm quan trọng của công tác tư liệu, và nhất là đã phá bỏ được cái *"xiềng giáo điều"* của các tín điều âm nhạc châu Âu trong cách ghi chép. Thành quả đó tạo một cơ sở tư liệu đúng đắn để bắt tay vào việc *nghiên cứu lý thuyết cơ bản của âm nhạc dân tộc Bungar*. Người đầu tiên trong lĩnh vực này là *Karen Makhan*[1]. Trong công trình của mình, ông khẳng định *cơ sở bản địa* của nền âm nhạc dân gian Bungar và thử tìm cach phát hiện những đặc trưng về nhịp điệu, âm điệu, cấu trúc của nền âm nhạc dân tộc. Năm 1904, trong Đại hội lần thứ hai của các nhà giáo dục âm nhạc Bungar, *Antanax Bađep*[2] đọc báo cáo khoa học đầu tiên về những đặc trưng nhịp điệu và âm điệu của âm nhạc dân gian Bungar. Nhưng phải đợi đến công trình của *Đôbri Krixtôp*[3] *Những cơ sở nhịp điệu của âm nhạc*

1. Karen Makhan (1867 -?). nhạc sĩ sáng tác, nhà nghiên cứu

2. Antanax Bađep (1860-1908) nhà nghiên cứu và giáo dục âm nhạc

3. Đôbri Krixtôp (1875-1941) viện sĩ hàn lâm âm nhạc, nhà sáng tác, chỉ huy và nghiên cứu âm nhạc nổi tiếng đương thời.

dân gian (1913) và Cơ cấu học thuật của âm nhạc dân gian Bungar (1818) thì các vấn đề nhạc lý mới được nghiên cứu sâu hơn, được tổng kết bước đầu thành những quy luật.

Sau gần một thế kỷ sưu tầm, ghi chép, giới khoa học xã hội nói chung và các nhà hoạt động âm nhạc nói riêng đã khẳng định được vai trò và giá trị nghệ thuật to lớn của âm nhạc dân gian trong nền văn hoá dân tộc cổ truyền Bungar. Trước yêu cầu phát triển mới, năm 1926, *Ban nghiên cứu âm nhạc dân gian* được thành lập trong biên chế của Viện Bảo tàng dân tộc học quốc gia ở Xôphia. Ban này làm việc dưới sự lãnh đạo của nhà nghiên cứu âm nhạc dân gian kiệt xuất *Vaxin Xtôin*[1] - một *Bêla Bactôc*[2] của Bungaria. *Vaxin Xtôin* tập hợp quanh mình cả một thế hệ các nhà nghiên cứu mới, trong đó có thể nhắc đến *Paven Xtêphanôp (1899 - 1961), Ivan Kamburôp (1883 - 1955),* và sau đó ít năm là *Iôxip Trexmêdep (1890 - 1964), Raina Katxarôva (1910)* và một số người khác nữa. Không thoả mãn với khối tư liệu và các công trình đã có, thế hệ mới này đặt nhiệm vụ *sưu tầm có kế hoạch, đồng bộ và theo các phân vùng âm nhạc.* Công việc được tiến hành với mục đích *điều tra cơ bản* bằng những phương pháp làm việc khoa học nghiêm ngặt nhất đối với lúc ấy. Một loạt các sưu tập dân ca được xuất bản, giới thiệu, ghi chép lại hàng chục nghìn bài, như các tập: *Dân ca từ Timốc đến Vita (1927), Dân ca trung phần Bắc Bộ Bungaria (1931), Dân ca vùng núi Rôđôp (1934), Dân ca vùng Đông và Tây Bungaria (1939).* Riêng *Vaxin Xtôin* đã được ghi trên 12.000 bài. Ông còn viết các công trình lý thuyết *Nhịp điệu và nhịp phách*

---

1 Vaxin Xtôin (1880-1939): nhà nghiên cứu âm nhạc dân gian kiệt xuất.

2. Bêla Bactôc (1881-1945): nhà nghiên cứu âm nhạc dân gian lỗi lạc Hungaria. Ông được xem như một trong những người sáng lập quan trọng nhất của khoa âm nhạc dân gian học thế giới Ông đã nghiên cứu âm nhạc dân gian nhiều dân tộc châu Âu. Ngoài ra, ông còn là nhạc sĩ sáng tác nổi tiếng và nhà biểu diễn dương cầm Người đương thời xem ông là người kế tục xứng đáng nhất của Franz Liszt về mặt này.

trong âm nhạc dân gian Bungar, Về các làn điệu dân ca Bungar, Giả thuyết về các nguồn gốc Bungar của lối hát hai bè thích ứng - heterophonie. Cũng trong những năm 30, xuất hiện một loạt các công trình chuyên khảo (monographies) hoặc chuyên luận của những người khác, trong đó, phải kể đến công trình *Nhịp điệu và nhịp phách trong âm nhạc dân gian Bungar* của tiến sĩ âm nhạc dân tộc học *Xtôian Đgiuđgiep*[1], công bố tại Pari và một số công trình của nữ giáo sư *Raina Katxarôva*[2]. Công tác nghiên cứu âm nhạc dân gian giai đoạn này đã đạt được những thành quả rất cơ bản và quan trọng:

- Về mặt sưu tầm, đã thu thập được hầu hết các loại hình, các thể loại dân ca, dân nhạc, qua đó thấy được khuôn mặt toàn vẹn và sinh động của nền âm nhạc dân gian Bungar. Trên 30.000 bài đã được ghi trong băng ghi âm, đĩa hát, có kèm theo bản ghi bằng nhạc phổ và các tư liệu về môi trường, tục lệ, thể thức sinh hoạt, về nghệ nhân và về vai trò, vị trí xã hội của những bài đó. Bản đồ phân vùng âm nhạc được dựng lên. Cho đến nay, tuy đã được bổ sung nhiều chi tiết, nhưng bản đồ đó vẫn đúng về cơ bản.

Hệ thống lý thuyết cơ bản của âm nhạc dân gian Bungar được xây dựng một cách lôgich và bước đầu đưa ra được những quy luật vận động về nội dung và hình thức của nó.

Phương pháp luận và phương pháp công tác thoát khỏi sự lệ thuộc vào những tín điều, những nguyên tắc vốn được xem là "khuôn vàng thước ngọc" của nền âm nhạc cổ điển Tây Âu. Tính khách quan khoa học và tinh thần thực tiễn được nhận thức và được quán triệt trong công tác

---

1 Xtôian Đgiuđgiep (1902), Giáo sư tiến sĩ dân tộc học âm nhạc, trưởng khoa âm nhạc dân tộc học của Nhạc viện quốc gia Bungar

2 Raina Katxarôva (1901), Giáo sư Viện Nghiên cứu âm nhạc thuộc Viện Hàn lâm khoa học Bungar

Những thành tựu nói trên đã dẫn đến việc hình thành Khoa Nghiên cứu âm nhạc dân gian Bungar *như một ngành khoa học xã hội đích thực*. Ngày càng có nhiều tiếng nói của các nhà âm nhạc dân gian Bungar ở các hội nghị phônclo quốc tế. Nền âm nhạc dân gian Bungar ngày càng được giới thiệu và được biết đến một cách đúng đắn hơn trong và ngoài nước. Các nhạc sĩ sáng tác đã sử dụng các kết quả nghiên cứu trong sáng tác của mình, làm cho tinh thần và tính dân tộc trong những tác phẩm đó ngày một thêm đậm đà. Bungaria cũng là một trong những nước đầu tiên giảng dạy âm nhạc dân gian trong chính khoá của các trường nhạc từ sơ cấp đến đại học.

Chiến tranh thế giới lần thứ hai đã ngăn trở nhịp độ phát triển của ngành âm nhạc dân gian học Bungar. Mấy năm sau ngày giải phóng 9/9/1944, do những hậu quả chiến tranh, công tác này không có điều kiện tiến hành. Cùng thời gian đó, hai kiện tướng của ngành là *Đôbri Krixtôp và Vaxin Xtôin* qua đời.

Mãi tới năm 1948, Viện Nghiên cứu âm nhạc thuộc Viện Hàn lâm khoa học Bungar mới được thành lập, trong đó có Ban Nghiên cứu âm nhạc dân gian. Các nhà nghiên cứu tại Viện Bảo tàng dân tộc học thời kỳ trước được tập hợp về cùng một số nhà nghiên cứu trẻ khác.

Nhận thấy sự biến đổi của âm nhạc dân gian trong từng hoàn cảnh lịch sử cụ thể, các cán bộ Viện Nghiên cứu âm nhạc *lại một lần nữa tổ chức sưu tầm có tính chất điều tra cơ bản.* Nhờ đó, một khối tư liệu đồ sộ gồm trên 30.000 bài ghi, đã nâng tổng số tư liệu lên tới 60.000 bài. Các phân vùng âm nhạc được sưu tầm và nghiên cứu vào thời kỳ này là vùng Pirin, vùng núi Rôđôp, vùng đồng bằng Đôbrutgia. Riêng nhà nghiên cứu *Nicôlai Kauphơman*[1] sưu tập được trên 15.000 bài.

---

1. Nicôlai Kauphơman (1925): Tiến sĩ âm nhạc dân gian học.

Các công trình nghiên cứu thể hiện sự quan tâm một cách toàn diện và đồng bộ hơn về các mặt đề tài. Có những công trình về dân ca, nhạc cụ dân gian, nhảy múa dân gian và những phong tục ca múa dân gian. Có thể nêu lên một vài công trình như *Những cơ sở giai điệu và hoà thanh trong âm nhạc dân gian Bungar* của *Axen Karaxtôianôp*[1] công bố năm 1950. Tiếp tục phát triển các quan điểm đúng đắn của *Đôbri Krixtôp và Vaxin Xtôin*, tiến sĩ *Xtôian Đgiuđgiep* đã viết công trình *Lý thuyết âm nhạc dân gian Bungar*. Công trình đã tổng kết toàn diện các kết quả nghiên cứu trước đó, đồng thời chứa đựng nhiều phát hiện khoa học có giá trị của tác giả. Nó hoàn thiện về cơ bản nhạc lý dân tộc Bungar và gồm bốn tập: *Nhịp điệu và nhịp phách* (xuất bản năm 1954), *Âm điệu học* (1955), *Hình thái học và cú pháp*[2] (1956) *và Những vấn đề chung về âm nhạc dân tộc học* (1961). Trong công trình *Luyến láy trong âm nhạc dân gian Bungar* (1961), *Alèchxanđrơ Môtxep*[3] đi đến kết luận rằng luyến láy là một trong những quá trình sáng tạo theo phương pháp tập thể hoá những giá trị do các cá thể sáng tạo ra. Những vấn đề về lịch sử âm nhạc dân gian được đề cập đến trong công trình *Về lịch sử nền văn hoá âm nhạc Bungar* (1959) của *Xtôian Pêtơrôp*[4]. Một loạt các chuyên luận được công bố trong những năm 60 về nhiều khía cạnh, nhiều vấn đề cụ thể. Có thể dẫn ra công trình về từng nhạc cụ dân tộc của *Ivan Katrulep*[5] và *Dàn nhạc dân gian Bungar* của *Manôn Tôđôrôp*[6]. Cũng trong giai đoạn này, xuất hiện lần đầu tiên những công trình về nghệ thuật

1 Axen Karaxtôianôp (1893) nhạc sĩ sáng tác, chỉ huy, nhà nghiên cứu âm nhạc

2 Nguyên văn *Hình thái học và ngôn điệu.*

3 Alêchxandrơ Môtxep (1900 - 1964) nhạc sĩ sáng tác, chỉ huy, nhà nghiên cứu.

4 Xtôian Pêtơrôp (1916) nhà nghiên cứu âm nhạc.

5 Ivan Katrulep (1905): nhà nghiên cứu âm nhạc.

6. Manôn Tôđôrôp tổ trưởng bộ môn âm nhạc dân gian, Nhạc viện Quốc gia Bungar

múa dân gian Bungar. Trong đó, có công trình *Nghệ thuật múa dân gian Bungar* (1945) của tiến sĩ *Xtôian Đgiuđgiep* và *Phônclo múa Bungar* của nữ giáo sư *Raina Katxarôva*.

Trên cơ sở những tư liệu đã và vừa mới sưu tầm được, nhiều tập dân ca chọn lọc được xuất bản: *Dân ca miền Tây (1959), Dân ca về người anh em Nga và Liên Xô, Dân ca du kích thời kỳ 1923 - 1944, Dân ca đương đại...*

Cùng với sự phát triển mọi mặt trong giai đoạn xây dựng chủ nghĩa xã hội trên đất nước Bungaria, khoa nghiên cứu âm nhạc dân gian cũng tiến lên một bước mới. Hoạt động khoa học của ngành được tiến hành toàn diện ở các khâu sưu tầm, nghiên cứu, tổng kết lý luận. Một đội ngũ đông đảo các nhà khoa học tài năng đã hình thành, trong đó tiêu biểu là giáo sư tiến sĩ *Xtôian Đgiuđgiep*, giáo sư *Raina Katxarôva*, nhà khoa học *Êlêna Xtôin*[1], giáo sư tiến sĩ *Kauphơman*, các nhà khoa học *Tôđor Tôđôrôp và Tôđor Đdidep...*

Cuối những năm 60 và trong những năm 70, công tác của khoa âm nhạc dân gian Bungar đi vào nền nếp khoa học. Việc sưu tầm được tiến hành đều đặn, theo những định kỳ đối với tất cả các phân vùng âm nhạc dân gian. Qua đó, những biến đổi của âm nhạc dân gian được quan sát nghiên cứu trong mối quan hệ chặt chẽ của nó với sự biến đổi của các mặt khác trong đời sống xã hội. Các sưu tập dân ca được chọn lọc lại và xuất bản hàng năm. Các vấn đề học thuật và lý thuyết âm nhạc được đào sâu, bổ sung, và các công trình loại này được viết ngày càng nhiều. Hàng năm có các cuộc thi âm nhạc dân gian ở các tỉnh và 5 năm một lần cho toàn quốc. Âm nhạc dân gian chiếm 40% chương trình âm nhạc của đài phát thanh. Một chương trình âm nhạc dân gian bắt buộc cho các trường phổ thông cơ sở và là một môn

---

1. Êlêna Xtôin (1915): con gái Vaxin Xtôin. Hiện bà là chuyên gia về âm nhạc của Viện Nghiên cứu âm nhạc thuộc Viện Hàn lâm khoa học Bungar

thi không thể thiếu của bằng tốt nghiệp lớp 12. Tiết mục của nhiều đoàn ca múa Nhà nước và nghiệp dư xây dựng trên vốn âm nhạc dân gian đã đạt nhiều giải thưởng cao của các cuộc thi trong và ngoài nước. Đoàn ca múa dân gian của Uỷ ban Phát thanh và Truyền hình Bungar thành lập năm 1951. Các đoàn ca múa dân gian các khu vực như Pirin, Rôđôp, Makêđoan... trở thành những đoàn văn công tiêu biểu cho nghệ thuật dân tộc Bungar.

Ngoài những việc được tiến hành thường xuyên, trong thập kỷ 80 này, khoa âm nhạc dân gian học Bungar tập trung vào một số vấn đề có ý nghĩa cấp bách đối với yêu cầu của giai đoạn xây dựng chủ nghĩa xã hội phát triển, chẳng hạn: vấn đề phương pháp luận và phương pháp nghiên cứu tổng hợp, đồng bộ; vấn đề vai trò của âm nhạc dân gian trong xã hội chủ nghĩa ở Bungaria; vấn đề mối quan hệ âm nhạc dân gian và âm nhạc hiện đại của các nhạc sĩ sáng tác...

Trải qua một chặng đường phát triển lịch sử dài hơn một thế kỷ, ngày nay khoa âm nhạc dân gian học Bungar đang bước vào một thời kỳ phát triển rực rỡ chưa từng có. Những kinh nghiệm của các đồng nghiệp Bungar trong lĩnh vực này rất có ích cho chúng ta, nhất là vào lúc mà khoa âm nhạc dân gian học Việt Nam còn đang ở những bước đi đầu tiên.

Hà Nội, tháng 3/1981

Tạp chí *Nghiên cứu nghệ thuật*,
số 4/1981, tr. 67 - 79.

ƯỚC VỌNG MÙA XUÂN

Mùa xuân năm 1986 tôi được mời đến tham quan Bungari. Vì tôi là người nghiên cứu văn hoá dân gian (Folklore) nên bạn cho đi thăm nhiều xóm làng nơi còn giữ được những di sản văn hoá dân tộc quí báu.

Ngày 21 tháng năm, tháng thứ hai của mùa xuân Bungari, tôi đến làng Kôxti thuộc khu Xtandjarơ. Dân làng náo nức chuẩn bị xuân theo phong tục cổ truyền. Sáng sớm, từ phía trung tâm làng vang lên những âm thanh inh ỏi của những cái mõ, chuông đồng. Đoàn người hành lễ từ từ diễu qua tất cả các ngõ xóm. Đến mỗi nhà họ dừng lại ở phía ngoài cổng, nhảy cẫng lên rung chuông mõ hồi lâu và hát những câu chúc tụng chủ nhà, cầu mong cho gia đình một năm phong đăng hoà cốc, người yên vật thịnh. Đoàn người này do các nam thanh niên biểu diễn. Họ mặc váy áo ngày hội của phụ nữ, đóng giả đàn bà, đầu đội những cái mũ cao có chóp nhọn, gắn với mặt nạ kỳ dị. Bên ngoài cái váy là một tấm da cừu dày. Quanh thắt lưng mỗi người đeo nhiều cái mõ, chuông đồng, có cỡ to nhỏ khác nhau. Các mõ, chuông vang lên theo nhịp đi hay nhịp nhảy của người tạo ra một môi trường âm thanh vừa vui, vừa rộn ràng. Nhân dân gọi đây là âm thanh của mùa xuân đang thức dậy sau một giấc ngủ đông dài dằng dặc dưới tuyết phủ. Thật vậy, tuy đây không phải là những âm thanh có thể ghi lại thành những "nốt nhạc", nhưng nếu nghe kỹ và "tưởng tượng" thì có thể thấy trong món âm thanh "hỗn độn" ấy toàn bộ những vang vọng của mùa xuân. Những chuông lớn rì rầm, trầm hùng như tiếng những dòng suối trong rừng xuân đang ứ đầy nước tuyết tan. Những chuông, mõ trung bình

thì lại xào xạc như tiếng của rừng thông đầy lá non đang lay động trong gió nhẹ. Những cái chuông nhỏ lảnh lót tựa như bay từ trên trời xuống cho ta giọng của chim sơn ca hay chim hoạ mi. Âm thanh của đoàn người dường như biến thành "khối vật chất" đầy sức sống chuyển động theo đường làng, đi đến đâu xua tan đến đó cái giá lạnh của mùa đông và đem lại sinh khí cho một mùa trồng tỉa mới. Đoàn người diễu hành ngày càng đông thêm bởi vì sau khi được chúc tụng thì những người trong gia dình ấy lại đổ ra đường nối dài theo phía sau. Đến trưa, sau khi đã đi chúc hết mọi nhà, đoàn người dừng lại ở trung tâm làng. Những người đeo chuông mõ nhảy lên rung chuông hồi lâu, trong lúc dân làng đi theo làm thành một vòng tròn lớn quanh họ hò reo ầm ĩ. Sau đó mọi người giải tán.

Buổi tối tôi lại được mời đến trung tâm làng. Ở giữa là một đống củi lớn. Xung quanh là những dãy bàn và ghế. Trên bàn xếp đầy thức ăn làm từ sữa, bột mì và thịt cừu. Tất nhiên không thể thiếu những vò rượu nho đỏ xậm bay mùi thơm ngát. Khi cả làng đến đông đủ, người ta nhóm lửa. Ngọn lửa bốc cao thì một lão ông nâng vò rượu chúc mừng khách và dân làng sức khoẻ, may mắn và được mùa. Dân làng uống theo và hò reo vang động Quanh ngọn lửa mọi người ăn uống chúc tụng nhau vui vẻ. Khoảng một giờ sau, khi đống củi đã cháy hết, một thanh niên cầm chiếc cào cời than hồng thành một lớp phẳng. Tiếng kèn túi vang lên rộn rã, một đoàn mười hai cô thiếu nữ đến tuổi "cập kê" xuất hiện từ các bàn tiệc. Các cô gái cởi giày, cởi bít tất để lộ ra những bàn chân trắng đẹp của tuổi thanh xuân Cô dẫn đầu hú lên ba tiếng "tu, tu, tu", dang rộng hai tay, chân nhún theo nhịp nhảy của kèn và trống, lượn quanh đống than ba lần theo hướng từ phải sang trái, rồi như trong một giấc mơ, cô bước thẳng vào lớp than đỏ rực với bàn chân trần, nhảy múa với niềm phấn khích cao độ. Đôi mắt long lanh, đôi má đỏ hồng, đôi bàn tay làm những động tác múa phức tạp, cô gái lướt trên than hồng, vẽ nên những đường tròn, chéo trước sự hò reo, trầm trồ

của cả làng. Dường như bị "thôi miên" bởi điệu múa đơn này, mười một cô gái còn lại nôn nóng dậm chân, cũng bắt đầu dang rộng tay, kết thành một hàng dài, múa quanh đống than ba lần và đồng loạt hú lên ba tiếng, rồi ào vào múa lướt trên lớp than mỗi lúc đỏ thêm do luồng gió tạo nên bởi chính hoạt động của các cô. Bây giờ thì dân làng đứng cả dậy, rời bàn tiệc, làm thành một vòng tròn lớn xung quanh. Thế rồi dường như bị cuốn hút bởi men say của đất trời đang sinh sôi, bởi men nồng của rượu nho thơm phức, từng nhóm dân làng cũng cởi tất, giày và tham gia vào cuộc vũ hội trên than hồng, hò reo nhộn nhịp. Lúc ấy tôi bỗng quên đi mình là người Việt Nam, là khách, tôi cũng cởi giày, tất và lao vào nhảy trên than. Lạ chưa, tôi không cảm thấy bị bỏng dưới gan bàn chân. Trái lại, sức nóng truyền dẫn khắp cơ thể tôi một khoái cảm chưa từng được biết, nó cứ dâng lên mãi làm cho con người như được bay lên một thế giới diệu kỳ. Tôi cảm nhận được một hạnh phúc lớn lao rằng mình đang là một tế bào trong một cộng đồng người thương yêu nhau hết mức, rằng không gì sung sướng bằng mình là một con người của đất trời và của những con người. Tôi chỉ rời lớp than khi cảm thấy không còn đủ sức đứng vững nữa. Tôi không đủ sức và cũng không muốn lao vào vòng nhảy thêm một lần nữa. Tôi muốn giữ những xúc cảm mà tôi sợ sẽ mất đi. Cuộc nhảy chỉ kết thúc khi lớp than đã vạc hết thành tro. Mọi người quay về chỗ của mình ở bàn tiệc, tiếp tục ăn uống nói chuyện vui vẻ đến khi trời sáng.

Khi trở về thủ đô Sôphia tôi đi tìm tài liệu và hỏi ý kiến các nhà nghiên cứu Bungari thì được biết rằng xưa kia tục đón xuân ở làng Kôxti mang ý nghĩa ma thuật. Thời ấy con người còn tin rằng giữa họ và các lực lượng thiên nhiên có thể "nói chuyện" với nhau bằng một thứ ngôn ngữ riêng, qua đó con người vừa "trình bày" mong muốn của mình, lại vừa "làm mẫu" cho thiên nhiên bắt chước mình thực hiện những điều họ mơ ước. Chẳng hạn như tiếng chuông mõ là để "đánh thức cơn ngái ngủ của mùa xuân", như vũ hội trên than hồng là để nhận lấy sức sống

của ngọn lửa kỳ diệu. Ngày nay ở Bungari không còn ai tin vào tác dụng ma thuật ấy nữa. Nhưng những "tiết mục" của lễ vẫn được thực hiện như một sinh hoạt văn hoá đặc sắc, nó truyền bá và lưu giữ truyền thống dân tộc và kết liên mọi người trong cộng đồng.

Tự nhiên tôi nghĩ tới một số tục chơi xuân của nhân dân các dân tộc chúng ta mà lâu nay thường bị gói "hằm pà làng" vào cái "rọ mê tín". Tôi nghĩ đến tục chơi *Xéc bùa* phổ biến cả ở người Kinh lẫn người Mường. Ở người Mường chẳng hạn, cũng mười hai cô gái tân, xách mười hai cái cồng làm thành một dàn cồng, vừa đi quanh ngõ xóm, vừa đánh cồng mùa xuân. Họ cũng dừng lại trước mỗi nhà, cũng hát chúc, đôi khi còn hát đối đáp với chủ nhà. Mỗi cô là biểu tượng cho một tháng trong năm, cô nào hát lời ca mô tả cho thiên nhiên và việc đồng áng của tháng ấy. Phải chăng tiếng cồng cũng mang ý nghĩa như tiếng chuông mõ đồng Bungari? Phải chăng lời hát chúc của "mười hai cô gái – mười hai tháng" cũng gói ghém những nguyện vọng phong đăng hoà cốc, người yên vật thịnh? Phải chăng có một cái gì đó rất chung cho tất cả các dân tộc trên trái đất này đối với mùa xuân, khi đất trời thêm một lần mở cõi, khi con người tuyên thệ văn hoá dân tộc, khi mà, hơn bao giờ hết, họ cảm thấy niềm hạnh phúc được thương yêu, đùm bọc lẫn nhau?

Và, nên chăng, chúng ta nghiên cứu kỹ các hội xuân như vậy, giải thích, loại trừ những yếu tố mê tín dị đoan để rồi giữ lại và phát triển những yếu tố tốt đẹp, cao thượng? Nên, nên lắm, ít nhất cũng là theo thiển nghĩ của tôi.

Tạp chí Âm nhạc
Số 1/1988, tr. 6 - 8.

VÀI NÉT VỀ ÂM NHẠC THÁI TÂY BẮC

Ngược lên phía trên tỉnh Hoà Bình vài chục cây số là chúng ta đã đặt chân đến miền Tây Bắc của Tổ quốc.

Tây Bắc... *"nơi chiến thắng Điện Biên Phủ, nơi lịch sử, nơi mặt nước ta hướng về phía Tây, là một vùng rộng lớn (một phần tư diện tích của miền Bắc) rất giàu và đẹp của nước ta, một hòn ngọc ngày mai của tổ quốc..."* (*Bài ca Tây Bắc* của thủ tướng Phạm Văn Đồng).

Tây Bắc, nơi... *nước non, non nước đẹp hơn tranh,* xứ sở của hoa ban ngan ngát núi rừng, cũng là đất mẹ của nền văn hóa lâu đời và truyền thống văn nghệ phong phú, độc đáo, rực rỡ của hơn hai mươi dân tộc anh em trong đại gia đình Việt Nam.

Xứ sở của hoa ban đó cũng là quê hương của dân tộc Thái, một trong số các dân tộc ít người có số dân đông nhất Việt Nam.

Trải qua hàng ngàn năm đấu tranh dựng nước, giữ nước, đấu tranh chống thiên nhiên, dân tộc Thái đã cùng với các dân tộc anh em trong cả nước góp phần viết nên lịch sử anh hùng bất khuất của Tổ quốc Việt Nam. Và cũng từ trong lịch sử oanh liệt đó mà sáng tạo cho mình một nền văn nghệ phong phú mang bản sắc dân tộc rõ nét.

Trong phạm vi bài báo ngắn này, tôi xin giới thiệu những nét chung nhất về một mảng của nền văn nghệ độc đáo ấy là âm nhạc dân gian.

..."Gió ơi gió!
Gió về xuôi cho ta gửi cho muối.

Gió lên ngược cho ta gửi gói cơm.
Gió xoáy muôn phương cho ta gửi lời ca đằm thắm,
Gió cuốn muôn nẻo cho ta gửi bạn yêu tiếng đàn câu hát thiết tha"...

(Trích "Tình ca Thái")

Không phải chỉ có gió mới mang đi tiếng hát của tuổi thanh xuân. Tiếng hát, đó là tiếng mẹ ru bên nôi; là tiếng ca của tuổi niên thiếu chơi đu, chăn trâu; là tiếng dìu dặt của âm khèn, nét sáo đêm trăng tự tình lứa đôi; là nỗi vui sướng của ngày lễ mừng "cơm mới", của cối cốm đầu mùa. Tiếng hát còn là niềm xốn xang của ngày cưới; là lòng đau xót của tang lễ; là tiếng trầm hùng của các bản sử thi, anh hùng ca từ xưa vọng lại. "*Âm nhạc như là cơm ăn nước uống. Bất cứ nơi nào có con người và cuộc sống của họ, nơi ấy có âm nhạc*". Nói như vậy về âm nhạc của đồng bào Thái Tây Bắc, tưởng cũng không quá! Điểm qua một vài mặt của cuộc sống, chúng ta sẽ thấy điều đó.

Trên những cánh đồng xinh xắn nằm gọn trong các thung lũng, luôn luôn vang lên những giọng hát kéo dài, chậm rãi, gửi gắm tâm linh. Nếu ta đến những nương dốc vùng Yên Châu thì lại khác. Ở đây không gian như chứa đầy tiếng khèn. Khèn kêu gọi con người vượt lên dốc, vượt nắng cháy của gió Tây. Khèn nói đến việc làm ăn, nỗi cực nhọc và niềm vui sướng trong lao động, lòng yêu quê hương và rừng núi của con người.

Còn trên các dòng sông đầu nguồn chảy xiết, lắm thác ghềnh thì tiếng hát lại mênh mông man mác, lan trên mặt nước, dập vào hai bờ núi dựng thành. Đồng bào thường chỉ hát "Bài ca quăng chài" vào những đêm mưa to đi đánh cá. Mưa như trút nước. Dòng sông đục ngầu, gào réo. Nhưng những con thuyền độc mộc vẫn đan chéo nhau trên dòng nước. Những tấm thân khoẻ mạnh của người quăng chài ướt nước mưa, bóng nhẫy lên dưới ánh đuốc nhựa trám. Chính lúc đó, tiếng hát "quăng chài" bật ra, gọi đáp

lẫn nhau. Tiếng hát tranh chấp và vượt lên những âm thanh hỗn độn của mưa, của sóng, của thác ghềnh.

Trên Tổ quốc ta, trăng mùa thu rất sáng. Trăng Tây Bắc còn mang thêm hoà sắc xanh của núi rừng, nên lại càng sáng. Ngoài đồng, lúa đã chắc hạt. Bản làng vang rộn nhịp chày giã cốm. Ba bốn cô gái trẻ, váy áo mới đứng quanh cối máng, giã cốm bằng những chiếc chày dài. Chày của các cô khi đánh vào lòng cối, khi đánh vào thành cối, tạo nên nhịp điệu. Trên nhịp điệu đó, những cuộc ca hát đối đáp kéo dài suốt đêm. Nếu trên dòng sông đêm mưa, tiếng hát quăng chài khoẻ mạnh, khích động bao nhiêu thì ở đây, bên cối cốm đầu mùa, tiếng hát lại tươi trẻ, trong sáng bấy nhiêu.

... Lúa chắc xanh cho anh giã cốm
Trăng đêm thu xanh ngát bản mường
Tiếng sáo anh văng vẳng trong sương
Vì thương anh nên chày em lạc nhịp...

Bất cứ ngày vui nào, dù chỉ là của một gia đình, cũng có thể trở thành ngày hội ca hát của cả bản. Một người dựng nhà mới. Đó là việc vui. Theo tục lệ, chủ nhà sẽ dọn về nhà mới vào buổi chiều. Chủ nhân, vai vác cầy, dẫn vợ con, dắt theo gia súc đi quanh ngôi nhà ba vòng. Cuối cùng dừng lại chân thang gọi vọng lên nhà. Trên nhà đã có ông bác vợ, đại diện cho họ ngoại ngồi sẵn. Chủ nhân phải hát bài hát "Xin lên nhà".

... Chủ nhà ơi!
Tôi từ phương xa đến,
Tôi từ nơi xa về,
Cho tôi lên ở nhé,
Nơi đất lành tôi ở,
Nơi đất dữ tôi đi...

Và ông bác đáp lại:

... Nơi đây, nơi đất lành
Nuôi lợn, lợn đẻ nhanh
Nuôi trâu, trâu béo khoẻ
Nuôi quạ, quạ biến thành gà
Gieo cỏ, gặt được lúa đầy nhà...

Khi đó, cả nhà chủ nhân cùng với bà con trong bản kéo nhau lên thang. Sau một vài nghi lễ đơn giản, mọi người ngồi vào bàn tiệc, thế là cuộc hát bắt đầu. Mỗi mâm một cuộc đối đáp. Người ăn cứ ăn, người hát cứ hát. Cuối cùng, sau khi đấu loại giữa các mâm, cuộc hát đi vào "chung kết", một đôi hát đối nhau, thường là hai đối thủ đại diện cho chủ và khách. Mọi người bỏ cả ăn uống, xúm quanh đôi này một cách thích thú, theo dõi, cổ động, gà cho họ cách đáp lại đối phương, cứ như thế cho đến khi trời sáng lúc nào không hay.

Cuộc vui chung của bản trong những đêm lễ, tết, thường diễn ra trên "quảng trường" của bản. Một đống lửa cháy bùng bùng. Cạnh đấy, trên một cành cây, người ta treo một cái trống hạng đại. (Tang trống có cái dài gần 2 m). Dân bản nắm tay nhau quanh đống lửa thành hai vòng. Theo nhịp trống, mọi người xoè. Hai vòng chuyển động ngược chiều nhau, đan nhau trong ánh lửa lấp loáng. Chính lúc đó tiếng hát cất lên, người này tiếp nối người khác, cứ hết một đoạn *xướng* thì tập thể lại ào lên, tiếng *hoạ* rầm rộ và trống lại thúc nhanh cho vòng xoè thêm rộn rịp.

Gần như tất cả các chi tiết trong cuộc sống đều mượn âm nhạc để thể hiện mình. Trai gái tự tình bằng âm nhạc, thậm chí còn bằng cả một *chương trình*, một *tổ khúc* có thứ tự hẳn hoi. Quá trình hôn nhân, từ khi dạm hỏi đến khi đôi vợ chồng trẻ đi ở riêng cũng đều dùng âm nhạc để giao tiếp giữa hai họ. Tang lễ có bao nhiêu nghi lễ thì có bấy nhiêu bài ca... Do đó, mỗi việc, mỗi lứa tuổi đều có những chương trình âm nhạc dành riêng.

Với lòng yêu thích âm nhạc và cách sử dụng âm nhạc của nhân dân như thế, nên âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc phát triển khá phong phú và cân đối. Nhạc có lời và nhạc không lời cho các nhạc cụ độc tấu có trình độ gần ngang nhau.

Lời ca của các bài hát đều là thơ. Các bài hát mang các khúc loại từ thấp đến khá cao; từ các làn điệu ngâm vịnh, đến các ca khúc, đến cả các tổ hợp ca khúc theo một chủ đề nhất định.

Nhạc cho nhạc cụ cũng phát triển không kém, từ các đoạn ứng tác tự do, *vô đề*, *tức hứng* của người chơi đàn, cho đến các bài tấu có tính chất *kinh điển*, thậm chí có cả một tổ khúc các đoạn nhạc ngắn để minh hoạ, hay như ta thường nói, là làm *nhạc nền* cho một câu chuyện cổ tích. Mỗi nhân vật, hoặc mỗi tình tiết quan trọng trong câu chuyện đều có một chủ đề âm nhạc phù hợp với tính cách nhân vật và tình huống. Người kể chuyện thường là một cụ già. Nhạc minh hoạ dùng khèn bè, do một người khác thổi. Người nghe, phần lớn là trai gái trong bản, ngồi quanh bếp lửa nhà sàn, lắng nghe chăm chú, gần như là nín thở.

Sự lựa chọn các âm sắc nhạc cụ cho mình cũng thể hiện *cá tính dân tộc* của đồng bào Thái. Ngoài các âm sắc của các nhạc cụ mà nhiều dân tộc anh em sử dụng như dây vĩ (nhị), kim loại gõ (cồng, chiêng), gỗ (sáo, kèn loa), đặc biệt phát triển và phổ biến là âm sắc của cây *Tính tẩu* (chúng ta thường gọi sai là đàn tính) và cả một họ nhạc cụ sáo có gắn lưỡi gà. Người ta dùng đầu ngón tay trỏ để gẩy *Tính tẩu* nên âm sắc ấm, mềm chứ không khoẻ, chói như các loại đàn gẩy bằng móng tay hay que gẩy. Các loại sáo có gắn lưỡi gà đồng cho ta một âm sắc vừa phải. Các lưỡi gà bằng đồng rung lên, tạo ra âm sắc của kim khí (như kèn ácmônica) mang tính chất sôi nổi, nhưng lại được cộng âm trong các ống trúc nên cuối cùng tiếng sáo phát ra vẫn ấm áp, nhẹ nhàng, không ồn ào. Bước phát triển cao nhất của loại âm sắc này là chiếc khèn bè. Các bài bản của khèn bè đều là

loại nhạc nhiều âm. Tìm hiểu một số tập quán âm nhạc nhiều âm trong các bài bản đó, chúng ta có thể thấy những mầm mống của khoa học âm nhạc nhiều âm.

Nghệ thuật nhảy múa Thái cũng đã phát triển; nhiều điệu múa rút từ vốn múa phong phú đã chiếm được các huy chương vàng, bạc của các hội diễn trong nước và ngoài nước. Đi đôi với nghệ thuật nhảy múa, âm nhạc cho múa cũng phát triển không kém. Có bao nhiêu điệu múa là bấy nhiêu bài nhạc múa. Ba mươi hai bài nhạc *Tính tẩu* cho 32 điệu múa đã được coi như một *tài liệu giáo khoa* của môn *Tính tẩu*. Các bài nhạc múa này thể hiện một trình độ tư duy và kết cấu âm nhạc khá cao, khá khoa học.

Bằng phương pháp tự sự, âm nhạc dân gian Thái đã phản ánh hiện thực xã hội, nói lên những suy nghĩ, những nỗi niềm của con người, mô tả thiên nhiên và cuộc sống. Các bài ca bài nhạc cũng toát ra lời kêu gọi mối đồng cảm của người nghe và thường được đáp bằng những lời hưởng ứng.

Âm nhạc Thái Tây Bắc mà chúng ta nói đến ở đây được sinh ra với tư cách là những sáng tạo của những người nông dân của một nền nông nghiệp cơ bắp Nó là nền âm nhạc dân gian dân tộc, nó phản ánh, mô tả hiện thực xã hội với cách nhìn tích cực cũng như tiêu cực của người lao động trong xã hội cũ. Nó cũng mang những thuộc tính cơ bản của các nền văn nghệ dân gian nói chung. Nhưng, do sinh ra từ một hoàn cảnh lịch sử xã hội cụ thể nên nó cũng tạo ra nhiều nét truyền thống độc đáo đáng được bảo vệ, nghiên cứu, phát huy và đã góp phần làm phong phú thêm nền văn hóa của cả nước ta

Trong âm nhạc Thái trước cách mạng tháng Tám chưa thấy có một dòng âm nhạc chuyên nghiệp. Điều đó cũng phản ánh trình độ phát triển của xã hội Thái lúc đó.

Sau cách mạng, dưới ánh sáng của đường lối văn nghệ đúng đắn của Đảng ta, âm nhạc dân gian Thái tiếp tục được sử dụng

phát huy mạnh mẽ trong đấu tranh cách mạng. Quan trọng hơn là đã xuất hiện những cây bút âm nhạc, góp phần làm nảy nở những chồi lộc đầu tiên của dòng âm nhạc chuyên nghiệp. Nền âm nhạc dân gian truyền thống đã được sưu tầm, bảo vệ, đã bước đầu được nghiên cứu tổng kết trong một số công trình nghiên cứu.

Chúng tôi nghĩ và thực tế cũng cho thấy rằng âm nhạc Thái vốn có truyền thống tốt đẹp độc đáo, ngày nay đang được phát triển nhanh mạnh chưa từng có. Tất nhiên, con đường phía trước còn dài.

Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*,
số 4/1971, tr. 15 - 16 và 29.

CHIẾC ĐÀN CỦA TÌNH YÊU

Trích Nhật ký **Người sưu tầm âm nhạc**

Tôi trọ ở nhà ông Lò Văn Xiến, trưởng bản Chậu, xã Chiềng Cơi, huyện Mường La. Căn nhà mang đầy đủ các đặc tính của mỹ thuật kiến trúc Thái đen. Hai đầu mái hồi không làm vuông góc mà lại được uốn thành hình vòng cung. Vì thế, toàn bộ dìa mái nhà là một hình bầu dục thon thả, uyển chuyển. Trên hai đầu nóc nhà còn được trang điểm bằng hai *"khau cút"*, trông giống như những cặp sừng bò tót. Hình dáng của căn nhà và của cả bản hoà hợp một cách tự nhiên và hài hoà với thế núi, cảnh rừng cây.

Ông Xiến có người con người con gái lớn, đã đến tuổi *"đi vui ngoài bản, đi hát ngoài sàn"*, và ba con nhỏ còn mải *"chơi cá trong chậu, nghịch gà dưới sân"*. Tối đến, ông xếp ngay cho tôi một căn buồng nhỏ, đẹp và ấm cúng ở phía cầu thang, cho tôi mượn tấm đệm bông gạo dầy, một chăn bông nõn mới, vỏ chăn còn thơm mùi vải hồ. Tôi hiểu rằng căn buồng này vốn là của cô Xe - cô con gái ông chủ. Cô đã phải sang ngủ với chị em con ông bác ở nhà bên để nhường buồng cho khách. Đó chính là tiền đề cho câu chuyện rắc rối dưới đây.

Một đêm, tôi bị tiếng thì thào bên tai đánh thức. Ngoài trời, đêm đã khuya lắm. Trăng sáng vằng vặc. Ánh trăng xanh dịu lọt qua kẽ liếp làm cho gian buồng mờ mờ sáng. Lắng nghe, tôi nhận ra tiếng thì thào kia là tiếng đàn môi của một anh chàng nào đó đang ghé vào bên ngoài liếp tỏ tình.

Tôi không rõ anh đến lúc nào. Khi tôi tỉnh giấc thì anh đang đánh những câu nhạc ở khúc *"gọi cô gái dậy"*. Chiếc đàn như hát rằng:

"... Dậy đi em! Dậy đi em!
Bông hoa trắng của anh,
Trăng còn sáng vằng vặc,
Bông hoa tươi của anh,
Dậy ra sân, ta hát khúc tâm tình..."

Anh đánh đi đánh lại nhiều lần khúc nhạc này mà vẫn không thấy "nàng" trả lời. Anh có biết đâu hôm nay nàng của anh lại là tôi! Còn tôi, cứ lặng thinh để mong được nghe toàn bộ những khúc nhạc đàn môi mà anh sẽ đánh.

Không thấy tiếng đáp lại, anh thở dài rồi đánh lại đoạn nhạc trên một lần nữa. Vẫn im lặng! Anh xuống cầu thang rồi trở lên ngay, gõ gõ vào liếp.

Yên tâm hơn, anh lại ghé đàn vào liếp mà thổ lộ tâm tình. Bản nhạc tràn đầy tình cảm của anh được "biểu diễn" rất đạt. Anh tha thiết.

... "Em ơi, dậy mau đi!
Dậy nhai trầu chung cơi
Dậy hút thuốc chung điếu,
Bông hoa ban, hoa "mạ" của anh.
Dậy hát cùng chài, cùng cá,
Hát cùng lúa, cùng rau,
Hát cùng trăng, cùng sao,
Hát cùng suối, cùng thác
Hát với núi, với rừng,
Với trời, với đất
Hát cho thấu lòng nhau..."

Bản "*Tổ khúc yêu thương*" – Tôi tạm đặt tên cho tổ khúc đàn môi như vậy – của anh ta kéo dài gần một giờ, gồm nhiều khúc nhạc khác nhau. Anh vẽ nên nhiều mơ ước, gợi lại biết bao kỷ niệm, nhắc đến những lời thề hẹn. Khi anh thiết tha như cầu khẩn, khi anh bực dọc, hờn dỗi. Tiếng đàn anh nhí nhảnh, quyến rũ rồi lại dịu dàng chan chứa tình yêu. Ấy thế mà, sau khi đem hết tâm hồn và tài nghệ ra "biểu diễn" rất kết quả bản "*Tổ khúc yêu thương*" đó, anh chờ mãi, vẫn không có lấy một hơi thở nhẹ đáp lại.

Một lúc sau, chắc đã bực tức và chán nản lắm, anh giận dữ nện những bước chân nặng nề xuống các bậc thang và ra về. Con chó giật mình sủa theo anh ầm ĩ. Tôi thương anh nhưng rất vui mừng vì đã thu được một tư liệu âm nhạc rất "sống".

Hôm sau, anh đến chơi. Ngồi bên bếp lửa, chúng tôi cùng hút với nhau một điếu thuốc. Anh ngượng nghịu nói:

"Anh cán bộ không giận tôi làm mất ngủ chứ?" Tôi nhận rằng chính tôi mới có lỗi. Chỉ vì sự "tham lam nghề nghiệp" mà tôi không báo cho anh ngay lúc đó về sự thay đổi đột ngột chủ nhân của gian buồng. Chúng tôi cùng cười thông cảm, xí xoá. Anh đưa cho tôi xem chiếc đàn mới. Chiếc đàn có một khuôn khổ nhỏ bé, thanh thoát và dịu dàng lạ thường. Đó là một miếng đồng mỏng, chỉ bằng ngón tay trỏ, dìa ngoài cắt theo hình lá tre. Ở trong người ta cắt hai đường chéo chạy song song với dìa ngoài. Hai đường chéo này gặp nhau tạo thành góc nhọn và làm cho mảnh đồng phía trong tách ra, chỉ còn dính vào đầu đàn ở phía gốc. Đây chính là "dây rung" của đàn. Vì vậy phải gọi là "đánh đàn" mà không nói là "thổi kèn môi"[1]. Khi đánh, người ta để đàn vào giữa hai môi, không cho chạm vào răng. Tay trái quấn lấy sợi dây gốc đàn để giữ, ngón cái tay phải bật nhẹ vào đầu đàn,

---

1 Tiếng Thái: Tói hưn = đánh đàn môi

làm cho "dây" rung lên. Bầu phát âm là khoang miệng. Thay đổi hình dạng khoang miệng theo kinh nghiệm sẽ làm cho những âm bồi phát ra từ "dây rung" cho ta những âm khác nhau trong vòng một khoảng tám.

Âm thanh của đàn toàn là âm bồi. Tiếng đàn rất nhỏ, cộng với màu sắc gần như hư ảo, tưởng như đó chính là hơi thở của tình yêu.

Báo *Văn hóa nghệ thuật*,
số 8/1971, tr. 18 - 19.

KHÈN BÈ VÀ CUỘC SỐNG

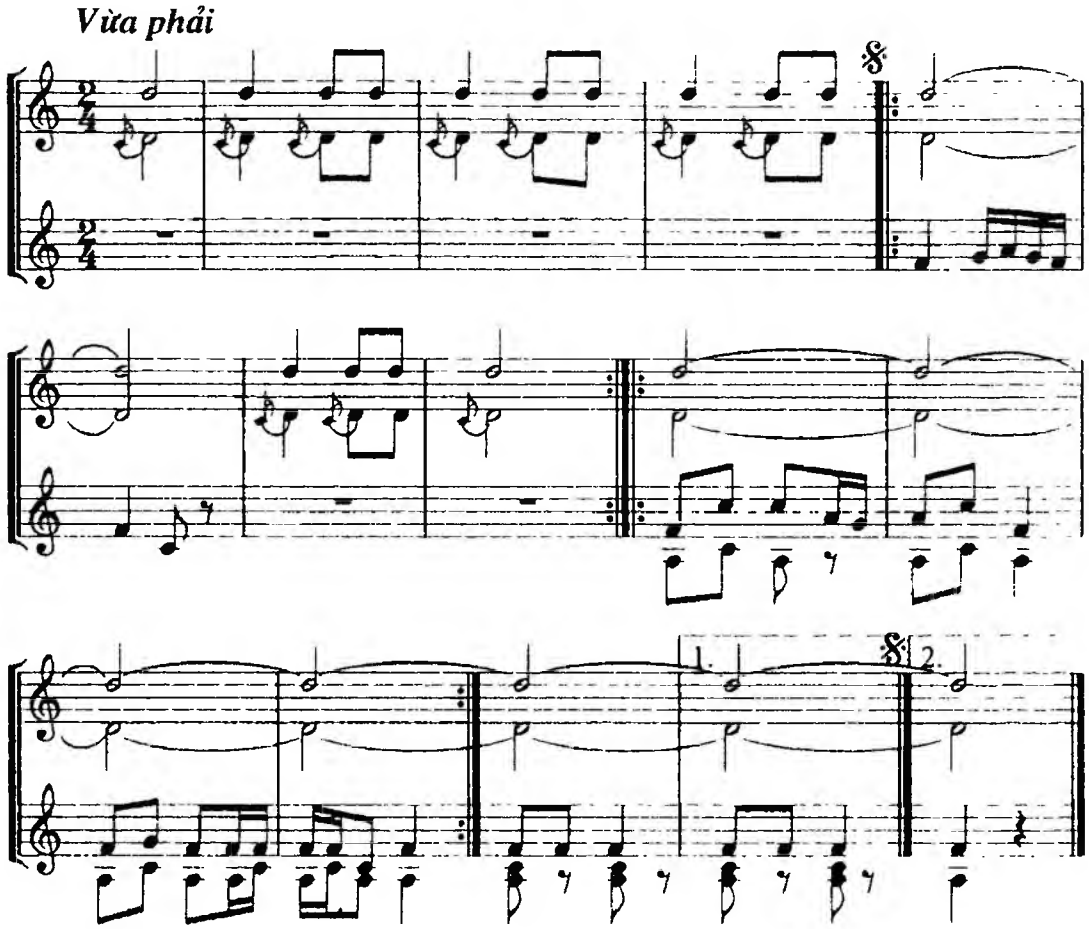
Trích nhật ký **"Người sưu tầm âm nhạc"**

Yên Châu. Đêm rừng mùa thu đã chớm lạnh. Trời trong, nhưng làn sương đêm khi dày, khi mỏng làm cho ánh trăng xanh cũng khi mờ, khi tỏ. Đã một giờ khuya mà tôi không sao ngủ được. Trong tôi, dòng cảm xúc còn dâng lên cuồn cuộn. Suốt buổi tối vừa qua, tôi được một nghệ nhân Thái bậc thầy về khèn bè thổi cho nghe gần như toàn bộ vốn liếng của cụ. Những ấn tượng, những xúc động do các bài khèn của người nghệ nhân già gợi lên trong tôi còn mới mẻ, sắc bén quá; hình như chúng chưa trả ý thức của tôi trở về với thực tại. Cho nên, tôi phải thức dậy với chúng, giở sổ nhật ký ra mà ghi lại, kẻo sau này chúng phai nhạt mất:

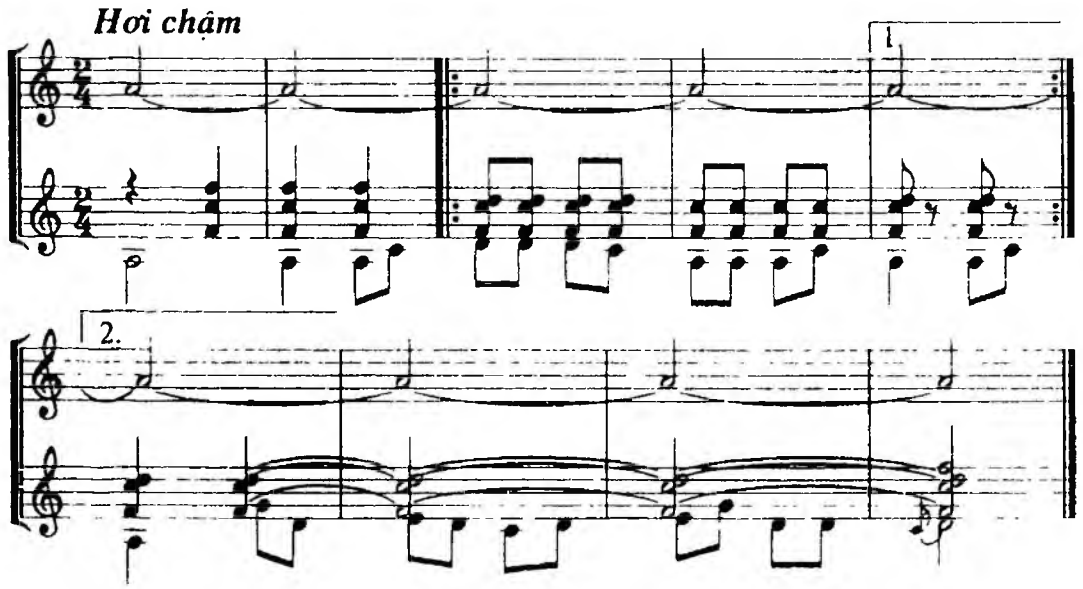
Ông Xáng - tên người nghệ nhân già - mở đầu bằng bài *khèn xoè vòng*. Thoạt tiên, khèn trải ra một bè nền ngọt lịm bằng hai âm chạy song song, cách nhau một tầm quãng tám, theo nhịp xoè. Một âm phụ từ phía trầm láy lên nhè nhẹ, làm cho nhịp xoè thêm dập dờn. Tiếng khèn như chào mời, như chèo kéo, vừa quyến rũ, vừa làm nóng lên cái "máu xoè" trong mỗi người. Trái tim cứ đập nhanh dần theo nhịp khèn. Trước mắt tôi như hiện ra vòng xoè đang siết tròn quanh đống lửa lớn, những bước xoè bắt đầu rộn rã. Tôi chờ đợi mãi mà giai điệu chính của bài khèn vẫn chỉ mới thấp thoáng. Nó cứ ẩn hiện, lấp ló như vậy mấy lần giữa cái bè nền ngọt lịm ấy rồi mới hiện ra toàn vẹn. Cũng như tôi, những người trong vòng xoè đều phải hồi hộp, chờ đợi, nhớ lấy từng đoạn, từng đoạn nhỏ, để cuối cùng,

khi giai điệu chính hiện ra toàn vẹn thì nó sẽ đi thẳng vào lòng người, và họ sẽ nhớ nó mãi. Và thật là tài tình, giai điệu chính và các bè phụ kết hợp với nhau rất chặt chẽ.

Ví dụ 1. ***Bài khèn "Xoè vòng"***



Lúc giai điệu hiện ra toàn vẹn cũng là lúc bè trầm nhập cuộc, làm đặc thêm, ấm thêm không khí của bài khèn. Dòng nhạc được nhắc lại nhiều lần như vậy. Tới một lúc, đột nhiên khèn đi chậm lại, chuyển qua nhịp bắc cầu rồi nhẹ nhàng, thong thả, trìu mến trôi trong dòng giai điệu mới, phụ hoạ cho những bước nhún tại chỗ của điệu xoè. Xoè đã chuyển bước theo nhịp nhạc:

Ví dụ 2. ***Bài khèn "Xòe vòng"*** *(tiếp theo)*

Ông Xáng bảo tôi: *"Bài khèn này dễ thổi, chỉ dùng đến ít ngón tay thôi. Nhưng, cứ nghe thấy nó là dân bản không ai có thể ngồi yên được đâu. Lòng dẫu không muốn, nhưng chân cứ phải nhún theo nhịp khèn xoè".*

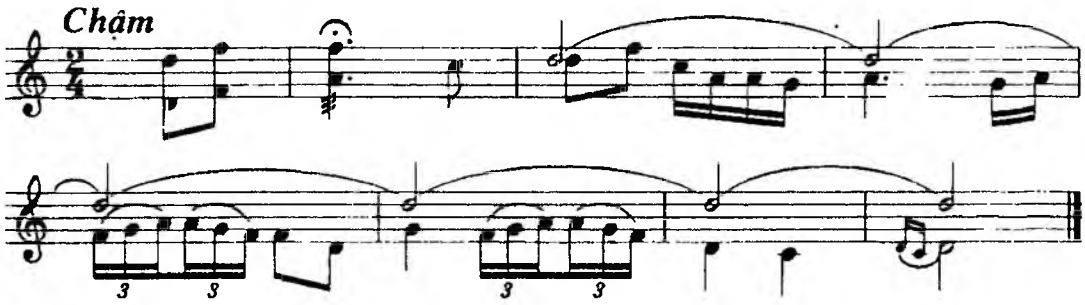
Người nghệ nhân già tiếp tục biểu diễn. Trong thế giới âm thanh dồn dập, chan chứa của tiếng khèn, những mặt khác nhau của cuộc sống, những tâm tư băn khoăn, những đau khổ, vui sướng của con người dần dần cuộn lên, lúc rõ nét cái này, lúc khắc hoạ cái kia.

"Đi mau! đi mau!
Miếng ăn ở dưới đất
Của cải ở trên rừng
Đi mau! đi mau!"

Bài *khèn lên nương* từ phía cuối dốc cứ giục giã, bay lên dần, lần lượt như bám lấy gót từng người, tăng thêm sức cho bàn chân leo dốc. Con người khuyên nhủ, vỗ về, dặn dò nhau gắng sức làm ăn qua tiếng khèn.

Và đây, trong ánh ráng chiều hồng đỏ đang nhuộm thung lũng, một nét nhạc chợt bay lên, như con "ve gọi chiều" mỗi buổi

chiều vẫn bay vụt lên cao trên khoảng trời hoàng hôn, cất tiếng kêu thảng thốt gọi chiều xuống.

Ví dụ 3. ***Bài khèn "Gọi chiều"***

Ngày sắp tắt rồi. Anh con trai cất tiếng khèn gọi người yêu ra về. Cô gái của anh da sạm nắng nương, tay trai vì cán cuốc. Cô chạy đến với anh, đôi mắt long lanh cười, hai gò má ửng hồng trên khuôn mặt lấm tấm mồ hôi như bồi hồi với câu khèn gọi chiều của anh. Cô gái đi trước, anh con trai đi sau. Trên con đường mòn quanh co, tiếng khèn như ấp ủ, bao bọc lấy họ. Đôi lúc, dường như không nén nổi tình cảm, cô gái cất tiếng hát. Tiếng hát và tiếng khèn dội vào vách núi, chao đi chao lại, rồi vẳng ra xa tít. Đôi trai gái không nói với nhau một lời. Nhưng họ lại nói rất nhiều bằng tiếng nói giàu có hơn: đó là tiếng khèn, tiếng hát. Và, hình như phụ hoạ thêm cho tiếng khèn, câu hát, gió mát nổi lên lau khô mồ hôi cho họ, còn chiều thì vội tắt những tia ráng hồng cuối cùng. Hạnh phúc sao mà giản dị và tốt đẹp.

Trời tối đã lâu. Những công việc cuối cùng trong ngày đã xong. Từ các ngõ bản, tiếng khèn dập dìu theo từng tốp trai gái đi về một ngôi nhà sàn rộng. Đấy là nhà già bản, một ông già tài kể chuyện đời xưa và là thầy dạy khèn cho tất các con trai trong bản.

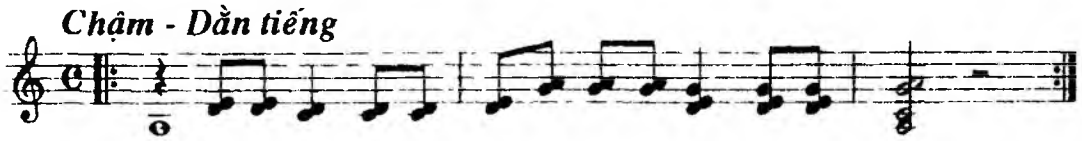
Lúc này sương mỏng đã buông màn cho rừng núi đi ngủ. Dù trời chưa đỏ đèn trăng cho thế gian, nhưng cuộc sống vẫn lấp lánh, tươi mát bên bếp lửa nhà già bản. Già kể chuyện đời xưa *Chàng nghèo đi giết quỷ bốn mồm, năm mũi* cho trai gái nghe:

Ví dụ 4

"... Ngày xửa, ngày xưa, cách đời chúng ta lâu lắm rồi. Từ bấy đến nay, nếu mỗi mùa nương đếm bằng một hạt ngô thì số ngô đếm năm tháng ấy phải chứa đầy cả gian chứa thóc dưới sàn ta... Nhưng trai gái cứ nhìn vào ngọn lửa bếp mà xem; già bản sẽ thổi khèn cho cái thuở xa xăm ấy hiện lên trong ánh lửa bập bùng.

Có một bản làng kia, dân bản đang sống no ấm yên vui. Mùa nương đi làm nương, mùa cá đi đánh cá, mùa vải kéo bông dệt vải. Con trai, con gái đến thì tìm nhau thổi khèn ca hát. Bỗng đâu xuất hiện một con quỷ có bốn mồm, năm mũi. Nó bắt dân bản mỗi tháng phải nộp một người cho nó ăn thịt. Nếu không, quỷ sẽ giết hết cả bản.

Ví dụ 5



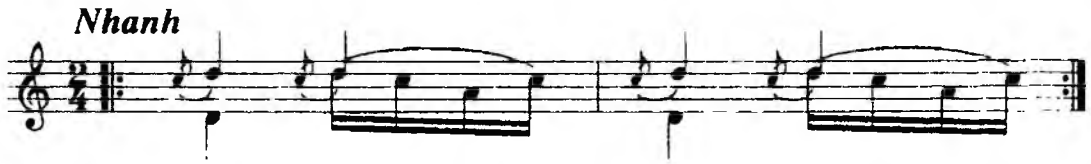
Bắt được người, bốn cái mồm của nó cùng nhai, năm cái mũi của nó cùng hút máu, một chốc chẳng còn thấy một mẩu xương nhỏ. Ăn xong, nó bước những bước chân nặng nề lên thang rồi lăn ra sàn ngủ, ngáy ầm ầm như sấm

Nhiều tháng đã qua đi. Nhiều người dân đã phải nộp mình cho quỷ. Bản làng hoang vắng, chết chóc. Mọi người lo lắng, nhưng không ai biết phải làm gì.

Trong bản có hai mẹ con chàng Nghèo. Sắp tới phiên mẹ chàng Nghèo phải đi nộp mình. Chàng Nghèo nghĩ: *"Mẹ một đời cực khổ. Mình sẽ xin đi thay để mẹ được sống thêm ít ngày"*.

Sau, chàng lại nghĩ: *"Sao mình nhiều người thế này mà lại phải chịu thua một mình con quỷ? Không thể thế này mãi được! Nếu nhiều người cùng một lòng đánh quỷ thì chắc sẽ giết được nó"*. Nghĩ vậy, chàng Nghèo rèn một con dao lớn rồi đem ra hòn đá ở bến nước mài. Nhiều người thấy chàng Nghèo mài dao đi giết quỷ thì rất sợ hãi: *"Ôi! thằng Nghèo nó dại rồi! Người thì làm sao giết được quỷ. Không khéo thì nó giết cả bản mất thôi!"*. Nói rồi, họ bỏ đi, trong lòng lại càng thêm lo lắng.

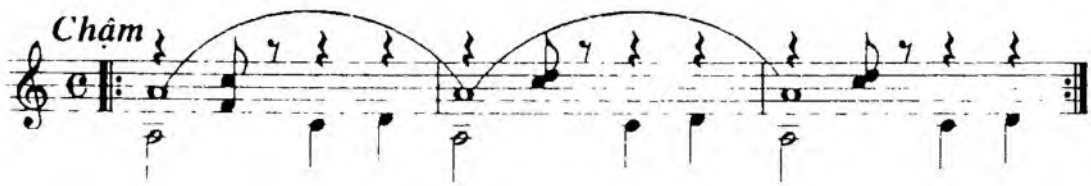
Chỉ có trai gái thấy lý của chàng Nghèo là phải. Họ cũng thi nhau sắm dao, mài dao. Tiếng mài dao của chàng Nghèo và trai gái làm kinh động đến chúa các loài. Các chúa đến hỏi chàng Nghèo. Đầu tiên, chúa Ong vẫy cánh ve ve đến:

Ví dụ 6

Rồi đến chúa Ớt, mặc áo dài đỏ chót, đội mũ xanh có chóm, nhảy lon ton.

Ví dụ 7

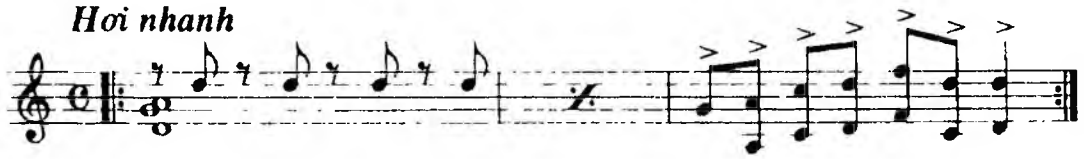
Chúa Rùa tuy chậm chạp nhưng cũng lịch kịch vác cái mai rạn nứt tìm chàng Nghèo.

Ví dụ 8

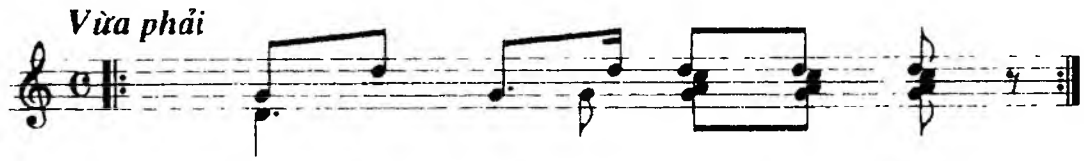


Còn chúa Rêu thì thướt tha bộ áo xanh bóng nhẫy đã rách tả tơi, chạy tuồn tuột đến.

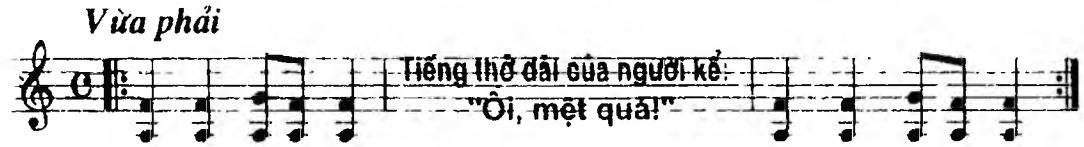
Ví dụ 9



Chúa Rắn nóng nẩy, vừa trườn vừa phun phì phì:

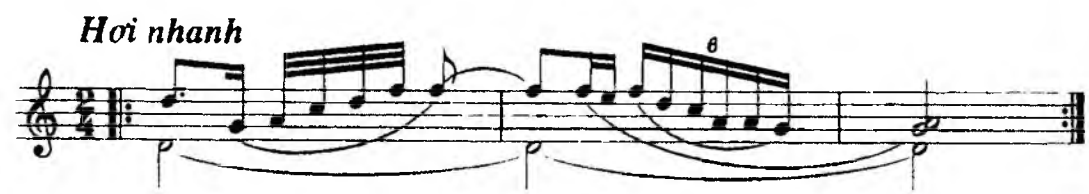
Ví dụ 10

Chẳng bù cho chúa Bí, đầu to quá đi không nổi, cứ vài bước lại phải dừng lại thở:

Ví dụ 11

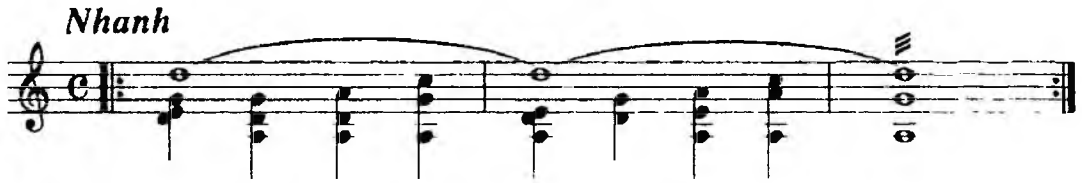


Riêng chúa Cáo thì rất khôn ngoan. Chúa không đi theo đường mòn đâu. Chúa lẩn trong các bụi rậm và đám sương mù dày đặc rồi đột nhiên hiện ra vào lúc không ai ngờ đến:

Ví dụ 12



Gặp chàng Nghèo, chúa nào cũng tỏ vẻ e ngại, sợ sức mình không đánh nổi con quỷ. Chàng Nghèo bảo các chúa: *"Ta không giết nó, nó cũng giết hết giống ta thôi. Ta nhiều người, ta có kế. Thế nào ta cũng giết được nó"*. Các chúa nghe lý của chàng Nghèo, ai về lấy quân người ấy, hẹn nhau đi giết quỷ.

Ví dụ 13

Đêm hôm ấy, các chúa dẫn quân cùng chàng Nghèo và trai gái kéo nhau đến nhà quỷ. Quân chúa Ong bay vè vè, quân chúa Ốt nhảy lót tót, quân chúa Bí lăn ào ào, quân chúa Rắn luồn thoăn thoắt, quân chúa Rêu lướt vèo vèo, quân chúa Cáo vừa đi vừa đánh hơi. Chỉ có quân chúa Rùa chậm chạp thì đã cho đi từ chiều.

Đêm khuya vắng lặng, chỉ nghe tiếng dế kêu. Con quỷ còn ngủ say. Theo sự bàn định trước, Cáo mò vào chuồng bắt gà của quỷ làm cho gà kêu quang quác lên. Quỷ nghe thấy vùng dậy, chạy vào bếp sàn lấy ống thổi lửa thì vớ ngay phải quân chúa Rắn và bị nhà Rắn quấn chặt hai tay. Quân chúa Rùa nấp sau ông đầu rau thổi phì phì. Quân chúa Ốt theo gió ấy rủ họ nhà Tro bếp thi nhau bay vào mắt quỷ làm cho nó tối tăm mặt mũi. Quỷ sợ quá chạy ra ngoài, định ngửa mặt lên trời hỏi Then xem có việc gì đã xảy ra, thì bị quân chúa Rêu vắt mình ở bậc cửa hất ngã kềnh xuống đất. Quân chúa Bí liên tiếp từ trên dàn phơi lao vào đầu quỷ. Quân chúa Ong tới tấp đốt nó. Quỷ không biết đường nào mà chống đỡ nữa. Chính trong lúc đó, chàng Nghèo và trai gái vác dao chém lia lịa vào đầu quỷ:

Ví dụ 14

Quỷ Bốn-mồm-năm-mũi bị chàng Nghèo cùng trai gái và quân các loài giết chết. Chàng Nghèo chặt đầu nó và mọi người hợp sức kéo cái đầu to tướng ấy về bản. Nhân dân vui mừng đón đoàn quân thắng trận trở về. Mọi người sung sướng nắm tay nhau xoè vui trong tiếng khèn rộn rã.

Quỷ Bốn-mồm-năm-mũi chết rồi. Bản làng lại yên vui. Đến mùa nương lại làm nương, mùa cá lại đánh cá, mùa vải lại dệt vải, trai gái đến tuổi lại tìm nhau thổi khèn ca hát. Quân các loài lại trở về nhà mình: quân Ong reo vù vù, quân Ốt nhảy tâng tâng, quân Rùa vừa đi vừa ngoe nguẩy đuôi, quân Bí lăn ngang lăn dọc, quân Rắn múa ngoằn ngoèo, quân Rêu về tắm suối, quân Cáo vuốt râu đắc chí. Và, chàng Nghèo lại về sống với bà mẹ già".

Già bản đã kể hết chuyện Tiếng khèn của già lịm dần, như ánh than hồng đang lẩn mình trong làn tro trắng xám phủ trên bếp lửa đã bắt đầu vạc. Trăng đã lên cao.

Trai gái lại tản theo các ngõ bản về nhà đi ngủ. Bài khèn *Chúc em yêu ngon giấc* cũng vẳng xa dần theo chân họ rồi đi vào giấc mơ của các cô gái...

Đấy là những hình tượng chính mà tôi thu lượm được và mô tả một cách sơ sài, do những bài khèn của ông Xáng đêm nay. Chắc chắn suốt đời không bao giờ tôi quên những hình tượng đó.

Báo *Văn hóa nghệ thuật*,
số 11/1971, tr. 35 - 38.

TIẾNG HÁT TRÊN DÒNG SÔNG MÃ

Trích nhật ký **"Người sưu tầm âm nhạc"**

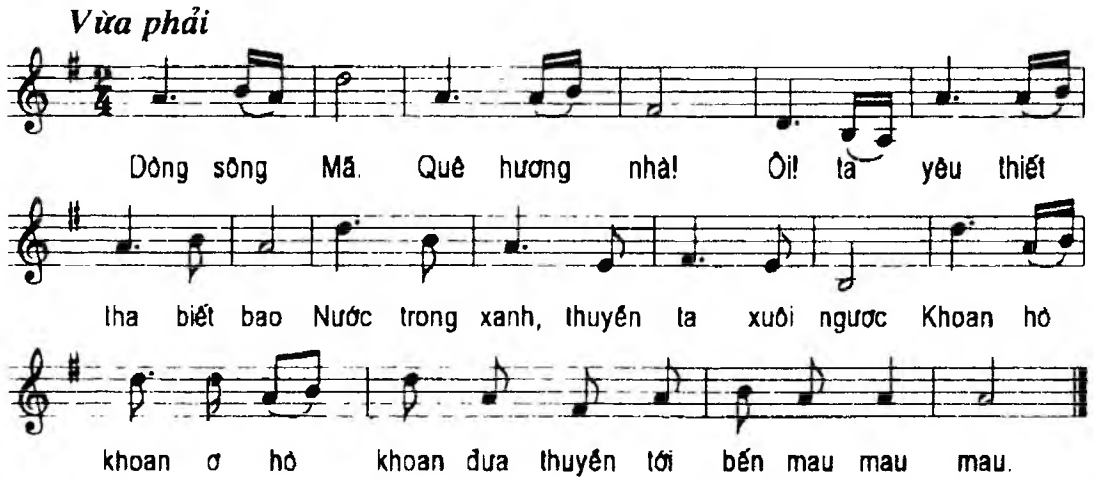
Sau hai ngày vượt đèo Nà Viền dài hơn hai chục cây số và một quãng đường dài phải lội qua mười bốn khúc khác nhau của cùng một con suối Nặm Lẹ quanh co, tôi vào đến đất Chiềng Khương và bắt gặp dòng sông Mã thượng nguồn. Bên kia sông, những khu rừng già thâm nghiêm của nước bạn Lào lay động không ngừng trong gió nóng. Bầu trời không một gợn mây, nhưng mù mù khói loãng và đầy những tàn than bay lên từ những nương mới đốt. Đất biên giới đang vào mùa nương.

Dòng sông Mã chảy trên đất ta, đến đây rẽ sang phải, chảy vào đất bạn rồi lại quay về Việt Nam ở phía Tây Thanh Hóa rồi chảy ra biển. Dòng sông cứ hối hả, bận rộn, chảy phăng phăng, để lại hai bên bờ những bãi bồi phẳng phiu, màu mỡ. Trên những bãi ấy, suốt ngày thổi một thứ gió ẩm ướt, mang theo mùi cá, mùi phù sa và các thứ mùi sông nước, quạt cho nổi sóng những cánh đồng lúa hai vụ xanh rờn. Con sông đã pha vào không gian của vùng núi cao thẳm này cái phong vị đồng bằng êm ả, dịu ngọt. Sông Mã là cột xương sống của huyện. Hai bờ, cứ quãng quãng lại có những bản làng Thái đen, Xá Cẩu, Lào Nọi đông vui.

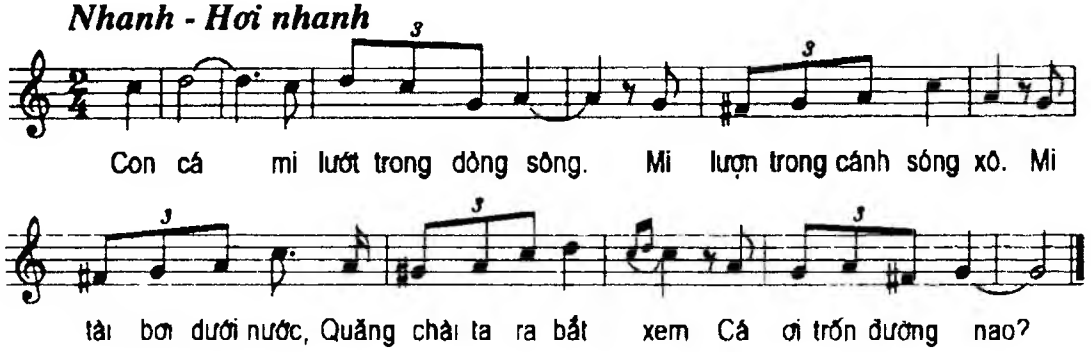
Con sông và cuộc sống của con người quanh nó đã tạo ra những khúc nhạc "đặc sản" của huyện sông Mã.

Trên những khúc sông mà thác ghềnh dễ tính, thuyền độc mộc thường xuôi ngược. Cứ chiều xuống, khi mới thoảng nghe mặt

nước, hơi gió đưa đến tiếng hát của những bạn thuyền Lào Nọi, bản làng đã nhộn nhịp đón chờ ở bến sông. Tiếng hát vang lại, dội vào vách núi, thoảng xa đi, rồi lại vang đến rõ dần, rõ dần.

Ví dụ 1

Từ sau một đầu núi, đoàn thuyền hiện ra. Những con thuyền độc mộc dũng cảm, vật lộn nhiều với thác ghềnh, với cái ngỗ nghịch của dòng sông, mệt mỏi cập bến. Dân bản bốc lên bờ những sọt muối, hàng bách hoá, có lúc lại là củ nâu, lâm sản. Và khi bếp nhà sàn đỏ lửa, để lọt qua khe liếp những tia sáng nho nhỏ và những lời nói râm ran của câu chuyện trong nhà, thì ngoài bến chỉ còn lũ thuyền nằm đườn ra nghỉ ngơi, mặc cho sóng vỗ ì oạp vào mạn.

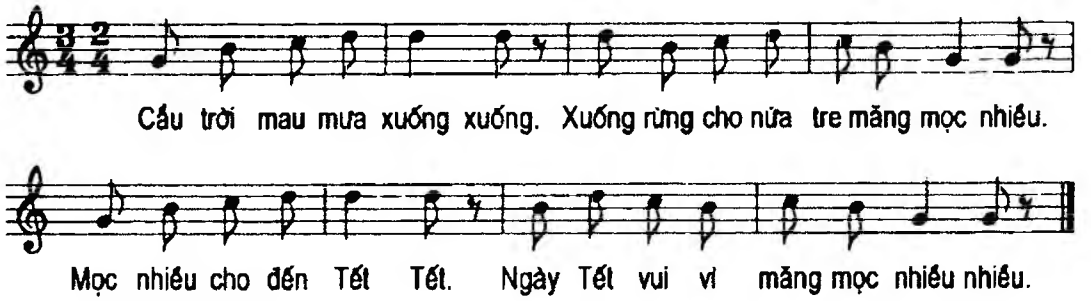
Những ngày mưa, dòng sông dâng nước đục ngầu và càng hùng hổ thì đêm phẳng lặng không về sớm nữa. Những con thuyền phấn chấn hẳn lên, hối hả với lưới, với chài, lao ra giữa dòng. Chúng đan đi đan lại trên mặt sông nhấp nháy ánh đuốc. Sóng nước gầm thét, đôi khi cả mưa cũng ào ào trút xuống. Nhưng cần gì! người với thuyền vẫn đan nhanh trên mặt nước, tung ra những vòng chài rộng. Ánh đuốc, tiếng cười nói, hò reo náo động khúc sông. Chốc chốc, đây đó cất vụt lên câu hát "quăng chài".

Ví dụ 2

Tiếng hát đập xuống, nảy lên, trên mặt nước như mảnh thia lia, quyện vào những cánh tay bạc của sóng mà truyền đi xa mãi, làm thành một lớp sóng mới, lớp sóng âm thanh khi ẩn khi hiện đè lên dòng sông hung dữ ngày mưa.

Mãi đến khuya, khi lòng thuyền đã lấp lánh ánh bạc của vảy cá, nước đã mấp mé mạn, người chèo đã ướt sũng, thấm lạnh, con thuyền mới chịu hả hê quay về bến, trả lại cho gác bếp những gắp cá tươi ngon đang chờ được sấy khói.

NHỮNG ƯỚC MƠ

Con đường mòn nối vào chiếc cầu nổi trên sông Mã đưa tôi đến một bản rộng và hoàn toàn mới. Tiếng hát đồng thanh của một số em nhỏ vang lên nhịp nhàng, nhè nhẹ và rất đáng yêu làm tôi chú ý.

Ví dụ 3.

Đó là tiếng hát của năm em nhỏ người Xá Cẩu chừng sáu bẩy tuổi. Các em đang chỉ tay vào mặt nhau mà hát. Các em hát nhiều lần bài hát này, lần sau nhanh hơn lần trước, cho đến lúc nhanh quá, bị nhầm và líu lưỡi thì mới phá lên cười, hò reo ầm ĩ. Mặt các em đỏ tưng bừng, mồ hôi ướt đẫm tóc. Nghỉ một lúc, các em lại bắt đầu hát. Nhưng khi thấy tôi đến các em ngừng bặt. Ngần ấy mái tóc đen dày, ngần ấy khuôn mặt da nâu có những đôi mắt tròn, to đen nhánh, thơ ngây, cùng quay lại nhìn tôi.

Để làm quen, tôi lấy chiếc kèn ácmônica thổi lại bài hát của các em. Các em nhìn nhau mắt sáng lên thích thú rồi phá ra cười. Thế là chúng tôi quen nhau. Các em lấy nước cho tôi uống. Bằng tiếng Thái, thứ tiếng mà cả tôi lẫn các em đều biết ít, chúng tôi nói chuyện với nhau. Các em tíu tít kể với tôi nhiều chuyện. "Nào bản Xá các em mới về chung hợp tác với bản Thái,[1] nào hai bản chung nhau làm con mương dài để khai phá một bãi bồi rộng, nào một con trâu mới sa xuống tổ ong đất và bị ong đốt chết..."

Trò chuyện một lúc, chúng tôi chơi lại trò chơi lúc nãy, tôi thổi kèn "đệm", các em hát. Bài hát được hát một cách say sưa nhiều lần với những lời ca khác nhau. Đây là một vài đoạn làm tôi xúc động nhất (dịch lời có phổ theo nhạc, hát được)

Một vì sao lấp lánh lánh
Lúa ngoài nương biết bao giờ về nhà
Để mẹ cha giã cốm mới
Hạt cốm thơm ngọt lắm ơ hời hời

Hoặc là:

Kìa kìa trông con nhái bén
Nhái ngồi trong khóm cây bên bờ bờ

---

1. Toàn bản mới dời từ nơi cũ đến

Kìa kìa trông con nhái bén
Trong khóm cây bờ sông nhái ngồi ngồi.

Cuối cùng, tôi chia tay với các em: tôi còn phải đi xa hơn. Đến cuối bản, quay đầu lại, tôi còn thấy các em đứng trông theo, giơ những cánh tay nhỏ xinh vẫy chào. Khi tôi quay đi, tiếng hát thơ ngây của các em lại vang lên phía sau. Các em đang hát lên những ước mơ mà những thế hệ cha ông các em đã gửi gắm vào bài hát đồng dao này:

Một cành hoa bông trắng trắng
Khắp cả nương trắng, hoa bông nở nở
Lòng thầm mong bông trắng trắng
Thành áo hoa, quần hoa ơi hời hời.[1]

Báo *Văn hoá nghệ thuật*, số 10/71.

1. Ngày xưa đồng bào Xá Cẩu không biết dệt vải. Trồng được bông, họ đem đi đổi cho các dân tộc khác lấy vải, quần áo.

TIẾNG HÁT
CHÀO MỪNG CUỘC SỐNG MỚI

Trích nhật ký **"Người sưu tầm âm nhạc"**

Ngày mồng chín tháng tư năm một nghìn chín trăm sáu mươi ba quãng đường ôtô Pa Tần – Phong Thổ hoàn thành và cho thông xe. Quãng đường chỉ dài hơn hai mươi cây số, nhưng việc hoàn thành nó đã tạo ra một biến chuyển mới cho đời sống của nhân dân các dân tộc ở đây. Trước kia, từ Lai Châu, ven dòng Nặm Na ngược lên đến Pa Tần mà muốn vào huyện Phong Thổ tươi đẹp và giàu có, thì phải vượt qua những chặng đường đá tai mèo cheo leo, nguy hiểm, qua những dải rừng già rậm rạp. Bây giờ, chính trên quãng ấy, con đường mới hiện ra, vắt lên núi đá, xuyên suốt qua rừng rậm. Đất mới vạch một vệt màu tươi rói, chói ngời giữa khoảng xanh thẳm của núi rừng. Con đường do chính tay nhân dân các dân tộc, với sự giúp đỡ kỹ thuật của cán bộ giao thông, đã đào, đắp, phá đá mà xây dựng nên.

Chiều ngày mồng chín, đoàn xe của các cơ quan tỉnh, những chiếc ôtô đầu tiên kể từ khi lập đất lập mường, đã vào đến huyện lỵ Phong Thổ. Lễ cắt băng khánh thành con đường được cử hành. Thật không thể nói hết nỗi vui sướng của nhân dân các dân tộc từ vùng thấp đến vùng cao của huyện về đây dự lễ mừng.

Một không khí hân hoan phấn khởi tràn ngập huyện Phong Thổ. Một loạt những trường ca, truyền thuyết, truyện kể miệng mô tả kỳ công của việc làm đường được sáng tác và loang nhanh trong các nhóm nhân dân về dự lễ. Ngay đêm mồng chín, tôi đã

được nghe một trong những truyền thuyết đó của một cụ già người Giáy kể và kể bằng thơ hẳn hoi. Khi cụ già tạm nghỉ để nghĩ tiếp đoạn sau thì tốp người ngồi sau cụ lại hát nhắc lại đoạn thơ cụ vừa kể bằng những làn điệu dân ca. Trong câu chuyện của cụ thì con đường là con đường "Hạnh phúc". Anh con trai Phong Thổ yêu một cô gái Pa Tần. Họ bị lũ ma quỷ ngăn trở, dùng phép mầu dựng nên những dải rừng sâu rậm rạp, những dãy núi đá hiểm trở cao ngất giữa hai bản. Từ hai đầu ngăn cách, đôi trai gái phá núi mở đường để gặp nhau. Cùng chiến đấu với họ, có nhân dân hai bản Phong Thổ và Pa Tần. Hai đội quân vượt qua rất nhiều khó khăn, đánh thắng nhiều mưu chước của lũ ma quỷ. Cuối cùng, họ đến hai bên chân của một dãy núi đá tai mèo cao ngất. Khó khăn lớn quá, tưởng như không vượt qua được. Đúng lúc đó thì đàn "voi sắt", "ngựa sắt" của hai vị thần cử đến, mang cho họ những "ông sấm", "ông sét" khạc ra lửa, phá bung dãy núi đá ấy. Lũ ma quỷ phải chạy trốn. Mặt trời chiếu sáng rực, sông suối reo vui. Núi rừng rì rào ca hát. Nhân dân hai bản gặp nhau. Đúng lúc lễ cưới của đôi trai gái bắt đầu thì đàn "voi sắt", "ngựa sắt" của hai vị thần lại chở đến cho đôi vợ chồng trẻ tất cả những vật dụng cần thiết mà ngay cả những "ông Then" giàu có nhất trên thiên đình cũng không có được. Đôi trai gái và một số dân bản trèo lên "voi sắt", "ngựa sắt" đi về "mường lớn" để cảm ơn hai vị thần đã giúp đỡ và thương yêu họ..."

Suốt đêm mồng chín, huyện lỵ Phong Thổ không ngủ. Người ta còn mải nghe kể những truyện dân gian về con đường và đón những người mới từ các bản làng của huyện về đây. Những tin tức về đoàn xe ôtô, về con đường và những câu truyện mới sáng tác đã lan truyền đi khắp huyện và đã kêu gọi nhân dân kéo về huyện lỵ.

Sang ngày mồng mười thì huyện lỵ Phong Thổ đông vui như một ngày hội lớn mà bất kỳ một ngày hội vào đám mùa xuân nào của ngày xưa cũng không thể so sánh được. Chính quyền địa phương đã tổ chức cho nhân dân làm "cuộc vui lớn" để mừng "ba

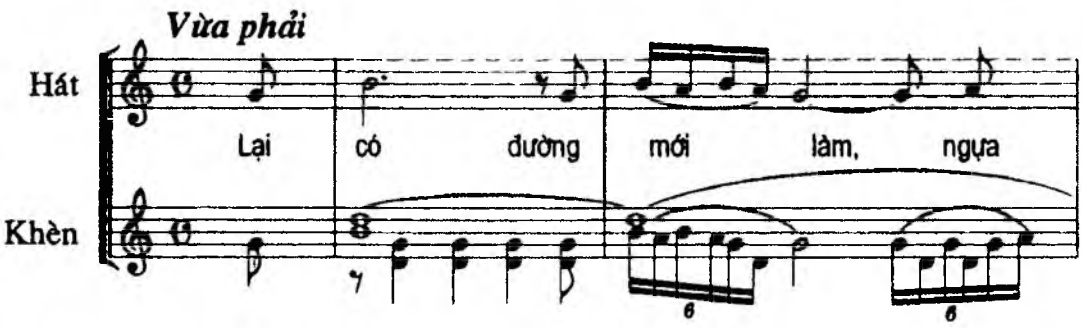
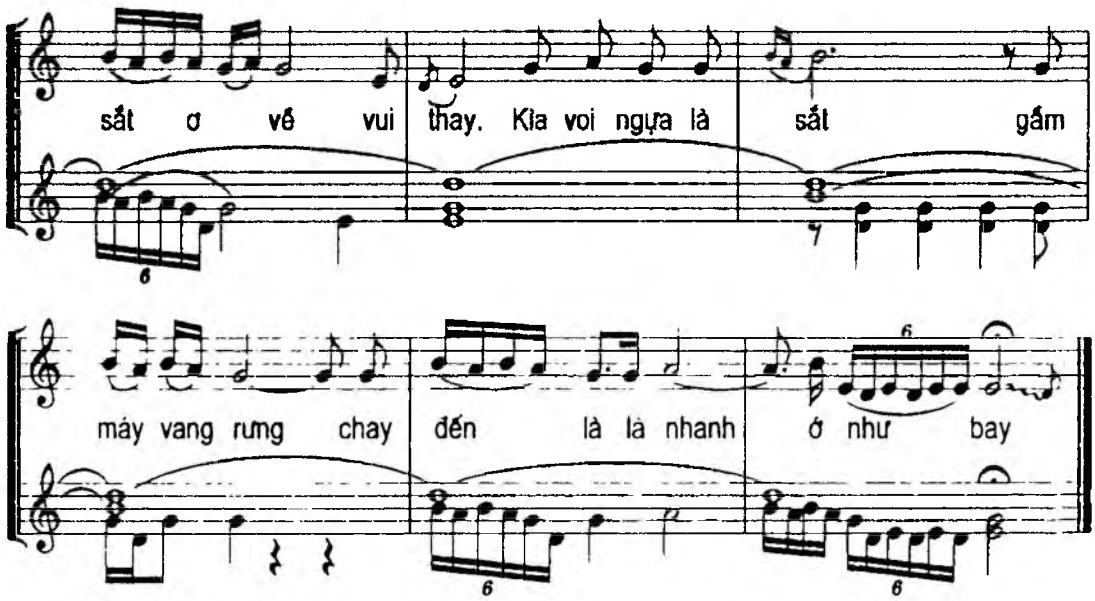
điều vui lớn": Đại hội Đảng bộ huyện Phong Thổ lần thứ ba thắng lợi, đường ôtô mới làm xong và hội diễn văn nghệ dân tộc toàn huyện đạt kết quả lớn. Cuộc vui lớn diễn ra tưng bừng, vui vẻ trên bãi sân rộng, trước cửa ngôi nhà trụ sở uỷ ban huyện vừa xây xong, trong tiếng trống chiêng vang dội. Đó là bản hợp ca lớn, là vườn hoa dân ca nở rộ của các dân tộc đang chung nhau chia sẻ những niềm vui kỳ diệu, từ xưa đến nay chưa từng có. Từng chỗ, từng chỗ, nhân dân biểu diễn văn nghệ của dân tộc mình.

Đây là đội văn nghệ xã Nà Tăm của đồng bào Lự. Các cô gái váy áo xênh xang, thêu chỉ nhiều màu, có đính những mảnh bạc lấp lánh. Một cô đang quàng vai bạn hát. Cả hai cô hơi đung đưa người, làm cho đường thêu ở gấu váy chuyển động sóng sánh. Cô gái hát trên bè đệm của khèn. Cô hát về những đổi thay trong đời sống ở bản quê:

"Đời ta xưa như ánh lửa đêm trên nương leo lét
Nay nhờ Đảng dắt dìu
Mà xiết bao đổi thay
Đảng dạy ta làm chung hợp tác,
Người thương nhau nên cây lúa nhiều bông
Áo người già đã ấm
Cơm trẻ nhỏ no lòng..."

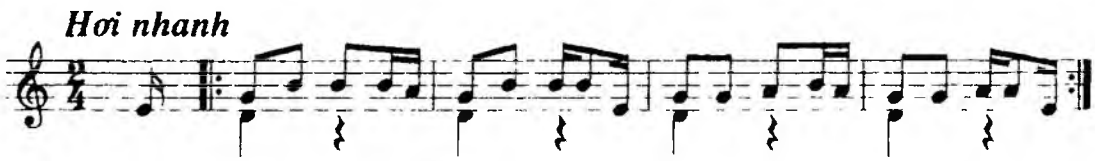
Cô gái ngân dài trên một âm cao cho khèn ríu rít những đoạn nhạc biến hoá, rồi cả giọng hát lẫn tiếng khèn quyện lấy nhau.

Ví dụ 1

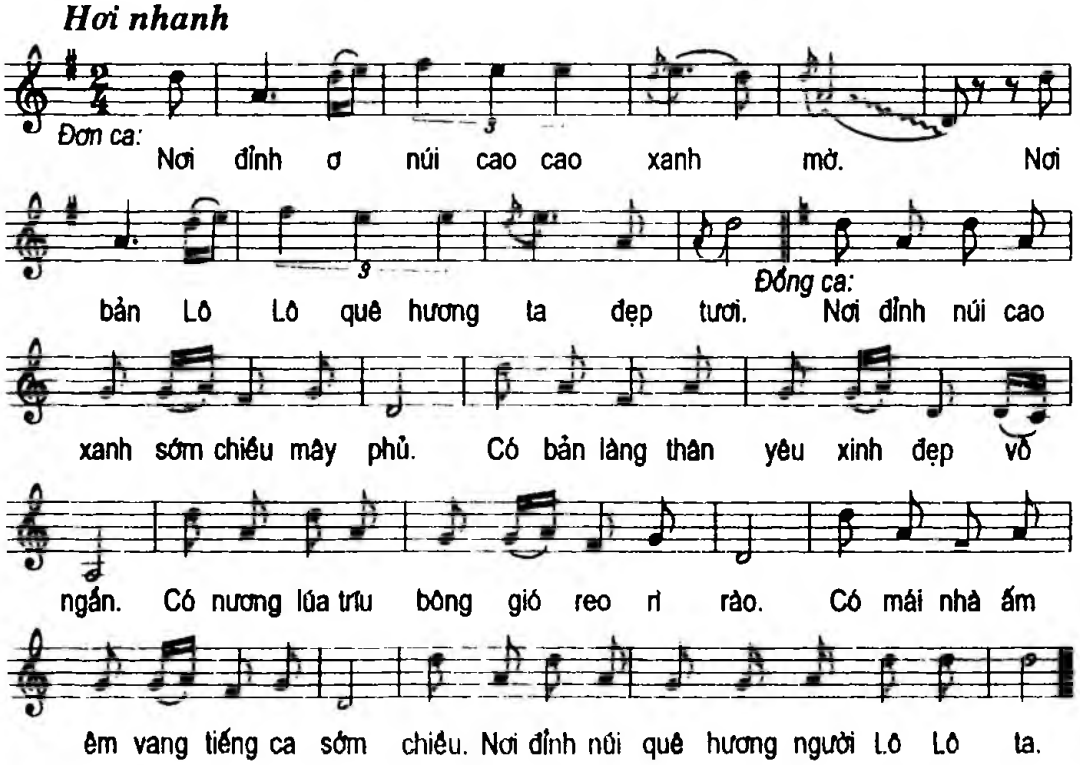


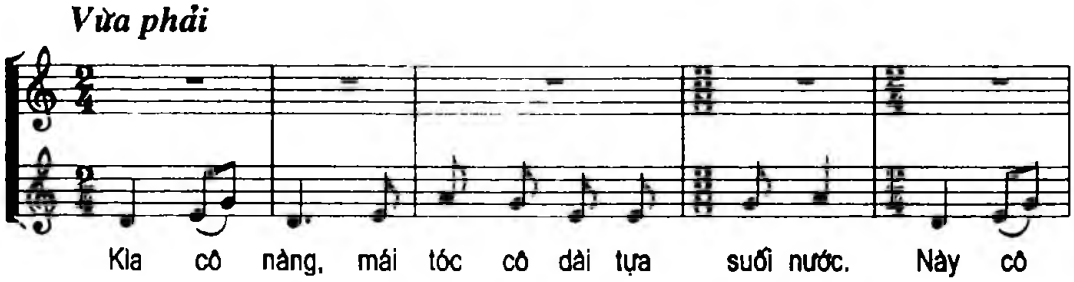
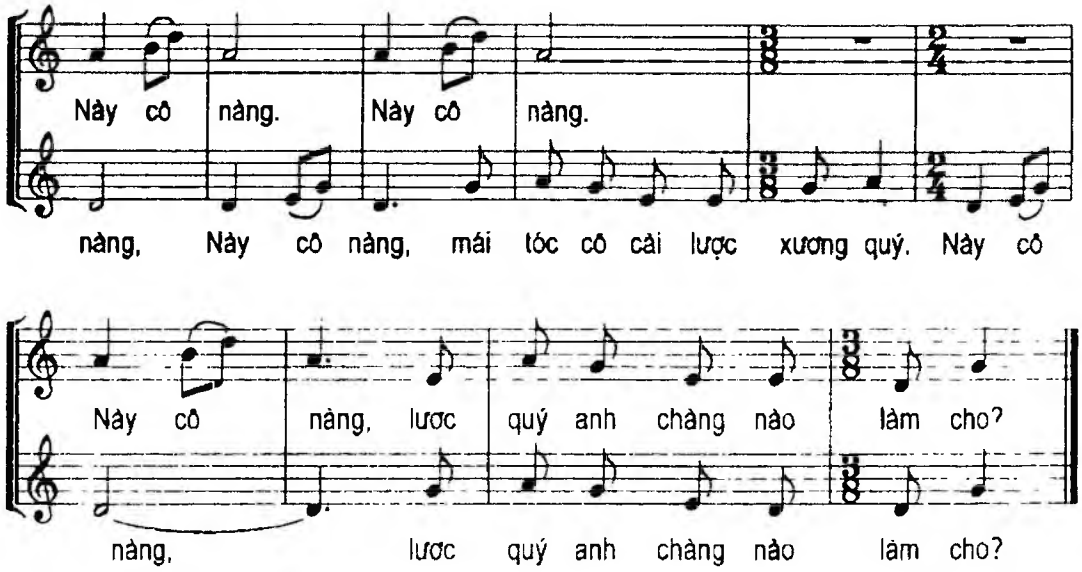
Điệu hát thiết tha mang phong vị cao nguyên mênh mang này đã thu hút khá đông người nghe.

Ngay giữa sân là một đội múa Thái trắng đang nhịp nhàng, uyển chuyển biểu diễn điệu múa khăn. Phong cách tươi khoẻ của múa Phong Thổ, thể hiện ở độ nhún sâu trong bước thứ ba của động tác bốn bước, được các cô gái bản Vắng Bau trình bày khá rõ ràng, chân thật nhưng vẫn tinh tế, nhuần nhuyễn. Một hàng bốn chiếc *tính tẩu* (tức đàn tính) loại lớn của bốn chàng trai đã giữ nhịp cho múa. Những chiếc đàn loại trầm này có âm hưởng giòn giã, bề thế. Âm hưởng đó bổ sung, nhấn mạnh thêm chất chắc chắn, khoẻ, tươi của phong cách múa Thái Phong Thổ. Đoạn nhạc múa ngắn, giản đơn, được đánh lại nhiều lần.

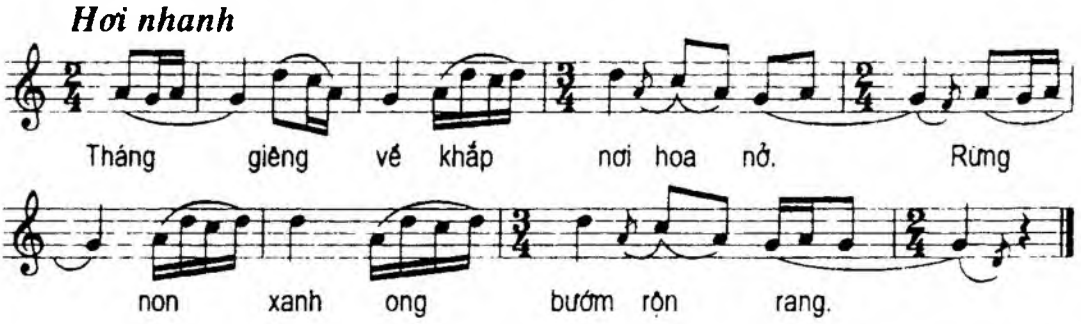
Ví dụ 2

Ở một góc sân khác, bốn cô gái người Lô Lô đang hát. Các cô ở mãi đỉnh núi Giáo San về. Nền áo tím màu hoa cà; những đường

viền đen ở mép áo, ở cửa tay áo của các cô nổi bật hẳn lên trong sự hài hoà màu sắc chung của ngày hội. Từ vùng núi cao, quanh năm vương vấn sương sớm mây chiều, các cô đem về đây tiếng hát quê hương mình. Thoạt tiên, một cô cất lên câu hát ngâm. Tiếng ngâm còn đang ngân dài ở âm cuối thì các cô khác đã xô vào đoạn hát đồng thanh:

Ví dụ 3

Còn đây là hai anh trai và hai cô gái Hà Nhì đang hát đối nhau. Hai anh đang hát bài *Hỏi em*, một bài hát vui của trai gái. Bài hát trình bày theo hình thức đối ca xen kẽ.

Ví dụ 4

Hai anh còn chưa kịp chuyển sang đoạn lời ca thứ hai thì góc sân đằng kia tiếng *pí kẻo* (một loại kèn loa) của đội Giáy xã Tam Đường đã vang lên chói chang. Mọi người bỏ hai đôi trai gái Hà Nhì, chạy xô lại phía đó. Âm hưởng sung sức của tiếng *pí kẻo* quả là có sức hấp dẫn.

Đội múa gồm mười hai cô gái Giáy đã sắp thành hai hàng ngay ngắn, khăn múa đỡ trên hai tay. Sau đoạn nhạc dạo của *pí kẻo*, các cô đang hát để bắt vào điệu múa *"Hoa mùa xuân"*. Làn điệu "*Vươn giấy*" của các cô kể lể theo nhịp thơ bảy chữ.

Ví dụ 5

Các cô hát hết hai câu nữa của bài hát:

"... Lòng mừng vui đón buổi xuân sang
Trống vang lừng bản làng mở hội."

thì đội *pí kẻo* bừng lên tiếng nhạc rực rỡ của mình. Đội múa chuyển động, dàn thành đội hình. Động tác cơ bản bốn bước của các dân tộc Thái – Tày – Giáy ở đây được cắt nhỏ thành tám bước và tay đưa khăn cũng vung mau hơn làm cho điệu múa thể hiện được cái vẻ nhí nhảnh, tinh nghịch, yêu đời của các cô gái Giáy. Tiếng *pí kẻo* rực rỡ, hoà với tiếng trống con giòn giã, tiếng âm vang của ba loại thanh la và chất rè nhiệt tình của đôi chũm chọe nhỏ lại càng làm cho điệu múa tươi vui hơn.

Điệu múa dồn dập dần lên theo nhịp nhạc ngày càng nhanh. Gần về cuối, bước chân các cô đưa thoăn thoắt, đội hình xen kẽ nhau phức tạp, khăn vung lên phấp phới, trông rất nhộn nhịp. Khi *pí kẻo* hạ xuống âm kết ở cuối bài thì đội múa quay tròn rất nhanh rồi đột ngột xếp lại thành hình bông hoa đang nở mà nhị hoa là bốn bông hoa nhỏ cắt bằng bìa cứng có ghi những chữ cái M. Đ. X. M. (Mừng đường xe mới)

Tối đến, tất cả mọi người kết thành hai vòng xoè cực lớn trên sân, bao quanh một đống lửa to cháy rừng rực. Hai vòng xoè chuyển động ngược chiều nhau trong tiếng trống, tiếng chiêng, thanh la, chũm choẹ nhộn nhịp, tưng bừng.

Báo *Văn hóa nghệ thuật*, số 2/1972, tr. 22 - 24.

"KHẮP LOONG TÔÔNG" VÙNG ÓT DÁU

Trích nhật ký **"Người sưu tầm âm nhạc"**

"Muốn nghe hát "loong tôông", hãy đến vùng Ót Dáu". Câu nói này đã trở thành tục ngữ, mang ý nghĩa khái quát *"muốn xem, xem tận gốc; muốn biết, biết cho thật"*. Nhưng câu nói còn có giá trị với ý nghĩa cụ thể của nó nữa. Bởi vì, ở vùng Mường La, nơi hát làn điệu *"Khắp loong tôông"* hay nhất, đúng nhất chính là vùng Ót Dáu. Ngày nay, nhiều nơi khác trong vùng Mường La đã biết hát *"loong tôông"*, cũng đúng, cũng hay. Nhưng người ta vẫn cứ nhận rằng Ót Dáu mới là quê hương của làn điệu này.

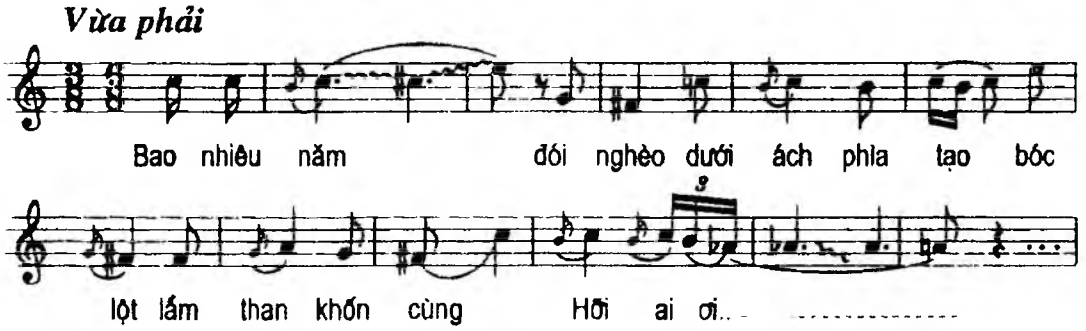
"Khắp loong tôông" có nghĩa là *"Hát trên cánh đồng"*. Nhưng đấy mới chỉ là giải thích một cái tên gọi. Ý nghĩa của nó rộng hơn: *"Hát khi lao động"*. Nên người ta hát *"loong tôông"* cả khi kiếm củi, phát nương, trông ruộng, cả trong những đêm trăng ngồi dệt vải, quay sợi ở sàn nhà Cũng không phải thứ hát lao động mà trong đó còn lưu lại dấu vết của những nhịp điệu, động tác lao động. Đúng hơn cả, *khắp loong tôông* là tâm sự của người nông dân Thái.

"Khắp loong tôông" sinh ra trong xã hội cũ. Nó mô tả cuộc sống lao động cực nhọc, nhiều năm đói khổ vì bọn thống trị "phìa tạo", vì thiên tai, địch họa. Dòng giai điệu của nó nặng nề, vần vụ quanh mấy âm, tạo thành một chuỗi liên tiếp các quãng năm giảm. Xen vào giữa các chuỗi năm giảm đó là những đoạn vuốt lướt (glissé) nhích dần từng tí một từ âm trên xuống âm dưới và

ngược lại. Người Mường La lại thường kén giọng nữ trầm để hát *"khắp loong tôông"*. Và, người hát còn phải nén hơi lại để mỗi tiếng hát bật ra như tiếng nấc, tiếng thở dài của một trạng thái u uất.

Tôi đã nhiều lần được nghe hát "*loong tôông*", nhưng hay nhất vẫn là tiếng hát của chị Tòng Thị Liên, người ở bản Hín. Giọng nữ trầm tuyệt diệu của chị vọng đi từ trên nương, nơi chị làm cỏ sắn, cứ vương vấn mãi trong làn sương núi buổi sáng còn dày đặc. Những hạt sương nhỏ li ti, trăng trắng, bay bay như muốn giữ mãi tiếng hát trong không gian mờ mịt của chúng, làm cho dòng giai điệu cứ khi ẩn khi hiện. Tôi ghi lại đây một đoạn.[1]

Ví dụ 1

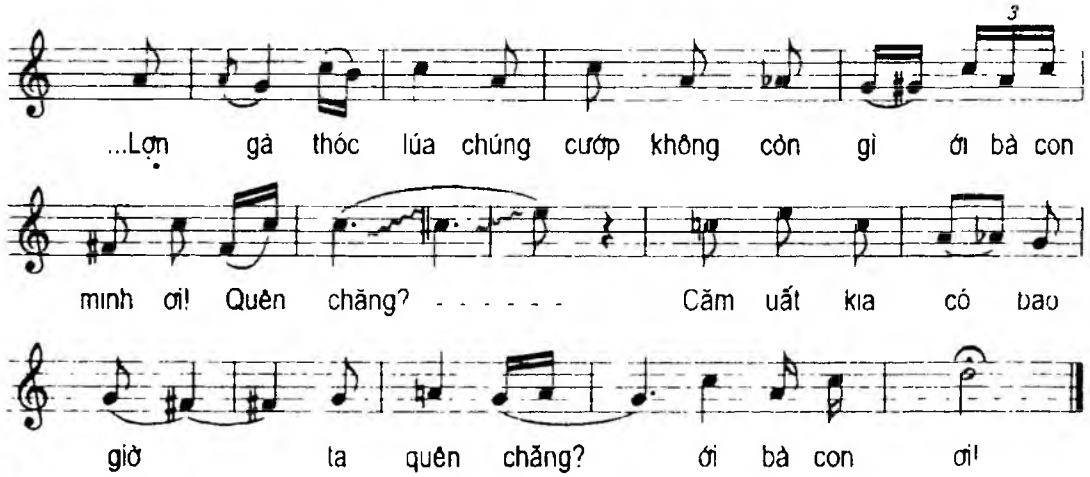


Dòng giai điệu trườn đi. Trong đó, tôi như thấy hiện lên núi rừng triền miên, giăng tấm màn xanh vô biên trùm lấy bản làng và con người trong xã hội cũ. Cũng hiện lên cả những cánh rừng già thâm nghiêm đứng sừng sững từ phía trên nhìn xuống những vạt rừng lau, tranh, hắt hiu một màu xám đục, xào xạc không mỏi trong tiếng gió núi vù vù. Cũng còn hiện lên cái tấm lưới mênh mông, hoang vắng của thiên nhiên và những bàn tay lạnh lùng của lũ thống trị, bủa vây lấy những người lao động khi ấy đơn độc, rời rạc trong cái bộ tộc nô lệ nhỏ bé của họ. Đúng,

1. Dịch theo lời ca mới do chị Liên hát. Ở đây phân tích và cảm thụ theo bản chất âm nhạc của làn điệu. Bài trích này chỉ là một ví dụ.

khi ấy họ lao động không phải cho mình, mà là cho "phìa tạo", cho chế độ "cuông nhốc"[1]; lao động trong xã hội mà khi nào cũng vang lên tiếng kêu cứu của những thiên bi tình sử như *"Xống chụ xon xao!"*[2]

Dòng giai điệu cứ trườn đi, trườn đi, bật ra, lắng xuống, lại bật ra như những tiếng nấc nghẹn. Từng đợt, từng đợt những tiếng hát dồn ép, chứa chất, như gió dồn đến gấp gáp những đám mây mưa xám nặng, ngày càng dày thêm mãi trên bầu trời. Mà như thế thì sớm muộn sét nổ, chớp sẽ loè lên!

Ví dụ 2

Dòng giai điệu cứ trườn đi, trườn đi. Nhưng nó không chỉ là những tiếng nấc của những người nô lệ, mà chính nó là những lời tố cáo, những tiếng phản kháng xã hội cũ vốn xấu xa và tàn bạo. Các quãng âm năm giảm xen lẫn với các nhóm âm vuốt lướt nhấn mãi cái chất xao xuyến, bất ổn định, càng về cuối dồn ép liên tục mới chịu dừng lại ở âm Son vững chãi. Và ngay sau đó, bay vút lên tiết nhạc cuối cùng, tiết nhạc trong sáng, mang chất kêu gọi. Nếu cả làn điệu với dòng giai điệu nặng nề của nó

---

1 Chế độ tô nhân công rất khắc nghiệt của chúa đất Thái.

2. *Tiễn dặn người yêu,* Nxb. Văn học. 1963.

như một bức tranh với toàn cảnh màu đen và đỏ thì chính tiết nhạc cuối cùng đã sáng lên một mảng xanh da trời, dường như gợi lên niềm hi vọng vào tương lai tươi sáng.

Mải suy nghĩ và ghi chép, tôi không để ý thấy sương sớm đã tan hết. Mặt trời mới tinh đã lên từ lúc nào, đang chói chang trên đỉnh núi. Ánh sáng ùa xuống, chảy tràn mọi chỗ. Thiên nhiên Tây Bắc thường biến chuyển mau như vậy. Nhưng tôi nghĩ, ngày nay điều vĩ đại và mau chóng hơn chính lại là sự thay đổi rõ rệt, đến tận gốc trong cuộc sống của nhân dân các dân tộc Tây Bắc do cách mạng đem lại. Căn nguyên của dòng giai điệu "*loong tôông*" bi thiết đã mãi mãi không còn. Và, cái mảng xanh hi vọng của tiết nhạc cuối cùng ngày nay đã vươn dài, vươn rộng ra, sinh sôi nẩy nở thành biết bao nhiêu bài ca tươi vui phấn khởi khác, có khác gì ánh nắng đang chan chứa khắp mọi nẻo bản làng Tây Bắc!

Cuộc đời đã đổi mới. Nhưng "*khắp loong tôông*" không lui vào tủ kính của Viện Bảo tàng với những sự kiện dĩ vãng. "*Khắp loong tôông*" vẫn ở đây, bên cạnh con người, giúp ta "ôn cũ để biết mới", cho ta biết quý biết yêu cuộc đời tự do, độc lập ngày nay và cũng biết căm, biết ghét, biết nắm chắc khẩu súng tiêu diệt những kẻ xâm lược một lần nữa muốn bắt ta trở lại cuộc sống ngày xưa, khi "*khắp loong tôông*" ra đời.

Vả lại, người Mường La thường nghĩ: "Tình nghĩa khuya sớm có nhau của người Mường La với "*khắp loong tôông*" từ bao đời nay, mỗi chốc đã dễ gì dời bỏ nhau!".

Báo *Văn hóa nghệ thuật*, số 3/1973, tr. 16 - 17.

CẢM XÚC VỀ DÂN CA MƯỜNG

Trích nhật ký **"Người sưu tầm âm nhạc"**

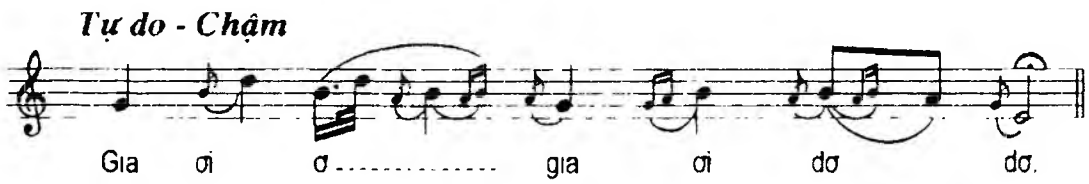
Nhiệm vụ của một người sưu tầm âm nhạc dân gian đã đưa tôi đến bản làng các dân tộc ít người anh em, trong đó có dân tộc Mường. Đến, thu thập tài liệu rồi lại đi, số lượng bản làng là bao nhiêu, tôi không còn nhớ. Song, với âm nhạc dân gian Mường, cuộc đi của tôi bắt đầu từ Bi - Vang - Thàng - Động đến Thanh Sơn, ngoặt sang Tùng Thiện, vẽ một vòng cung lên tận Phù Yên, Vạn Yên, Châu Mộc theo con sông Đà hai mùa trong, đục; để rồi lại quay xuống Cúc Phương mà vào mãi Mường Ai, Mường Ống của Cẩm Thuỷ, Thạch Thành, nơi cái "gánh dân ca Trời cho" quảy về đến đây thì:

Đứt gánh nơi Mường Ai, đứt quai nơi Mường Ống

Lại cũng chính là nhiệm vụ đưa tôi đến với âm nhạc Mường đã bứt tôi khỏi cơ hội được chung sống, được nếm trải vị ngọt bùi đắng cay của những câu, những làn *Rang, Thường Bọ mẹng*... Biết làm sao được khi công việc thì bề bộn mà đội ngũ chúng tôi còn đang rất mỏng? Thành thử, khi viết bài này tôi không hề có tham vọng đưa ra những ý kiến, dù nông cạn - mà thường người ta chỉ có thể rút ra sau một quá trình nghiên cứu đối tượng một cách nghiêm túc với một thời gian thoả đáng. Ở đây tôi mong được trình bày một vài cảm nghĩ, ấn tượng - những kết quả của một cuộc gặp gỡ - sau những tiếp xúc với âm nhạc dân gian Mường. Và, cái không gian âm nhạc ấy lại cũng xin khuôn vào quanh Bi - Vang - Thàng - Động, là nơi tôi đã bắt đầu cuộc hành trình. Vì tôi trân trọng những dự

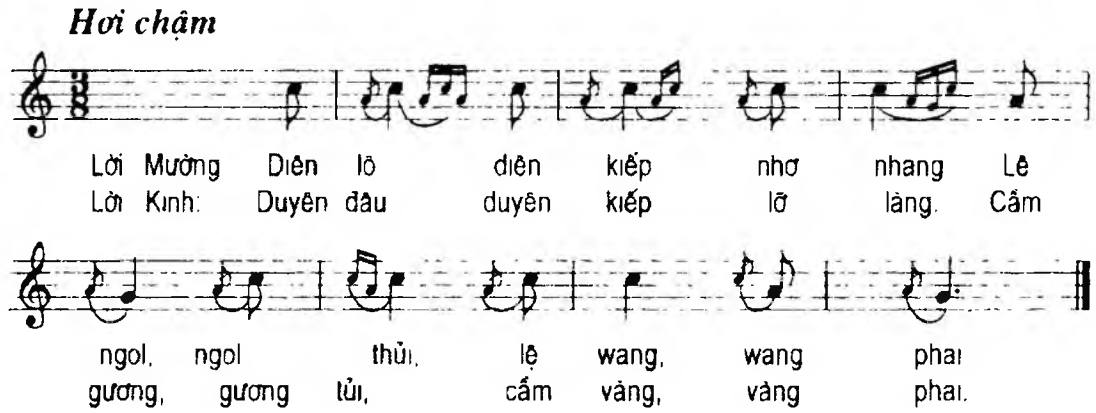
cảm, trực cảm của những gặp gỡ đầu tiên. Ở đấy ấn tượng được ghi lại bởi những cảm thụ nhạy bén nhất, khi mà tâm hồn và nhận thức chưa hề bị chai sạn hay thiên kiến ám ảnh. Xin hiểu cho, ấn tượng riêng bao giờ cũng mang theo cái sai, cái đúng riêng mà lẽ ra không nên làm phí thời giờ của người khác nếu không vì cần phải trao đổi ý kiến. Cũng xin hiểu cho, Bi - Vang - Thàng - Động vốn không tách rời khỏi cộng đồng Mường rộng lớn nói trên. Nên có nói gì về những địa điểm khác chẳng qua chỉ làm rõ thêm điều muốn nói mà thôi.

Tôi đến với âm nhạc Mường lần đầu tiên qua bài *Ru con*. Vào một buổi trưa hè oi ả, bầu trời vẩn mây tuy nắng gắt mà vẫn ủ một cơn giông có thể nổ ra vào xế chiều. Không khí làm cho cây cỏ như lả đi. Dòng giai điệu hát ru của bà mế già cho tôi cảm xúc về một cái gì vừa gần gặn, vừa xa xăm. Thang âm *Ru con* Mường - điệu ru ban ngày (vì còn có điệu ru ban đêm) Mi-Son-La-Si-Rê, trong đó âm Si hơi "non" so với âm Si nhạc phương Tây, đã là nguyên nhân của cảm xúc đó. Giai điệu xây dựng chủ yếu trên ba âm Son-Si (non)- Rế rất gần với âm hưởng điệu *Ru con* người Kinh đồng bằng Bắc Bộ. Nó ngưng đọng lại ở âm Mi, mà ở vị trí âm này trong *Ru con* người Kinh thì lại là âm Rê. Sự kết hợp của âm Mi với nhóm ba âm Son-Si (non)-Rế làm cho điệu *Ru Mường* như ẩn, như hiện, thấp thoáng những màu sắc của phổ phân quang thường có trong ánh nắng trưa vùng núi.

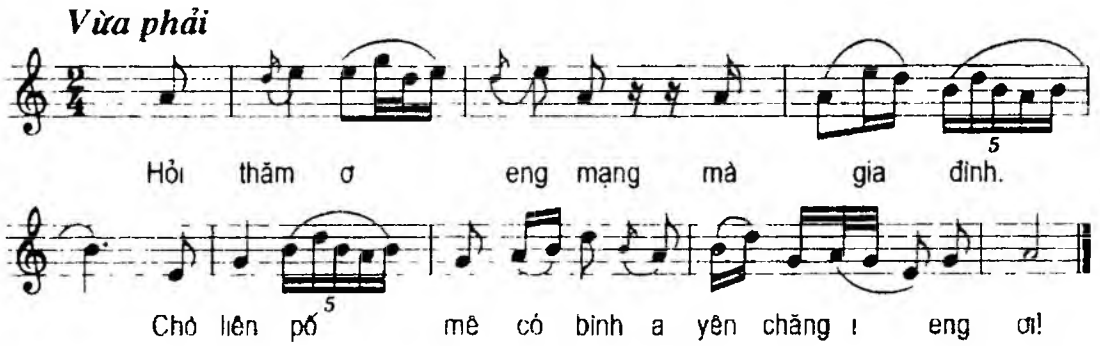
Ví dụ 1

Chú ý: Âm Si thấp hơn độ cao của nốt Si trên khuông nhạc.

Bài hát *Ru* hôm đó trở thành ấn tượng sâu sắc, thành một hình tượng hướng dẫn tôi đi sâu để hiểu dân ca Mường hơn. Sau này, tôi ngày càng hiểu rằng, mình đang tiếp xúc với một tâm hồn âm nhạc bình dị. Mới gặp tưởng như một cái gì đơn giản, song, đơn giản không phải là đơn sơ, thô thiển. Bên trong cái vẻ khiêm tốn, đã lung linh những giao hoà sắc thái như một bảng gồm những vạt màu nhỏ khác nhau đặt cạnh nhau. Nắm được những độ tinh tế dường ấy quả là khó khăn. Chúng buộc tôi khi tiếp xúc cần phải rung động đến những dây cảm xúc nhạy bén và sâu kín nhất, ví như đem một cạp váy Mường đặt dưới độ ánh sáng và góc chiếu khác nhau, ta sẽ được những cảm thụ không giống nhau. Tuỳ từng trường hợp, khi thì màu này, khi nét kia sẽ loé lên trên những nền màu khác, những nét khác. Lóe lên và vụt tắt để rồi lẩn mình trong hoà sắc chung.

Tâm hồn nhạc Mường bình dị nhưng tinh tế. Điệu *Ví* vùng Kỳ Sơn đưa tôi vào nỗi niềm man mác.

Ví dụ 2

Lại vẫn là một cái gì giản dị. Dòng giai điệu hầu như cứ bay mãi trên một âm Đô - chỉ một âm Đô mà thôi. Âm Đô cứ cặp từng đôi một mà nối nhau, tưởng như cảm xúc của người hát không bao giờ cạn. Dù chỉ một âm mà giai điệu không nghèo sức biểu cảm. Chính vì cần diễn tả nỗi niềm man mác mà chỉ

dùng một âm. Hơn nữa một âm chủ yếu chứ còn sau mỗi bước, âm Đô lại được bao quanh ríu rít những âm lèo láy, mỗi chỗ mỗi khác, mỗi lần mỗi đổi. Những âm lèo láy ríu rít trong *Ví* Kỳ Sơn là tiềm năng ẩn sâu trong nỗi niềm man mác, để rồi sẽ bùng nổ thành một dòng giai điệu véo von, lên bổng xuống trầm, phô bày tình cảm thiết tha, đằm thắm trong một loại *Ví* khác.

Ví dụ 3

Trả lời cho câu hát hỏi:

Hỏi thăm anh hỏi gia đình
Đôi bên bác mẹ có bình yên chăng?

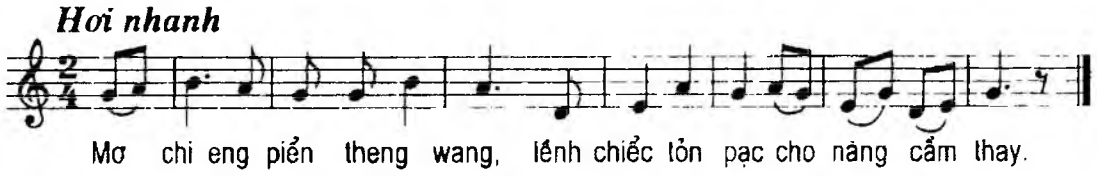
cũng bằng làn điệu nồng nàn tình cảm đó, chàng trai đáp lại:

Một lời qua bát chè xanh
Đôi bên bác mẹ ở lành như xưa.

Trầm bổng véo von, thiết tha đằm thắm, nhưng chân thật mộc mạc, làn điệu này không ra ngoài cá tính âm nhạc Mường nói chung.

Cá tính đó không san bằng những sắc thái, những tính cách riêng của các trạng huống tình cảm. Trong làn điệu *Ví* thứ ba dẫn ra sau đây, chúng ta chứng kiến tình cảm bình ổn của một tình yêu đang độ phơi phới. Đã qua rồi những nỗi buồn xa vắng,

ở những giây phút bột phát của trái tim. Ở đây chỉ còn lại niềm hi vọng vào tương lai lứa đôi trọn vẹn.

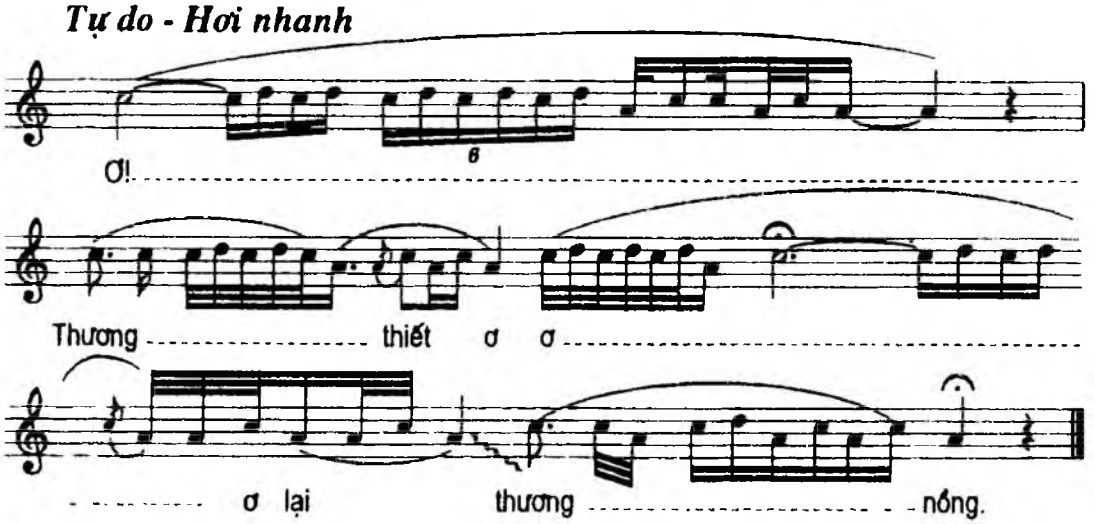
Ví dụ 4

Ước gì anh biến thành vàng
Thành chiếc nón bạc cho nàng cầm tay.

Sự mong ước chứa chất rất nhiều ước mong. Những ước mong khiêm tốn, không cao xa mà gần gũi như chiếc nón, chiếc khăn. Âm hưởng của làn điệu đã góp phần thể hiện những ước mong giản dị đó. Giai điệu từ tốn nhích lên hay dịch xuống theo từng âm một nằm ở các bậc thang liền kề. Tình cảm của điệu *Ví* này không đòi hỏi các bước nhảy cách bậc. Cũng không cần có phách nghịch, phách đảo như ở làn điệu *Ví* thứ hai đã dẫn ở trên.

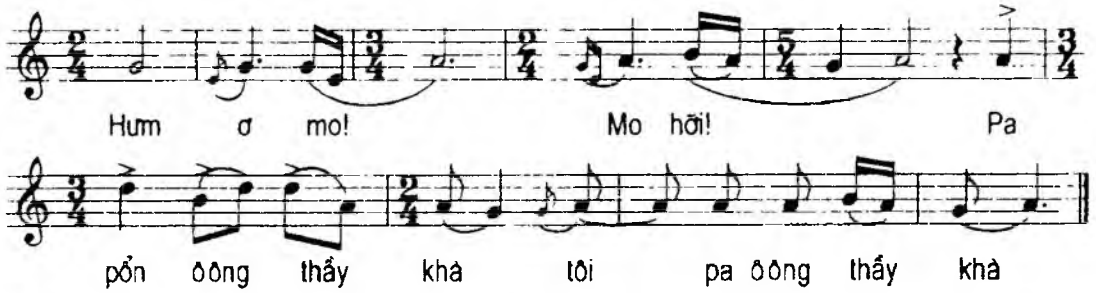
Sẽ là thiếu sót lớn nếu không nói đến điệu *Thường - Rang*. Trong một chừng mực nào đó, có thể xem *Hát ví* là các làn điệu mang sắc thái trữ tình. Còn *Thường - Rang* thì lại nặng về tính chất tự sự. Tự sự từ những lời gọi mở đầu bằng làn hát: *"Thương thiết ơi lại thương nồng"* hoặc *"Chúm chúm cái chùm bông"*... Thương nhau đã "thiết" lại "nồng" thì thật là hết mức yêu thương. Nhưng ví tình yêu đó "chúm chúm" như một bông chanh, bông bưởi, bông "Pi" thì lại gần gũi và giản dị quá. Chất tự sự tràn cả vào trong giai điệu. Dòng nhạc được cấu tạo xen kẽ bởi những đoạn ngân giọng kéo dài với những đoạn kể lời ca, theo nhau tuôn chảy như suối, đã như vừa kể lể, bộc bạch tâm sự, lại vừa như kêu gọi nơi ta sự đồng cảm sâu sắc. Ở nhiều nghệ nhân, phần nhạc gọi với lời ca *"thương thiết, thương nồng"* kéo rất dài. Trong

phong cách sinh hoạt âm nhạc dân gian không có người hát và người nghe. Người hát cũng là người nghe và những người nghe thì mặc nhiên hiểu rằng người hát đã hát lên chính cái điều mà người nghe muốn hát. Chính vì thế, khi hát, người hát thường kêu gọi nơi người nghe một biểu hiện đồng cảm. Và người nghe thì đáp lại bằng một lời đáp. Những đoạn nhạc gọi - đáp này thường chứa đựng tình cảm của người hát và người nghe. Nó tương phản về tính cách so với phần kể lời ca tiếp theo nó.

Ví dụ 5



Rất tiếc, tôi chưa hề một lần được nghe mo *"Tẻ tất tẻ đác"* (Đẻ Đất Đẻ Nước) cho trọn các *"xướng"* mo. Khi đó tôi chỉ được biết lơ mơ rằng có một "bài" mo dài đến nỗi phải kể đến mười ba đêm mới hết, và chỉ trong dịp tang ma mới được phép kể đầy đủ. Qua một vài đoạn mà các cụ nghệ nhân Thịnh Lang kể cho nghe, tôi nhận ra được tính chất hào hùng của hát mo. Vẻ đường bệ thể hiện ngay ở cách bố trí nhịp điệu: mỗi từ trong lời ca thường có trường độ bằng nhau và có dấu nhấn kèm theo đảo phách và nghịch phách. Chốc chốc giai điệu lại xen vào những đoạn lời ca được kể dồn dập.

Ví dụ 6

Dường như để bù lại sự thiệt thòi vì chưa được biết nhiều về mo, "số phận" lại cho tôi được tham dự cuộc hát *Xéc bùa* khá đầy đủ mà chưa chắc ngày nay chúng ta có thể thấy được nữa. Tham dự từ lúc chỉnh lại âm cồng, từ bài *Đi đường,* đến lúc cồng *Xin mở cổng* đến đoạn vào sân mà ca ngợi:

Bên trước nhà ông
Có rặng cây cau
Bên sau nhà ông
Có rặng cây mít...

Lại cũng được chứng kiến lúc phường bùa nhận gạo, nhận vải ra đi, để rồi sau một vài câu *Thường - Rằng* lại quay lại đối đáp với chủ nhà. Cho đến lúc ấy tôi chưa được thấy một hình thức sinh hoạt âm nhạc dân gian nào có quy mô lớn và sức hấp dẫn đến thế. Lớn không chỉ vì có cả một dàn cồng, do nhiều người đánh, mà còn ở ý nghĩa của nó, cái ý nghĩa đánh cồng đầu năm để "mở cõi" đánh thức mùa xuân và muôn loài bừng dậy. Tiếng cồng cứ khoan thai dóng bốn tiếng một: *Bính - Bang - Bính - Rầm, Bang - Bính - Bang - Rầm...* theo nhau mà vang vọng cả núi đồi. Trong tiếng cồng nghe như có hoà lẫn lời chúc, hát lên theo nhịp thơ 4 từ:

Phát rác nhá ôông
Tôi pở ngoái tôông...

Còn vẻ hấp dẫn của dàn cồng lại thể hiện ngay ở các cô gái đánh cồng. Phải chăng đây là tín hiệu hồi vang của thời kỳ con

người còn tin là có một nữ thần lúa. Và vị thần đó đã về đây theo tiếng cồng *"dựng tháng, dựng năm"*. Hấp dẫn cả ở con số 12. Một dàn có 12 chiêng, *Mươi har chiêng la mười har khảng* (Mười hai chiêng là mười hai tháng) thì biên chế chiêng bao hàm một biểu hiện của sự chiếm lĩnh thời gian. Dàn chiêng gói cả năm tháng đó lại dùng để trình diễn các bài cồng và bài hát nói về tháng năm. Mười hai bài hát xen lẫn với mười hai bài cồng làm thành một dòng đối thoại giữa con người với thiên nhiên, đối thoại ngay giữa con người với những ước mong của chính họ về cuộc sống và mùa màng. Chức năng ấy làm cho mỗi cái cồng có nhiệm vụ và vai trò kỹ năng riêng trong dàn, mà vai trò quan trọng hơn cả là lĩnh công việc lên chiêng. Ở mỗi bài chỉ có một cái cồng có "vinh dự" được "lên chiêng", ở cái bài nói về một tháng mà nó và bài đó là biểu tượng. Chẳng hạn, bài cồng đầu tiên khi đến nhà chủ *Xin mở cổng* tương ứng với tháng giêng thì phải do chiêng Dàm lên chiêng. Tiếng chiêng Dàm trầm và ấm sẽ lan dậy đất và lay động cả rừng sâu, trời cao vào tháng "mở cõi", biểu tượng thật vừa cụ thể, vừa ẩn dụ.

Chỉ với hiểu biết ít ỏi tôi cũng sẽ không sợ mắc sai lầm hay hồ đồ khi nói rằng, âm nhạc dân gian Mường có một cơ cấu khá đồng bộ và cân xứng. Đồng bộ vì cả hai bộ phận dân ca và dân nhạc (tức là nhạc cho các nhạc cụ) đều phát triển. Sự có mặt của các thể loại, loại hình trong từng bộ phận lại khá cân xứng. Có thể gom các làn điệu dân ca Mường thành ba nhóm chính: Nhóm có tính chất trữ tình bao gồm *Vi - Đúm - Ca - Ru*; nhóm mang tính chất tự sự bao gồm *Thường - Rang - Bọ - Mẹng*. Còn *Xéc bùa* và các loại *Hát Mo* thì thuộc loại âm nhạc có kết cấu liên khúc mang tính chất tâm linh. Ở loại này, các làn điệu mang tính cách khác nhau sẽ được bố trí, sử dụng khi thì tương phản, khi thì hài hoà nhau, tạo nên sự vận động của cả mạch chuyện.

Sự có mặt các loại nhạc cụ khác nhau thể hiện tính cân xứng của dân nhạc. Cả một họ nhạc cụ hơi bao gồm *Ôông ôi, Ôông*

kháo, Bỉ tôi, Khèn, Kèn. Cây *Cò ke* là đại diện cho nhạc cụ dây kéo vĩ. Còn các loại trống, trống đồng và chiêng cồng thì phải được xem là những biểu tượng đặc biệt Mường nằm chung trong biểu tượng độc đáo của văn hóa âm nhạc các dân tộc Môn - Khơmer. Đó là chưa kể đến đánh *Đuống* và âm thanh của những cây tre "xạp" trong nguồn gốc của múa *Xạp* trên sân khấu văn công ngày nay.

Vốn âm nhạc đồng bộ và cân xứng đó lại đạt đến trình độ biểu cảm thích hợp với yêu cầu thẩm mỹ đương thời, mà chỉ dùng một cách "tiết kiệm" nhất "những phương tiện diễn tả nghệ thuật âm nhạc". Tất cả những cái đó làm tôi nghĩ rằng, sau vẻ chất phác vốn có, âm nhạc dân gian Mường chứa đựng sự tinh tế, phong phú hiếm có, gần như một thứ "duyên ngầm". Một gia tài âm nhạc như vậy thật đáng được trân trọng, giữ gìn, nghiên cứu và tạo điều kiện tiếp tục phát triển.

Tạp chí *Nghiên cứu văn hóa nghệ thuật*,
số 5/1980, tr. 40 - 43.

MỘT KỶ NIỆM KHÓ QUÊN

Trích nhật ký **"Người sưu tầm âm nhạc"**

Trong bài này tôi muốn kể về một trường hợp mà nó làm tôi tỉnh ngộ rằng, mình phải học và phấn đấu rất nhiều mới đủ năng lực tiếp cận và hiểu được thực tế phong phú của cuộc đời. *Đó là một kỷ niệm khó quên đối với tôi.* Chuyện như sau: Cuối năm 1959, trong số những anh em mới tốt nghiệp ở trường Âm nhạc Việt Nam khóa I được cử về nhận công tác tại Ban Nghiên cứu Nhạc, Vụ Nghệ thuật, Bộ Văn hóa, có tôi, các anh Nguyễn Vĩnh Long, Hồng Thao, Trương Đình Quang, Lê Quang Nghệ. Ban được thành lập từ năm 1956 và đã sưu tầm được khá nhiều tư liệu dân ca và dân nhạc. Về Ban công tác trước chúng tôi đã có các anh Nguyễn Đăng Hoè, Tân Huyền, Tú Ngọc, Sơn Tùng, Tài Tuệ, Nguyễn Viêm, Lê Toàn Hùng, Ngọc Oánh và nhiều anh khác nữa. Trưởng Ban là anh Phạm Sửu, Phó ban là anh Phạm Phúc Minh. Vì thế, Ban còn có bí danh là "Ban Song Phạm". Ban chia cho mỗi chúng tôi phụ trách sưu tầm một số vùng "trắng": Tôi - vùng Tây Bắc, Vĩnh Long - Việt Bắc, Lê Quang Nghệ - Khu IV cũ, Hồng Thao - miền ven biển, Ngọc Oánh - Trung du và Đồng bằng Bắc Bộ, Trương Đình Quang - Khu V cũ, Tài Tuệ - dân tộc Giáy và HơMông... Cuộc đời sưu tầm nghiên cứu của chúng tôi bắt đầu từ đấy. Tuổi đời mới ba mươi, lại được đào tạo chút đỉnh với tính chất chính quy, chúng tôi bước vào công việc với nhiệt tình cao, với lòng tự tin và lối sống vô tư thoải mái. Tất nhiên có phần đơn giản và chủ quan. Chúng tôi đua nhau lên đường với chiếc ba lô còn lại từ Điện Biên Phủ, với bi đông, dao găm... Thay cho khẩu

súng trên vai là giấy, bút và chiếc máy ghi âm băng tròn, chạy điện, nặng khoảng... 20kg!

Phần tôi, vì vùng Tây Bắc hiểm trở và khó khăn nhiều mặt nên tôi thường bám lấy các đội chiếu bóng lưu động với giao ước công tác là: Ban ngày, tôi dùng máy nổ của họ để thu thanh (lúc đó chúng tôi chưa có máy bán dẫn chạy pin như ngày nay). Ban tối, khi họ chiếu phim, tôi làm người thuyết minh. Những băng ghi lời ca tiếng đàn dân tộc vừa thu ban ngày sẽ được phát ra loa trước và sau giờ chiếu thay cho mấy cái đĩa hát 78 vòng quay đã sứt sẹo vì đường trường. Lúc đó, đồng bào các dân tộc trong khu chưa có thói quen xem phim, dù không phải mua vé. Vì thế, thu hút được nhiều người xem là một thành công của Đội. Chính những cuốn băng ghi âm kia đã là nguồn hấp dẫn đồng bào đến bãi chiếu bóng. Tin đồn về một đội chiếu phim có máy thu tại chỗ ca nhạc dân tộc được truyền đi rất nhanh. Nhân dân chờ đợi chúng tôi ở các điểm chiếu từ nhiều ngày trước khi chúng tôi đến. Nhiều người ở xa mấy ngày đường cũng chịu khó đến trước để chờ. Hầu hết nghệ nhân trong vùng đều có mặt. Ai cũng mong được thu tiếng hát tiếng đàn vào máy để rồi rất sung sướng được nghe lại ở ngoài bãi chiếu. Có nghệ nhân đi theo đội tới hai, ba địa điểm nữa để được nghe. Khi ấy, máy ghi âm còn là một sự lạ, thậm chí có pha chút huyền bí với nhân dân. Cho nên, được thu thanh là một vinh dự. Đã thế, lại còn được trả thù lao để mua quà cho con trẻ.

Đầu năm 1960, tôi theo một xe chiếu bóng lưu động đi đến các huyện của tỉnh Nghĩa Lộ. Chúng tôi đi theo đường Yên Bái để qua bến đò Âu Lâu. Không may, đi đến vùng Hạ Hoà của Phú Thọ thì xe hỏng. Chúng tôi phải nằm lại ở một xóm người Kinh ven đường chờ anh lái xe đi nhờ xe khác về Hà Nội mua phụ tùng thay thế. Chẳng có việc gì làm, chúng tôi rủ nhau đi thăm hỏi bà con trong xóm, nên chỉ hai ngày sau, chúng tôi trở nên người thân quen ở đây. Mọi người trong xóm đều biết rõ tên tuổi, quê quán, nghề nghiệp của mỗi chúng tôi.

Một buổi sáng dậy muộn, tôi được biết đêm qua trong xóm có người mới qua đời. Người quá cố là một ông cụ ngoài tám mươi tuổi. Cụ đã có con, cháu chắt và cả chút nữa. Dường như linh cảm trước, chiều hôm qua cụ bảo con cháu nấu cho một bát cháo hoa ăn với đậu phụ rán rim nước mắm, một món ăn cụ ưa thích. Tối, cụ gọi con cháu đến giối giăng và nửa đêm thì cụ "đi"; như người ngủ vậy.

Khi chúng tôi đến nhà tang chủ thì đã 10 giờ sáng. Ở ngoài sân đã làm một cái rạp tạm, mái che bằng những tấm phên nứa đan lóng mốt. Trên sân có những dãy bàn ghế làm bằng những đoạn bương và được đóng ghim hắn xuống đất. Riêng các cụ cao tuổi và các bà trong hội Vãi già thì được mời vào ngồi ở bộ tràng kỷ duy nhất, đặt ở góc sân.

Việc nhập quan đã xong. Linh cữu đặt ở gian giữa của căn nhà ba gian nhỏ. Nhưng vì lòng nhà hẹp, lại bị cái hòm gian kiêm bàn thờ chiếm chỗ nên đầu linh cữu ra đến bậu cửa. Thành thử, khách đến viếng phải đứng ở hàng hiên mà vái. Phường bát âm ngồi trên cái phản ở gian bên đang tấu khúc "Lâm khốc". Mỗi lần có người đến viếng, phường nhạc lại cử khúc "Ai". Sau khi thắp hương vái viếng, chúng tôi được tang chủ trịnh trọng mời ra ngồi ở bộ tràng kỷ.

Tôi ngồi uống nước và ngắm quang cảnh. Tôi nhận thấy cả thân nhân lẫn khách khứa đều không có vẻ mặt "nhà đám" như tôi nghĩ là họ phải có. Tất nhiên mọi người tất bật, nhưng họ làm một cách bình tĩnh, tự tin. Đang mải suy nghĩ, tôi giật mình vì một tiếng khóc phụ nữ tru tréo lên từ ngoài cổng đi vào. Đó là một người đàn bà đứng tuổi, tóc xoã, chân đất nhưng không mặc đồ tang, dáng đi dặt dẹo, vừa đi vừa khóc - kể lể, hai tay giơ lên trời lại vỗ xuống đất. Khi đến trước linh cữu thì bà ta sụp xuống lăn lộn trên phần đất hàng hiên hồi lâu. Rồi bà ta ngồi dậy, ngồi theo tư thế quỳ xệp và bắt đầu hát - khóc - kể. Phường nhạc cũng bắt đầu phụ hoạ. Nghe các "bài" hát - khóc - kể của bà

tôi hiểu rằng, đầu tiên bà nhân danh linh hồn vợ người quá cố đã chết trước, nay về đón ông cụ đi. Sau đó, bà nhân danh con trai và con dâu cả, con trai và con dâu thứ, con gái và con rể; rồi nhân danh đến cháu đích tôn và chắt đích tằng của người chết mà khóc - hát - kể. Làn điệu và lời ca của bà thay đổi và phù hợp với từng người mà bà nhân danh, vừa thảm thiết vừa đầy những tình cảm xót thương sâu sắc, làm cho chẳng những thân nhân tang chủ bật khóc, mà còn làm cho mọi người mủi lòng. Sau khi kết thúc cái "tổ khúc" này, bà quỳ lạy ba lạy, rồi không nói không rằng đi thẳng ra cửa. Với mớ tóc xoã rối bù, với những bước đi dặt dẹo, với khuôn mặt ngơ ngác, với ngấn nước mắt chưa khô trên má, bà không nhìn một ai và đi nhanh qua cái sân như đang trong một giấc mơ. Hai cô gái chạy theo bà. Họ đuổi kịp bà phía ngoài hàng rào vừa đúng để đỡ bà ngã ra bất tỉnh, rồi dìu bà sang nghỉ ở nhà bên...

Tôi chưa kịp hết bàng hoàng vì sự việc vừa sảy ra thì đã nghe phường nhạc dạo khúc "Lưu thuỷ". Còn trống cái thì nổi nhịp múa sư tử ngày Trung thu. Tôi còn đang lấy làm lạ vì tính chất vui tươi của âm nhạc thì thấy lũ trẻ ào ra ngõ. Trông ra thì thấy hai người cải trang thành ông Địa và bà Địa đang tiến vào. Mặt nạ của cả hai đều có cái miệng cười ngoác đến tận mang tai. Họ phe phẩy cái quạt trên tay, bước đi theo động tác lắc ngang, đầu quay qua quay lại, trông thật vô duyên trong cảnh nhà đám. Họ bước lên hiên, đứng trước linh cữu, uốn ẹo theo nhịp dồn dập của trống và nhạc, chốc chốc lại đổi chỗ cho nhau. Khi phường nhạc đánh lại lần thứ hai bài "Lưu thuỷ" thì họ đùa giỡn nhau - vẫn trước linh cữu. Những người ngồi dưới sân bắt đầu cười nói nhốn nháo, chỉ trỏ cho nhau những hành động của hai "diễn viên". Cái trò diễn gì mà quái gở thế này! Nhưng nào đã hết! Từ phía sau tôi, một người cải trang và mang mặt nạ khỉ nhảy vọt lên hàng hiên. Đám đông ồn ào hẳn lên. Đã có tiếng cười lớn. Một giọng trẻ con cười khanh khách và gào lên: "Tôn Ngộ Không, chúng mày ơi". Bằng những động tác rất

"khỉ", Tôn Ngộ Không chỉ trỏ, tô đậm thêm những hành động tục tĩu của hai ông bà Địa. Hắn bị đôi vợ chồng Địa đánh đuổi phải chạy ra đứng cách họ vài tầm tay để làm động tác nhại lại họ. Sau chừng nửa giờ "trình diễn" ba nhân vật này kết thúc màn trò. Họ bỏ mặt nạ ra ôm trước ngực, cung kính vái chào linh cữu rồi bước xuống sân. Ở sân, họ lại đeo mặt nạ và với điệu bộ lúc vào, họ kéo nhau ra ngõ, lôi theo một đám trẻ con reo hò ầm ỹ.

Tôi cảm thấy bị xúc phạm vì tất cả những trò ấy. Càng xúc động bao nhiêu với những lời hát - khóc - kể, tôi càng bực bội với trò diễn. Vì sao tục lệ ở đây lại có thể cho phép diễn ra những cảnh như thế trước nỗi đau mất mát của tang chủ? Tiếng pháo nổ kéo tôi ra khỏi dòng suy tư. Nhìn lên hiên, tôi thấy một bánh pháo dài có lẽ đến 60 - 70 phân đang nổ trước linh cữu. Chẳng lẽ pháo có thể là tín hiệu của cả niềm vui lẫn nỗi buồn hay sao? Đến thế này thì không thể nhịn được. Tôi quay lại lễ phép hỏi một ông ngồi bên:

- Thưa cụ, cháu hỏi khí không phải, chứ vì sao trong lúc buồn đau thế này mà lại còn làm trò Địa, còn đốt pháo?

Lão ông trợn tròn mắt, nhìn tôi từ đầu đến chân như nhìn một quái vật; rồi với vẻ bực tức pha chút khinh thường cố giấu, sẵng giọng trả lời tôi:

"Ông tha lỗi, chứ ông là người học hành, nhưng ông biết một mà không biết mười! Trời cho cụ tôi đây hưởng thọ đến ngoài tám mươi. Đời người được thế là dầy phúc lắm. Khi ra đi cũng nhẹ nhàng, thật cũng là "tiên cảnh". Cho nên, dẫu có buồn thật đấy, nhưng cái sự phúc đức, cái sự "tiên cảnh" kia hồ dễ mấy ai đã được? Vậy thì đốt pháo mà mừng, diễn trò vui mới phải chứ! Mấy lị thưa ông, trước khi về bên ấy cũng phải cho cụ tôi xem lại những thứ ở trần thế này, để cụ còn nhớ đến, mà đoái trông, mà phù hộ cho chứ. Mà đâu phải chỉ mình cụ xem? Còn cả hương hồn cụ bà và các cụ tổ chúng tôi về rước cụ tôi đi cũng

phối hưởng cả vào đấy. Mấy lị cái lẽ "cây khô cây lại đâm chồi nảy hoa" cũng là ở chỗ này cả thôi. Thưa ông, cái sự thể nó là như thế đấy."

Nói xong, cụ quay ra sau ghế tràng kỷ, nhổ toẹt một búng cốt trầu rồi quay sang nói chuyện với người khác, bỏ mặc tôi sượng sùng về sự dốt nát của mình.

Càng về sau này khi càng đi sâu vào công việc tìm hiểu và nghiên cứu, trình độ nghề nghiệp càng được nâng cao, tôi càng thấy sự dốt nát của mình và càng thấy sự khinh thường của lão ông đối với tôi ngày hôm ấy là đúng.

Điều kém cỏi nhất là tôi đã không hiểu được thái độ của nhân dân đối với sự chết, nhất là cái chết bình thường, nhẹ nhàng của một người có tuổi thọ. Thông thường, trước cái chết của thân nhân, con người cảm thấy buồn đau mất mát. Tôi cũng hiểu như vậy, nên nghĩ rằng tất cả những trình thức, nghi lễ và âm nhạc tang lễ phải mang tính chất buồn đau. Song, đối với nhân dân, chết là sẽ về sống với tổ tiên, là trở thành một bộ phận trong sức mạnh của truyền thống, cái sức mạnh có khả năng tác động đến cuộc sống của các thế hệ sau dưới một hình thức có màu sắc huyền thoại là "phù hộ". Khái niệm *"sống ở thác về"* không chỉ nói lên thế giới quan, mà còn cả nhân sinh quan của cha ông nữa. *"Về"* không đồng nghĩa với "mất". Ngược lại, *"về"* là một sự ngưng nghỉ ổn định, bền vững; *"về"* để sống tiếp một cuộc sống dài lâu và yên ổn hơn. Chẳng thế mà trong tang lễ, người sống phải cấp cho người chết đủ thứ, chỉ có điều là làm bằng giấy mà thôi. *"Về"* sau một cơn *"thác"* thì lại là một hồi sinh để rồi sống mãi mãi. Đó là chân lý *"cây khô cây lại đâm chồi nở hoa"*, biểu hiện cho lòng mong muốn về sự bất diệt không phải chỉ của những con người cụ thể, mà là của cả nòi giống, tộc họ, của CON NGƯỜI nói chung. Như thế, cái chết không chỉ đem đến buồn đau, mà còn mở ra cho mỗi con người cuộc sống mới vĩnh hằng. Như thế, tang lễ đâu chỉ có tiếng khóc, những bài *"Lâm khốc"*, *"Điếu ai"*,

mà còn có cả *"Lưu thuỷ"*, nhịp trống múa sư tử. Cũng không chỉ có tiếng khóc - hát - kể thảm thiết với tính chất hóa thân đến cao độ của người khóc mướn, mà còn có cả trò "khỉ" của vợ chồng nhà Địa, những trò có thể là thô thiển dưới con mắt "hiện đại", nhưng lại chất phác và thiết thực cho một sự *"đâm chồi nở hoa"*. Như thế, cái sự học hành của tôi chẳng qua mới chỉ là *"biết một" chứ "chưa biết mười"*. Phải *"biết mười"*, vì thực tế rất đa dạng, phong phú, đan xen nhiều yếu tố phức tạp và biện chứng; và trong thực tế ấy, âm nhạc chỉ là một thành viên. Muốn hiểu âm nhạc, nhất là âm nhạc dân gian, tôi không thể chỉ ỷ vào mớ kiến thức "đồ, rê, mi", cái vốn nhỏ bé của sự *"biết một"*, mà cần học hỏi thêm nhiều việc, nhiều mặt, mới nhìn qua không liên quan gì đến âm nhạc, để mà *"biết mười"*, để từ cái *"biết mười"* ấy tìm ra được cái *"biết một"*, nhưng biết kỹ và sâu sắc.

Sự lúng túng của tôi trước tính đa dạng của tang lễ và câu mắng của ông lão nông dân hôm ấy làm cho tôi bừng tỉnh và giúp cho tôi gắng học hỏi, phấn đấu cho cái tiêu chuẩn *"biết mười"* cao cả.

Cho đến nay, tuy may ra mới được *"hai ba"*, nhưng tôi cũng cảm thấy mình bắt đầu biết nhận ra tính chất phức tạp một cách biện chứng của sự vật; nó giúp tôi bắt đầu đi được vào những điều lý giải hợp quy luật trong khi nghiên cứu những hiện tượng âm nhạc dân gian

Thành thử, cái sự không may hỏng xe lại là một dịp may lớn để được nhận một bài học quý giá của thực tiễn từ một ông lão nông dân. Dịp may ấy là một kỷ niệm sâu sắc mà tôi muốn được chia sẻ với bạn bè.

Tạp chí *Âm nhạc*, số 3/1983,
tr. 26 - 28 và 63.

HAI TRUYỀN THUYẾT VỀ NHẠC CỤ DÂN GIAN THÁI TÂY BẮC

Chúng tôi giới thiệu hai truyền thuyết sưu tầm được ở các vùng Thái Tây Bắc có ý nghĩa giải thích nguồn gốc hai nhạc cụ dân gian chủ yếu của hai nhóm Thái Đen và Thái Trắng: Sự tích cây **tính tẩu** *và sự tích cây* **khèn bè**.

SỰ TÍCH CÂY TÍNH TẨU

Sau khi loài người chui ra khỏi trái bầu[1], tản mác đi làm ăn trên khắp trần gian thì còn vỏ bàu khô nằm lăn lóc trên bãi cát trắng xoá của vùng chín ngọn nước[2]. Lỗ dùi nung do *Then* dùi cho loài người chui ra bây giờ sạch bóng, không còn chút nhọ nào.

Vỏ bầu nằm đó năm này qua tháng khác, trải không biết bao nhiêu đời người rồi mà vẫn chẳng có ai hỏi đến. Vỏ bầu buồn lắm. Nó thường đón gió hút vào lỗ dùi mà hát vi vu, vi vu...

Thỉnh thoảng có con nhện trời, *Then* sai xuống múc nước nguồn cho *Then* uống. Con nhện lấy một tay gảy vào sợi tơ, một tay vỗ

---

1. Theo truyền thuyết Thái, loài người sinh ra từ một quả bầu nậm do *Then Luông* thả xuống trần gian. Loài người chui ra theo một lỗ dùi nung. Giống ra trước dính nhọ lỗ dùi nên da đậm màu. Giống ra sau lỗ dùi hết nhọ nên da sáng màu.

2. Vùng nguồn chín con sông lớn.

cái bụng căng tròn, tay khác vỗ vào miệng ống nước, làm nhịp cho vỏ bầu hát. Những ngày ấy vỏ bầu vui lắm. Nhưng lâu lâu mới có một ngày như vậy. Sang ngày sau, khi nhện về trời, vỏ bầu lại càng buồn hơn.

Đến một ngày kia, có một chàng trai Thái tên là *Khun Pớng* đi đánh cá. Chàng cứ ngược dòng nước đi lên mãi, cuối cùng lạc đến vùng chín ngọn nước, nơi vỏ bầu nằm buồn trên bãi cát trắng xoá. Ngày ấy lại đúng ngày nhện *Then* đi lấy nước và đang đứng cùng với vỏ bầu hát vui.

Khun Pớng nấp sau tảng đá, thấy cảnh nhện *Then* và vỏ bầu hát ca thì mừng lắm. Chàng đợi cho nhện *Then* về trời rồi đem cá *"trèo đồi*[1], cá chiên, đến cúng, xin vỏ bầu khô dạy đàn, dạy hát. Vỏ bầu nhận lễ cúng rồi bảo *Khun Pớng*:

- Anh vào rừng, chặt lấy một cành cây quế thật thẳng rồi vào hang sâu xin lấy một nắm tóc của *Dabôm Dabai*[2] và đem về đây.

Nghe lời vỏ bầu, *Khun Pớng* đi kiếm được đủ những thứ ấy đem về. Vỏ bầu bảo chàng lấy cành quế cắm vào lỗ dùi nung, se tóc *Dabôm Dabai* thành dây. Lại bảo chàng mắc một đầu dây vào đầu cành quế, một đầu vào cuống bầu, rồi dạy chàng gảy đàn, ca hát.

Khun Pớng sáng ý, sáng dạ, không mấy chốc đã thuộc nhớ đủ điều. Chàng muốn đem đàn về nhà nhưng không làm sao đem về được vì cuống bầu đã cắm sâu vào cát, mọc rễ, mọc rêu ra rồi. Giữa lúc ấy có một con rùa lớn từ dưới nước bò lên mách chàng:

---

1 Tiếng Thái là *Pa pộc*, một loài cá sống ở thượng nguồn con suối, hình dáng giống cá xộp, biết quẫy đuôi nhảy từ vũng nước thấp lên vũng nước cao hơn.

2. Theo thần thoại Thái đây là hai con ma nữ tính, có hình dáng loài đười ươi, thường sống trong hang sâu phía trong cùng của rừng thẳm.

- Chàng hãy gỡ đầu dây ở cuống bầu, rồi lấy dao cắt ngang bụng bầu. Lại lấy gỗ cây *"măn"* về che kín bụng bầu.

Khun Pống sửa lễ xin với vỏ bầu cho làm theo lời rùa nước. Vỏ bầu nhận lễ và bằng lòng. Sau khi *Khun Pống* cắt ngang bụng bầu, lấy gỗ *"măn"* bịt lại và mắc dây vào thì lạ quá, vỏ bầu khô to lớn phút chốc thu nhỏ lại trong lòng chàng. Chàng gảy vào dây, đàn reo lên tưng bừng, cá anh vũ, cá dầm xanh bơi về nghe, chim én bay về chao chát bên bờ cát trắng. Nhưng tàn không còn hát được nữa. Vì bụng bầu chỉ chứa *"tinh" đàn.* Còn *"tinh" hát* là thứ nhẹ hơn thì nằm ở phần cuống bầu đã cắt để lại trên bãi cát rồi.

Khi *Khun Pống* về đến quê hương, dân các *mường* nô nức đến nghe chàng đánh đàn. Họ rủ nhau đem gỗ, đem vỏ bầu khô đến nhờ chàng làm đàn, dạy đàn cho họ. Họ đặt tên cho cây đàn là *Tính tẩu*[1]. Cây *Tính tẩu* từ đó sống với người Thái. Vỏ bầu và con cháu vỏ bầu không còn buồn tủi nữa. Vỏ bầu đã là bào nang cho loài người, nay lại đem đến cho họ nguồn vui vô tận, tô điểm cho cuộc sống của họ thêm tươi đẹp.

Phần cuống bầu bị cắt ra nằm lại trên bãi cát vùng cửa ngọn nước không vui. Nó thèm được như phần bụng bầu đã trở thành cây *Tính tẩu.* Nhân một cơn lũ dữ, nó xoay mình trôi theo dòng *Nặm Tao* về xuôi[2]. Người Kinh nhặt được đem cắm vào cọc đàn của họ. Vì phần cuống bầu có chứa tinh hát nên tiếng đàn bầu của người Kinh hệt như tiếng người hát.

---

1. *Tính* có nghĩa là *đàn*, *tẩu* là *bầu*. *Tính tẩu* là *đàn bầu*. Ta hay gọi *đàn tính* là vô nghĩa bởi như thế là *đàn-đàn*. Trong bài này chúng tôi dùng thẳng tên gọi tiếng dân tộc *Tính tẩu* để biểu thị sự tôn trọng văn hóa dân tộc (giống như ta gọi violon chứ không dịch ra thành cái nhị Tây!).
2. Tức sông Hồng.

MẤY Ý KIẾN VỀ TRUYỀN THUYẾT CÂY TÍNH TẨU

1. Cây *Tính tẩu* là cây đàn thông dụng ở nhiều nhóm Thái Tây Bắc. Đặc biệt, ở các nhóm Thái Trắng, *Tính tẩu* có địa vị "chúa tể" trong các sinh hoạt âm nhạc dân gian và là vật tuỳ thân của thanh niên. Người ta dùng *Tính tẩu* trong hầu hết các các thể loại âm nhạc (giao duyên, ma thuật chữa bệnh, hát thơ, hát mê tín v.v. chỉ trừ thể loại hát đồng dao và hát trong nghi lễ toàn *mường*).

Về mặt nhạc cụ, *Tính tẩu* là một cây đàn có tính năng đa dạng, có trình độ phát triển cao. Trong các nhạc cụ của người Thái Tây Bắc, *Tính tẩu* là loại có nhiều bài bản nhất. Có một số bài bản đã vượt ra khỏi chức năng đi kèm với hát (đánh đệm), đạt đến trình độ của loại nhạc không lời. Toàn bộ các bài bản của *Tính tẩu* được các nghệ nhân chia làm ba nhóm lớn. Nhóm thứ nhất gọi chung là *đàn trai gái* (*Tính báo xao)* bao gồm những bài đàn đánh đệm cho hát giao duyên và những bài đàn của thanh niên đánh tức hứng. Trình độ âm nhạc của nhóm bài bản này được coi là phổ thông. Nhóm thứ hai gọi chung là *đàn xoè* (*Tính xé)*, bao gồm trên 30 bài đàn đệm cho các điệu múa. Chất lượng âm nhạc của các bài bản trong nhóm này cao hơn hẳn so với nhóm trên. Mỗi bài nhạc múa đã là một cơ cấu âm nhạc khá hoàn chỉnh, cùng với múa thể hiện hình tượng nghệ thuật của chủ đề, đề tài. Thanh niên phải học những bài bản nhóm này ở các nghệ nhân. Qua các bài đàn này, tiếng đàn của họ sẽ *"chín"* và nhịp điệu sẽ vững vàng. Chỉ khi biết toàn bộ bài bản của nhóm thứ hai này một cách thuần thục, người đánh đàn mới được dư luận công nhận là "đã biết đánh *Tính tẩu*". Nhóm thứ ba gọi là tính tẩu reo (*Tính tẩu tôông*), bao gồm những bài bản soạn riêng cho *Tính tẩu* độc tấu. Bài bản nhóm này nhiều luyến láy, ngón đàn phức tạp, thế tay trên cần đàn biến

hóa nhiều. Nội dung các bài bản mang nhiều tính chất suy tưởng, trầm tư, đòi hỏi tiếng đàn *"chín nục"*, giàu cảm xúc Đây là trình độ đàn của các bậc thày. Ba nhóm bài bản nói trên được coi như một giáo trình dùng để truyền dạy cho người học đàn.

Toàn bộ cây đàn được chế tạo bằng những nguyên liệu có sẵn, dễ kiếm ở ngay địa phương.

- Cần đàn: Làm bằng gỗ nhẹ, dẻo, thớ quánh, thường là gỗ thừng mực (*mạy măn hoặc mạy tin pết).* Cần đàn có chiều dài *"9 nắm tay".*

- Bầu cộng hưởng làm bằng nửa dưới của quả bầu hình be rượu, đã để khô già *(mán tẩu nặm)*, có đường kính từ 17 - 20 cm, vỏ dày 2 - 3 mm.

- Mặt đàn không quy định loại gỗ, nhưng phải chọn thứ gỗ nhẹ, đều thớ, không có mấu, sẹo, được bào mỏng 2- 3 mm.

- Dây đàn bằng tơ tằm se lại, có vuốt sáp ong cho bền (ngày nay quen dùng cước ni lông).

Với cách chế tạo dễ dàng bằng các nguyên liệu địa phương, với công dụng sinh hoạt xã hội rất phổ thông, với một hệ thống bài bản phát triển đạt trình độ khá cao về âm nhạc, *Tính tẩu* là một nhạc cụ có tính dân tộc đậm nét của các nhóm Thái ở Tây Bắc, đặc biệt là nhóm Thái Trắng.

2. Thực ra, việc dùng vỏ quả bầu khô làm bầu cộng hưởng cho nhạc cụ nói riêng hay dùng làm các gia cụ nói chung không chỉ thấy riêng ở các nhóm Thái Tây Bắc[1]. Do đó, truyền thuyết về một cây đàn có liên quan về mặt nguồn gốc văn hóa với loài bầu bí có thể xuất hiện ở nhiều nhóm dân tộc khác và không có gì là lạ. Nhưng ý nghĩa của truyền thuyết nói trên của các nhóm Thái Tây Bắc là ở chỗ nó được lưu truyền gần như gắn liền với

1. Các nhóm Thái - Tày ở Việt Bắc cũng dùng phổ biến cây *Tính tẩu*. Trong lúc đó ở các nhóm Thái Thanh Hoá - Nghệ An lại hiếm thấy

truyền thuyết về quả bầu là bào nang của loài người[1]. Truyền thuyết không chỉ giải quyết số phận vỏ bầu sau khi loài người từ đó sinh ra, hơn thế nữa, truyền thuyết đã nhân cách hóa vỏ bầu, cho nó một tính cách đáng yêu ở chỗ nó tỏ ra băn khoăn, day dứt khi trở thành vô dụng. Và, sau khi gặp con người, dù nó phải hi sinh tới mức phải cắt ngang bụng, sẻ đôi tài năng để hóa thân thành một vật có ích (cây đàn) cũng vui lòng.

Mặt khác, cho đến ngày nay, vai trò quả bầu trong đời sống vẫn được bảo lưu. Khi làm nương, người ta gieo hạt bầu nậm ở xung quanh nương cùng một lúc với việc gieo các khóm "lúa thiêng" (*Khẩu hẹ*). Người ta hầu như không dùng loại bầu nậm này để ăn. Do đó, ngày nay việc gieo trồng bầu nậm trở thành một việc làm có ý nghĩa nghi lễ và cái chính là để cho quả bầu già, khô rồi dùng làm đàn, làm vật đựng (bầu đựng nước, đựng hạt giống, làm bát, muôi, thìa v.v.)

Trong ngôn ngữ, từ *"tẩu"*(có nghĩa là *bầu*) vốn là một danh từ đã chuyển thành phó danh từ. Chẳng hạn như:

- *Tính tẩu* = Cây đàn
- *Tẩu nậm* = Bàu nước
- *Tẩu kén* = Chiếc khèn
- *Tẩu dứng* = Cái ống (đựng hạt giống)
- *Tẩu buống* = Cái thìa (hoặc muôi)

Với tất cả những điều nói trên, chúng tôi thử mạnh dạn nêu nhận xét sau đây:

Trong lịch sử xa xưa của mình, tổ tiên các nhóm Thái cư trú ở Tây Bắc ngày nay, đã trải qua một giai đoạn mà bầu (và các giống cùng loại) đã đóng vai trò quan trọng đối với đời sống

---

1 Đặng Nghiêm Van, *Truyện quả bầu mẹ*, Tạp chí Nghiên cứu văn học, Số 3/1972

của con người. Truyền thuyết này đã ghi nhận giai đoạn mà sự phát hiện ra loài bầu bí làm lương thực đã đem đến những biến đổi lớn trong đời sống con người so với trước đó. Con người suy tôn trái bầu, đưa trái bầu vào thần thoại với chức năng bào nang của loài người, và, cùng một đường dây đó, chúng ta có truyền thuyết về cây đàn này. Trong đời sống thực tiễn, con người đã khai thác đến cao độ những tài năng của "chất bầu" để phục vụ con người không chỉ trong các vật thực dụng mà còn cả trong nghi lễ, âm nhạc, ngôn ngữ nữa.

3. Kết hợp với việc còn thấy những vật dụng hàng ngày của người dân làm bằng vỏ bầu nậm, chi tiết cuối cùng của truyền thuyết cho phép ta suy đoán rằng trong tiến trình lịch sử của mình, người Việt cũng đã trải qua giai đoạn "bầu bí" nói trên. Chỉ tiếc rằng, những truyền thuyết có liên quan đến giai đoạn này của người Việt nay đã hiếm thấy.

4. *Tính tẩu* được mọi người dân Thái yêu quý. Trong văn học dân gian, nó là biểu tượng của tình yêu, trong hát *Then*, nó là một công cụ "thiêng", chúng tôi đã tìm thấy một bài thơ ca ngợi *Tính tẩu* như sau:

Bản tiếng Thái (phiên âm):

Tính tẩu tôông
Tính tẩu tôông,
Tính tẩu tôông hới!
Cắn tính, cắn mạy que,
Xe tính, xe ngá chạng tô tháo ngá thiêu,
Xai tính toỏng, xai dỏn.
Tói nọi, háh nắn lai
Tói pay táng nặm, tỉ cánh vá má chốm tom,
Tói mứa táng bôốc, nôộc én ương lướt lé bin xẻo,

Tói pay táng ná, khảu chăn pống bau cúah,
Tói má táng mướng, chu báo xao khắp xé muôn mụa.

Bản dịch nghĩa:

Tính tẩu reo
Tính tẩu reo,
Tính tẩu vang hỡi!
Mặt đàn, mặt gỗ "măn"
Cần đàn, cần gỗ quế,
Núm đàn, núm ngà con voi mộng một ngà,
Dây đàn reo, vang giòn,
Gảy nhẹ, đàn vang nhiều
Đàn xuống nước, cá dầm xanh, cá anh vũ bơi về mừng,
Đánh lên rừng, chim uyên ương chao chát bay lượn,
Đánh trên ruộng đồng, lúa sây bông trĩu hạt,
Đánh vào trong mường bản, lũ gái trai ca múa tưng bừng.

SỰ TÍCH CÂY KHÈN BÈ

Ngày xưa có một đôi vợ chồng trẻ nghèo khổ. Họ đưa nhau đến một khu rừng già đẫn cây làm nương trồng khoai lúa. Hai vợ chồng đều làm rất khoẻ. Trong một ngày, hai người đã phát được một mảnh nương hút tầm mắt. Họ vui vẻ ra về và nghỉ đêm trong một túp lều làm tạm ở ven rừng.

Sáng hôm sau khi lên nương, hai vợ chồng thấy một cảnh tượng lạ. Bao nhiêu cây họ đã đẫn ngả hôm trước, hôm nay lại đã đứng dậy thành rừng. Không nản lòng, họ lại ra sức ngả cây. Khi chiều xuống, họ lại làm được một mảnh nương rộng như hôm trước.

Hôm sau nữa, khi lên nương, hai vợ chồng lại thấy cây mọc lại như cũ. Họ vừa buồn vừa căm tức, vừa lo cho số phận của mình. Hôm ấy, sau khi phát nương, người chồng làm một cái bẫy đón ở lối mòn từ trong rừng ra. Hai người làm ra vẻ đi về, nhưng thực ra là nấp ở một lùm cây ven nương. Vào lúc trời chạng vạng, họ thấy từ lối mòn có một con *Cang cói*[1] đi ra, tay cầm chiếc khèn bè thổi. Tiếng khèn của *Cang cói* lúc đầu chậm rãi. Cây cối bị ngả xuống bắt đầu lay động. Khi tiếng khèn dồn dập, tưng bừng thì tất cả cây cối đều đứng bật dậy và dính liền vào gốc.

Nhưng *Cang cói* say sưa thổi, không để ý đề phòng nên dẫm phải cần bật và bị dây thòng lọng thít chặt lấy cổ chân rồi treo ngược lên bẫy. Thấy thế, người chồng mừng lắm. Anh chạy vội đến, giơ con dao rừng rộng bản lên và quát to:

- Mày ở đâu đến phá hoại công sức của vợ chồng tao?

Cang cói trả lời:

- Tôi là chúa loài *Cang cói*, sống ở khu vực rừng này. Tôi không muốn người làm nương, chặt cây vì hết cây thì tôi sống bằng gì?

Người chồng biết là mình đã phạm vào đất của loài *Cang cói* khoẻ mạnh và giỏi phép thuật. Nhưng anh không thể bỏ nơi này đi chốn khác được, anh nghèo khổ quá. *Cang cói* van xin:

- Người hãy tháo bẫy tha cho tôi. Tôi xin làm con nuôi người cùng người làm ăn sinh sống.

Người vợ rất thương *Cang cói*, xin chồng tha cho nó. Người chồng cũng vốn không có ý làm hại *Cang cói* nên anh tháo bẫy.

Được tha, *Cang cói* thổi một bài khèn chậm nghe như có gió hiu hiu thổi, cây cối bắt đầu ủ ê, lá rụng dần, rồi cây tự nằm rạp

---

1 Cang cói, một loài ma có hình dáng con khỉ đốc, tầm thước nhỏ nhưng có sức khỏe lạ thường, sống trong rừng sâu.

xuống. Trước mắt hai vợ chồng hiện ra một mảnh nương rộng gấp ba bồn lần mảnh nương cũ của họ. Khi tiếng khèn *Cang cói* dào dạt như con nước lũ tháng chạp[1] thì từ dưới chân nương, lửa bốc lên ngùn ngụt. Phút chốc, cả mảnh nương rộng đã cháy sạch sẽ, tro dầy hàng gang tay.

Hai vợ chồng đưa con nuôi về túp lều nghỉ. Khi họ về đến nơi thì túp lều không còn nữa. Thay vào đó là một nếp nhà sàn xinh xắn, đẹp đẽ, dưới gầm sàn có đủ cả trâu, bò, dê, lợn, gà, vịt. Cạnh nhà là hai con voi lớn. Họ lên thang. Hai con chó săn lông vàng hung nhảy nhổm dậy vẫy đuôi mừng. Đêm ấy, cả gia đình ngủ yên trong căn nhà mới có đủ chăn đệm.

Sáng hôm sau khi ra nương, *Cang cói* đưa khèn lên thổi. Khúc nhạc khèn tươi mát, thúc giục vang lên. Các giống vật từ khắp rừng kéo về. Voi lấy vòi dọn những thân cây to chưa cháy hết. Hươu nai, lợn rừng dùng móng, dùng nanh chọc lỗ. Chim, sóc đem hạt đi gieo.

Nhờ có Cang cói và chiếc khèn kỳ diệu, đời sống của hai vợ chồng nghèo trở nên no đủ, tươi vui. Tiếng khèn thường vang lên trong những đêm trăng sáng. Năm sau, hai vợ chồng có con trai đầu lòng. Khi con trai họ được sáu tuổi, *Cang cói* trao lại cho em trai chiếc khèn và từ biệt bố mẹ nuôi trở về xứ sở *Cang cói*.

Từ đó, người Thái biết thổi khèn bè.

MẤY Ý KIẾN VỀ TRUYỀN THUYẾT SỰ TÍCH CÂY KHÈN BÈ

1. Ở trong các nhóm Thái Đen, cây *Khèn bè* có địa vị không kém cây *Tính tẩu* trong các nhóm Thái Trắng. Khèn bè có mặt ở

1 Tháng chạp lịch Thái tương ứng với tháng sáu âm lịch.

hầu hết các sinh hoạt âm nhạc dân gian. Tuy vậy, so với cây *Tính tẩu*, về mặt bài bản nó không thể sánh bằng. Bài bản của *Khèn bè* tuy cũng đã vượt qua phạm vi loại âm nhạc đánh đệm và đã có một số bài có thể xếp vào loại âm nhạc không lời, nhưng về số lượng, loại bài bản này của khèn bè kém hơn ở *Tính tẩu*. Đã vậy, về mặt chất lượng âm nhạc, chúng vẫn chưa đạt được trình độ quy phạm, "tiêu chuẩn hóa", mang tính chất *"giáo khoa"* như *Tính tẩu*.

Tuy nhiên, qua các bài bản, người ta vẫn có thể xác định rằng *khèn bè* là một nhạc cụ của người Thái Đen hay ít nhất cũng đã được thuần hóa Thái. Vì bên cạnh những bài bản mang dấu vết giao lưu mà từ đó người ta có thể tìm thấy nguồn gốc những bài bản ở dân tộc bên cạnh, vẫn có những bài mô tả trực tiếp cuộc sống lao động, tư tưởng, tình cảm của người Thái Đen. Ngoài ra có thể thấy phong cách nghệ thuật Thái thể hiện ở phương pháp tư duy hình tượng nghệ thuật cách biểu hiện và xử lý ngôn ngữ nghệ thuật âm nhạc...

Khèn bè cũng được chế tạo bằng những nguyên liệu sẵn có ở địa phương:

- Ống khèn: Gồm 14 ống, xếp làm hai hàng, mỗi hàng 7 ống, làm bằng loại nứa tép (*Mạy loi*). Đoạn ống nằm trong bàu khèn có gắn lưỡi gà đồng thau hay bạc dát mỏng.

- Bàu khèn làm bằng gỗ thừng mực (*Mạy măn hoặc mạy tin pết*), khoét rỗng thành cái hộp vỏ mỏng. Hai chiều trên và dưới bàu khèn có khoét thủng vỏ để đặt hai hàng ống khèn xuyên qua. Sau khi đặt đúng vị trí các ống khèn vào bàu khèn rồi, người ta dùng sáp của một loài ong muỗi (*Khỉ xút méng ngói*) trét kín các khe hở để làm bàu khèn là một hộp kín.

- Nguyên tắc phát âm của *khèn bè* là nguyên tắc của loại *nhạc cụ hơi có lưỡi gà*. Hơi người đưa vào bầu khèn, làm rung lưỡi gà kim loại, phát ra âm thanh. Âm thanh ấy vang lên

trong ống khèn - ống cộng hưởng của khèn. Tuỳ theo độ dài ngắn khác nhau của ống khèn, ta có những âm cao thấp khác nhau.

Khi nghiên cứu cơ cấu các ống khèn và cơ cấu âm thanh của *khèn bè* Thái, chúng tôi thấy một hiện tượng đáng lưu ý. *Khèn bè* Thái có 14 ống, nhưng hai ống không gắn lưỡi gà, nghĩa là không cho ta âm thanh. Hai ống này chỉ được bó vào dường như để cho cân xứng về hình thức bên ngoài hoặc là để tuân theo một tập quán sẵn có nào đó. Thực tế, *khèn bè Thái* chỉ có 12 ống được gắn lưỡi gà và cho ta 12 âm thanh mà thôi. Chúng tôi đã tiến hành khảo sát các loại khèn bè ở các nhóm dân tộc khác thì thấy như sau:

- *Khèn bè Lào* (vùng Sầm Nưa, Luông Pra bang): 14 ống cho 14 âm
- *Khèn bè Thái* (Tây Bắc, Thanh hóa), *Khèn bè Lự, Nhuồn* (Tây Bắc): 14 ống cho 12 âm
- *Khèn bè Xinh Mul, Kháng* (Tây Bắc), *Khạ* (Sầm Nưa - Lào), *Vân Kiều* (Tây Quảng Bình): 10 ống cho 10 âm

Như vậy, một câu hỏi được đặt ra: *Khèn bè Thái* có phải là một sản phẩm có nguồn gốc văn hóa Thái như cây *Tính tẩu* không? Chúng tôi nghiêng về cách lý giải câu hỏi này theo hướng đây là một sản phẩm của giao lưu văn hóa. Trong phạm vi chiếc *Khèn bè Thái*, chúng tôi đoán rằng nó có nguồn gốc từ chiếc khèn bè vùng Thượng Lào. Cơ sở của ý kiến này là sự chênh lệch về số ống thực tế có âm thanh và số ống "hình thức" ở chiếc *Khèn bè Thái*.

Tuy vậy, dù cho chiếc *Khèn bè Thái* có nguồn gốc Thượng Lào, nhưng thực ra nó đã "Thái hóa" rõ ràng. Điều đó thể hiện ở những bài bản mang hơi thở cuộc sống Thái, ở cách bố trí bằng âm thanh trong khèn khác với khèn Thượng Lào.

Phải chăng truyền thuyết về chiếc khèn bè có thể là một tư liệu bổ sung cho cách lý giải nói trên của chúng tôi.

2. Nhưng từ đây, một câu hỏi xuyên sâu hơn nữa cần được đặt ra tiếp theo: Phải chăng hiện tượng về chiếc *Khèn bè* có ý nghĩa rộng hơn, bao hàm một sự giao lưu không chỉ giữa các nhóm dân tộc Thái - Tày, mà hơn thế nữa, giữa các nhóm dân tộc thuộc các ngữ hệ khác nhau? Chúng tôi chưa có đủ tư liệu để minh xác và kết luận về vấn đề này. Tuy vậy, bước đầu cũng xin dẫn ra đây những tư liệu xung quanh truyền thuyết nói trên và những tư liệu thu thập được trong thực tiễn điền dã:

- *Về nhân vật Cang cói*: Với biểu tượng của một loài khỉ nhân hình, có dị tướng là hai gót chân ở phía trước, hai ngón chân cái chìa ra hai bên, *Cang cói* được coi là chủ nhân của rừng, suối, khe. *Cang cói* rất khoẻ, có thể bê bổng cả những tảng đá to bằng cái nong, cái nia, và có nhiều phép thuật lạ thường. Mặc dầu vậy, *Cang cói* có tầm thước thân hình thấp bé. Người Thái Tây Bắc coi *Cang cói* như là một loại *"nửa ma - nửa vật"* và rất sợ nó. Tuy thế, qua các chuyện kể khác, *Cang cói* hay giúp đỡ con người (bê đá giúp làm phai nước, dạy người lấy ống tre làm đồ đựng nước, nuôi dạy trẻ con bị lạc trong rừng...). Quê hương *Cang cói* được mô tả là một nơi mà muốn đến đó, người ta phải chui vào một cái hang sâu, dài và tối om.

Về các tư liệu điền dã:

+ Chúng tôi *chỉ tìm thấy khèn bè, với tư cách là một nhạc cụ phổ thông ở các vùng Thái Đen, Lự, Lào (Tây Bắc) và chừng mực nào đó ở vùng Thái Đỏ (Thanh Hóa).* Vùng Thái Trắng tuy có nhưng rất hiếm. Cũng còn thấy *khèn bè được dùng phổ thông ở các nhóm dân tộc thuộc ngữ hệ Nam Á*, trong đó chủ yếu là *Khmú, Xinh Mul* và một phần nào đó ở người *Mãng*. Trong lúc đó, quá sang phía tả ngạn sông Hồng, các nhóm nói ngôn ngữ Thái - Tày ở đây lại không thấy dùng *Khèn bè*, thậm

chí có nơi người ta còn không biết biết đến và không có cả từ để chỉ chiếc *Khèn bè*. Như vậy đối với các dân tộc nói ngôn ngữ Thái - Tày ở Việt Nam, chỉ thấy các nhóm cư trú ở hữu ngạn sông Hồng và trên dải đất phía Tây, Tây Bắc miền Bắc có sử dụng *Khèn bè*.

+ Ở những nơi *Khèn bè* phổ biến (kể cả ở các nhóm dân tộc nói ngôn ngữ Nam Á), chúng tôi còn tìm thấy cả một "họ" bao gồm những nhạc cụ thuộc loại hơi thổi có gắn lưỡi gà, được gọi chung bằng một từ Thái là *"Pí"*. Có loại *Pí* còn dùng chính chất liệu tre nứa của ống *Pí*, nạo mỏng ra để làm lưỡi gà. Theo chúng tôi, đây chính là dạng thô sơ của loại hình nhạc cụ này. Ở các vùng nói trên, chúng tôi tìm thấy các loại như sau: *"Pí côộng - Pí phương"* (loại *Pí* làm bằng ống rạ); *"Pí tam láy"* hay còn gọi theo tiếng *Khmú* là *"Răm Blăng"* (*Pí* làm bằng nhiều đoạn nứa nối lồng vào nhau); *"Pí hang nu - hang ne" (Pí đuôi chuột...)* Sau đó là đến loại *Pí* có gắn lưỡi gà bằng kim loại (đồng hoặc bạc) như *"Pí pặp" (Pí* bằng nứa tép có gắn lưỡi gà bằng đồng thau dát mỏng); "*Pí một lao*" (*Pí* của thày *Một lao,* một loại ma thuật chữa bệnh)... Về mặt loại hình cũng như về các nguyên tắc và phương pháp chế tạo nhạc cụ, chúng tôi thấy các loại *Pí* này chính là những dạng tiền đề của chiếc khèn bè. Hay nói cách khác, chiếc *Khèn bè* là một thể tổng hợp về các mặt nguyên tắc và phương pháp chế tạo, về phương pháp tư duy và sử dụng ngôn ngữ nghệ thuật âm thanh, được chọn lọc và rút ra từ các loại nhạc cụ *Pí* nói trên. Có thể nói, chiếc *Khèn bè* là khâu phát triển cao nhất, có tính chất lô gích tất yếu của cả quá trình phát triển từ thấp đến cao của loại hình nhạc cụ hơi thổi có gắn lưỡi gà.

+ Ở các ngành của dân tộc Mèo có một kiểu dạng tương tự của loại hình nhạc cụ này. Tiêu biểu là cây **"Sáo Mèo"** (*H'tra-pun-tư*) và cây *Khèn Mèo (Kềnh).* Tuy nhiên, do kỹ thuật và chất liệu chế tạo khác nhau nên các dạng kiểu nhạc cụ này ở dân tộc

Mèo cho ta những âm thanh có màu âm, chất âm khác nhiều so với bà con của chúng là chiếc *Khèn bè* nói ở trên.

Tóm lại, qua việc giới thiệu hai truyền thuyết và một số tư liệu khác, chúng tôi mạnh dạn thử đưa ra một số gợi ý ban đầu về nguồn gốc của hai nhạc cụ phổ thông nhất của các nhóm Thái Tây Bắc là *chiếc Tính tẩu và cây Khèn bè;* trong đó hướng lý giải của chúng tôi là: Chiếc *Tính tẩu* có nhiều khả năng là cây đàn có nguồn gốc Thái - Tày, còn cây *Khèn bè* thì là một nhạc cụ có nhiều dấu vết giao lưu.

Chú ý:

Các truyền thuyết trên chúng tôi sưu tầm ở nhiều nghệ nhân người Thái Tây Bắc. Xin kê ra đây tên tuổi của một số vị chủ yếu.

- *Ở huyện Thuận Châu, Sơn La: Ông Quàng Văn Péng 54 tuổi, Lò Văn Ọn 50 tuổi, Lường Văn Mười 60 tuổi.*
- *Ở huyện Mường La Sơn La: Chang Bốn 69, Quàng Văn Chu 67, Lương Văn Hao 76, Lèo Văn Đứa 74*
- *Ở Lai Châu: Lò Văn Lến 67, Vì Văn Khá 56 (Mường Lay), Diêu Văn Diêu 57, Lý A Giang 61 (Phong Thổ).*
- *Ở Quỳnh Nhai Sơn La: Điêu Chính Xuân 73, Điêu Thị Thẹng 79, Lò Văn Mặn 68.*
- *Ở Nghĩa Lộ: Lò Văn Phaứt 57 (Văn Chấn)...*

Các dị bản thống nhất về nội dung tình tiết. Sự khác biệt phần lời thuộc về cách kể và cách mô tả.

Thông báo Dân tộc học, số 2/1973

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Bùi Đình Thảo (chủ biên) & Nguyễn Quang Hải, *Hát Chầu văn*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, 1996, khổ 14,5 x 20,5./ 210 tr.
2. Bùi Đình Thảo, *Hát Xẩm*, Sở VHTT Ninh Bình, 1995, khổ 13x19. / 48 tr.
3. Bùi Văn Nguyên - Hà Minh Đức, *Thơ ca Việt Nam. Hình thức và thể loại*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1971.
4. *Dân ca Nam Bộ*, Nxb. Văn Nghệ TP. HCM, 1981, bản ghi âm, 12,5 x 19./ 136 tr.
5. Dương Bích Hà, *Lý Huế*, Viện và Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, 1997, 14,5 x 20./ 255 tr.
6. Dương Huy Thiện, *Hát Xoan - Hát Ghẹo Vĩnh Phú*, Hội VHNT Vĩnh Phú, 13 x 19./ 174 tr.
7. Đào Huy Quyền, *Nhạc khí dân tộc ở Gia Lai*, Sở VHTT Gia Lai. 13x19./ 174 tr.
8. Đào Việt Hưng, *Hát Ví Nghệ Tĩnh*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, 1998. 14,5x20,5./ 126 tr.
9. Đào Việt Hưng, *Tìm hiểu điệu thức dân ca người Việt Bắc Trung Bộ*, Viện và Nxb, Âm nhạc, Hà Nội, 1999, 14,5x20,5./ 345 tr.
10. Đặng Văn Lung, Hồng Thao, Trần Linh Quý, *Quan Họ - Nguồn gốc và quá trình phát triển*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1978. 13x19./ 578 tr.
11. Đắc Nhẫn - Ngọc Thới, *Bài bản Cải Lương*, Nxb. Văn hóa, Hà Nội, 1974, 13x19./ 123 tr.

12. Đinh Gia Khánh, *Văn hóa dân gian Việt Nam trong bối cảnh Đông Nam Á*, Nxb. Khoa học xã hội, H, 1993.

13. Đinh Gia Khánh - Cù Huy Cận (chủ biên), *Các vùng văn hóa Việt Nam*, Nxb. Văn Học, Hà Nội, 1995.

14. Đình Hy và Trượng Tốn, *Nhạc cụ truyền thống tộc người Chăm*, Sở VHTT Ninh Thuận, 1996, 13x19./ 94 tr.

15. Đỗ Bằng Đoàn - Đỗ Trọng Huề, *Những đại lễ và vũ khúc của vua chúa Việt Nam*, Nxb. Văn học, 14,5x20,5./ 501 tr.

16. Đỗ Minh, *Bước đầu tìm hiểu ca nhạc dân gian Việt Bắc*, Nxb. Việt Bắc, 1975. 13x19./ 162 tr.

17. Hà Văn Cầu, *Phong cách và thi pháp trong nghệ thuật Cải Lương*, Nxb. Sân khấu, 1995. 13x19./ 146 tr.

18. Hà Văn Tấn (chủ biên), *Văn hóa Đông Sơn ở Việt Nam*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1994.

19. Hoàng Tuấn, *Âm nhạc Tày*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, 2000, 14,5x20./ 168 tr.

20. Hồng Thao, *Dân ca Quan Họ*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, 1997, 14,5x20,5./ 367 tr.

21. *Đàn đá Đakkar*, Sở VHTT Đak Lak, 1997, 14,4x19,7./ 139 tr.

22. Kỷ yếu "Đức nghệ nhân tiên phong nhạc lễ - Nhạc Tài tử Nguyễn Quang Đại". Sở VHTT Long An, 1996.

23. Kỷ yếu "Giữ gìn phát huy vốn văn hóa truyền thống của dân tộc" Ty VHTT Gia Lai - Kon Tum, 1982, 13,6x19./ 328 tr.

24. Kỷ yếu *Hội thảo về Hát ru toàn quốc*, Viện Âm nhạc và Múa, Hà Nội, 1992,13x14./ 294 tr.

25. Kỷ yếu "Nghệ thuật cồng chiêng" Sở VHTT Gia Lai Kon Tum. Pleiku 1986, 13x18,5./ 268 tr.

26. Lê Giang, Lư Nhất Vũ, Nguyễn Văn Hoa, Minh Luân, *Dân ca Hậu Giang*, Sở VHTT Hậu Giang, 1986, 14,5x20,5./ 666 tr.

27. Lê Hàm, Hoàng Thọ, Thanh Lưu, *Âm nhạc dân gian xứ Nghệ*, Hội VHNT Nghệ An, 2000, 14,5x20,5./ 254 tr.

28. Lê Huy, Minh Hiến, *Nhạc khí truyền thống Việt Nam*, Nxb. The Gioi. Hà Nội, 1994, 14x20./ 147 tr.

29. Lê Ngọc Canh, Tô Đông Hải, *Nhạc cụ gõ cổ truyền Việt Nam*, Viện Văn hóa dân gian, Hà Nội, 1999, 13x19./ 132 tr.

30. Lê Trung Vũ (chủ biên), *Lễ hội cổ truyền*, Nxb. Khoa học xã hội, H, 1992.

31. Lê Yên, *Những vấn đề cơ bản trong âm nhạc Tuồng*, Nxb. Thế Giới Hà Nội, 1994, 13,7x20,3./ 183 tr.

32. Lò Giàng Páo, *Trống đồng cổ với các tộc người ở Hà Giang*, (Lưu hành nội bộ), Nxb. VHDT, 13x19./ 141 tr.

33. *Luật Di sản văn hóa*, Nxb. Chính trị quốc gia, Hà Nội, 2001.

34. Lư Nhất Vũ, Lê Giang, *Dân ca Bến Tre*, Ty VHTT Bến Tre, 1981, 16x24./ 346 tr.

35. Lư Nhất Vũ, Lê Giang, *Tìm hiểu dàn ca Nam bộ*, (chuyên khảo), Nxb. TP HCM, 1983, 14,5x20,5./ 516 tr.

36. Lư Nhất Vũ, Nguyễn Văn Hoa, Lê Giang, *Dân ca Kiên Giang*, 1985, Sở VHTT Kiên Giang, 14,5x20,5./ 483 tr.

37. Lư Nhất Vũ, Nguyễn Văn Hoa, Lê Giang, Thạch An, *Dân ca Cửu Long*, Sở VHTT Cửu Long, 1986, 14,5x20,5./ 391 tr.

38. Lư Nhất Vũ, Nguyễn Văn Hoa, Lê Giang, Từ Nguyên Thạnh, *Dân ca Sông Bé*, Nxb. Tổng hợp Sông Bé, 14x20./ 611 tr.

39. Lưu Hữu Phước, *Báo cáo tổng hợp về đàn đá Khánh Sơn*, 22/6/1979, 13x19./ 28 tr.

40. M. Kagan, *Hình thái học nghệ thuật*, Phan Ngọc dịch, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội, 2004.

41. Mịch Quang, *Âm nhạc và sân khấu kịch hát dân tộc*, Nxb. Sân khấu 1995, 13x19./ 412 tr.

42. Miranda Arana, *Neotraditional Music in Vietnam*, Nhạc Việt, 1999, 13,5x20,5./ 152 tr.

43. Ngô Văn Doanh, *Văn hóa Chăm Pa*, Nxb. Văn hóa Thông tin, Hà Nội, 1994.

44. Ngô Đức Thịnh, *Văn hóa vùng và phân vùng văn hóa ở Việt Nam*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội 1993.

45. Nguyễn Công Bình, Lê Xuân Diệm, Mạc Đường, *Văn hóa và cư dân Đồng bằng sông Cửu Long*, Nxb. Khoa học xã hội, H, 1990.

46. Nguyễn Trọng Ánh, *Âm nhạc Quan Họ*, Viện Âm nhạc, 2000 14,5x20,5./ 373 tr.

47. Nguyễn Thị Nhung, *Nhạc khí gõ và trống đế trong Chèo truyền thống*, Viện Âm nhạc và Nxb. Âm nhạc, H, 1998.

48. Nguyễn Từ Chi, *Góp phần nghiên cứu văn hóa và tộc người*, Nxb. Văn hóa Thông Tin và TC Văn hóa nghệ thuật, H, 1996.

49. Nguyễn Văn Huyên, *Góp phần nghiên cứu văn hóa Việt Nam*, Nxb. Khoa học xã hội, Tập I /1995, Tập II/1996.

50. Nguyễn Xuân Diện, *Góp phần tìm hiểu lịch sử Ca Trù*, Nxb. Khoa học xã hội, 2000, Hà Nội, 13x19./ 210 tr.

51. Nguyễn Xuân Khoát, *Trên con đường âm nhạc*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội 1987, 13x19./ 185 tr.

52. Nguyễn Xinh (chủ biên), *Âm nhạc cổ truyền Quảng Trị*, Sở VHTT Q. T Hội VHNT QT, Viện Âm nhạc, 1997, 17x14. /352 tr.

53. Phạm Phúc Minh, *Cây đàn bầu - Những âm thanh kỳ diệu*, Viện Âm nhạc Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, 1999, 14,5x20,5./ 132 tr.

54. Phạm Phúc Minh, *Tìm hiểu dân ca Việt Nam*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, 1994, 15x20,5./ 328 tr.

55. Phạm Duy, *Đặc khảo về dân nhạc ở Việt Nam*, Nxb. Hiện Đại, Sài Gòn, 1972, 15x23./ 203 tr.

56. Phan Thanh Nam, *Hành trình với âm nhạc*, Nxb. Văn Nghệ TP HCM 2000, 14x20./ 359 tr.

57. Phương Thi Danh, *Niên biểu lịch sử Trung Quốc*, Nguyễn Liên Hoàn dịch, Nxb. The Gioi, Hà Nội, 2001.

58. Thạch Phương, Hồ Lê, Huỳnh Lứa, Nguyễn Quang Vinh , *Văn hóa dân gian người Việt ở Nam Bộ*, Nxb. Khoa học xã hội, H, 1992.

59. Thanh Hà, *Âm nhạc hát Văn*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, 1995, 15x21/290.

60. Tôcarev. X.A., *Các hình thức tôn giáo sơ khai và sự phát triển của chúng*, Nxb. Chính trị quốc gia, Hà Nội, 1994.

61. Tô Ngọc Thanh, *Âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội 1998, 14,5x20,5./ 158 tr.

62. Tô Ngọc Thanh, *Đồng dao Thái Tây Bắc*, Nxb. VHDT, Hà Nội, 1994 13x19./ 58 tr.

63. Tô Ngọc Thanh (chủ biên), Đặng Nghiêm Vạn, Phạm Hùng Thoan, Vũ Thị Hoa. *Fônclo Bâhnar*. Sở VHTT tỉnh Gia Lai Kon Tum. Pleiku, 1988, 13x19./ 299 tr.

64. Tô Ngọc Thanh, *Giới thiệu một số nhạc cụ dân tộc thiểu số Việt Nam*. Nxb. Văn nghệ, TP HCM, 1995, 14x20./ 198 tr.

65. Tô Ngọc Thanh và Hồng Thao, *Tìm hiểu âm nhạc dân tộc cổ truyền*, Nxb. Văn hóa, Hà Nội, 1986. 13x19/182 tr.

66. Tô Ngọc Thanh, *Tư liệu âm nhạc cung đình Việt Nam* (song ngữ Việt - Anh) (Documents of Vietnam's Court Music). Viện Âm nhạc, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội 1999, 19x27./ 414 tr.

67 Trần Ngọc Thêm, *Cơ sở văn hóa Việt Nam*, Đại học Tổng hợp TP HCM, 1995.

68. Trần Từ, *Cơ cấu tổ chức của làng Việt cổ truyền ở Bắc Bộ*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1984.

69. Tô Vũ, *Sức sống của nền âm nhạc truyền thống Việt Nam*, Nxb. ÂN 1996, 14,5x20,5./ 363 tr.

70. Tống Ngọc Hạp, *Danh từ âm nhạc Pháp - Việt, Việt - Pháp* (có phụ thêm chuyển ngữ Ý, Đức, Anh). Nxb. Minh Tâm No 7, Rue Guenegaud, Paris VI. 1953, 13,5x18,5./ 336 pages.

71. Trần Bảo Hưng và Nguyễn Đăng Hòe, *Hát Dô - Hát Chèo Tàu*, Ty VHTT Hà Sơn Bình, 1977, 13x19./ 231 tr.

72. Trần Bảo Hưng và Nguyễn Đăng Hòe, *Hát Dô - Hát Chèo Tàu*, Sở VHTT Hà Tây. 1999. 14,3x20,3./ 211 tr.

73. Trần Hồng, *Nhạc Tuồng*, Nxb. Đà Nẵng, 1997, 15,5x20,5. 219 tr.

74. Trần Văn Khê, *Tiểu phẩm*, Nxb. Trẻ, 1997, 14,5x20,5./ 378 tr.

75. Trần Việt Ngữ, *Về Nghệ thuật Chèo*, Viện Âm nhạc, 1996, 13x19. / 770 tr.

76. V. Gu xep, *Mỹ học Folklor*, Hoàng Ngọc Hiến dịch, Nxb. Đà Nẵng, 1999.

77. Vũ Tự Lập (chủ biên), *Văn hóa và cư dân đồng bằng sông Hồng*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1991.

78. Vụ Bảo tồn bảo tàng, *Niên biểu Việt Nam* (in lần thứ hai có bổ sung). Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1970.

REFERENCE

1. Amy Catlin, *Selected Reports in Ethnomusicology*, UCLA, 1992, Volume IX, Size 21,5 x 28./ 235 pages.
2. Barre Toelken, *The Dinamics of Folklore*, (Revised and expanded Edition). Utah State University Press, Logan, Utah, 1996.
3. Benjamin Brinner, *Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*, Size 15,3 x 23./ 363 pages
4 Bernie Kranse, *Notes from the wilds*, Ellipsis Arts. New York.Size 14x20./ 95 pages and CD.
5. Beverley Diamond, M. Sam Cronk and Franziska Von Rosen "*Vision of Sounds*" Musical Instruments of First Nations Communities in Northeastern America, 21,5 x 28./ 222 pages.
6. Bill C. Malone, *Southern Music – Americain Music*, The University Press of Kentucky, 1979, Size 15 x 22./ 203 pages.
7. Bonnie C. Wade, *Music in India-The Classical Traditions*, Prentice-Hall, Inc., Englewood cliffo, New Jersey, 1979, Size 16 x 23./ 252 pages.
8. Bruno Nettle, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Prentice - Hall, INC., Englewood cliffs. New Jersey, 1993, Size 15x22./ 258 pages.
9. Caroline Card, *Discourse in Ethnomusicology - A tribute to Alan P.Merrian*, Indiana University, 1981, Size 14 x 21./ 267 pages.
10. Caroline Card. (Editor), *Discourse in Ethnomusicology - Essays in Honor of George List*, Indiana University, 1978, 13,5 x 21./ 299 pages.

11. Charles Lafayette Boilès, *Man, Magic and Musical Occasions*, Collegoate Publishing, New York, Size 15 x 23./ 216 pages.

12. Claeys. I. Y., *Les chants des pêcheurs en Annam*, Hanoi, Taupin 1940.

13. Condominas G., *Chansons Mnong Gar*, France-Asie, 1953, No 87 pp. 643-648.

14. Condominas G., *Le lithophone prehistorique de Ndut Lien Krak (Daklak, Vietnam, Indochine)*, Compte rendu de l'Institut Francaise d'Anthropologie, No 64-71, Séance du 21 Juin, 1950.

15. Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, W.W.Norton and Company Inc., New York 1940, Size 16 x 24./ 505 pages.

16. David.P. MCAllester, *Reading in Ethnomusicology*, Johnson Reprint Corporation, New York - London, 1971, 15x23./ 370 pages.

17. David Reck, *Music of the Whole Earth*, Charles Seribner's Sons New York, 1977, Size 21,5 x 27,5./ 540 pages.

18. Denis Arnold: (General Editor) *The New Oxford Companion to Music*, Oxford University Press 1983, 16,5 x 24,8, Vol. I: A-J 1007 Pages / Vol. II: K-Z 2017 pages.

19. Dournon Genevieve, *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*. Edition UNESCO, Paris, 1996.

20. Dreyfus J., *Musique et traditions en Indochine*, France - Asie, No 5 pp. 258-259.

21. Elizabeth May, *Music of Many Cultures*, University of California Press Berkeley, Los Angeles London, 1980, 21,5x25,5./ 434 pages.

22. Eric Taylor, *Musical Instruments of South - East Asia (Images of Asia)*, Oxford University Press, 1989, Size 13,5 x 19,5./ 84 pages.

23. Gerard Behagne, *Performane Practice Ethnomusicological Perpectives*, Greenwood Press, 1984, Size 16 x 24./ 262 pages.

24. Gilbert Rouget, *Music and Trance. A theory of the Relations Between Music and Possession*, The University of Chicago Press Chicago and London, 1984, Size 15,5 x 23./ 395 pages.

25. Harold Courlander, *Negro folk-music USA*, Columbia University Press, New York and London, 1963, Size 13 x 20,3./ 324 pages.

26. Hornbostel. E. M. and Sachs. C, *Systematik der Musickinstrument*, Zeischrift fur Ethnologic XLVI (1914) 553-90, English translation in SGJ, XVI (1962), 3.

27. Huyen. Nguyen Van, *Les chants alternés des garcons et des filles en Annam*, Paris, Paul Gouthner, 1934.

28. Huyen Nguyen Van, *Les chants et les dances d'Ailao aux fêtes de Phu Dong*, Hanoi, 1941, Extrait du BEFEO. T. XXXIV.

29. Jeff Todd Titon (G.E.), *World of Music. An Introduction to the Music of the World's peoples*, Schirmer Books. New York, 1996, 16x24./ 536 pages.

30. Jennifer Lindsay, *Javanese Gamelan. Traditional Orchestra of Indonesia*, Oxford University Press, New York, 1992.

31. John Blacking, *How musical is man?*, University of Washinton Press Washinton, 1973, Size 13,5 x 21,5. /116 pages. Lectures of author.

32. J. Lawrence Witzleben, *Silk and Bamboo. Music in Shanghai*, Kent State University Press. New York 1995, 14,5x22,7./ 197 pages.

33. Joseph H. Howard, *Drums in Americas*, OAK Publications, New York 1967, Size 15 x 23./ 320 pages.

34. Kay Kaufman Shelemay, *Ethnomusicology. History. Definitions and Scope*". Garland Publishing, Inc, New York - London, 18x25./ 337 pages

35. Kishibe Shigeo, *The Traditional Music of Japan*, Ongaku No TomoSha Edition, Tokyo, 1984, 17x 25./ 148 pages.

36. Knosp G., *La musique Indochinoise*, Bulletin francaise de la Societe International de Music, 3è, Année, No 9, 15 Sept. 1907.

37. Layman, *Folklife and Fieldworks*, Library of Congress, Washington 1990, Size 15,3 x 22,7./ 36 pages.

38. Le Bris E., *Musique annamite - Airs traditionnelles*, Bulletin des Amis du Vieux Hue, Oct – Dec. 1922.

39. Le Roi Jones, *Blues People* - The Negro experiemces in white America and the music that developed from it, New York 1963, Size 19,5 x 20,5. /244 pages

40. *Macomi – Mougami* (In Russian), Size 13,5 x 17./ 258 pages.

41. Marcia Herndon and Norma Mcleod, *Music as Culture*, Norwood Edition, 1979, Size 17,5 x 25,5./ 196 pages.

42. Michael Tenzer, *Balinese Music*, Periplus Editions. (Bekeley Singapore), 1991, Size 17,5 x 26. /143 pages.

43. Nhạc Việt, *Contemporary issues in Vietnamese music*, Vol. 6 Fall – 1997, Size 13 x 21./ 115 pages.

44. Ottó Károlyi, *Introducing Modern Music*, Penguin Books, New York, 1995, Size 13 x 19; /329 pages

45. Paul Stoller, *The taste of Ethnographic things*, University of Pensylvania Press, Philadelphia,1989, Size 15 x 23./ 182 pages

46. Reginald and Jamila Massey, *The Music of India*, Abhinav Publications, 1976, Size 14,5 x 22,5./ 190 pages.

47. Robert Falek and Timothy Rice, *Cross - cultural Perspectives on Music*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 1982, Size 16 x 24. /189 pages.

48. Sandra Smith McCosker, *The Lullabies of the SAN Blas Cuna Indians of Panonna*, Review "Ethnologiska Studier" Goteborg 1974, Size 16 x 23,5. / 190 pages

49. Schu-chi Lee, *Die Musik in Daoistichen* Zeremonien auf Taiwan Peter Lang 1992, Size 15 x 21./ 343 pages

50. Sibyl Marcuse, *A survey of Musical Instruments*, Harper & Row, New York 1975.

51. Stanley Sadic (Editor), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Macmillan Press Limited, London, New York, 1984 Vol I: A-F, 805 pp; Vol II: G-O, 982 pp; Vol. III: P-Y, 704 pp.

52. Stephen Blum & Others, *Ethnomusicology and Modern Music History*, University of Illinois Press, Illinois, 1993. 15x23. 322p

53. Sue Carole De Vale, *Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol. VIII. Issues in Organology. University of California, Los Angeles, 1990, Size 21,5 x 28. / 297 pages

54. Sumarsam, *Gamelan - Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, The University of Chicago Press 1995, Size 15,5 x 22,5. /350 pages.

55. Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, Continuum, New York 1994, Size 13,5 x 21. / 220 pages.

56. To Ngoc Thanh, *Musical Instruments of Vietnam's Ethnic Minorities*, The Gioi Publisher, Hanoi, 1997, Size 14 x 20./ 180 pages

57. To Ngoc Thanh, *Documents of Vietnam's Court Music*, Music Publisher, Hanoi, 1999.

58. Tran Van Khe, *La Musique Vietnamienne Traditionnelle*, Presses Universitaire de France, Paris, 1962.

59. Tran Van Khe, *Musique du Vietnam. Les Tradtions musicales*, Buchet/Chastel, 1990, Paris, 14 x20,5. / 239 pages.

60. Van Dang Nghiem, Chu Thai Son and Luu Hung, *Ethnic Minotities in Vietnam*, The Gioi Publisher, Hanoi, 1993.

61. Verkov. K. (Chief Editor), *Atlas of musical instruments of Soviet Union's people*, New York Publisher Music, Moscow, 1975, In Russian.

62. *Worlds of Music*, Collective Authors, Maxwell Macmillan International, New York, 1992. In two volumes.

63. Walter Kaufman, *Musical Notations of Orient* (Notational systems of continental EAST, South AND central Asia). Indiana University Press, Bloomington - London, 1967. Gloucester, Mass, Peter Smith, 1972. Size 16 x 24. / 498 pages

64. William P. Malin, *Music Cultures of the Pacific, the Near East andAsia* (2nd Edition). Prentice-Hall, Inc., Englewood cliffs, New Jersey, 1977, Size 15 x 22,5./ 236 pages

65. Yosihiko Tokumaru, *L' aspect mélodique de la musique de Syamisen*, Edition Peeters, Selaf 378, Paris 2000. 16x24./ 166 pages

ĐÔI NÉT VỀ TÁC GIẢ

Giáo sư Tiến sĩ Khoa học TÔ NGỌC THANH *sinh ngày 24 tháng 06 năm 1934 tại Hà Nội. Nguyên quán tại làng Xuân Cầu, xã Nghĩa Trụ, huyện Văn Giang, tỉnh Hưng Yên.*

Năm 1959 tốt nghiệp lớp Sáng tác khóa I Trường Âm nhạc Việt Nam. Hai lần bảo vệ thành công tại Nhạc viện Quốc gia Bungari- Sôphia học vị Phó Tiến sỹ (nay gọi là Tiến sỹ) năm 1978 và học vị Tiến sỹ (nay gọi là Tiến sỹ khoa học) năm 1988, chuyên ngành Âm nhạc dân tộc học (Ethnomusicology) do Giáo sư Xtôian Đjuđjep hướng dẫn. Được phong học hàm Phó Giáo sư năm 1984 và Giáo sư năm 1991. Đã đảm trách các chức vụ Phó Viện trưởng (1990-1995) và Viện trưởng (1996-1997) Viện Văn hóa Nghệ thuật Việt Nam. Chủ tịch Hội và Bí thư Đảng đoàn Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam các nhiệm kỳ II, III, IV, V (1989 - 1995, 1996 - 2000, 2001 - 2005, 2006 - 2010). Tổng Thư ký Ủy ban toàn quốc Liên hiệp các Hội văn học Nghệ thuật Việt Nam (1996 - 2000). Uỷ viên liên lạc (1991 - 1999) và Uỷ viên Ban Thường vụ (1999 - 2005) Hội đồng quốc tế Âm nhạc truyền thống ICTM - UNESCO. Uỷ viên Ban Chấp hành Hội các nhà Âm nhạc dân tộc học châu Á - Thái Bình Dương APSE. Sáng lập và giảng dạy môn Âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam (Vietnam Ethnomusicology). Hướng dẫn khoa học cho các NCS, Thạc sỹ và Tiến sỹ ngành Văn hóa học và Âm nhạc học.

Các công trình chính gồm có: "**Âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc**" *(1969),* "**Âm nhạc dân gian Mường**" *(1971),* "**Âm**

nhạc dân gian nhóm tộc người Nam Á ở Việt Nam" *(1979)*, "**Tìm hiểu âm nhạc dân tộc cổ truyền**" *(Viết chung với Hồng Thao - 1982)*, "**Fônclo Bahnar**" *(Chủ biên 1981 – in sách 1988)*, "**Nhạc cụ các dân tộc thiểu số Việt Nam**" *(1995)*, "**Musical instruments of Vietnam's minorities**" *(1997)*, "**Documentation of Vietnam's Court Music – Tư liệu âm nhạc cung đình Việt Nam**" *(2000)* và hàng trăm báo cáo khoa học, tiểu luận về văn hóa và âm nhạc dân gian, công bố trong các hội thảo khoa học và các tạp chí, xuất bản phẩm trong nước và nước ngoài như ICTM, APSE, ASEM, UNESCO, Trung Quốc, Nhật, Hàn Quốc, Thái Lan, Lào, Campuchia, Inđônêxia, Brunêi, Philippin, Malaysia, Singapo, Ấn Độ, Mianma, Hoa Kỳ, Brasil, Anh, Pháp, Đan Mạch, Đức, Liên Xô, Tiệp, Nam Tư (cũ), Bungari, Rumani, Hunggari v.v. Điền dã và nghiên cứu văn hóa và âm nhạc dân gian các dân tộc vùng Tây Bắc (1960 - 1973) và Tây Nguyên (1978 - 1983).

MỤC LỤC

Trang

Lời nói đầu 5

Phần thứ nhất

VỀ VĂN HÓA 9

- Mấy ý kiến về đặc trưng nguyên hợp trong nghiên cứu phôn-cơ-lo 11
- Trình diễn dân gian Việt Nam 24
- Về quyền sở hữu trí tuệ đối với văn học nghệ thuật dân gian 49
- Đa dạng văn hóa thể hiện trong mối quan hệ giữa dân tộc đa số và các dân tộc thiểu số ở Việt Nam 62
- Văn hóa phi vật thể các dân tộc thiểu số Việt Nam 75
- Bốn mươi năm ấy biết bao nhiêu tình 84
- Nhân cách và nghệ thuật - Mối quan hệ qua lại 128
- Nghệ nhân dân gian Việt Nam Tài sản vô giá của nền văn hóa Việt Nam 159
- Mấy vấn đề phương pháp luận về văn hóa dân tộc Mường 166
- Những biểu hiện tín ngưỡng trong văn hóa dân gian 175
- Nguồn gốc lễ nghi nông nghiệp của sắc bùa 193
- Nước trong văn hóa Việt Nam 214
- Văn hóa ẩm thực Việt Nam và ASEAN 217
- Kể chuyện văn hóa ẩm thực Việt Nam 223

- Văn hóa và cư dân đồng bằng sông Hồng 247
- Vùng văn hóa Tây Bắc 284
- Suy nghĩ về việc giữ gìn và phát huy tài sản văn hóa các dân tộc Tây Bắc 302
- Văn hóa Tây Bắc – Thành tựu và thách thức 311
- Xuân Tây Bắc 323
- Đồng dao Thái Tây Bắc 330
- Vùng văn hóa Tây Nguyên 355
- Giữ gìn và phát huy bản sắc văn hóa các dân tộc Tây Nguyên 369
- Văn hóa các tộc người Tây Nguyên – Thành tựu và thực trạng 374
- Fônclo Bâhnar 391
- Nghề thủ công ở Thăng Long – Hà Nội 493
- Văn hóa và đô thị hóa 500
- Khoa học công nghệ và văn hóa 511
- Nhìn lại quá trình nhận thức ba nguyên tắc "Dân tộc hóa - Đại chúng hóa - Khoa học hóa" trong "Đề cương văn hóa Việt Nam" năm 1943 516
- Mấy suy nghĩ về nguồn lực văn hóa 523
- Di sản văn hóa trong cơ chế thị trường 533
- Tản mạn về chuyện hội nhập – hòa nhập - hòa tan trong văn hóa 543
- Văn hóa dân gian và du lịch - đôi điều cần làm rõ thêm 547
- Về vấn đề xây dưng đời sống tinh thần ở nông thôn 555
- Văn hóa nông thôn và vấn đề gia đình văn hóa – làng văn hóa 574
- Thêm một vài ý kiến về làng văn hoá 581

- Giáo dục, bồi dưỡng bản sắc văn hóa dân tộc cho thanh niên 587
- Một vài đặc điểm và vai trò hình thành nhân cách văn hóa tộc người của trò chơi và đồ chơi dân gian Việt Nam 593
- Vai trò hình thành nhân cách văn hóa của sinh hoạt hát ru 599
- Đào tạo tiến sỹ ngành văn hóa nghệ thuật - Những điều được và chưa được 604
- Đào tạo sau đại học môn văn hoá học 612
- Về một vài giá trị văn hóa phi vật thể của Thăng Long – Hà Nội 618
- Ý nghĩa văn hóa phi vật thể của bảo tàng 622
- Mối quan hệ giữa tính thống nhất và tính đa dạng trong văn hoá các tộc người Việt Nam 627

Phần thứ hai

VỀ ÂM NHẠC 633

- Sơ lược về âm nhạc dân gian 635
- Mấy ý kiến về phương pháp nghiên cứu âm nhạc - dân tộc học. 647
- Về đối tượng của công tác sưu tầm nghiên cứu âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam 666
- Phác thảo về âm nhạc dân tộc của các dân tộc thiểu số ở miền Bắc Việt Nam 674
- Những vấn đề về âm nhạc dân tộc cổ truyền, về nhạc cụ và nhạc đàn dân tộc 686
- Nhạc cụ các dân tộc Việt Nam 695
- Một vài quan điểm thẩm mỹ trong âm nhạc dân tộc cổ truyền 710

- Sưu tầm, nghiên cứu, phổ biến âm nhạc dân gian Việt Nam trong thế kỷ hai mươi 718
- Mấy suy nghĩ qua nhạc hội đàn bầu cổ truyền lần thứ nhất. 724
- Chèo và Chèo cải tiến 731
- Nhã Nhạc – Một thể loại âm nhạc cung đình Việt Nam 736
- Nhã Nhạc và Gagaku – Mối quan tâm chung 748
- Cồng chiêng – Một biểu hiện văn hóa Việt Nam 753
- Viết thêm về cồng chiêng 758
- Những nhạc cụ bằng đồng – một di sản văn hóa chung của nhân dân vùng Đông Nam Á 763
- Góp thêm một vài tư liệu cho lịch sử Nhạc viện Hà Nội 770
- Góp ý môn âm nhạc dân tộc học 772
- Góp phần lý giải nhạc nhẹ 776
- Suy nghĩ thêm về chương trình "Đối thoại 87" của Trần Tiến 791
- Về âm nhạc dân gian và về khoa nghiên cứu âm nhạc dân gian Bungaria 800
- Ước vọng mùa xuân 816
- Vài nét về âm nhạc Thái Tây Bắc. 820
- Chiếc đàn của tình yêu (Trích nhật ký "Người sưu tầm âm nhạc") 827
- Khèn bè và cuộc sống (Trích nhật ký "NSTAN") 831
- Tiếng hát trên dòng sông Mã (Trích nhật ký "NSTAN") 840
- Tiếng hát chào mừng cuộc sống mới (Trích nhật ký "NSTAN") 845
- *Khắp Loong Tông* vùng Ot Dáu (Trích nhật ký "NSTAN") 852
- Cảm xúc về dân ca Mường (Trích nhật ký "NSTAN") 856

- Một kỷ niệm khó quên (Trích nhật ký "NSTAN") 865
- Hai truyền thuyết về nhạc cụ dân gian Thái Tây Bắc 872

Tài liệu tham khảo chính tiếng Anh, Pháp, Nga, và Việt 887

Đôi nét về tác giả 899

Mục lục tiếng Việt và tiếng Anh 902

CONTENT

Part I. CULTURE 9

- The issues on the folklore's studying method addapting its syncreatism 11
- Folk-presentations in vietnamese culture 24
- On the intellectual property's right of folk literature and arts 49
- The cultural diversity expressing in cultural relationship between vietnamese ethnic majority and ethnic minorities 62
- The intangible culture of vietnamese minorities 75
- The situation of vietnamese minorities' culture during 1954-1994 years 84
- Personality and Arts – A reciprocal relationship 128
- The Vietnamese Folklore's Masters - A priceless property of our traditional culture 159
- Some methodological issues for studying the folk-culture of Muong minority 166
- The religious expressions in vietnamese folk-culture 175
- The agricultural ritual source of the springtime ceremony Sac Bua 193
- The role of water as cultural symbol expressed in Vietnamese traditional culture 214
- Culinary culture of Vietnam and ASEAN countries 217

- Telling on vietnamese traditional culinary culture 223
- Culture of the habitants habiting in Red River Delta – Northern Vietnam 247
- The North – Western cultural region of Vietnam 284
- Preservation and promotion of cultural property of ethnicities living in Vietnam's North – Western region 302
- Situation of culture of ethnicities living in North – Western region – The achievements and chalenges 311
- Springtime's Nature in North – Western region 323
- The Traditional Songs, Dances and Games of Children from Thai ethnicity living in North – Western region 330
- The Central-Highland cultural region of Vietnam. 355
- Preservation and promotion of the cultural identity of ethnicities living in Central-Highland region of Vietnam 369
- Situation of culture of ethnicities living in Central-Highland region – The achievements and chalenges 374
- Folklore of Bahnar minority 391
- The handicrafts in the Capital Thang Long - Hanoi 493
- Culture and Urbanization 500
- The Technology, Sciences and culture 511
- Revisional view on the three main principles "Ethnicalization Popularization - Scientificalization" mentioned in the 1943 cultural thesis of Vietnamese Communists' Party. 516
- The issues of cultural sources' mobilization 523
- Destiny of cultural heritage in conditions of maketing mecanism 533
- Scattering on the cultural integration and its danger of "dissolving" 543

- Relationship between Culture and Tourism – some problems needed to be more clarified. 547
- Problem of the cultural life of people in countryside 555
- The culture in rural area and the problem of building the so called "Cultural family and Cultural village" 574
- Some supplementary issues on the problem of "Cultural village" 581
- Training and strengthening the national cultural identity for young generation. 587
- The features of Vietnam's Toys and Games and their role for shaping the ethnic cultural identity in children. 593
- The role of baby lulling and lullaby for the shaping cultural personality in children. 599
- Doctorat graduation in sphere of Culture and Arts – The achievements and shortcoming 604
- Post bachelor graduation for Culturology discipline 612
- On some intangible cultural values of the Capital Thang Long – Hanoi's people. 618
- The intangible cultural values of Museum 622
- "The relationship between the unity and diversity expressed in Culture of Vietnam's ethnicities" 627

Part II. MUSIC 633

- Initial notes on folk-music 635
- Some issues on studying method in Ethnomusicology 647
- Objects of collecting and studying Vietnam's traditional national music 666

- Outline of ethnic-traditional music of minorities living in Northern Vietnam 674
- The issues on Vietnam's traditional music, traditional musical instruments, and traditional instrumental music 686
- Musical instruments of Vietnam ethnicities 695
- Some aesthetic concepts of Vietnam ethnicities' traditional music 710
- The collecting, studying and disseminating folk-music during XX century in Vietnam 718
- The first festival for traditional Monocord – The different concepts and awreness 724
- The singing theatre Cheo and its "Improved form" 731
- Nha Nhac (Yah Yueh) – A kind of Vietnam's Court Music 736
- Nha Nhac and Gagaku - A common interest 748
- Gongs – A Vietnam's typical cultural expression 753
- Some supplemented issues on the Gong's music 758
- The bronze musical instruments – A common cultural heritage of people from South Eastern area 763
- Historical records contributing to clarify the establishing process of Hanoi National Conservatory 770
- Discussion on the content of ethnomusicological curriculum teached in Vietnam's Conservatories 772
- Discussion on the characteristics of so called "Light music" 776
- Some supplemented issues on the performed musical program created by composer Tran Tien 791
- Introduction on the Bulgarian folk-music and on the Bulgarian ethnomusicology 800

- Springtime aspirations 816
- Outline on folk-music of Thai minority living in North-Western Vietnam 820
- The love's musical instrument (Extract from Dairy of folk- music's collector) 827
- The Sheng and the Life (Extract from Dairy of folk-music's collector). 831
- The songs resounding on the Ma river (Extract from Dairy of folk-music's collector) 840
- The songs welcoming the new life (Extract from Dairy of folk-music's collector) 845
- The Tune "Khap Long Tong" from Ot Zau area (Extract from Dairy of folk-music collector). 852
- Feeling to the Muong minority folk-songs (Extract from Dairy of folk-music's collector). 856
- Unforgoten memory (Extract from Dairy of folk-music's collector) 865
- Two legends telling the origine of Thai minority's musical instrument. 872

Reference (in English, French, Russian and Vietnamese) 887

Author's Biography (in brief) 899

Content (in Vietnamese) 902

Content (in English) 906

GHI CHÉP VỀ
VĂN HOÁ VÀ ÂM NHẠC

✶

Chịu trách nhiệm xuất bản

TS. VI QUANG THỌ

Biên tập: **VINH KHÔI**

Trình bày bìa: **HOÀNG KIM ĐÁNG**

Kĩ thuật vi tính: **HÀ VÂN**

Sửa bản in: **PHAN HOA LÝ**
VŨ HOÀNG HIẾU

Giấy xác nhận đăng ký KHXB số: 254/XB-QLXB ngày 12/02/2007 của Cục Xuất bản. Số đăng ký KHXB: 133 - 2007/CXB/45 - 06/KHXH.

In 1200 cuốn khổ 16x24cm tại Công ty in Mạnh Thắng.

In xong và nộp lưu chiểu tháng 11 năm 2007.

THƯ VIỆN VTTKHXH
VV00009297

Ghi chép về VĂN HÓA và ÂM NHẠC

SÁCH NHÀ NƯỚC TÀI TRỢ