

LÂM TÔ LỘC

nghệ thuật
MUA
DÂN TỘC VIỆT

W 007886

Thi Đại Học
Hội & NV
HCM
V

86



NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA

THAY CHO LỜI NÓI ĐẦU

Như nhiều dân tộc ở nước ta, dân tộc Việt có truyền thống mùa lâu đời và phong phú.

Nhưng phần vì thất truyền do trải qua nhiều biến động lịch sử, vì khó phát hiện, vì sinh hoạt mùa của người Việt cổ không còn được tiếp tục lưu truyền trong dân gian, đồng thời mùa người Việt ít được giới thiệu trên sân khấu và sách báo, cho nên đến nay có người cho rằng dân tộc Việt không có mùa.

Cuốn sách này nhằm đi tới sự trả lời rằng dân tộc Việt có truyền thống mùa lâu đời và phong phú.

Trước khi xét truyền thống ấy trên hai bình diện lịch sử và hình thái học, ta hãy tìm hiểu lịch sử vấn đề.

Kiểm lại thư mục mùa ở các thư viện lớn nước ta, ta thấy vốn tư liệu mùa truyền thống người Việt rất ít. Cho đến thời kỳ cận đại mới có vài cuốn sách viết về nghệ thuật này.

Dưới thời phong kiến thống trị, trong các bộ sử, như: Đại Việt sử ký toàn thư, Việt sử thông giám cương mục, nhân nói đến một nhân vật lịch sử hoặc sự kiện lịch sử nào đó, các sử gia thường nhắc đến một vài nét sinh hoạt mùa trong cung đình. Câu chuyện Miêu giết chết Đam Manh, thái thú quận Cửu Chân, làm cho người viết Việt sử thông giám cương mục thấy cần phải nói đến mùa yến tiệc trong tư thất những tên thái thú ở nước ta vào đầu thế kỷ III sau Công Nguyên. Ngoài ra, trong các chí, lục như: An nam chí lược (Lê Tắc) Lịch triều hiến chương loại chí (Phan Huy Chú), Kiến văn tiểu lục (Lê Quý Đôn), O châu cận lục (Dương Văn An), Vũ trung tùy bút (Phạm Đình Hổ) v.v... cũng có những đoạn viết về mùa. Sách Kiến văn tiểu lục còn ghi: «Lê bộ chương thứ nhất chép đánh thông luôn ba hồi trống, hát khúc chương từ... Bên nam mùa diệu

Dương án quý, tục gọi mùa trai. Bên nữ mùa điệu Âm án ma, tục gọi mùa gái...» Theo Ô châu cận lục «đưa đám ma thì hát múa trước linh cữu gọi là hò đưa linh».

Sử sách nếu có nói về mùa người Việt, thường chỉ đến mức như vậy. Tất nhiên, do tư liệu mùa thành văn của người Việt còn sơ sài, cho nên các nhà nghiên cứu mùa đời sau muốn tìm hiểu tình hình mùa đời trước phải dựa vào các nguồn tư liệu khảo cổ, như hình mùa trên trống đồng, đồ gốm, đồ sành, tranh khắc gỗ, tượng người khắc ở chuỗi dao... Trong các phương mùa hát ngày trước, có nơi các cụ dạy mùa theo sách. Sách ghi cả điệu bằng chữ Hán hoặc bằng chữ Nôm. Hiện nay ở tỉnh Thái Bình còn bản sao của bản ghi điệu mùa Giáo cờ giáo quạt. Cuốn sách bắt đầu bằng phân tích động tác mùa, rồi tới sự kết hợp động tác với điệu hình, kết hợp hát với mùa. Ở Thanh Hóa, ta cũng có thể tìm thấy vũ đồ của một số điệu mùa dân gian người Việt. Như vậy, cách đây hàng thế kỷ, tổ tiên chúng ta đã tìm cách truyền bá mùa bằng văn tự.

Vào thời Pháp thuộc, cùng với sự xâm nhập của chủ nghĩa thực dân, những quan điểm và phương pháp nghiên cứu mùa tư sản được một vài học giả Pháp vận dụng vào nghiên cứu mùa Việt Nam. Việc nghiên cứu này nhằm mục đích chung của bọn thực dân là tìm hiểu đời sống văn hóa tinh thần của các dân tộc sống trên bán đảo Đông Dương (và tất nhiên, giúp cho chính quyền thực dân, các nhà kinh doanh phương Tây hiểu rõ các dân tộc nói trên để dễ bề cai trị hơn), và mặt khác, bảo vệ luận điểm duy tâm của các học giả tư sản về nguồn gốc và sự phát triển của nghệ thuật mùa dân tộc Việt.

Ngoài những tài liệu nghiên cứu dân tộc học như phong tục lễ nghi, tôn giáo mà trong đó mùa thường được đề cập đến với tư cách là một lễ thức, hoặc do gắn liền với phong tục lễ nghi, còn một vài cuốn sách viết riêng về mùa, như: Mùa thiêng ở Đông Dương và In-đô-nê-xi-a của Gian Quy-di-ni-ê, Mùa Đông Dương của Ray-mông Cô-nhi-at. Quy-di-ni-ê muốn khẳng định rằng mùa ở Đông Dương và In-đô-nê-xi-a xuất phát từ tôn giáo và mùa tôn giáo là cơ sở của mùa dân gian và mùa cung đình. Cô-nhi-at bước đầu tìm hiểu đặc điểm mùa của một số dân tộc ở Đông Dương và đánh giá chúng.

Dưới thời Pháp thuộc, cũng có nhà nghiên cứu, như Nguyễn Văn Huyền, đã chú ý coi trọng vốn dân tộc. Trong cuốn Những bài hát và điệu múa Ai Lao, tác giả miêu tả khá tỉ mỉ những cảnh hát múa trong hội Đống ở làng Phù Đồng. Ông dẫn một số tư

liệu múa mà ngày nay chúng ta khó tìm được, bởi lẽ nhiều nghệ nhân múa thời ấy đã qua đời. Nguyễn Văn Huyền xét những điệu múa ấy trên bối cảnh phong tục, cho nên công trình nghiên cứu của ông ít nhiều giúp ích chúng ta trong việc tìm hiểu hội Dông.

Đến thời kỳ nước ta xây dựng chủ nghĩa xã hội, một số cán bộ nghiên cứu múa Việt Nam đã cố gắng đi sâu tìm hiểu truyền thống múa người Việt ở các tỉnh trung du, đồng bằng Bắc bộ và khu Bốn cũ. Sau ngày giải phóng miền Nam, họ vào các tỉnh phía Nam để sưu tầm, bổ sung vốn tư liệu múa người Việt.

Từ năm 1963 đã có bài Vốn múa dân tộc Kinh có phong phú không? của Lâm Tô Lộc, đăng ở Tạp chí Văn hóa. Năm 1975 có bài Múa bông của Quỳnh Hoa và Múa dân gian truyền thống của người Việt của Hoàng Bích đăng ở tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật. Trong công trình nghiên cứu Múa dân tộc Việt Nam và vấn đề ngôn ngữ kịch múa của Lâm Tô Lộc (năm 1971) đã có mục nói đến múa dân tộc Việt. Những công trình nghiên cứu sân khấu, âm nhạc, khảo cổ học, như Những trống đồng Đông Sơn đã phát hiện ở Việt Nam (Nguyễn Văn Huyền - Hoàng Vĩnh), Âm nhạc truyền thống Việt Nam (Trần Văn Khê), Bước đầu tìm hiểu sân khấu chèo (Trần Việt Ngữ - Hoàng Kiêu), Tìm hiểu nghệ thuật Tuồng (Mịch Quang), Sơ khảo lịch sử nghệ thuật Tuồng (Hoàng Châu Kỳ), đều có đề cập đến múa người Việt từ góc độ chuyên ngành. Nhìn chung, chưa có một công trình nào nghiên cứu riêng về truyền thống múa dân tộc Việt để góp phần giải đáp một số vấn đề đang được nhiều người quan tâm.

Múa dân tộc Việt có một quá trình phát triển lâu đời, đã trải qua nhiều giai đoạn. Do vậy, việc tìm hiểu nó sẽ phát hiện được nhiều vấn đề có thể giúp ích cho sự nghiên cứu truyền thống múa của các dân tộc khác ở Việt Nam. Chẳng hạn như múa của người Việt cổ sẽ dần dần sự liên hệ với múa các dân tộc gốc Anh-đô-nê-điêng: múa Lân đồng sẽ góp phần sáng tỏ vấn đề múa Then của dân tộc Tày; múa cung đình thời Đinh-Lê sẽ giúp ích cho việc giải thích hiện tượng múa xòe phục vụ phía, tạo người Thái; múa Lý liên ở đất Lam Kinh cũ dưới thời Hậu Lê có gì gần gũi với múa A-yay của dân tộc Kho-me về loại hát múa hay không? Đó là chưa nói đến những quan hệ về nguồn gốc. Ví dụ, múa Séc bùa của người Việt có cùng nguồn gốc với hát séc bùa của các phường bùa người Mường hay không? Vấn đề này có dính líu gì đến mối quan hệ Việt-Mường về phương diện lịch sử văn hóa? Trong quá trình phát triển múa dân tộc Việt, ảnh hưởng

Châm-Việt (thờ hiện ở mùa Dâm) đòi hỏi sự nghiên cứu mùa Châm để so sánh, phân tích. Việc này cũng sẽ giúp ích cho vấn đề nghiên cứu mùa quạt Châm...

Như vậy, ngoài mục đích giới thiệu một truyền thống phong phú, việc nghiên cứu mùa dân tộc Việt có tác dụng đối với việc nghiên cứu mùa các dân tộc khác ở nước ta. Nếu cần thiết, vấn đề mùa của người Việt sẽ được so sánh với mùa các nước ở Đông Nam Á để dễ khẳng định một đặc điểm mùa nào đó hoặc một sự tương đồng tạo nên bởi khu vực địa lý Đông Nam Á.

Trong cuốn sách này, vấn đề mùa dân tộc Việt được xét ở góc độ lịch sử, dân tộc học và vũ đạo học. Do vậy, đây là một vấn đề lớn, vượt quá sức người viết. Nhưng, với tinh thần mạnh dạn lập một giả thiết nghiên cứu, người viết cuốn sách này muốn được tiếp thu ý kiến của bạn đọc để bổ khuyết cho những sai sót của mình trong khi nghiên cứu vấn đề mùa dân tộc Việt.

TÁC GIẢ

CHƯƠNG I

TRUYỀN THỐNG MÚA LÂU ĐỜI CỦA DÂN TỘC VIỆT

Hàng vạn năm trước đây, bên cạnh những thị tộc, bộ lạc miền núi, trên đất nước Việt Nam còn có những tập đoàn người nguyên thủy khác sinh sống ở miền ven biển Đông. Đây là chủ nhân nền văn hóa Quỳnh Văn. Chủ nhân của nền văn hóa Hòa Bình, Bắc Sơn, Quỳnh Văn, từ cuộc sống hái lượm những sản vật sẵn có trong thiên nhiên, dần dần bước vào cuộc sống nông nghiệp dùng cuốc. Khi bắt đầu hình thành một vùng đồng bằng ven biển (xưa vốn là vùng biển nước cạn với những núi đảo chơ vơ còn có dấu sóng biển vỗ vào chân núi), thì con người cũng từ rừng sâu xuống khai phá đồng bằng, lập làng trên những doi đất dọc ven sông. Nông nghiệp xuất hiện vào thời kỳ tan rã của chế độ công xã nguyên thủy và nền văn minh cổ đại cũng đồng thời xuất hiện.

Theo Hà Văn Tấn, « Nếu chủ nhân văn hóa Đông Sơn mà về mặt tộc người được gọi là người Lạc Việt và về mặt chủng tộc bao gồm một bộ phận lớn người Anh-đô-nê-diêng thì tổ tiên của họ — chủ nhân văn hóa Phùng Nguyên — về mặt chủng tộc có thể là người Anh-đô-nê-diêng — hay Anh-đô-nê-diêng đang Nam Á hóa — và về

mặt tộc thuộc, theo tôi, có quyền được gọi là người Nguyên Lạc Việt»⁽¹⁾. Điều này giúp ta hiểu rõ thêm hình múa trên hoa văn trống đồng Ngọc Lũ.

Về hiện tượng múa này, các nhà khảo cổ lâu nay đã xét từ nhiều góc độ khác nhau. Ở đây ta hãy xét qua tư thế, động tác, là biểu hiện đặc trưng nhất của múa.

Trống đồng Ngọc Lũ I có hai loại hoa văn: văn hình học và văn hình khắc người, động vật và vật. Ta hãy xét vành 6 của 16 vành đồng tâm bọc lấy nhau từ trong ra ngoài trên mặt trống. Vành 6 có năm nhóm người hoạt động. Nhóm 1 có sáu, bảy người, nhóm 2 có một người, nhóm 3 có ba người, nhóm 4 có hai người và nhóm 5 có bốn người. Về hoạt động của các nhóm 2, 3, 4, 5, ta chưa có đủ điều kiện để xác định đó là múa. Về hoạt động của nhóm 1, ta có điều kiện xác định hơn. Tốp sáu người cùng có một thế chân, một dáng đứng thống nhất: người hơi ngửa về phía sau. Trong sáu người đó, ba người cũng có thế tay thống nhất: tay trước và tay sau đang duỗi ra, tay trước cao, tay sau thấp; còn ba người kia thì người cầm giáo chúc mũi xuống đất, người cầm khèn và người cầm chuông. Vì vành 6 chia thành hai bán viên đối xứng và gần giống nhau, cho nên tốp múa có thể gồm sáu hoặc bảy người. Mỗi tốp ấy chuyển động từ trái sang phải. Tất cả diễu hành vòng quanh ngôi sao, ký hiệu của mặt trời. Về một chi tiết múa tay thì có những ý kiến khác nhau. Hê-gơ cho rằng tay cầm thoa, Gơ-lu-bep cho rằng tay cầm phách. Gần đây, một vài nhà nghiên cứu xác định lại rằng đây là bàn tay đang múa, không cầm đạo cụ. Những thế tay múa với bàn tay khép ngón, tay trước tay sau duỗi ra, có thể là nét chung của người Việt. Những nét ấy còn có thể tìm thấy trên trống đồng U-bông (Lào)

(1) Hà Văn Tấn. *Văn hóa Phùng Nguyên và nguồn gốc dân tộc Việt*. Tạp chí Dân tộc học. Số 1-1975. Trang 32.

và trên trống vùng Điền (Vân Nam, Trung Quốc). Rồi thi thể chân bước, dáng múa hơi ngửa người, làm cho ta liên hệ đến múa của một số tộc người gốc Anh-đô-nê-diêng ở Tây Nguyên. Vì thế giả thiết rằng người Lạc Việt là người Anh-đô-nê-diêng Nam Á hóa, chẳng những có cơ sở nhân chủng học mà còn dẫn đến những liên hệ về múa.

Mác đã tổng kết một kinh nghiệm quý báu rằng, giải phẫu con người là chìa khóa của giải phẫu con khỉ. Như vậy, sự phân tích đặc điểm cấu trúc của hình tượng múa thời Lý — Trần cũng có thể giúp ta xác định đặc điểm múa trên trống đồng Đông Sơn.

Khi con người vừa thoát khỏi lối động vật thì bàn tay là một công cụ thần diệu để thực hiện những sáng tạo của con người và bàn tay ấy đã biết múa. Những hình múa trên trống đồng⁽¹⁾ còn được bảo lưu cho đến nay trong những hình thức múa hát dân gian. Có những nét còn tìm thấy ở múa người Việt ngày nay, như mô típ chèo thuyền trong múa Xoan, múa Dò, múa Chèo tàu; có những nét chỉ còn được giữ lại ở hình thức múa vòng. Cũng như nền văn hóa Đông Sơn, múa được ghi trên trống đồng có nguồn gốc văn hóa bản địa của nó, chứ không phải du nhập từ nước ngoài vào.

Những hình tượng động tác được miêu tả trên trống đồng Đông Sơn đã là múa chưa?

Muốn xác định rõ vấn đề này, cần thống nhất quan niệm «múa» là gì? Theo tự điển La-ru-xơ, «múa là chuỗi động tác nhịp nhàng của cơ thể theo tiếng nhạc hoặc tiếng hát». Nhưng Bra-ban phản biện rằng, «nếu múa không

(1) Đường nét múa trên hoa văn gãy góc do nguyên nhân tạo hình trên chất liệu đồng. Cho đến thời kỳ văn hóa Đông Sơn, mỹ thuật Việt Nam cơ bản là lối hình học. Đó là bước phát triển, thuận chiều như ở nhiều nền nghệ thuật trên thế giới, là tâm lý tiếp nhận và biểu thị giới tự nhiên của con người nguyên thủy, nhất là trong trường hợp cư dân nông nghiệp.

có nội dung phong phú thì không thể phân biệt nghệ sĩ ba lê với vận động viên thể dục thể thao». Vec-nơ Sup-tan nhận thức rõ hơn : « Múa là biểu hiện của một tư tưởng một tình cảm, một hiện tượng bằng động tác nhịp nhàng theo quy luật thẩm mỹ ».

Trong *Đại bách khoa toàn thư Liên Xô* khái niệm múa đã được xác định đúng đắn và đầy đủ : « Múa là một nghệ thuật, phản ánh cuộc sống bằng hình thức đặc biệt của nó. Cơ sở của múa là những điệu bộ động tác có quan hệ đến quá trình lao động, sự quan sát thiên nhiên và những ấn tượng có được từ thế giới xung quanh. Những động tác đó được cách điệu hóa nghệ thuật ». Phải nhìn múa trên suốt tiến trình lịch sử thì mới thấy hết được sự đúng đắn của định nghĩa về múa ghi trong *Đại bách khoa toàn thư Liên Xô*. Dựa trên cơ sở khái niệm múa trên đây, chúng ta phân tích hiện tượng hình người múa trên trống đồng Đông Sơn.

Nếu ta chỉ dừng lại ở một thời điểm lịch sử nào đó, chẳng hạn như dừng lại ở thời kỳ múa cổ đại, thì yêu cầu nghệ thuật sẽ đến mức nào ? Thời ấy múa rất gần kịch câm, nhưng chẳng phải vì thế mà không gọi nó là múa. Nó là múa và là múa nguyên thủy.

Thuở xa xưa, múa là một hình thức phổ biến tri thức và kinh nghiệm lao động, một hình thức rèn luyện kỹ năng lao động và sự cộng cảm giữa các thành viên cộng đồng trong quá trình lao động, sinh hoạt. Múa sinh hoạt là múa thể hiện các hành vi, ứng xử của con người trong cuộc sống hàng ngày, nghĩa là trong các tình huống xảy ra tương đối thường xuyên. Múa sinh hoạt thể hiện các mối quan hệ qua lại giữa những con người với nhau trong các tình huống đó, thể hiện những phương pháp họ dùng để thỏa mãn các nhu cầu vật chất và tinh thần. Nói như Pi-e Tuy-gan, múa là biểu hiện của một tình cảm nào đó, và có thể kết hợp với kịch câm để càng thêm dễ hiểu. Nó do một sự thúc đẩy nội tại và thỏa mãn nhu cầu thẩm

mỹ cũng như nhu cầu tâm lý. Động tác múa nguyên thủy gắn gũi với động tác lao động, vì rằng lao động — dù chỉ là lao động trong xã hội nguyên thủy — cũng đòi hỏi phải có thói quen thành thạo, khéo léo, bền bỉ và sức mạnh nhất định. Nhờ lao động mà các thói quen như đi, chạy, nhảy ngày càng được thay đổi hợp lý hơn. Nghề trồng lúa (theo một số nhà nghiên cứu thì bán đảo Đông Dương là một trong các quê hương của lúa nước), nghề trồng dâu nuôi tằm, nghề chăn nuôi gia súc, gia cầm ngày càng phát triển và nghề thủ công cũng phát triển theo, trước hết là nghề luyện đồng thau. Quá trình hình thành loại hình kinh tế xã hội nông nghiệp dùng cuốc và chăn nuôi trên cảnh quan khí hậu nhiệt đới phần nào được phản ánh trong trò Trám⁽¹⁾. Xưa kia, khi nghề chính là làm ruộng thì dân làng rước thành quả lao động nông nghiệp và về sau các nghề khác cũng được thêm dần vào cuộc rước. Từ trò «tứ dân» cho đến «bách nghệ», «trình nghề», những hình ảnh sinh động của xã hội cận đại không xóa hết những dấu vết của một xã hội cổ xưa. Phải bóc dần từng lớp văn hóa — múa thì mới tìm thấy được lớp cổ nhất của trò Trám.

Nếu ta nói rằng nghệ thuật phản ánh cuộc sống thì điều ấy có nghĩa là múa thể hiện quá trình phát triển lịch sử tộc người trong lao động và chiến đấu. Nói một cách khác, bằng cứ liệu múa dân tộc học, người ta có thể giải thích lịch sử của một dân tộc.

Ngày nay khảo cổ học Việt Nam có thể chứng minh rằng múa dân tộc Việt xuất phát từ lao động. Những người Việt cổ đã góp phần sáng tạo nên nghệ thuật múa được miêu tả trên trống đồng⁽²⁾. Rõ ràng dân tộc Việt có

(1) Ở Tứ Xã, Lâm Thao, Vĩnh Phú.

(2) Múa trên hoa văn trống đồng, có thể chưa thuần Việt, mà còn mang một vài yếu tố múa các tộc người khác.

múa chứ không như một quan niệm tương đối phổ biến rằng «dân tộc Việt không có múa». Lẽ tất nhiên ta phải xem xét nó qua các thời đại.

Ách đô hộ của bọn xâm lược Trung Quốc từ cuối thế kỷ II cho đến thế kỷ VI làm cho sự phát triển kinh tế, văn hóa nước ta bị cản trở. Bọn đô hộ truyền bá Nho giáo vào nước ta, và tất nhiên, điều đó ảnh hưởng đến sinh hoạt múa trong dân gian (được hình thành từ xã hội công xã). Đối chiếu với tình hình múa của một vài xã hội ở Châu Phi và Châu Á cùng loại hình kinh tế văn hóa nông nghiệp, cũng như căn cứ vào hoa văn trống đồng Ngọc Lũ, ta có thể nói rằng dân tộc Việt có múa vòng. Trải qua hàng nghìn năm bị xâm lược, mặc dù bọn thống trị ngoại bang muốn áp đặt nền văn hóa của chúng, múa dân tộc Việt vẫn còn như ngọn lửa âm ỉ cháy. Tư liệu múa về thời kỳ này quá ít, nhưng qua hai cứ liệu sau đây, ta có thể giả định sự phát triển múa của người Việt.

Việt sử thông giám cương mục còn ghi: «Thái thú Cửu Chân Đàm Manh làm chủ tiệc rượu của bố vợ là Chu Kinh, mời cả các quan to đến dự. Lúc rượu đã say, nổi khúc nhạc vui. Công tào Phiên Hâm đứng lên múa, mời Chu Kinh múa. Chu Kinh không chịu đứng dậy. Phiên Hâm còn cứ ép Kinh mãi. Đàm Manh tức giận cầm trượng đánh Phiên Hâm. Em Hâm là Miêu đem dân chúng đánh phủ lý. Đàm Manh đến nỗi phải chết».⁽¹⁾

Câu chuyện này làm rõ một vấn đề là Chu Kinh không múa và Phiên Hâm múa. Hiện tượng ấy nói lên rằng ở Trung Quốc thời Đông Hán, theo thể chế, quan lại không múa. Họ coi khinh múa ngay từ thời Chiến quốc. Múa hát do một số người chuyên nghiệp đảm nhiệm. Người múa ở địa vị xã hội thấp kém. Vua chúa, quan lại có vũ công múa hát mua vui trong các tiệc tùng. Trên những

(1) *Việt sử thông giám cương mục. Tiền biên. Tập 1. Trang 102.*

chiếc binh đồng Trung Quốc có chạm trổ cảnh yến tiệc : các quan ngồi trên cao chèn chén, còn các vũ nữ, nhạc công biểu diễn phục vụ ở dưới. Đến thời Hán, bọn quí tộc cũng không dịch thân múa hát. Trong khi đó, ở quận Cửu Chân, tuy công tào là một viên chức của bộ máy bọn thái thú, nhưng vẫn múa. Múa là một truyền thống của dân tộc, dân và tầng lớp quí tộc đều ưa thích múa. Sau này, các vua thời Lý — Trần vẫn tiếp tục truyền thống sinh hoạt múa. Như vậy, truyền thống múa của người Việt đã phát triển liên tục từ những hình múa trên trống đồng Đông Sơn cho đến thời kỳ Bắc thuộc.

Từ cuộc dấy binh của Hai Bà Trưng cho đến khởi nghĩa Lý Bí, Mai Thúc Loan, Phùng Hưng, dân tộc Việt đã vùng lên quật cường. Truyền thống chống ngoại xâm, đó là mảnh đất để phát triển loại múa võ. Khi Đinh Bộ Lĩnh thống nhất mười hai sứ quân, dựng nước Đại Cồ Việt, thì sinh hoạt múa hát được làm sống lại dần. Sử sách còn nhắc đến Phạm Thị Trân quê ở Hồng Châu (Hải Hưng ngày nay), người đẹp, hát hay, múa giỏi, người đã dạy múa hát trong quân ngũ và được vua Đinh phong chức ưu bà. Lê dĩ nhiên sinh hoạt múa phải phục vụ đặc lực cho vua quan hoặc có tác dụng động viên quân sĩ thì vua Đinh mới trọng dụng Phạm Thị Trân. Phải chăng đó là buổi đầu của múa cung đình, và múa cung đình thời này còn gần gũi với múa dân gian dân tộc Việt ? Hiện tượng Phạm Thị Trân còn là một chứng cứ về sự phát triển đến mức chuyên nghiệp hóa của nghệ thuật múa hát thời Đinh. Điều ấy cũng có nghĩa rằng, thông qua bọn thái thú, văn hóa-múa Trung Quốc không dễ gì đồng hóa nền văn hóa-múa Việt. Sự chuyên nghiệp hóa về múa ở thời Đinh được tiếp tục dưới thời Tiền Lê. Sử sách có nói đến chuyện vua Lê Long Đinh bắt cung nữ bỏ xiêm y múa hát⁽¹⁾. Đến

(1) Hoàng Ngọc Phách — Huỳnh Lý. *Chèo và Tuồng*. Trang 9.

thời Lý, sự chuyên nghiệp hóa đó được phát triển thêm một bước về mặt tổ chức. Năm 1025 Lý Thái Tổ đặt chức quản giáp cho những người múa hát phục vụ ở làng xã, khi mở hội, vào đám tế xuân. Đến thời Lý — Trần, sinh hoạt múa trong dân gian rõ nét hơn. Múa đã trở thành một mô típ của các bức chạm gỗ ở tháp Chương Sơn và ở chùa Thái Lạc. Những động tác múa trên các bức tranh sinh hoạt dân gian ấy gợi lại những nét múa trên trống đồng. Giờ đây, chúng được phát triển cao hơn, chẳng hạn như động tác tay được kết hợp với dáng đứng, với động tác đầu, mình. Những bức chạm hình người múa nói trên cũng phù hợp với lời kể của nghệ nhân về sự tồn tại của múa dân tộc Việt dưới thời Lý — Trần...

Theo truyền thuyết, múa Dậm, múa Ải Lao có từ thời Lý, múa Bài bông có từ thời Trần, do Trần Quang Khải sáng tác. Đành rằng từ bước khởi thảo của ông cho đến điệu múa hoàn chỉnh được trình diễn, phải có sự tham gia sáng tạo của các vũ nữ. Phải chăng điệu múa này dùng để phục vụ cho vua chúa nhà Trần. Nhìn chung, múa của người Việt dưới thời Lý — Trần phát triển liên tục. Từ thời Đinh đến thời Trần, song song phát triển múa dân gian và múa cung đình của người Việt. Chuyện vua Lý Thánh Tông thân hành múa khiên tại điện vua Chiêm Thành, chuyện Tĩnh quốc vương biểu diễn điệu múa người «rợ mọi» cho vua cha xem,⁽¹⁾ v.v... chứng tỏ rằng ở giai đoạn phát triển múa này, múa cung đình còn gần gũi với múa dân gian.

Đến thời Hậu Lê, khi mà Nho giáo ảnh hưởng nặng nề đến tầng lớp quý tộc người Việt, thì một số hình thức hát múa dân gian bị hạn chế. Hình thức hát múa Lý liên bị coi là dâm tục. Múa các dân tộc ít người bị coi rẻ. Múa

(1) *Việt sử thông giám cương mục*. Tập V. *Chính biên*. Quyển 6-8. Trang 49.

Chư hầu lai triều (mà dấu vết của nó là tổ khúc múa Xuân Phả ngày nay) được chính quyền phong kiến đương thời sử dụng với một ý đồ chính trị khác. Nó thể hiện sự thần phục của các nước bang giao đối với triều ^{*}Hậu Lê. Nhiều bằng cứ, như tiếng đề gọi Trung Quốc thời ấy là «Ngô quốc», thái độ xem thường đối với bọn Trung Quốc xâm lược, sự chế giễu đối với Phật giáo, chứng tỏ rằng trò Ngô quốc (một trong năm khúc của tổ khúc Xuân Phả) không thể có trước chiến thắng Nguyên-Mông. *Lịch sử Việt Nam*, tập I viết: «Dưới triều Lê, các nước Chăm-pa, Lào, Chân Lạp, đều sai sứ sang giao hiếu và phong kiến phương Bắc cũng không dám xâm phạm nước ta. Các hành động vi phạm và quấy rối biên giới đều bị đẩy lùi một cách kiên quyết và kịp thời bằng biện pháp ngoại giao hay quân sự»⁽¹⁾. Vì vậy, mới có giả thiết rằng múa Chiêm Thành, múa Ai Lao, chỉ có khả năng xuất hiện vào thời Hậu Lê. Múa Lục hồn nhung (còn gọi là múa Tú Huân), có thể xuất hiện sớm hơn. Theo một gia phả phát hiện được ở Thanh Hóa, múa Tú Huân có thể có từ thời Trần, nhưng tổ khúc «Chư hầu lai triều» định hình vào khoảng thời Hậu Lê. Múa Hoa lang là lớp văn hóa - múa muộn hơn, sớm nhất phải từ thế kỷ XVII, tức là từ khi các giáo sĩ và thuyền buôn phương Tây vào nước ta⁽²⁾.

Dưới thời Hậu Lê, hát múa trước mặt đế vương gọi là hát chầu.

Đến thời Nguyễn thì múa dân gian và múa cung đình càng phát triển tách rời nhau. Nếu múa dân gian được bảo lưu bằng những phong tục lễ nghi ở làng xã, thì múa cung đình tập trung vào chức năng lễ thức hoặc biểu tượng vương triều.

(1) *Lịch sử Việt Nam*. Nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hà Nội. Trang 272.

(2) Sách đã dẫn. Trang 304.

Đến thời Pháp thuộc, chính sách văn hóa thực dân đẩy lùi truyền thống múa dân tộc Việt ra khỏi những vùng đô thị. Hà Nội không còn là Thăng Long cũ với những «Hội vũ» nữa. *

Bọn thực dân Pháp du nhập các hình thức khiêu vũ vào nước ta. Những tiệm nhảy cũng chỉ thu hút một số ít thị dân ở các thành phố lớn, còn múa dân gian người Việt vẫn lúi cuồn quảng đại quần chúng ở nông thôn. Tuy vậy, trước sự lan tràn của nghệ thuật múa phương Tây, múa người Việt không tránh khỏi những ảnh hưởng nhất định.

Sau Cách mạng tháng Tám (1945), nhất là từ ngày hòa bình được lập lại (1954) múa dân tộc Việt đã được khôi phục và phát triển...

Kể từ thời Hùng Vương cho đến Cách mạng tháng Tám, múa dân tộc Việt không ngừng phát triển. Mỗi hình thái của nó có những nét đặc thù được tạo nên bởi những điều kiện kinh tế, chính trị, văn hóa, xã hội ở từng giai đoạn phát triển lịch sử. Giữa những hình thái múa người Việt có mối quan hệ và tác động lẫn nhau. Trong từng thời kỳ lịch sử, đối với mỗi hình thái, những tác động qua lại ấy thể hiện ở từng mức độ khác nhau.

Cho đến nay, theo những con số thống kê chưa đầy đủ, ta có thể lập bảng phân bố múa dân tộc Việt trên toàn cõi Việt Nam. Để dễ phân theo dõi và đối chiếu, các địa phương tạm được dùng theo tên cũ:

— Ở Phú Thọ có múa Chạy cày, hai hình thức múa Mo, múa Tùng rí, múa Xoan, múa Tiên, múa Trống, múa Sênh tiền mô lộn.

— Ở Sơn Tây có múa Dô, múa Chèo tàu.

— Ở Hà Đông có múa Trống bông.

— Ở Hà Nội có múa Trống bông, múa Chạy cờ, múa Rồng, múa Lân, múa Rắn.

— Ở Bắc Ninh có múa Hồ, múa Cờ, múa Chải hê, múa Sênh tiền. *

- Ở Bắc Giang có múa Bài bông, múa Quạt.
- Ở Hà Nam có múa Dậm, múa Lải Lê, múa Tiên, múa Gậy, múa Kiếm.
- Ở Nam Định có múa Bài bông.
- Ở Thái Bình có múa Giáo cờ giáo quạt, múa Éch, múa Đèn, múa Đu tiên, múa Chạy chải, múa Đồng thiếp, múa Ông Đùng bà Đà.
- Ở Kiến An có múa Tứ linh, múa Trống.
- Ở Thanh Hóa có múa Xuân Phả, múa Đèn, múa Tiên cuội, múa Chèo chải, múa Tú Huân, múa Rồng, múa Tứ linh, múa Trống, múa trong các trò Thủy, trò Văn vương, trò Thị lập.
- Ở Nghệ An có múa Quạt, múa Lã Vọng câu cá.
- Ở Hà Tĩnh có múa Sắc bùa, múa Phường tướng.
- Ở Quảng Bình có múa Chèo cạn, múa Tứ linh, múa Long hổ hội, múa Sênh tiền, múa Chén, múa Đèn.
- Ở Huế có múa Bông, múa Hoa đăng, múa Nữ tướng xuất quân (múa Kiếm), múa Quạt, múa Song phượng, múa Lân (Lân mẫu xuất lân nhi), múa Song quang, múa Bát dật, múa Bã trạo, múa Ba mã (Lục triết hoa mã đăng), múa Tam tinh chúc thọ, múa Trình tường tập khánh (múa Liễn).
- Ở Quảng Ngãi có múa Sắc bùa.
- Ở Bình Định có múa Lục cúng, múa Bã trạo, múa Roi.
- Ở Khánh Hòa có múa Bã trạo.
- Ở Sài Gòn có múa Bóng...

Múa dân tộc Việt phổ biến khắp đất nước Việt Nam. Nhưng ngày nay, ta không dễ gì còn được thấy những điệu múa đó, do những đặc điểm lịch sử phát triển của nó. Từ khi được nhà Lê suy tôn thành quốc giáo, Nho giáo đã cản trở sinh hoạt múa trong dân gian dân tộc Việt. Đối với những xã hội đang trong thời kỳ thị tộc tan rã hoặc mới

chuyển sang sơ kỳ phong kiến thì sinh hoạt múa trong dân gian còn phổ biến, như ở các dân tộc ít người: Ba-na, Gia-rai, Thái, Mèo.

Di sản⁴¹ múa trên đây là tấm gương phản ánh cuộc sống của dân tộc Việt qua các thời đại.

Múa phản ánh hiện thực. Và, hiện thực trong múa dân tộc Việt ở dạng cách điệu. Thông qua hình tượng nghệ thuật múa, chúng ta thấy nổi lên sinh hoạt lao động của nhân dân từng thời kỳ lịch sử. Tài liệu khảo cổ và dân tộc học hiện nay chưa đủ cho ta dựng lên cây phả hệ của nghệ thuật múa dân tộc Việt, và qua đây, nhìn thấy sinh hoạt lao động của nhân dân qua các thời, nhưng ít nhất, ta cũng có thể có một cái nhìn bao quát về mối quan hệ lịch sử giữa múa và cuộc sống. Qua những điệu múa Chạy cày, múa Mo, múa Tùng rí, ta có thể thấy phương thức sản xuất, đời sống văn hóa vật chất (thể hiện qua phục trang, đạo cụ, mặt nạ) và văn hóa tinh thần (phong tục, tín ngưỡng) của dân tộc Việt ở một thời kỳ lịch sử nhất định.

Ta thử xét nhóm múa Chạy cày, múa Mo và múa Tùng rí.

Trước hết, về phần nhạc đệm, một đặc điểm nổi bật là múa không có hát và theo nhịp trống chiêng với một âm hình tiết tấu khá đơn giản. Lại còn những tiếng hú kéo dài của người múa được họa theo bằng tiếng hú ngắn của những người dự. Những tiếng hú ấy gọi lên cuộc sống hoang dã, hú còn là tiếng gọi vía, gọi thần linh hay vật tổ. Động tác múa là những động tác mô phỏng sinh hoạt lao động chưa được cách điệu hóa nghệ thuật. Phục trang của các vai nam là khố bao, cởi trần. Mặt nạ bằng mo cau được vẽ một cách đơn sơ, tùy tiện bằng những vạch trắng, đen. Đạo cụ là dụng cụ sinh hoạt hoặc nông cụ, được trang trí sơ sài. Do đó, tính chất nguyên sơ toát lên từ toàn bộ các mặt âm nhạc, múa, phục trang, đạo cụ..., cho phép ta xác định đây là những điệu múa rất cổ gần với các nghi lễ nông nghiệp từ thời cổ đại.

Cuộc sống của người Việt cổ không chỉ là những nét sinh hoạt trù tính, với những động tác dịu dàng, uyển chuyển, duyên dáng như trong múa Xoan, múa Dô, múa Chèo tàu, mà còn là những cảnh hùng tráng đầy khí thế chiến đấu — từ những sinh hoạt săn bắt của con người Việt cổ mà dấu vết còn in lại trên chiếc rìu đồng Đông Sơn, cho đến cả một lịch sử chống ngoại xâm. Những nét đặc thù ấy không thể không được phản ánh trong múa. Một bộ phận đáng kể của động tác múa dân tộc Việt dựa trên võ thuật, cũng như trong võ thuật dân tộc Việt có yếu tố múa. Múa và võ quan hệ khăng khít với nhau.

Lịch sử chống ngoại xâm hun đúc cho dân tộc Việt một tinh thần thượng võ, một truyền thống võ thuật lâu đời. Võ dùng để tự vệ và chiến đấu. Nó xuất hiện khi tổ tiên người Việt phải chống thú dữ và giặc ngoại xâm. Các thế đỡ, đâm, phạt, né, lùi... được rút ra từ việc chống chọi với thú rừng và kẻ thù. Võ được tổng hợp từ đấy để rồi trở thành những bài rèn luyện chiến đấu tốt hơn. Mỗi khi chiến thắng kẻ thù, các bộ lạc nguyên thủy thường họp lại để mừng công. Những động tác võ đẹp, những điệu múa vũ khí được trình diễn đẹp hơn khi chiến đấu. Những mũi tên đồng ở di chỉ Đồng Đậu cho thấy rằng người Việt đã sử dụng cung tên. Từ săn vây, săn đuổi, đào hố đánh bầy thú rừng, họ đã chuyển sang hình thức săn bắn. Những động tác múa cung nỏ ngày nay phải chăng đã bắt nguồn từ động tác săn bắn xa xưa ấy. Chúng ta đã tìm thấy trong nền văn hóa Đông Sơn các loại rìu chiến, giáo mác, mũi tên, kiếm bằng đồng thau. Múa Kiếm, múa Giáo, múa Búa trong múa Tuồng không thể thoát ly cơ sở động tác sinh hoạt đã có cách đây mấy nghìn năm. Từ thời Hùng Vương đã có thi võ, thi bắn và muốn giành ngôi thủ lĩnh tối cao của liên minh bộ lạc, người Việt cổ phải lao động giỏi và giỏi võ. Môn vật và võ thuật được phát triển khắp nước Âu Lạc, cho nên ta không ngạc nhiên khi có những tay vật, tay võ nổi tiếng như Cao Lỗ, Nồi hấu. Thi võ, thi

vật là cách chọn nhân tài. Bà Triệu lên núi Nưa huấn luyện nghĩa quân cũng bằng cách ấy. Lò võ, lò vật trở thành nơi tụ nghĩa⁸. Sinh hoạt võ thuật dần dần trở thành một đòi hỏi của giai cấp thống trị. Nhà Trần lập Giảng võ đường năm 1253. Các vương hầu thời Lý — Trần phải luyện võ. Thời Lê — Trịnh có nhà Vũ học, hàng năm mở thi võ gồm ba kỳ. Thời Nguyễn, năm 1836 Minh Mạng mở thêm hai trường thi võ ở Hà Nội và Thanh Nghệ (ngoài trường ở Huế ra). Khi võ thuật được đưa vào cung đình, được dùng vào việc rèn luyện quân lính thì nó đã phát triển khá xa về kỹ thuật so với buổi đầu của nó. Truyền thống thượng võ của dân tộc Việt tiếp tục phát triển trong phong trào chống Pháp nhờ những thủ lĩnh nghĩa quân như Lãnh Khương, Đề Trục, Đặng Thị Nhu (vợ ba Đề Thám). Tiến lên một mức nữa, động tác võ thuật trở thành cơ sở của động tác múa, như ở trường hợp một số động tác tuồng. Tạo hình, luật động, tiết tấu động tác võ được sử dụng làm chất liệu múa sinh hoạt. Ví dụ luật động xoan-xỏ-bọc-úp, tư thế trung bình tấn.

Quá trình tích lũy kỹ thuật này có quan hệ mật thiết đến việc phát triển ngôn ngữ múa vũ khí (một bộ phận của múa đạo cụ Việt Nam). Phương tiện biểu hiện này càng tạo thêm thuận lợi cho việc phản ánh kỳ tích của các bậc anh hùng cứu nước. Kết hợp với âm nhạc, múa thể hiện những cuộc chiến đấu bằng nhiều hình thức. Có khi múa kết hợp với hát để diễn tả nội dung chiến đấu — như trong điệu múa Nữ tướng xuất quân — hoặc diễn tả hoàn toàn bằng múa một cách ước lệ như trong múa Cờ ở Hội Dóng.

CHƯƠNG II

MÚA DÂN GIAN

Múa dân tộc Việt có ba hình thái :

- Múa dân gian
- Múa tôn giáo
- Múa cung đình.

Múa dân gian được xác định do những đặc điểm về nội dung và hình thức nghệ thuật, do những đặc điểm về phương thức sáng tạo, về đối tượng phục vụ. Ta hãy lần lượt tìm hiểu những đặc điểm ấy trong di sản múa dân gian dân tộc Việt.

Múa dân gian dân tộc Việt bắt nguồn từ cuộc sống lao động của người Việt, phản ánh tư tưởng, tình cảm của con người và đem lại cho họ nhận thức, khoái cảm thẩm mỹ về cuộc sống. Đặc điểm của việc thể hiện nội dung lao động và chiến đấu tạo nên đặc điểm múa, thể hiện ở hình tượng, luật động và tiết tấu. Nếu liệt kê tất cả những động tác của múa truyền thống người Việt, ta sẽ thấy động tác sinh hoạt chiếm đa số. Đây là ngôn ngữ múa dân gian, do nhân dân — chủ yếu là nông dân — sáng tạo ra. Đáng rằng điệu múa ban đầu phải có người khởi thảo, nhưng đối với điệu múa ấy thì phương thức sáng tạo tập thể trong quá trình lưu truyền qua các thế hệ là chủ yếu. Do

những đặc điểm về kinh tế, chính trị, văn hóa, múa dân gian người Việt hình thành và phát triển không giống như ở các dân tộc Thái, Mèo, Ba-na v.v...

Múa dân gian thường nảy sinh trong lúc người Việt cò lao động, vui chơi, hay tiến hành nghi lễ phong tục. Múa gắn liền với hoạt động thực tiễn và biểu diễn trong môi trường sống hàng ngày của họ. Bởi vậy, nó không thể ổn định ngay từ đầu, mà được tiếp tục sáng tạo, được bảo lưu qua trí nhớ, lời kể và việc truyền động tác của nhân dân nhiều nơi, nhiều thời kỳ rất linh hoạt, với nhiều dị bản cho tới khi nào đạt tới những khuôn dạng phổ biến làm thỏa mãn cuộc sống và tâm lý chung của một vùng, một thế hệ, một loại người. Song, sự ổn định ấy cũng chỉ tương đối thôi, vì cuộc sống và tâm lý người Việt thay đổi với thời gian. Sự vận động lịch sử ấy tạo nên một sự đan dệt, thâm nhập lẫn nhau của quá trình chuyển hóa biến chứng giữa các mặt với nhau.

1. Múa dân gian được địa phương hóa và biến thành dị bản ở từng vùng

Phần lớn những điệu múa dân tộc Việt còn lại đến nay đều do các phường múa hát bảo lưu ở từng địa phương, bằng phương thức truyền nghề. Ở các điệu múa do các ca công giới thiệu, màu sắc địa phương có thể không rõ, bởi lẽ nơi còn tìm thấy điệu múa chỉ là nơi hiện đang cư trú của một nghệ nhân nào đó. Quá trình địa phương hóa tạo nên những dị bản, chẳng hạn như múa Sắc bùa ở Hà Tĩnh và múa Sắc bùa ở Quảng Ngãi, múa Tứ linh ở Kiến An và múa Tứ linh ở Thanh Hóa.

Nhiều tỉnh ở vùng đồng bằng Bắc Bộ có múa Sênh tiền như Phú Thọ, Hải Dương, Hưng Yên, Thái Bình. Ngay trong một tỉnh, nhiều nơi cũng có một điệu

Múa Tú Huân là một điệu múa tương đối phổ biến ở vùng đồng bằng Thanh Hóa. Nó được phổ biến suốt dọc sông Chu. Theo một con số thống kê chưa đầy đủ, 19 nơi ở Thanh Hóa có múa Tú Huân. Dị bản Xuân Phả có một mẹ, 10 con.* Bè múa của các con mang tính chất đồng diễn. Động tác chủ đạo là tay đánh sênh, chân chụm, nhảy nhỏ ở các tư thế ngồi xồm, đứng khom lưng. Động tác phảng phất dáng nét múa của một số tộc người gốc Anh-đô-nê-diêng ở Tây Nguyên. Có tiếng hú làm hiệu cho các chuyển đoạn. Nhạc cụ gõ đệm cho múa, không có hát. Nhưng Tú Huân ở các xã khác dọc sông Chu thì ít nhiều mang tính chất trò diễn. Nhân vật gồm có một mẹ (có nơi có cả vai bố), 10 hoặc 12 con. Mỗi con gọi là Tú, chẳng hạn như Tú sênh, Tú chén, Tú báng v.v... Tính cách mỗi con được thể hiện bằng lời hát. Múa mang tính chất đồng diễn, không khắc họa hình tượng, tính cách nhân vật. Động tác chủ đạo ở những dị bản này khác với động tác chủ đạo ở dị bản Xuân Phả. Ở đây ta nhận thấy sự kết hợp các dáng nét múa Việt với múa các tộc người gốc Anh-đô-nê-diêng. Về hóa trang, có nơi dùng mặt nạ, có nơi không dùng...

Cùng có khi được sử dụng vào những diễn xướng dân gian của từng địa phương, một hình thức múa nào đó thay đổi. Ví dụ: Bỏ bộ trong Xoan (Phú Thọ) khác với Bỏ bộ trong Dô (Sơn Tây), khác với Bỏ bộ trong Chèo tàu (Sơn Tây), khác với Bỏ bộ trong Dậm (Hà Nam). Đoạn Bỏ bộ thể hiện tính chất năng động của hát múa dân gian dân tộc Việt và thường nằm ở cuối cuộc hát múa.

Múa dân gian thường phát sinh từ một địa điểm cụ thể (làng, giáp), rồi sau đó, do quá trình giao lưu văn hóa, mà trở thành vốn liếng của một vùng, một địa phương. Do những điều kiện lịch sử xã hội nhất định trong quá trình hình thành và phát triển của đất nước, các điệu múa của từng địa phương dần dần tiếp thu ảnh hưởng của nhau, trở nên phong phú và thành thống nhất cho cả dân tộc, như múa Kiếm, mô típ múa Chèo thuyền.

2. Quá trình kế thừa, phát triển truyền thống múa và giao lưu văn hóa với các ngoại tộc

Thử xét một mô típ nào đó trong quá trình kế thừa và phát triển của nó, chẳng hạn như mô típ chèo thuyền trong Bả trạo.

Bả trạo, còn gọi là chèo Cầu Ngự, là một loại hát múa gắn với tục thờ cá voi. Sau đây là dị bản Bả trạo ở Tân Phụng (Bình Định).

Nội dung Bả trạo gồm 2 phần:

— Cầu Ngự (ca ngợi công đức cá voi, từ hình dáng cho đến tác dụng của nó đối với đời sống người dân chài).

— Phản ánh sinh hoạt của dân chài khi biển lặng và lúc gió đông.

Mở đầu là một đoạn múa chèo thuyền. Sau khi tổng hậu (người cầm lái) truyền lệnh thì các bạn chèo (từ 8 đến 16 người) tay bồng mái chèo, cùng nhảy bước một từ một hàng dọc rẽ thành hai hàng, rồi chuyển thành bốn hàng dọc. Ở đoạn này, các bạn chèo nhảy theo nhịp sênh của tổng hậu cho đến lúc nào dàn thành bốn hàng dọc ngay ngắn thì dừng lại. Sau khi quý lạy ba lạy, họ day mái chèo.

Từ đoạn này trở đi, các vai tổng mũi, tổng khoan (còn gọi trung khoan: người đứng giữa khoan thuyền), tổng lái hát theo các điệu nói lối, hát nam, hát khách, tàu mã. Các bạn chèo thỉnh thoảng xô theo hoặc lặp lại một đoạn hát của các vai tổng.

Động tác chèo thứ hai của Bả trạo là cạy (chống mái chèo xuống đất và dùng một tay mà cạy).

Đến đoạn cuối, khi Bả trạo gay chèo để lên mái nhặt thì động tác đổi tiết tấu nhanh hơn.

Trong Bả trạo, phần múa của tập thể các bạn chèo không nhiều. Nhưng phần múa của các vai tổng thì nhiều hơn, nhất là phần múa của vai tổng khoan. Động tác của nhân vật này là những động tác múa kịch cảm miêu tả sinh hoạt lao động trên thuyền, như tát nước, câu cá v.v... và là những động tác thể hiện tâm trạng, tính cách nhân vật.

Từ động tác bơi chải trong ngày hội nước cho đến động tác chèo đưa linh trong hát múa Bả trạo⁽¹⁾ tuy vẫn còn giữ đạo cụ (mái chèo), động tác sinh hoạt đã được cách điệu hóa và thay đổi tính chất, cho phù hợp với nội dung điệu múa. Nếu trong bơi đua, động tác phải khỏe, nhanh nhẹn, khấn trương thì trong đưa ma, nó cần chậm rãi, kính cẩn và nhẹ nhàng, bởi vì theo quan niệm của người Việt cổ, đây là chèo thuyền đưa linh hồn người chết về thế giới bên kia, cách trở với thế giới bên này bởi một biển nước mênh mông:

Hồ hồ đưa linh

Đưa linh phản hồi

Ai đem chiếc thuyền loan qua bề Bắc

Không cho chim nhạn đậu chốn non đồi.

Múa chèo thuyền thành một lễ tiết đưa ma. Động tác chèo thuyền trở thành mô típ chủ đạo của nhiều trò hát múa hoặc múa hát như Xoan, Dò, Chèo tàu, Dậm, Chải hê, Xuân Phả, Châu văn và sân khấu Chèo. Đạo cụ mái chèo được thay thế bằng chiếc quạt gập (múa Chèo) hoặc bằng vạt áo trước (Châu văn) và cuối cùng bị bỏ đi để chỉ còn một động tác ước lệ. Trong múa Dậm có động tác lật bàn tay hơi khác lạ so với nhiều động tác bàn tay trong múa nữ dân tộc Việt. Có người liên tưởng đến một nét múa Chăm còn ghi trên các bức tượng Chăm nào đấy, nhưng rồi không thể chỉ rõ ra được vì nét múa Chăm kia đã được biến hóa trong múa người Việt. Hiện tượng này còn có thể gặp ở múa Xuân Phả. Động tác nhún vai (mà các cụ nghệ nhân ở làng Xuân Phả gọi là «giật mình») phải chăng là một yếu tố ngoại lai khác hẳn với múa Việt và được sử dụng ở một trong năm trò Xuân Phả. Các nghệ nhân

(1) Hình thuyền ăn sâu đến mực Lạc dân. Lạc hầu chọn thuyền làm nơi an nghỉ cuối cùng (mộ táng Việt Khê, Thường Tín, Yên Mỹ). Trong quan tài Việt Khê còn chôn theo một mái chèo sơn son.

múa ngày trước đã biết tiếp thu và Việt hóa múa nước ngoài, kết hợp với múa dân tộc Việt để xây dựng một nghệ thuật múa^e thực sự có tính chất dân tộc từ thế kỷ X trở đi, như múa Dậm... Những điệu múa còn lưu truyền đến nay mang đậm tính chất Việt. Tính chất ấy thể hiện ở nội dung và hình thức nghệ thuật, thể hiện trong mối quan hệ giữa múa và cuộc sống.

3. Múa dân gian gắn liền với phong tục, tập quán, lễ nghi

Do không giải thích được sự cần thiết năng lượng mặt trời đối với sự sống của con người và cây lúa, nên người Việt cổ đã đi đến chỗ thờ mặt trời. Điệu múa còn ghi trên trống đồng cũng gắn với tục thờ mặt trời của người Việt.

Người xưa thấy được rằng nước rất cần cho cây lúa. Nhưng muốn chống hạn cho lúa, họ giải quyết bằng cách cầu đảo. Ở Phù Ninh⁽¹⁾, ngày trước, khi đại hạn, hễ cúng bốn ngày mà chưa mưa thì tổ chức đánh vật. Nếu vẫn chưa mưa thì tổ chức ném giỏ cầu mưa.

Tục thờ Thần lúa và các nghi lễ tục hèm cầu cúng đều có múa hát kèm theo. Tín ngưỡng phồn thực thể hiện ước mơ của người Việt cổ về sự sinh nở của cây cỏ và con người :

Sơn Đồng có tục múa mo

Bánh giầy bánh cuốn đem cho dân làng

Buổi chiều, sau khi tế lễ xong, trai chưa vợ, gái chưa chồng tụ họp tại đình. Một người vừa múa vừa hát, tay trái cầm khúc tre tượng trưng cho sinh thực khí dương và tay phải cầm chiếc mo cau tượng trưng cho sinh thực khí âm. Người ấy vừa múa vừa cầm khúc tre vào mo cau, hát :

Cái sự làm sao, cái sự làm vậy

Cái sự thế này cái sự làm sao

(1) Gia Lâm, Hà Nội.

Sau một hồi hát múa, người ấy tung khúc tre và mo cau cho nam nữ thanh niên tranh cướp.

Có điệu múa hát còn mang tính chất cổ sơ như ông Đùng bà Đà, nhưng ngược lại, có điệu hoặc hệ thống trò được chồng lên trên nó nhiều lớp văn hóa, như trò Trám. Ban đầu trò gồm những động tác mô phỏng lao động nông nghiệp như cày bừa, cấy gặt, cho đến những động tác thể hiện các vai công, cò (thương), sĩ. Ở một số nơi, trò ấy là những đoạn kịch cảm miêu tả sinh hoạt. Nhưng cũng còn có nơi, trò ấy nhiều hát múa, động tác kịch cảm được cách điệu hóa nghệ thuật hơn, như ở Mậu Lâm (Vĩnh Phúc). Các vai được thể hiện bằng mặt nạ. Trong các lễ gia đình như ngày sinh con, lấy vợ, lấy chồng, tang lễ không hẳn đều có múa. Thoạt kỳ thủy, các lễ ấy đều nằm trong một quá trình chung của sự linh hóa. Những điệu múa hồi mới ra đời tác động như một lá bùa yểm nhằm thúc đẩy mùa màng (phồn thực), làm mưa hoặc đảm bảo sản bắt được lắm mồi (như ở In-đô-nê-xi-a).

Như trên đã nêu rõ, trong hoàn cảnh mà tổ tiên người Việt hàng vạn năm về trước chưa có thể thắng được những trở lực thiên nhiên thì thuyết vạn vật hữu linh có thể tìm được mảnh đất sống của nó. Người rừng núi thờ hổ, người ven sông thờ thường luồng, người miền biển thờ cá voi. Ở Thanh Hóa có trò Văn vương gắn với tục thờ hổ. Bình Định, Khánh Hòa có chèo Bã trạo gắn với tục thờ cá voi. Tục thờ Thành hoàng là một đặc trưng văn hóa người Việt. Những ác thú độc xà được tôn lên làm thần bảo hộ của dân làng. Thần bảo hộ là hiện thân của những phong tục, đạo lý, đồng thời là sự thưởng phạt (phạt những kẻ vi phạm và thưởng những người tuân theo luật lệ). Sức mạnh của thần bắt nguồn từ xã hội. Nét đặc trưng của thần bảo hộ là bộ mặt người của thần. Trong thời kỳ tan rã của chế độ công xã nguyên thủy, khi những quan niệm vật linh giáo còn phổ biến thì thần là thần súc vật như đã kể trên. Một vài con vật mang tính chất biểu tượng cho ước vọng

và lý tưởng của con người cũng được thờ. Rồng là biểu tượng của vua, của vương triều ; Lân là biểu tượng của sức mạnh ; Rùa là biểu tượng của sự sống lâu ; Phượng là biểu tượng của hạnh phúc. Múa Tứ linh (bốn con vật linh là rồng, lân, rùa, phượng) mà động tác mô phỏng sinh hoạt của những con vật ấy, là sự phản ánh nhân sinh quan người Việt xưa. Tục thờ thành hoàng là một biểu hiện của tục thờ tổ tiên. Nếu một mặt, nó mang chủ nghĩa thần linh và quan điểm đạo đức phong kiến, thì mặt khác, nó giúp cho người dân lao động có ý thức rõ về tiêu sử cá nhân anh hùng và lịch sử quốc gia. Nhân thần là những người có công với nước. Nếu lâu ngày, rêu phủ đen những đền miếu thờ các nhân thần ấy, thì kỳ tích về nhân thần cũng bọc vỏ hoang đường.

Múa Xoan gắn với tục thờ công chúa Xuân Dung, con gái vua Hùng. Xoan là một hình thức diễn xướng dân gian. Múa ở đây làm nhiệm vụ minh họa cho lời hát trong các đoạn dâng nhang, giáo trống, giáo pháo, bỏ bộ, cài hoa, mó cá.

Trong giáo trống và giáo pháo, kép cầm phách múa, còn đào đứng hát hai bên. Trong dâng nhang, kép hát và đào múa. Đây là bước thứ nhất của cuộc hát múa Xoan.

Sang bước hai, phần chính của cuộc hát múa gồm mười bốn quả cách (giọng) như kiều giang, nhàn ngâm, trường mai, tứ mùa, xuân thời, hạ thời, thu thời, đông thời, tứ dân, ngư tiêu canh mục, đối rầy, hò chèo, hồi liên, chơi dâu. Trong bước này không có múa.

Đến giai đoạn hát đệm và đi vào bước ba, cao trào của hát Xoan với các giọng bỏ bộ, trao tình, hát đúm, xin huê (hoa), đổ chữ, cài huê, mó cá. Hát đúm được kết hợp với chơi đúm. Dứt câu hát, một cô đào nâng cao quả đúm nhìn quanh. Mọi người hồi hộp chờ quả đúm bay vút rơi vào một đàn anh nào đó trong làng. Người này cỡi quả đúm ra và gói thêm vào đó một miếng trầu cau, hai đồng tiền rồi trao cho một anh trai làng đứng gần đó. Chàng trai phấn khởi ném quả đúm trả cô đào. Rồi thì bốn trai

lòng « xin huê đồ chữ » với bốn cô đào... Khi cài huê thì cầm tay nhau lộn vòng, xếp thành hoa bốn cánh. Sau đó mỗi cánh hoa sẽ lần lượt cất lên tiếng hát. Sang đoạn mớ cá thì đào làm lưới và kếp làm cá. Nữ nắm tay nhau, thành vòng tròn vẩy lên vẩy xuống như sóng gợn và hát.

Hình tượng và đội hình thể hiện lưới bỏ vẩy cá, một kếp chạy xô ra, các cô đào nhanh nhẹn tóm lấy chú cá rồi khiêng đặt lên bệ trước bàn thờ; người con trai nằm im không cựa quậy khi người chủ tế làm các nghi lễ cúng thần. Xong thì khiêng cá ra sân đình. Cá trở lại thành người.

Múa Dô gắn với tục thờ thần Tản Viên, bộ tướng của Hùng Duệ Vương trong chiến tranh chống Thục. Theo truyền thuyết, một lần du ngoạn qua vùng Liệp Hạ (Quốc Oai, Sơn Tây), Thần Tản Viên thấy cảnh đẹp, trai gái hát hay, múa giỏi, bèn dựng cho họ một ngôi đền. Hàng năm, vào ngày đầu xuân, trai gái kéo nhau đến đây múa hát. Đó là đền Khánh Xuân hoặc Xuân ca cung.

Múa Dô là múa trong hình thức diễn xướng của Hội Dô, còn gọi là Quốc nhạc diễn ca ⁽¹⁾. Người cái dẫn các bạn nàng vào trước bàn thờ. Phần mở đầu là hát chúc của cái theo hình thức hát nói, không có múa. Trong các phần như hát thờ, hát chúc, hát dâng hương, hát dâng rượu, có múa. Tay cầm quạt tượng trưng cho mái chèo, cả hai hàng con vừa hát xô, vừa làm động tác chèo thuyền. Động tác chủ đạo ấy rất thích hợp với hình thức xô là hát đệm của các bạn nàng. Sang phần Bỏ bộ, động tác làm rõ ý chính của câu hát. Ví dụ:

Ngồi rồi lấy chỉ ra xe

Lấy kim ra xô ngồi hè vá may

Trong câu trên, ý chính là *xe chỉ*, trong câu dưới, hai ý *xô kim* và *vá may* cùng đều được thể hiện bằng ba động tác *xe chỉ*, *xô kim*, *vá may*. Hoặc là:

❖

(1) Theo tài liệu của Nguyễn Hữu Thu nói về Xuân ca cung.

*Giương cung ta bắn con cò
Con cò nó lặn, con le nó lội, con cò nó bay*

Bốn động tác bắn, lặn, lội, bay cũng minh họa cho lời hát.

Nhưng cũng có khi động tác múa chỉ nhằm làm tăng tính tạo hình và tính tiết tấu của ngôn ngữ diễn xướng. Những động tác này thường là những nét tiêu biểu của múa nữ dân tộc Việt, như : guồn đuôi ngón, vẩy cánh (tay), nhún ký, bước quả trám v.v... Chúng được liên kết với nhau hoặc với các chất liệu động tác khác một cách đơn giản.

Đội hình múa Đô chủ yếu là hai hàng dọc, hướng thẳng vào bàn thờ, tới hoặc lùi trong phạm vi bó hẹp của một hai vuông chiếu trái. Thỉnh thoảng có sự đổi chỗ cho nhau của hai hàng này. Tuyển múa là những đường thẳng từ đội hình này đến đội hình kế tiếp. Cũng có tuyển vòng cung...

Nhìn chung, kết cấu múa Đô tương đối đơn giản.

Múa Chèo tàu gắn với tục thờ tượng của Hai Bà Trưng. Tương truyền, khi đánh nhau với quân Hán, Hai Bà Trưng kéo quân qua Tổng Gối. Hai bà mất đi đề tưởng nhớ cho dân nơi này. Tổng Gối (Quốc Oai, Sơn Tây) đặt ra hát Chèo tàu để kỷ niệm.

Múa Chèo tàu là múa trong hình thức diễn xướng Chèo tàu.

Ngày hội tế lễ ở Đại đình tàu tượng, lễ nhạc chia thành nhiều tuần ca khúc. Hát Chèo tàu theo một lễ lối chặt chẽ : lễ trình, dâng hương, dâng rượu, bài tàu (hoặc là bài tượng), hát bỏ bộ, hát lý, hát ví... Lễ lối cũng thường là trình tự hát của mỗi ngày. Loại hát khẩn như dâng rượu, dâng hương thì không có múa. Loại hát xô Chèo tàu được kết hợp với động tác chèo của các con tàu.

Khi hát các bài tàu, cái và các con đều đứng trên tàu, dàn thành hai hàng bên hai mạn tàu. Mỗi người cầm một mái chèo gỗ sơn son. Sau khi người cái tàu hát xong một câu thì các con vừa xô « hò khoan khoan hơi hò khoan » vừa

làm động tác chèo theo nhịp hát. Chèo thuyền là động tác múa mở đầu, được dùng nhiều trong các đoạn hát.

Sang phần hát bỏ bộ thì động tác minh họa cho lời ca.

Ví dụ :

Bán con ngựa hồng bao tiền bao hậu

hoặc là :

Ai đi dật cửi thì đi

Những động tác bán cung, dật cửi là những động tác sinh hoạt được cách điệu hóa, nhưng còn gần với kịch câm. Cũng có khi động tác múa chỉ nhằm làm tăng tính tạo hình và tính tiết tấu của ngôn ngữ diễn xướng, bằng mấy động tác như guồn đuôi ngón, guồn quạt, nhún ký. Do diện tích chật hẹp của sân tàu, đội hình múa hầu như được giữ yên tại chỗ. Các con tàu ít đổi chỗ nhau. Nói đến hát đối đáp của tàu tượng, ta phải kể đến múa của các quân tượng. Các vai này múa rất ít. Người quân tượng thỉnh thoảng lại nâng loa lên, vừa nói vào loa vừa quay loa từ phải sang trái và ngược lại. Động tác gọi loa này được sử dụng cả trong khi rước kiệu. Nhìn chung kết cấu múa Chèo tàu tượng đối đơn giản.

Múa Dậm gắn với tục thờ Lý Thường Kiệt. Nội dung hát múa Dậm kể lại chiến công của vua Lý.

Múa Dậm là múa trong hình thức diễn xướng dân gian Dậm.

Thông thường, trong các diễn xướng dân gian của người Việt, trình tự của các bài bản cũng là tiến trình của diễn xướng. Ở Dậm, trình tự ấy gồm các đoạn hát : trấn ngũ phương, hát cầu miêu, hát làm nhà, anh xinh, chăn tằm, làm ruộng, đi cấy, mắc cửi, may áo, múa chèo, Chu Mãi Thần⁽¹⁾, đẩy xe, trảy quân, phong pháo, phong ống, thơ pháo, tiệc là, chúc rượu, chinh trai, khuyên môn, yên cờ yên táo, hóa sắc, múa hương, giáo hương, giáo

(1) Đoạn hát múa này kể chuyện về Chu Mãi Thần, một học trò nghèo chăm học.

nhạc, giáo vọng, múa vãn, hát bỏ bộ. Hát từ đầu cho đến đoạn «anh xinh...» thì bắt đầu múa. Các con đứng thành hai hàng dọc. Cái (bà trùm) đứng giữa hai đầu hàng, gõ phách cầm nhịp. Động tác múa thể hiện ý chính của từng đoạn như đi cấy, mắc cửi, may áo. Chúng được kết hợp với một số mô típ chủ đạo của múa Dậm. Đến đoạn múa Chèo thuyền thì chuyển đội hình. Các con chèo qui, còn cái thì bẻ lái cầm trịch.

Sang đoạn «trảy quân», các con đổi đạo cụ, hàng thì cầm kiếm, hàng thì cầm cờ đuôi nheo. Một tay kiếm, một tay quạt, và một tay cờ, một tay quạt. Hai người đứng đầu đánh trống. Đội hình múa chuyển động theo đường tròn, hai hàng đi vòng xuống rồi lộn lên.

Đến đoạn chúc rượu thì làm động tác chúc rượu.

Ở các đoạn chinh trai, khuyên môn thì tái hiện những động tác chủ đạo của múa Dậm. Đến đoạn yên cờ thì làm động tác dựng cờ. Sang đoạn múa hương thì làm động tác dâng hương, rồi thì hát cho đến múa vãn.

Cuối cùng là phần hát bỏ bộ. Trong phần này, động tác minh họa không nhiều mà chỉ là sự nhắc lại những mô típ múa Dậm như guồn cổ tay, lật bàn tay, tay này vỗ quạt gập vào tay kia, bước quả trám, nhún ký... Có khi điệu bộ, động tác không bám sát lời hát.

Múa Ai Lao gắn với tục thờ Phù Đồng thiên vương. Hàng năm làng Phù Đồng hợp cùng bốn xã lân cận tổ chức Hội trận vào ngày mùng 9 tháng tư Âm lịch để diễn lại sự tích Thiên Vương đánh giặc Ân. Người đóng vai các tướng Văn Lang đều do dân các xã bầu ra. Quân giặc Ân do 28 thiếu nữ từ 10 đến 13 tuổi đóng vai.

Múa Ai Lao (phường múa Ai Lao còn gọi là phường tùng choặc) là một lễ tiết trong Hội Dóng. Mở đầu là lễ rước cờ từ đền Mẫu đến đền Thượng. Khi rước đến đền Thượng, múa diễu hành của quân sĩ Dóng theo nhịp trống chêng. Tiếp đến là múa Hồ với những động tác hồ bị bắn, bị thương và bị trời. Quân trinh sát đưa tin giặc Ân

vay đóng ở Đống Đàm. Đám rước lớn tiến về Đống Đàm: đi đầu là hai tướng tiên phong áo đỏ, quần vàng, rồi đến đoàn người áo đỏ, áo đen. Tiếp đến là Hồ, phường Ai Lao và các tướng của Dóng: hiệu trống, hiệu chiêng, hiệu trung quân, hiệu cờ, theo sau là ngựa chiến của Dóng (một con ngựa trắng bằng gỗ), sau cùng là đoàn quân. Đến chiến trường, hiệu trống nổi lên ba hồi, hiệu trung quân đốt một tràng pháo, tướng tiên phong đáp lại bằng ba hồi trống con. Theo cờ lệnh, hàng trăm bướm giấy trắng theo cờ tung bay. Múa Cờ lệnh được diễn ba lần tượng trưng cho trận chiến. Dứt múa cờ thì giặc Ân bỏ chạy. Đám rước kéo về đền Thượng. Hàng tổng mở tiệc khao quân. Giữa tiệc, trình sát báo tin giặc đang vây đóng ở Sỏi Bìa. Điệu múa Cờ được diễn lại ba lần, tượng trưng cho cuộc chiến đấu ác liệt. Dứt múa cờ, giặc bỏ chạy. Tướng giặc bị bắt giải bộ về đền Thượng. Hiệu cờ, chém đầu và phanh thây giặc bằng múa kiếm, hát mũ áo tướng Đốc, tướng Ngựa. Sau lễ dâng thủ cấp cho Dóng, mọi người ra khỏi đền, múa phường Ai Lao mừng chiến thắng.

Các diễn xướng nêu trên đều được tiến hành vào những ngày đầu xuân sau Tết Nguyên Đán. Diễn xướng được tổ chức ngay ở nơi tế lễ (hoặc tại một địa điểm khác). Trước khi hát múa, có trình ra mắt. Có khi tổ chức cả rước kiệu.

Chẳng những múa dân gian gắn với những sự kiện trọng đại của một dân tộc — như những kỳ tích của các bậc anh hùng cứu nước — mà nó còn gắn với nghi lễ trong đời người của một thành viên cộng đồng. Ngày nay ở người Việt không còn có múa đám cưới như ở người Khơ-me Nam Bộ, nhưng ngày xưa, ở làng Hy Cương có tục diễn lại đám cưới Sơn Tinh và Mỵ Nương. Đây là một thứ trò nhại có múa. Múa đám tang tồn tại đến Cách mạng tháng Tám dưới nhiều dạng khác nhau, như múa Bã trạo...

Nói tóm lại, giữa múa và phong tục lễ nghi, sinh hoạt văn hóa dân gian, có một mối tương quan:

*Phong tục, lễ nghi, sinh hoạt
văn hóa dân gian của
người Việt*

*Hình thức múa hát dân gian có
tương quan*

1. Trò chơi :

- Đánh đu
- Cờ tướng

- Múa Đu tiên
- Cờ người (trò chơi
có tính chất múa)

2. Thể thao dân tộc :

- Bơi chải
- Vật
- Đấu võ (tay không,
cầm vũ khí)

- Múa Chèo chải
- Múa Xe đài
- Múa võ
- Múa vũ khí

3. Lễ :

a) Nông nghiệp

- Múa Chạy cày
- Múa Mo
- Múa Tùng rí.

b) Trong năm

- Tết
- Trung thu

- Múa Sắc bùa
- Múa Lân

c) Trong đời người

- Đám cưới

- Trò nhại có yếu tố
múa : Đám cưới Sơn
Tinh, Mỹ Nương

- Đám tang

- Hát múa Bã trạo

d) Thờ thành hoàng

- Xoan
- Dô
- Chèo tàu
- Dậm.

Vốn sinh ra trên cơ sở lành mạnh của lao động, múa dân
dân bị phủ bởi lớp vỏ tín ngưỡng. Nó gắn với nghi lễ nông
nghiệp (ở người Việt, đó là nghi lễ gắn với việc trồng lúa),
gắn với thờ Thành hoàng. Nhưng, xét về bản chất, nó
chưa hẳn là múa tôn giáo. Nếu bóc lớp vỏ tín ngưỡng bọc
ngoài, nó bộc lộ bản chất của múa dân gian là phản ánh
của hiện thực xã hội. Nó có thể bị dùng vào mục đích
tín ngưỡng, nhưng không vì thế mà mất hoặc thay đổi bản
chất. Tuy không được giai cấp thống trị và lễ giáo phong
kiến chấp nhận là một sinh hoạt văn hóa lành mạnh có
tính dân chủ của nhân dân lao động, múa đã phục vụ cho
nhân dân lao động — người đã sáng tạo ra nó. Múa mượn
chuyện thần để nói chuyện người. Về thực chất, nó phục
vụ cho người hơn là cho thần:

Hàng thuyền mấy mái chèo chầu

Trước đem nghênh thánh mà sau vui người

Ta thử tìm hiểu nội dung của một số hát múa hoặc múa
hát kể trên. Chúng thường bao gồm ba điểm sau đây:

1. Cầu thần linh hoặc chào hỏi hào lý trong làng.
2. Sản xuất, hoặc đấu tranh chống thiên tai, chống
ngoại xâm.
3. Tình yêu trong lao động.

Điểm 2 và 3 chiếm nhiều thời gian nhất và tập trung
các thủ pháp biểu hiện nghệ thuật để nêu bật chủ đề.
Trong các trò hát múa, đây là phần có nhiều múa nhất.
Bởi vậy nội dung múa mang tính hiện thực và khuynh
hướng rõ rệt, không nhằm tuyên truyền cho đạo lý phong
kiến hoặc suy tôn một thần tượng nào. Người lao động
biểu diễn múa trước thánh thần, nhưng lại hiểu rằng
người sẽ hiểu họ là các đồng tộc của mình. Nếu giáo lý
kinh kệ làm cho con người lao động mê muội, cúi đầu run
sợ trước quỷ thần hoặc số mệnh (để giai cấp thống trị dễ
bề cai trị và bóc lột) thì múa dân gian đã có một tác dụng
ngược lại.

Tuy nhiên, chúng ta không phủ nhận những yếu tố tiêu cực, thậm chí độc tố xen cài vào những yếu tố tích cực trong những điệu múa. Có khi điệu múa dân gian được phủ ngoài bằng một lớp vỏ tín ngưỡng, nhưng ta phải tìm thấy bản chất của vấn đề, như đã nói ở trên. Cuộc đời trần tục của nhân vật trong điệu hát múa được thể hiện bằng những động tác dí dỏm khác hẳn với bản chất của múa tôn giáo thực sự, mang phong cách trang nghiêm đĩnh đạc và có khi huyền bí. Như ở nhiều nước thuộc khu vực Đông Nam Á, múa dân gian dân tộc Việt bị phủ ngoài bởi lớp vỏ tín ngưỡng và đã tồn tại trong một xã hội phong kiến mà giai cấp thống trị và bọn xâm lược nước ngoài là kẻ đặt hàng nghệ thuật. Nó mang sức sống của quần chúng lao động, tươi vui, phóng khoáng, khác với những điệu múa khô cứng gò theo lễ thức tôn giáo mà bộ máy cai trị quy định.

Chất dân gian ấy trong múa nổi lên hoặc lắng xuống ở từng giai đoạn lịch sử, do sự lấn át của nền nghệ thuật chính thống. Điều này có thể giải thích bằng lý do kinh tế, chính trị, xã hội trong từng giai đoạn cụ thể của lịch sử nước nhà. Một vài nhà nghiên cứu Pháp có nghiên cứu về múa người Việt. Họ đánh giá khác với các nhà nghiên cứu múa Việt Nam. Sự khác nhau ấy do chỗ đứng và cách nhìn đối tượng múa (Ở đây ta chưa bàn đến mục tiêu chính trị mà các nhà nghiên cứu Pháp muốn đạt được). Nhìn vào cái vỏ bọc ngoài của nó, Gian Quy-di-ni-ê muốn khẳng định rằng «Múa bao giờ cũng linh thiêng», nhưng khi bóc các vỏ ấy đi, xem kỹ cái lõi của múa, thì tác giả lại viết khác: «Các điệu múa dân gian buồn hay vui là do chúng thể hiện tình cảm của những con người đang đấu tranh giành một cuộc sống khác khổ và khó khăn hay là tình cảm của những con người đang thưởng thức niềm vui trong cuộc sống». Con người ấy là ai nếu không phải là nông dân lao động? Tác giả còn khẳng định thêm một điều về «con người» ấy nữa: «Đó là khả năng sáng tạo ra nghệ

thuật múa đề rồi múa trở lại phục vụ cho đời sống con người». Tác giả cho rằng người múa điệu múa hôm nay do thầy của họ truyền lại, cũng như thầy ấy do thầy của mình truyền lại. Lăn lên mãi, tới người múa đầu tiên. Theo tác giả, người múa đầu tiên này đã bắt chước những động tác thấy được trong mơ do thần linh báo mộng. Sự thật không như tác giả nghĩ. Những động tác múa bắt nguồn từ những động tác sinh hoạt do lao động tạo nên. Theo Mut-xi-nác, con người nguyên thủy đã biết dùng động tác thân thể để thông tin với các thành viên cộng đồng của mình. Đây cũng là cơ sở đầu tiên của múa mô phỏng và múa biểu hiện. Bởi vậy, nơi để tìm thấy động tác múa là cuộc sống lao động hằng ngày chứ không phải qua cõi mộng. Nếu Quy-di-ni-ê muốn đặt ra một trường hợp là người múa đầu tiên ấy nằm mê thấy động tác múa, thì nên hiểu hiện tượng mơ này như thế nào cho đúng? Mơ là sự phản ánh của tư duy ở hạ ý thức. Và như vậy, chỗ đứng và cách nhìn không cho tác giả Quy-di-ni-ê nhận thấy nguồn gốc lao động của múa dân gian người Việt. Tác giả cảm thấy lúng túng khi phân biệt múa dân gian với múa nghi lễ. Quy-di-ni-ê viết: «Thường thì cả hai loại đều là những điệu múa nghi lễ hơn là những điệu múa thuần túy dân gian. Nhưng cho rằng hai tính chất loại trừ nhau thì cũng vô lý». Ở một chỗ khác, tác giả nhận định: «Trong dịp kết thúc công việc đồng áng, các điệu múa mới phối hợp được chất nghi lễ với đà phấn hứng dân gian». Như ta đã biết, bản chất của múa dân gian không do diễn xuất, mà chính là do tác phẩm múa quyết định bởi các yếu tố hình tượng, luật động, tiết tấu và cấu trúc nghệ thuật.

4. Múa dân gian là bộ phận quan trọng, là nền tảng múa dân tộc Việt

Nếu nhân dân là người làm nên lịch sử, sáng tạo ra văn hóa dân tộc thì họ cũng là người sáng tạo ra múa dân gian.

Múa dân gian mang tính nhân dân, tính dân tộc, phát triển theo một số qui luật nhất định, do nền sản xuất vật chất của xã hội quy định. Mặt khác, nó chịu ảnh hưởng qua lại của các hình thái ý thức xã hội.

Múa dân gian dân tộc Việt gồm mấy loại :

— Múa sinh hoạt là múa của đông đảo quần chúng để vui chơi, giao duyên, giao tế trong các hội làng. Cho đến nay, ở dân tộc Việt không còn loại múa này nữa (xem chương *Múa tôn giáo*).

— Múa biểu diễn đông người là loại múa do một bộ phận nhân dân lao động tham gia biểu diễn sau vụ mùa. Số người này được dân làng cất cử ra để tập múa phục vụ cho các ngày hội làng.

Đối với một số điệu múa dân gian như Xoan, Dô, Dậm, Chèo tàu v.v... ta phải đứng trên bình diện lịch đại mà xét mới thấy rõ tính phổ cập quần chúng của nó. Theo lệ làng, gái múa phải là trinh nữ, cho nên, thông thường, mỗi cô chỉ được múa một vài lần trong đời mình. Tất nhiên họ phải là những thôn nữ trong sạch, nét na, đoan trang. Gái trinh múa thờ là dấu vết của tục tế sinh bằng trinh nữ cho thần. Về sau, tính chất thiêng liêng được gán cho vũ nữ làm trung gian giữa người và thần. Các điệu múa Chèo tàu, Dậm được các mẹ, các chị truyền cho con, cháu gái trong làng. Nhờ vậy điệu múa được truyền qua nhiều thế hệ thiếu nữ. Đối với những điệu múa phong tục của nam giới, việc thay đổi người múa thường do thiếu người (vì vắng mặt hoặc ốm đau) hoặc do yêu cầu nâng cao chất lượng nghệ thuật, phải thay người múa kém bằng người múa khá. Người múa là dân trong làng, dự cuộc vì vui hoặc vì muốn thí tài. Hai loại múa vừa rồi không có kỹ xảo động tác phức tạp vì nó phải vừa với khả năng biểu diễn của một số đông.

Múa phường là múa dân gian do một số phường hội biểu diễn. Năm Thuận thiên thứ 16 (1025), Lý Thái Tổ đặt chức quản giáp cho giới con hát chuyên phục vụ các cuộc hát

nghe lễ dân gian ở các làng xã khi mở hội, vào đám, tế xuân. Đây là nét tương tự ở dân tộc Việt cũng như ở dân tộc Thái v.v... Chẳng hạn như các bác khóa (thầy đàn tính) vừa đệm múa xòe, vừa dạy múa. Nói chung, các phường hội này chỉ là những tổ chức nửa chuyên nghiệp, biểu diễn sau vụ cấy hái, có khi được thưởng tiền hoặc đãi đằng. Đến ngày mùa họ lại quay về làm ruộng. Đối với loại múa biểu diễn này không thể đặt vấn đề tính phổ cập quần chúng vì đã bắt đầu có yêu cầu về kỹ thuật biểu diễn múa. Nhưng tính dân gian của nó không thể mất vì nó vẫn phải giữ tính tập thể sáng tạo. Phải trải qua nhiều thế hệ mới có những giá trị múa truyền thống. Trong quá trình phát triển múa dân gian người Việt, cần lưu ý hiện tượng này. Một số điệu, nguyên ủy là múa cung đình, được dân gian hóa do hai nguyên nhân: thứ nhất, là do sự phổ cập rộng rãi ở nhiều nơi, như múa Bài bông; thứ hai, là sự dời đô của một triều đại vua chúa nào đó làm thay đổi trung tâm sinh hoạt văn hóa-múa cung đình và dẫn theo sự suy thoái của một hình thức múa nào đó. Phải chăng, đây là trường hợp của múa Xuân Phả. Sau khi triều Nguyễn định đô tại Huế thì múa Xuân Phả được gắn với tục thờ thành hoàng ở địa phương và trở thành một múa phường như muôn nghìn múa phường khác.

5. Sự phát triển của múa dân gian thể hiện ở sự phát triển về hình thức tác phẩm, về loại thể và tính chất, tính cách múa

Thử tìm hiểu phần múa trong các diễn xướng dân gian như Xoan, Dô, Chèo tàu, Dậm. Trước hết hãy xem xét phần hát. Những bài hát thường có hai vế: cái hát và con đáp xen kẽ (xướng và xô) theo một trình tự gần giống nhau:

- Hát thờ
- Hát chúc
- Hát dâng hương

- Hát ca ngợi bốn mùa
- Hát cầu mong làm ăn phát đạt
- Hát giao duyên.

Những hình thức ca hát ấy thường là hát nói, hát ngâm, ca khúc hoàn chỉnh.

Ở phần hát chèo thuyền, nhịp điệu và tiết tấu của các diễn xướng ấy đều gần gũi nhau mặc dù có những cách gọi khác nhau :

Huỳnh dô, huỳnh dô bái hồ là huỳnh (Dô)

Hồ khoan, khoan hơi hồ khoan (Chèo tàu)

Khoan khoan ta xá hồ khoan (Dậm).

Về múa, trước hết hãy xét các phương tiện biểu hiện. Đó là một thứ ngôn ngữ động tác mà sự cách điệu nghệ thuật ở hai mức khác nhau trong múa kịch câm và múa thuần túy.

— Múa kịch câm ở phần bổ bộ với chức năng minh họa cho lời hát. Đây là một thứ múa mô phỏng mà tạo hình và tiết tấu chưa được phát triển cao về nghệ thuật. Nói một cách khác, chất múa còn ít. Động tác mô phỏng có thể chia thành ba nhóm :

— Nhóm động tác lao động nông nghiệp, thủ công như trồng cây, hái chè, xe chỉ, vá may...

— Nhóm động tác chiến đấu như bắn súng, bắn cung v.v...

— Nhóm động tác mô phỏng sinh hoạt của người và vật như lặn (cốc), lội (lẻ), bay (cò)...

Múa thuần túy ở những chỗ nào mà nó không thực hiện chức năng tạo nghĩa (xét trong quan hệ hát — múa) để minh họa cho nội dung văn học trình diễn; có khi là một thứ múa đệm cũng như hình thức xô trong hát. Động tác chèo thuyền được thể hiện giống và khác nhau : giống nhau về yêu cầu đảm bảo tính chân thực của động tác chèo

thuyền, thể hiện ở tạo hình, luật động, tiết tấu, hướng dùng sức; khác nhau do đặc điểm đạo cụ: Quạt (Xoan, Dậm), mái chèo (Chèo tàu).

Động tác chèo bằng quạt được cách điệu hóa nghệ thuật cao hơn so với động tác chèo bằng mái chèo (đã được thu nhỏ chừng 1mét 20 chiều dài) nhưng không khỏe, không có rõ tính chất lao động bằng. Mặt khác, kích thước của đạo cụ quạt và mái chèo cũng tạo ra sự khác biệt về biên độ động tác trong tạo hình. Động tác của mái chèo rộng lớn hơn động tác của quạt gấp... Trong hệ thống diễn xướng Xoan, Dô, Chèo tàu, Dậm, động tác sinh hoạt được cách điệu hóa từng mức để trở thành một động tác múa. Có một số động tác rất quen thuộc với múa dân gian dân tộc Việt cũng thấy ở đây. Đó là guồn đuổi ngón, vẩy cánh (tay) nhún ký, bước quả trám v.v... Những động tác này có một ý nghĩa khái quát là khẳng định đặc điểm múa dân gian dân tộc Việt ở vùng đồng bằng và trung du Bắc bộ.

Trong diễn xướng dân gian, ở dân tộc Việt cũng như ở nhiều dân tộc khác, chức năng minh họa không phải là chức năng duy nhất của múa. Kết cấu múa tương đối đơn giản để phù hợp với trình độ biểu diễn của những người không chuyên múa. Nó cũng tương ứng với cách bố trí đội hình. Thường là hai hàng dọc song song, hướng về phía bàn thờ. Sự di động theo những tuyến đối xứng, thường là đường thẳng và đường vòng tròn. Chẳng những ở Xoan, Dô, Chèo tàu, Dậm mà cả ở hát Ả đào (trong thời kỳ đầu) cũng tiếp tục mối quan hệ này giữa phương tiện biểu hiện và phương pháp biểu hiện.

Trong toàn bộ phần hát của Ả đào, chỉ có múa ở phần hát bỏ bộ và múa Bài bông⁽¹⁾.

(1) Theo tài liệu của bà Ngọ, nghệ nhân ở Khu Hoàn Kiếm, Hà Nội.

Động tác minh họa cho nội dung lời hát bỏ bộ như ở những đoạn sau đây :

1. Trong đoạn hát « Xuống khe bắt con ốc lặn, bắt con ốc lội, ta đánh đến chát, ta mút đến chụt, a ngon cha cha, ta lên ngàn lên ngàn hái nấm rau mơ », ba động tác bắt ốc, đánh chát, mút chụt là động tác kịch cảm mô phỏng sinh hoạt. Còn động tác thể hiện sự sảng khoái « a ngon cha cha » là động tác guồn bàn tay kết hợp với yếu tố kịch cảm. (Động tác guồn ở đây phải khép ngón và dựng bàn tay sau khi guồn). Ở đoạn bỏ bộ này, ta thấy sự kết hợp sử dụng động tác mô phỏng và động tác biểu hiện.

2. Sang đoạn hát « Bầu không có rượu, lấy gì mà say ; say tỉnh say nghĩa say nhân, say thơ Lý Bạch, say đàn Bá Nha », động tác rót rượu chỉ nói được ý có rượu chứ không nói được ý « không có rượu ». Động tác gảy đàn chỉ nói đến « đàn nói chung » chứ không nói được ý « đàn Bá Nha ». Như vậy, động tác mô phỏng chỉ minh họa được nội dung lời hát một phần nào thôi. Động tác say rượu là mô típ chủ đạo ở đoạn này.

3. Trong đoạn hát :

« Cô rằng cô bán đất hàng.

Cô kia từng đàn...

Ràng bóng xế chiều, bóng ngả về tây

Anh có yêu em, xơi miếng trầu này

Trầu mận trầu nhát trầu cay trầu nồng.

Ước gì nên đạo vợ chồng.

Giang sơn anh gánh lấy lòng anh thương,

Bác mẹ nào thương.

Nước kia muốn chảy trào non không trào.

Trào lên ngọn núi kiêu kiêu »

động tác vác đạn, động tác nghiêng đầu áp tay vào má bên phải để diễn đạt ý bóng ngả về Tây; động tác gánh, động tác trèo (xắn quần bước lên cao) được kết hợp với sự đổi chỗ nhau của hai hàng ả đào đối diện. Để liên kết những động tác vác đạn, nghiêng đầu áp tay vào má, trèo, gánh, người ta dùng động tác guồn bàn tay... Những ý khác như bán đất hàng, xoi trâu, nên đạo vợ chồng, bố mẹ thương, núi cao... không được diễn đạt bằng động tác.

4. Trong đoạn hát :

Ở đây sưu thuế nặng nề

Vợ chồng ta sấm sửa ra về quê hương

Định bỏ con thoir con vào trong cái giỏ

Một đầu thoir nặng một đầu thoir nhẹ

Ta bảo mi quấy, mi chẳng quấy

Ta quay về, quay về cho đến quê hương

Đường trơn thì trơn

Ta ngã cái oách

Ta đau cha cha

Chẳng qua đất mềm

Đất mềm nó lại không đau...

Động tác bỏ giỏ là một động tác kịch câm. Ý « một đầu nặng một đầu nhẹ » được diễn tả bằng động tác chia hai bàn tay ra trước ngực, một tay thấp một tay cao, hàm ý bắc lên cân nặng nhẹ. Rồi thì động tác gánh đi trên đường, động tác ngã ngồi trên mông bên trái, xoa tay vào chỗ đau, nhưng ý « đất mềm nó lại không đau » được diễn đạt một cách gián tiếp bằng sự đứng dậy nhanh chóng sau khi ngã và tiếp tục gánh con đi...

Qua bốn đoạn hát của phần bỏ bộ này, ta thấy nội dung của lời ca được minh họa bằng động tác kịch câm, thuộc loại mô phỏng. Trình độ cách điệu hóa nghệ thuật còn có hạn. Không phải lời nào bộ ả một cách sát sao, mà giữa

những động tác minh họa ấy có một vài động tác như guồn bàn tay, quay tay v.v... làm nhiệm vụ liên kết các động tác nối tiếp và tăng chất múa cho phần bổ bộ. Những động tác này không có một nghĩa cụ thể nào, mà đã được khái quát hóa thành động tác múa thuần túy. Kết hợp với sự diễn xuất bằng nét mặt, những động tác này được phát triển, biến hóa thành động tác biểu hiện trong văn cảnh từng câu múa cụ thể. Từ những diễn xướng dân gian cho đến hát a' đào, ta thấy thủ pháp bổ bộ được sử dụng một cách phổ biến và có hiệu quả.

Trong tiến trình múa dân gian, sự phát triển về hình thức nghệ thuật có khi thể hiện ngay trong những dị bản của một điệu múa. Ví dụ múa *Đội đèn ở Thanh Hóa*. Hầu như các huyện của tỉnh này có điệu múa ấy. Khi thì nó được gán với múa *Chèo chải* như ở *Thiệu Hóa*, hoặc gán với múa *Trình nghề* như ở *Yên Định*. Khi thì nó đứng riêng thành một điệu múa nói về sản xuất nông nghiệp như ở *Đông Anh* hoặc nói về tình yêu như ở *Thiệu Quang*. Ở dị bản múa *Đội đèn Đông Anh*, những động tác mô phỏng như *luống đậu, tung trâu, vãi mạ, đi cấy, đi gặt, đan lờ, quay tơ, xe chỉ, vá may v.v...* được kết hợp với mô típ chủ đạo là guồn bàn tay để diễn đạt nội dung lời hát đệm cho múa. Có dị bản múa *Đội đèn* sử dụng cả đạo cụ quạt. Đề minh họa cho lời hát:

Tay cầm con cúi cái xa

Tay quay tay kéo nó ra rì rì -

Kéo rồi ta dệt vải đi...

hoặc là:

Vai mang đơm lụa đi tìm thợ may...

những động tác như cầm cúi, quay xa, đưa thoi, vác lụa đều được thể hiện bằng động tác quạt, chẳng hạn như

đưa chiếc quạt gấp (tượng trưng cho con thoi) từ tay này sang tay khác, vác vai chiếc quạt gấp (tượng trưng cho đơm lúa). Động tác vác lúa được kết hợp với sự di chuyển đội hình của hai hàng người múa sang ngang đổi chỗ. Ở những điệu bản múa đội đèn kê trên, hình thức hát bỏ bộ đã được sử dụng nhưng có biến hóa. Ngay bản thân đạo cụ đèn cũng có sự thay đổi về hình dạng và kiểu cách. Đèn năm ngọn được tạo nên bởi năm cây nến cắm vào năm cái cốc sứ gắn vào một cái đĩa nhỏ úp sấp trên một đĩa lớn hơn. Bốn cốc đựng nến được gắn ở bốn góc đối diện trên đường tiếp giáp giữa hai đĩa sấp ngửa. Cốc thứ năm ở chính giữa tròn đĩa nhỏ. Đèn bảy ngọn được cấu tạo bằng cách chồng đĩa. Trên một chiếc đĩa để ngửa có gắn bốn cái cốc để nghiêng, bên trong có cắm bốn cây nến. Một chiếc đĩa thứ hai úp sấp được gắn trên thành của bốn cốc. Một chiếc đĩa ngửa thứ ba được chồng lên đĩa sấp thứ hai. Trên đĩa cuối cùng này có cắm ba cây nến ở ba góc. Nét chung toát ra từ các điệu bản múa Đội đèn là đạo cụ chính vẫn là đèn đội đầu. Chính đạo cụ làm nảy sinh kỹ thuật động tác.

Không riêng gì ở múa Đội đèn mà ở múa Chèo chải cũng có tình hình phát triển về hình thức nghệ thuật.

Theo những con số thống kê chưa đầy đủ, đã có bốn mươi tám nơi ở Thanh Hóa có Chèo chải. Ở khu ven núi Cung có các hình thức như chèo bơi, chèo cạn, chèo sâu. Ở làng Pheo (xã Hải Nhân), Chèo chải do nam và nữ cùng trình diễn. Ở xã Thọ Tiến (Triệu Sơn), nó được gọi là trò Thuyền thủy. Ở xã Quảng Yên, trò Thủy là một hình thái chèo chải và được gọi là Quán thuyền.

Nhìn chung, sự phát triển của múa dân gian về mặt hình thức nghệ thuật diễn ra trong quá trình kế thừa và phát triển múa truyền thống.

Hình thức
thể loại
văn học

Hình thức
thể loại
âm nhạc

Hình thức
thể loại
kịch âm

Hình thức
thể loại
múa

Lời

Nhạc

Kịch âm

Múa

KÊ

Lời và nhạc

DIỄN

Kịch âm
và múa

Đề biểu thị mối quan hệ giữa múa và các thành phần nguyên hợp khác của diễn xướng dân gian dân tộc Việt, xét trên bình diện đồng đại và lịch đại, ta có thể lập sơ đồ như sau (xem sơ đồ ở trang 46).

Tuy nhiên, múa dân gian có một số mặt hạn chế. Có khi nó đậm màu sắc mê tín hoặc gắn với một tệ tục nào đó. Nó không tránh khỏi ảnh hưởng của hệ tư tưởng thống trị đương thời. Về mặt nghệ thuật, ở nó ít có loại múa nhanh, rộn rã. Kết cấu múa có khi còn tản mạn. Thiếu tính khoa học trong phương pháp dạy, và tập múa theo lối truyền nghề. (Xem phần cuối chương *Hình thức thể loại múa*).

CHƯƠNG III

MÚA TÔN GIÁO

Từ thời đồ đá cũ, trải qua nhiều thiên niên kỷ, dưới những hình thức khác nhau, tín ngưỡng đã xuất hiện ở nơi nào đó trong tổ tiên chúng ta. Tín ngưỡng là một trong những đặc trưng văn hóa của các cộng đồng người trên thế giới, nhưng với sự phát triển của chủ nghĩa tư bản và nhất là của chủ nghĩa xã hội, nó bị mất dần, do những thành tựu khoa học, do ảnh hưởng của thế giới quan duy vật mà giai đoạn cao nhất là chủ nghĩa Mác — Lê-nin.

Nếu thờ cúng là một trong những biểu hiện đặc trưng của tôn giáo và trong hệ thống thờ cúng, tôn giáo sử dụng các phương tiện tác động thẩm mỹ, thì múa là một trong các phương tiện ấy. Tùy theo mục đích và yêu cầu sử dụng chúng mà mỗi tôn giáo sử dụng một số hình thức múa khác nhau.

Là một hình thái múa dân tộc, múa tôn giáo là múa phục vụ cho tôn giáo dưới dạng những lễ thức hoặc mang nội dung tôn giáo, do những người làm nghề tôn giáo hoặc giáo dân biểu diễn. Có lẽ múa tôn giáo người Việt không thể không có những tính chất chung của múa tôn giáo ở các nền văn minh nông nghiệp phương Đông.²³

Tín ngưỡng dân gian là một trong những hình thức sơ khai của tôn giáo. Cho nên, trong mùa tôn giáo người Việt, trước hết ta có thể kể đến: mùa ma thuật, mùa lên đồng. Trong đạo giáo có những yếu tố tín ngưỡng dân gian.

Rõ ràng khi tín ngưỡng phát triển từ đa thần đến độc thần và các tôn giáo nước ngoài như Phật giáo, Thiên chúa giáo dần dần chiếm vị trí quan trọng trong đời sống tâm linh của người Việt (dưới chế độ phong kiến và thực dân), Đạo giáo không hề mất vị trí của nó. Tam giáo đồng nguyên (Phật — Lão — Khổng) làm cho Đạo giáo không phải đứng trước nguy cơ bị diệt trừ.

Cũng như Phật giáo và Thiên chúa giáo, Đạo giáo đã sử dụng mùa như một phương tiện hành lễ. Hơn thế nữa, nó còn được dùng làm tín hiệu thông tin giữa người và thần. Phù thủy, bà đồng là những người thực hiện chức năng thông tin ấy. Theo quan niệm người xưa, phù thủy là kẻ có khả năng thông đạt với tinh linh, đi vào vũ trụ được (lên trời, xuống âm phủ). Tinh linh được triệu về nhập vào họ. Đề tác động vào vũ trụ (như gây mưa chẳng hạn), phù thủy dùng những pháp thuật. Điều đó xuất phát từ một giả thuyết cho rằng con người và vũ trụ cùng một bản chất và có thể tác động lẫn nhau. Vô hình trung người sử dụng pháp thuật được coi như có khả năng tiếp xúc với vũ trụ, với một cái gì ở trên cả con người. Pháp thuật là những « phép » nhằm áp đặt ý chí của một kẻ có uy lực lớn lên trên ngoại cảnh (ví như phù thủy trừ tà). Trong các nghi lễ nông nghiệp ở Nhật Bản, các điệu múa cầu mưa đều là những hành động pháp thuật. Phù thủy làm mưa bằng những động tác, bằng những tiếng gầm giả tiếng sấm. Người múa đeo mặt nạ ếch, khi tiến khi lùi. Khảo cổ học có thể giúp ta giả định rằng mùa ma thuật là loại mùa rất cổ và gần như cổ nhất là mùa săn bắt. Động tác múa là động tác mô phỏng sinh hoạt con thú. Để cho cuộc săn được thành công, người

xưa mô phỏng cảnh được mỗi bằng động tác. Đề cho con thú không đi xa khỏi đất sắn, người xưa mô phỏng cảnh thú⁹ mỗi trở về. Một trong những biện pháp thông quan với thể giới thần linh là tạo nên cái dáng bên ngoài của thực thể mà họ là hiện thân. Thường là phục trang, nhất là mặt nạ, có khả năng thực hiện mục đích ấy. Ở Ba-li, các điệu múa về Ba-rong và phù thủy Rang-đa chứng tỏ rằng hiện tượng đeo mặt nạ có thể tự đặt mình vào một cảnh quan pháp thuật.

Múa là một tiết của buổi lễ. Mở đầu là sự kích động bằng múa hát. Sự kích động ấy có thể tác động đến thần kinh bản thân phù thủy nhưng không bao giờ đầy ông ta đến chỗ không tự chủ được. Nói một cách khác, phù thủy vẫn tỉnh khi họ hành lễ. Những người mê tin cả tin rằng múa phù thủy có mấy tác dụng :

— Chữa lành bệnh bằng cách tìm ra linh hồn của người ốm vì cho rằng linh hồn đó đang đi lang thang hoặc bị một tinh linh đánh lạc hướng. Phù thủy múa, làm những động tác như lay gọi, như giữ lấy, làm ra vẻ muốn giảng người ốm khỏi tay quỷ thần đang ám ảnh. Múa ma thuật hướng tới một thần linh hoặc tinh linh lợi hại nào đấy. ~

— Tạo cho người nhận pháp thuật một khả năng chống đỡ với ma quỷ.

Múa phù thủy chủ yếu là múa tay. Động tác gồm ba loại :

1. Động tác thể hiện trạng thái xuất thần : đảo người, rung người.

2. Động tác thể hiện pháp thuật : ấn quyết (tín hiệu thông tin giữa người và thần).

3. Động tác minh họa nội dung lời cầu khẩn.

Do điệu múa bị gói gọn trong một không gian chật hẹp cho nên đội hình và tuyến múa đều bị hạn chế. Đạo cụ

múa phù thủy là nén hương (ở người Việt), chuông (ở người Dao), chùm quả nhạc (ở người Tày), trống (ở người Chăm). Tiếng trống làm cho ác linh sợ, đuổi chúng đi.

Múa Lên đồng là một biểu hiện của múa tôn giáo. Về lên đồng, đã có một vài nhà nghiên cứu đề cập đến. Do đó, ở đây chỉ cần xem xét phần múa của nó.

Trước Cách mạng tháng Tám, trong dân gian có câu ca :

*Thái Bình mở hội xuân,
Nô nức quyết xa gần
Nhạc dâng ca trong điện
Trò thưởng vật ngoài sân.*

Cứ vào dịp tháng ba Âm lịch, thì hội Phủ Giầy (Nam Định) lại chật ních những con hương đệ tử về cúng lễ.

Tháng Tám giỗ Cha⁽¹⁾

Tháng Ba giỗ Mẹ⁽²⁾

Múa Lên đồng gồm hai loại : múa các bà đồng, và múa các con hương đệ tử (con thánh)⁽³⁾.

Bà đồng là những người làm nghề lên đồng, cũng như những bà then ở người Tày, cuộc lên đồng chính thức bắt đầu khi bà đồng phủ diện (phủ khăn đỏ lên mặt). Có hai cô hầu đứng hai bên. Bà đồng đảo người, tức là Thánh giáng.

Trước bàn thờ, bà đồng thay áo mỗi khi đổi giá. Đầu tiên là mẫu Thượng thiên về, sau là mẫu Thoải. Tay cầm nén hương, các mẫu múa. Các điệu múa thay đổi tùy theo sự thăng giáng của từng vị mẫu hoặc quan hoàng :

(1) Trần Hưng Đạo được thờ ở đền Kiếp Bạc.

(2) Thánh mẫu Liễu Hạnh công chúa được thờ ở các đền Phủ Giầy.

(3) Theo mê tin dị đoan, đó là những đứa con mà bố mẹ đẻ không nuôi sống được phải nhờ Thánh cho thuốc thang cứu sống.

1. Múa kiếm của 4 quan lớn⁽¹⁾ theo văn các quan lớn (đệ nhất, đệ nhị, đệ tam, đệ tứ). Trống và beng beng đệm theo. Đó là múa đơn nữ, không có kết cấu quy định. Những động tác tay như gác hai kiếm lên hai vai, chéo kiếm trước mặt, lần lượt từng tay quay kiếm được kết hợp với động tác nhảy nhỏ theo nhịp phách. Sau đó dặt kiếm vào thất lưng.

2. Múa Mồi của các cô theo văn của mẫu Đệ nhất thượng thiên, của châu bà.

Mồi làm bằng giấy tằm nển, xoắn kiểu dây thừng, dài 20 xăng-ti-mét. Múa mồi cũng là múa đơn nữ, không có kết cấu qui định. Những động tác chính là chéo tay trước ngực, hoa tay cầm mồi, guồn bàn tay ở các thế (tay thấp, tay cao; hai tay dang ngang hình chữ W)... được kết hợp với động tác nhảy nhỏ theo nhịp phách.

3. Múa Chèo đò của cô Bơ Thoải (theo văn chèo đò). Bơ Thoải là tiếng đọc trại và gọi tắt của « Ba thủy phủ ». Hai tay cầm hai mái chèo có buộc lụa đỏ, cô Bơ Thoải chống vào mái chèo mà múa. Động tác chủ đạo này có mấy biến hóa: hai mái rời và hai mái nhập một. Bước múa gồm có bước nhún tới, bước nhún lùi, bước khóa chân, đá lui. Múa đơn nữ này cũng không có kết cấu quy định.

4. Múa Quạt khi châu đệ tứ khâm sai thượng thiên. Đó cũng là múa đơn nữ, không có kết cấu qui định. Ở đây múa quạt nữ của dân tộc Việt mang một tính cách khác do sự kết hợp động tác quạt (guồn quạt, giạt quạt lên xuống, quay quạt) với động tác nhảy chéo chân.

5. Múa Cung của các ông Hoàng Mười, Hoàng Bảy, Hoàng Ba. Tay cầm cung, ông Hoàng Mười nhảy vòng quanh. Vừa quay cung vừa đưa mắt tìm mục tiêu, đến khi phát hiện được mục tiêu thì rút một que hương lấp vào cung và quì bắn. Kết cấu múa của đoạn này cũng không qui định.

(1) Theo cách gọi quen thuộc trong dân gian.

6. Múa Thanh long đao của quan lớn Tuần tranh (đệ ngũ long vương) theo văn quan lớn Tuần.

7. Múa Hèo của các ông Hoàng theo văn Hoàng Ba, Hoàng Bảy, Hoàng Mười. Có trống đệm.

8. Múa Lân của các ông Hoàng.

Múa xong một đợt thì bà đồng ngồi xuống. Các cô hầu mời trà, rượu, trầu cau.

Trên đây là một số giá đồng. Cũng có khi quan Hồ⁽¹⁾ hoặc ông Lốt⁽²⁾ về, thường là về sau các ông Hoàng. Quan Hồ về thì bà đồng ngồi theo kiểu thú bốn chân, ngậm hương vào mồm dâng. Sau đó đồng nằm nghiêng một bên và các bà hầu dâng phủ khăn điều. Khi ông Lốt về, bà đồng nằm dài trên chiếu và lăn qua lăn lại trước khi nằm im. Hễ đồng nhảy thật mạnh, khi giáng thì ngã ngửa ra đằng sau, tay chấp cao ngang trán, tức là thánh Hưng Đạo về. Động tác của bà đồng cũng gồm ba loại như đã giới thiệu ở phần múa phù thủy, nhưng rất khác nhau về tính cách múa.

Nhờ sự phong phú của giai điệu và tiết tấu âm nhạc châu văn, nhờ chất thơ của lời ca, mà múa có điều kiện phát triển. Động tác múa Lân đồng phần lớn lấy chất liệu từ múa dân gian rồi thay đổi tính chất và tính cách của múa. Nó gồm những động tác phản ánh lao động như chèo thuyền, những động tác múa vũ khí như múa kiếm, múa thanh long đao. Địa phương nào có truyền thống múa dân gian phong phú thì những bà đồng nơi đó thường có điều kiện để tiếp thu múa dân gian. Những động tác gây xuất thần và ấn quyết không thuộc loại sinh hoạt như trên. Cũng như múa ma thuật, múa lân đồng thường theo hình thức múa đơn và ít nhiều mang tính chất ngẫu hứng.

(1) Hồ.

(2) Rắn.

Bên cạnh loại múa này, còn một loại múa có tính chất phổ cập rộng rãi hơn. Đó là múa của các ^đcon hương, con sớ, đệ tử. Trên đường vào đền, vào điện thờ hoặc đội mâm vật cúng^đ đứng trước bàn thờ, các đệ tử cũng múa nhảy một vài động tác như nhảy giật, rung người, lắc vai... rất tự do, tùy hứng. Nếu so chúng với những động tác múa nữ⁽¹⁾ dân tộc Việt ta tưởng chúng thuộc về một dân tộc nào khác.

Do phạm vi đề tài, ở công trình nghiên cứu này, Phật giáo chỉ được xét trong mối quan hệ giữa nó và múa dân tộc Việt.

Phật giáo vào nước ta vài thế kỷ sau Công nguyên. Vào Việt Nam, nó khác với khi còn ở Ấn Độ và Trung Quốc. Trở thành quốc giáo vào thời Lý, đến thời Trần, Phật giáo vẫn còn thịnh, từ thời Hậu Lê trở đi thì suy yếu. Thời Lý — Trần, sinh hoạt Phật giáo rất phổ biến trong dân gian. Ví dụ trong ba ngày Tết thanh niên nam nữ mang hương lễ Phật... Rằm tháng Bảy Âm lịch, nhà chùa mở hội Vu lan bồn. Hàng năm chùa Yên Tử làm lễ kết hạ. Trần Nhân Tông cũng tu ở chùa này. Trong các lễ Phật, nhất là trong lễ lớn như Phật Đản, Vu lan hội (xá tội vong nhân), thường có múa lễ tiết. Lục cúng là một điệu múa tiêu biểu cho nhà chùa.

Theo truyền thuyết, múa Lục cúng do Mã Minh bồ tát và Long Thọ sáng tác ra, được du nhập từ Ấn Độ sang Việt Nam. Cũng có ý kiến cho rằng nó do các nhà sư Trung Quốc đưa sang ta cùng với Phật giáo. Những giả thiết nêu trên một phần nào dựa vào các đặc điểm sau đây :

- Dấu vết của mu-dra trong các thế tay lục cúng.
- Hình tượng lục hoa tiên nữ.

Tất nhiên những yếu tố văn hóa — múa ngoại di ấy được kết hợp với múa bản địa thành một hình thức múa

(1) Xem chương *Ngôn ngữ múa*.

dân tộc Việt. Từ những thế kỷ trước, hàng năm ở các chùa thuộc hạt Thuận Thành, Văn Lâm, Mỹ Hào, Yên Mỹ. Thường Tín, cứ đến mồng 8 tháng Tư, có múa cúng giồng⁶ Phật, dâng lên sáu vật cúng. Có người giải thích rằng vật cúng gồm có *hương, hoa, đăng, trà, quả, thực*. Trái lại, cũng có người cho rằng vật cúng là *hương, hoa, đăng, đồ, quả, nhạc*.

Chỗ khác nhau là «trà» và «đồ», «thực» và «nhạc». «Đồ» ở đây có nghĩa là một thứ nước thơm để tẩy uế khi làm lễ, «thực» nghĩa là oản, một thứ vật cúng bằng xôi nếp.

Lục cúng là một điệu múa sáu người. Ngày trước, dẫn đầu đội hình múa là hai vị tăng, chân đàn tay ấn. Tay dâng vật cúng nào thì chân chạy theo đội hình có nhiệm vụ làm rõ nghĩa vật cúng ấy. Chẳng hạn như múa dâng hoa thì chạy hình hoa hồi bốn cánh; múa dâng trà thì chạy hình chữ «thủy»; múa dâng oản thì chạy hình chữ «điền». Có nơi sáu tay ấn phải làm rõ nghĩa từng chữ hương, hoa, đăng, trà, quả, thực.

Mỗi lần dâng vật cúng có một đoạn hát múa. Sau khi chuyển đội hình, người múa dừng lại xếp hình tượng. Một nhà sư hoặc thầy pháp vào tụng một đoạn kinh.

Nhưng về sau, tăng không múa nữa và chỉ có sáu chú tiểu hoặc sáu thiếu nữ trạc 12, 13 tuổi múa. Như lời hát đã nêu rõ: «*Lục hoa tiên nữ, đồng lai tiến cúng hoa đăng, đồng lai hiến vũ hoa đăng*», nhân vật của điệu múa là sáu cô tiên nữ.

Không giống như ở sơ kỳ của sự phát triển Lục cúng mà nội dung được thể hiện đầy đủ và rõ rệt ngay ở lời giáo đầu:

*«Nay dâng hương hoa đăng trà quả thực
Sáu mùi đều hương vị ngát lòng
Lòng kính thành xin Phật chứng minh
Cầu thiên hạ thái bình an lạc»,*

dần dần múa Lục cúng biến thành một điệu múa đèn chầu vương có cán cầm tay. Động tác tay không còn nhiệm vụ thể hiện nội dung «lục cúng», mà chỉ tập trung vào kỹ thuật múa đèn. Đội hình múa cũng chẳng còn những chữ «thủy», «điền» v.v... để góp phần sáng tỏ nội dung chữ «lục cúng». Sự hiển cúng chỉ được nói đến trong phần hát và chỉ có hương, hoa, đăng :

La liệt hương hoa kiến bảo đàn

Trùng trùng Phật cảnh nhất hào đoàn.

Đây là một điệu múa dùng đội hình và cỗ (hình tượng) để diễn đạt nội dung lời hát theo điệu tán trong chùa. Trong điệu múa này, động tác tay chủ yếu là chao đèn. Người múa chạy theo các tuyến như đường thẳng, đường tròn hình số 8, đan chéo nhau và hình hoa hồi. Khi chạy quanh một góc nào đó theo từng hướng đông, tây, nam, bắc, thì tay trong thấp và tay ngoài cao. Các thế tay cơ bản được kết hợp với các thế chân như ký, cầu, tấn trung, ngồi, và các động tác chân như giậm chân, đá, tọa, quay. Đội hình chủ đạo kết hợp với tuyến múa là: hai hàng chạy đối xứng và cả tập sáu người cùng với nhau chạy thành hình hoa hồi bốn cánh. Thủ pháp biểu hiện khá độc đáo của Lục cúng là những hình tượng dùng để thể hiện nội dung các đoạn hát. Tên của mỗi Cỗ có khi được gọi theo hai chữ đầu của câu hát đầu tiên của mỗi bài. Ví dụ Cỗ la liệt, Cỗ giác hoàng, Cỗ tướng hảo, lấy tên từ những câu hát này :

La liệt hương hoa kiến bảo đàn

.....

Giác Hoàng mật ngữ tráng hoàng đô

.....

Tướng hảo từ bi thu nguyệt mãn

.....

Cỗ la liệt là một hình tượng được xếp bằng cách chõng người. Ba người đứng thành hàng ngang, gác tay lên vai

nhau và dang tay ở hai đầu hàng ngang. Người đứng giữa làm trụ, công người thứ tư trên vai. Người thứ năm và người thứ sáu ngồi trên những cánh tay gác lên vai của những người đứng dưới. Tất cả đều cầm đèn.

Cỗ gác hoàng khác với Cỗ la liệt ở chỗ người thứ tư đứng trên vai người đứng giữa làm trụ.

Cỗ tướng hảo có ba người đứng thành hàng ngang và ba người đứng trên vai ba người này. Tất cả đều cầm đèn ở hai tay.

Ngoài loại múa lễ thức như Lục cúng ra, còn một loại múa nữa, ví dụ như múa Song quang, với hai nhân vật là Hộ pháp và Tề Thiên đại thánh. Tề Thiên vẽ mặt như khỉ, đội mũ đầu đông, mặc áo giáp, chân đi giày nịt dây tay cầm kim côn. Hộ Pháp mặt trắng, đội mũ kim khôi, mặc áo giáp, chân đi hia, lưng giắt thần thông bửu bối, tay cầm bửu chử.

Dựa theo một vài động tác chủ đạo như tấn trung, cầu, ký, đá, nhảy nhỏ, tọa, kết hợp với những động tác thể hiện tính cách nhân vật,

Vai Tề Thiên có một động tác chính :

- Chạy lúp xúp khom lưng, chân khuỳnh,
- Lắc đầu nhanh, chớp mắt,
- Một tay vác giáo lên vai, một tay có đánh đằng xa.

Vai Hộ Pháp cũng có một động tác chính :

- Bước chân chữ bát, thông thả, người hơi ngửa.
- Một tay vác bửu chử, một tay đánh đằng xa.

Đội hình chủ đạo chỉ có mấy biến hóa và được xếp đặt một cách rất đăng đối, đều đặn. Thường là ngược chiều nhau, các tuyến hành động như đi vòng tròn, đi theo

đường chéo đã cùng với động tác thể hiện hai tính cách tương phản. Trong khi múa, ở đoạn dừng lại để xếp hình tượng, diễn viên đọc bốn câu kệ (đề) trừ yêu quái:

Kinh thiên bửu chữ hàng ma chướng
Dốc hải kim côn ngộ tịnh duyên
Cộng chuyển pháp luân quang phổ chiếu
Quang minh thế giới khánh Nam thiên

Điệu múa Song quang là một hình thức múa đôi, tính cách được thể hiện chủ yếu bằng nhạc cụ gõ. Múa Song quang nói lên sức mạnh của Phật lực và tuyên truyền cho Phật giáo một cách sâu xa.

Nếu nhìn sang một số nước Đông Nam Á như In-đô-nê-xi-a, Căm-pu-chia, Thái Lan mà nghệ thuật múa Ấn Độ ảnh hưởng đến nghệ thuật múa các nước đó một cách rõ rệt, ta sẽ thấy rằng ở Việt Nam, nét ảnh hưởng ấy không mạnh mẽ và rõ rệt lắm. Nó chỉ phảng phất qua một vài tư thế múa trên tượng và tranh thờ.

Phật giáo vào Việt Nam bằng hai con đường, một đường từ Ấn Độ và một đường từ Trung Quốc. Theo các thuyền buôn, các tăng lữ Ấn Độ qua Giao Châu, hoặc qua Phù Nam, Miến Điện rồi đến Giao Châu. Cho nên múa Phật giáo Việt Nam có thể chịu ảnh hưởng trực tiếp của những yếu tố múa Phật giáo Ấn Độ. Mặt khác, hai phái Thiền tông của Phật giáo Trung Quốc được du nhập vào nước ta. Phái thứ nhất được truyền vào cuối thế kỷ VI, trung tâm là chùa Pháp Vân ⁽¹⁾. Phái thứ hai được truyền vào nước ta vào đầu thế kỷ IX, trung tâm là chùa Kiến Sơ ⁽²⁾. Bởi vậy, múa Phật giáo Ấn Độ có khả năng bị Hán hóa. Hơn nữa, phái Thiền Tông đi vào lớp nho sĩ, còn phái Mật tông đi vào dân gian, gắn liền với tín ngưỡng nguyên

(1) Thuận Thành, Hà Bắc.

(2) Phù Đổng (Ngoại thành Hà Nội).

thủy của dân tộc Việt, cho nên những mudra Ấn Độ sẽ được kết hợp với những ấn quyết Việt Nam để trở thành một hệ thống tín hiệu giữa người và Phật. Sự tích hợp của các yếu tố múa Ấn Độ, Trung Quốc, Việt Nam thể hiện ở các thế ngón tay, bàn tay, thế chân, đội hình múa, tạo nên một hợp chất mới. Trong hàng thiên niên kỷ, hợp chất ấy dần dần mang sắc thái Việt Nam, vì nó tiếp thu truyền thống múa dân gian dân tộc Việt — cơ sở của mọi hình thái múa dân tộc.

Không giống như Phật giáo, ở Thiên chúa giáo múa không đi sâu vào nội dung tôn giáo mà chỉ dừng lại ở mức độ lễ thức. Ta thử nhìn qua loại múa này ở một vài nước phương Tây để dễ liên hệ so sánh.

Khi trở thành một thế lực ở La Mã, Nhà thờ cấm đoán múa, trước tiên, bởi lẽ, múa dùng để thờ các thần. Nhưng dần dà Nhà thờ cũng dùng một số múa dân gian làm lễ thức. Nhà thờ cấm những điệu nam nữ múa chung vì đó là loại múa dành cho thần Đi-ô-ni-dốt. Đối với Nhà thờ Trung cổ, múa và điều xấu đi đôi với nhau. Họ cho rằng quỷ nhập vào nên mới nhảy múa, hoặc bị hành tội nên mới múa. Múa công giáo mất dần ở Pháp và chỉ còn lại hình thức rước Thánh. Ở vùng Xê-vi-giơ, người ta còn có thể tìm thấy múa tôn giáo trước nội chiến 1935. Ở Tây Ban Nha người ta múa xung quanh thi hài người chết đặt trên giường. Xung quanh giường có cắm nến. Người ta vừa múa vừa hát. Có nơi múa đồng trình do các nữ đồng trình biểu diễn.

Ở Việt Nam, trong quá trình đặt nền móng và phát triển, đạo Thiên chúa đã thu hút một số hình thức múa dân tộc Việt để phục vụ cho các lễ lớn. Trong ngày hội tôn giáo⁽¹⁾ có những hình thức, những loại múa như sau:

(1) Ở một số nhà thờ như nhà thờ Phát Diệm (Hà Nam Ninh), nhà thờ Năm Am (Hải Phòng), nhà thờ Trung Đồng (Thái Bình) có các đội múa trống.

— Múa đám rước gồm có múa Trống, múa Trắc, múa Sênh tiền. Những múa đạo cụ này làm cho không khí ngày hội tôn giáo thêm tung bừng và trang trọng. Tiếng Trống, trắc giục giã, thôi thúc giáo dân các thôn xã lân cận mau đến hội. Đặc biệt, đối với lứa tuổi thanh thiếu niên, múa đám rước có một sức thu hút mạnh. Có những xã công giáo lập đội múa riêng cho xã mình và mỗi lần dự hội lớn là một dịp đua tài múa trống trắc.

— Múa Dâng hoa ⁽¹⁾ do các nữ đồng trinh biểu diễn. Động tác múa trang trí cho lễ ca.

— Múa đèn. Trước Cách mạng tháng Tám, ở một vài địa phương trên miền Bắc nước ta có múa Đèn trong đêm Nô-en.

Nếu loại múa thứ nhất cổ động cho ngày lễ chúa thêm rầm rộ, gây cho giáo dân một sự náo nức dự hội thánh, thì loại múa thứ hai là loại múa tiến cúng na ná như múa Lục cúng về phương diện chức năng.

Tính cách âm nhạc của lễ ca để ra tính cách múa : múa Dâng hoa tương đối tĩnh với tốc độ âm nhạc chậm, điệu hình ít chuyển động và phục trang múa hơi nặng nề. Cho đến nay, ở miền Bắc, chúng tôi chưa tìm thấy một loại múa công giáo nào mang rõ nội dung tuyên truyền giáo lý. Múa công giáo người Việt thu hút những chất liệu múa dân gian người Việt và cải biên chúng sao cho phù hợp với tính chất tôn giáo.

Nhìn chung, múa tôn giáo ở dân tộc Việt có mấy đặc điểm sau đây :

Ở phương Đông, nghệ thuật được phát triển và duy trì từ đời này sang đời khác do nhiều nhân tố, trong số đó có tôn giáo ; còn ở phương Tây, nghệ thuật và Nhà thờ đã dần dần tách khỏi nhau và dẫn đến sự phát triển của

(1) Thường là hoa đại.

nghệ thuật «bên đời». Nếu thờ cúng là biểu hiện đặc trưng của tôn giáo và trong hệ thống thờ cúng ấy, tôn giáo đã sử dụng các phương tiện tác động thẩm mỹ, thì múa tôn giáo không thể không có một số nét chung. Tùy theo mục đích và yêu cầu sử dụng của từng tôn giáo, các phương tiện nói trên, gợi lên cho con người những xúc cảm về tôn giáo. Nhà thờ đã dùng nghệ thuật và các biểu hiện khác của văn hóa dân tộc để lôi kéo người ngoại đạo đến với đạo. Người thì trải hội Phủ Giầy và hội đèn Kiếp Bạc để thưởng thức điệu múa mềm mại của những cô đồng trẻ đẹp; kẻ thì say ngón đàn của anh cung văn (cũng chẳng phải sùng đạo, mà là thả sức đua tài, hoặc mượn tiếng đàn giọng hát để sinh sống). Những con hương đệ tử dự hội vì nhiều lẽ, chẳng hạn như ở Hội xã Yên Cừ ⁽¹⁾ :

Trai thanh tân chân qui vai kiêu

Gái yều điệu phù giá nữ quan.

Kiều do các cô phù giá khiêng và lội qua sông Đáy để đến xã Phú Hào, khi quay về xã Yên Cừ thì rước bằng thuyền.

Như trên đã nói, tôn giáo dùng nghệ thuật có mục đích. Chẳng thế mà nhà thờ qui định tính chất của nhạc hát và nhạc đàn. Ví dụ, nhạc nhà thờ thường ở điệu thứ.

Nếu một mặt tôn giáo sợ rằng một số nghệ thuật nào đó làm cho con người bỏ đạo về với đời, thì mặt khác nó không bỏ phí một khả năng, một điều kiện để lôi cuốn con người từ đời đến với đạo. Đó là tính chất mâu thuẫn của việc sử dụng nghệ thuật vào tôn giáo.

Đối với tầng lớp, trước hết và cũng ở mức thấp nhất của sự sử dụng nghệ thuật phục vụ cho tôn giáo, múa là một lễ tiết nhằm tăng thêm vẻ uy nghiêm, thành kính của buổi

(1) Yên Khánh, Hà Nam Ninh.

lễ tôn giáo, làm tăng không khí ngày hội, hoặc làm cho cuộc rước thêm rầm rộ. Ở mức độ tinh vi hơn của sự sử dụng nghệ thuật cho tôn giáo, múa có thể dùng vào tuyên truyền giáo lý (một cách trực tiếp hoặc gián tiếp bằng nhiều hình thức). Vậy thì múa tôn giáo là múa của những người làm nghề tôn giáo hay là múa của giáo dân? Múa là tiếng nói của người với thần thánh hay là của chính bản thân thần thánh? Có hai loại múa:

— Múa trước thánh thần là múa của người trước thần thánh, chẳng hạn như múa lễ thức.

— Múa của thần thánh là múa của người mà thần thánh nhập vào họ, chẳng hạn như múa Lên đồng.

Múa tôn giáo phục vụ cho mục đích tôn giáo, cho nên nó phải đảm bảo tính chất của loại múa này. Bởi vậy, múa dân gian được dùng vào đây thường thay đổi tính chất. Xét về hình thức nghệ thuật, múa dân gian tôn giáo hóa có thể được nâng cao. Điều này cũng dễ hiểu vì nó phải đạt được mục đích tác động vào tư tưởng, tình cảm giáo dân bằng nghệ thuật. Múa tôn giáo, nhất là múa Phật giáo và múa công giáo, đã hình thức hóa múa dân gian dân tộc Việt. Có trường hợp nó nâng cao kỹ thuật múa dân gian lên một mức, vì múa tôn giáo do một tổ chức tương đối chuyên nghiệp biểu diễn. Khi được du nhập vào Việt Nam, Phật giáo và Thiên chúa giáo đều khai thác, sử dụng múa dân gian người Việt. Múa dân gian đã xâm nhập vào múa tôn giáo đến mức độ đáng kể. Mặt khác, một số chất liệu hình tượng, động tác, đội hình múa nước ngoài cũng được đưa vào vốn múa tôn giáo nước ta và dần dần được Việt hóa trong mấy thế kỷ nay. Về phương pháp biểu hiện, múa Lục cúng đã biết dùng các thế ngón tay, đội hình, tuyến múa để tăng cường sức biểu hiện của động tác.

Một số múa của tôn giáo được khai thác sử dụng vào sân khấu ca kịch dân tộc (Chèo, Tuồng) để thể hiện những nhân vật, những sự kiện xảy ra trong nhà Chùa (múa Chạy đàn trong vở chèo *Quan Âm Thị Kính*).

Khai thác múa tôn giáo là quá trình gạn đục khơi trong. Vì vậy, phải thận trọng, đừng vì quá chú ý đến những phát triển về kỹ thuật động tác mà lãng quên hoặc không nhìn thấy mặt tiêu cực của nội dung từng điệu múa. Thái độ phê phán rất cần thiết đối với người làm công tác múa Việt Nam trong việc tiếp thu di sản múa dân tộc Việt.

Lẽ ra vấn đề lễ giáo phong kiến không được đề cập ở chương *Múa tôn giáo* này. Nhưng vì quan điểm sử dụng múa của nó, ta cũng có thể bàn đến mối quan hệ giữa lễ giáo phong kiến và múa.

Nho giáo, trụ cột của hệ tư tưởng phong kiến, được truyền bá vào nước ta từ sớm, nhưng từ thế kỷ XV trở đi, nó mới thực sự chiếm địa vị độc tôn. Nho giáo lấn át Phật giáo và trở thành quốc giáo. Thời Hậu Lê, kẻ sĩ, con người lý tưởng của xã hội phong kiến, được quan niệm như bậc hiền nhân quân tử, « *Vạn ban giai hạ phẩm, duy hữu độc thư cao* » (mọi tầng lớp đều thấp hèn, chỉ có người đọc sách là cao quý). Đối với nghề hát múa, lễ giáo phong kiến có thái độ miệt thị, cho rằng « *xương ca vô loài* ». Ca công, vũ nữ bị đánh giá là ngoài vòng thuần phong mỹ tục. Luật pháp của nhà nước phong kiến đương thời đối với họ thật khắt khe và bất công. Sách « *Lịch triều hiến chương loại chí* ⁽¹⁾ » viết: « Năm Quang Thuận thứ bọ (1462), vua Lê Thánh Tông định lệ dân xã bảo đảm cho những người thi hương. Dân bản xã phải cam kết người đi thi thực có đức hạnh mới được ghi tên ứng thi... Con nhà hát tuồng, hát chèo, ả đào, nghịch đảng, ngụy quan

(1) *Lịch triều hiến chương loại chí*. Quyển 26.

vẫn có tiếng xấu thì không được đi thi...». Chẳng những thế, đời Hồng Đức, *Quốc triều hình luật*⁽¹⁾ còn quy định : «Nhưng con nhà phường chèo, phường tuồng, ả đào, con cháu không được đi thi, ai trái luật phải tội đầy hay tội đồ. Quan Giám ty biết mà không phát giác, phải chịu tội kém bản tội một bậc». Sự bất công này đã hạn chế sự phát triển nhân tài. Đào Duy Từ, một con người có nhiều hoạt động về múa tuồng, múa cung đình, là nạn nhân của cái thứ pháp luật ấy. Tệ hơn thế nữa, quyền sống của con người làm nghề múa hát cũng bị xâm phạm. Đời Hồng Đức, *Quốc triều hình luật* quy định : «Các quan lại lấy đàn bà con gái làm nghề hát xướng dù làm vợ hay làm hầu đều bị phạt 70 trượng và lưu đầy. Con cháu các quan lại lấy hạng phụ nữ kể trên phải phạt 60 trượng và phải ly dị». Những điều dẫn trên cũng chưa nói hết được ảnh hưởng tiêu cực của lễ giáo phong kiến đối với múa người Việt.

Cho đến nay vẫn còn có người hỏi : «Dân tộc Việt có sinh hoạt múa như các dân tộc Thái, Mèo, Ba-na, Gia-rai hay không?»

Bằng vào sự hiển nhiên trước mắt, sự nghi vấn ấy có cơ sở thực tế, nhưng cũng chính qua đây, ta thấy rõ lễ giáo phong kiến ở Việt Nam là một trong những nguyên nhân làm cho múa vui chơi giải trí trong dân gian người Việt không còn nữa. Những quan niệm «ngôn bất xuất ư quốc» (lời nói không ra khỏi thềm), «xuất tác yểm diện» (ra đường phải che mặt), «nam nữ thụ thụ bất thân» (nam nữ không được gần nhau) đã trói buộc người con gái Việt vào vòng lễ giáo «tam tông tứ đức», tuyệt đối không được bình đẳng tham gia các sinh hoạt văn hóa trong xã hội, đặc biệt là tham gia múa. Thời Lê, có lần vua ngự về Lam Kinh. Thái hậu và các vương đều đi theo. Dân Thanh

(1) *Quốc triều hình luật*. Chương *Tạp luật*. Điều thứ 77.

Hóa thấy vua đến, trai gái ra hát Lý liên ở hành tại. Tục hát Lý liên gồm một bên con trai, một bên con gái, dặt tay nhau hát, hoặc chéo chân chéo cò nhau¹ gọi là cầm hoa kết hoa. Đãi quan bầm với thái úy rằng lối hát ấy là thói dâm tục, không nên cho người hát nhắm trước xa giá. Thái úy liền sai cấm hẳn (theo *Đại Việt sử ký*). Trong các hình thức múa tập thể của nhiều dân tộc ở phương Đông, những động tác quen thuộc như đá chéo chân, nắm tay nhau, đan chéo nhau không khác xa Lý liên về tính chất. Nếu Lý liên bị cấm thì các hình thức múa tập thể khác tương tự như thế làm sao tránh khỏi số phận ấy. Nói một cách khác, hình thức múa phổ cập trong dân gian dân tộc Việt không có điều kiện để phát triển. Phải chăng cách nhìn múa bằng cặp mắt phong kiến còn làm cho nghệ thuật múa phát triển không bình thường: vai nữ không do nữ diễn viên đóng, vai nam không do nam diễn viên đóng, trong trường hợp mà điệu múa có cả vai nam vai nữ. Trong múa Xuân Phả trước đây, vai mẹ nàng do nam đóng, ngược lại, trong hát múa Chèo tàu, vai quân tượng do nữ đóng. Các vai nữ tinh nghịch do nam đóng, như trong múa Con đi đánh bông⁽¹⁾.

Lễ giáo phong kiến không coi múa là một nhu cầu sinh hoạt văn hóa trong xã hội, lại càng không thừa nhận rằng múa là một tiêu chuẩn văn hóa như «cầm, kỳ, thi, họa».

(1) Trong hội đèn Hai Bà Trưng tại làng Đồng Nhân (Hà Nội) từ mồng 6 tháng 2 (tuy chính hội là mồng 5 tháng 2 Âm lịch), đoàn múa gồm trên dưới 10 người vào múa đèn. Thường họ đã được cử vào việc từ năm trước. Đèn là những chiếc đài xung quanh có dán hình cánh hoa. Chính giữa đèn là một ngọn nến đang cháy. Người múa cầm hai đèn ở hai tay, lộn (chạy qua chạy lại ngoằn ngoèo) trước bàn thờ. Dẫn đầu đoàn này là một con đi đánh bông (nam giả nữ), áo the quần trắng khăn lượt, đeo ngang mình và quàng qua vai bằng dây vải ngũ sắc một chiếc trống cơm. Sau lưng có cầm chéo lên hai hoặc bốn cò đuôi heo. Con đi đánh bông vừa đi vừa múa trống.

Nó không khuyến khích sự phát triển của múa dân gian, nhưng không thể gạt bỏ múa khỏi đời sống xã hội người Việt một khi múa dân gian đã trở thành những múa phong tục và được hàng rào phong tục che chở. Thành lễ thức, múa không còn bị xem thường nữa. Thiếu nó, việc thờ cúng bị coi như khiếm khuyết, các nho sĩ đương quyền lo rằng họ sẽ bị thần thánh quở mắng, phạt hoặc không phù hộ. Trong cung đình Huế, múa phục vụ cho các đại lễ như Vạn thọ, Ngũ tế, Đại triều, cho nên lễ giáo phong kiến càng không thể xem thường vai trò của múa cũng như vai trò của âm nhạc (xem *kinh Nhạc*, *kinh Lễ* trong *Ngũ kinh*).

Nếu đứng từ góc độ múa dân tộc Việt mà xét, ta sẽ thấy lễ giáo phong kiến đã phủ nhận chức năng giáo dục tư tưởng, thẩm mỹ của múa và hạ thấp nó xuống hàng một lễ thức, thậm chí «vô loài», trong khi chính múa đã phát huy được tác dụng giáo dục đối với xã hội người Việt.

CHƯƠNG IV

MÚA CUNG ĐÌNH

Nếu múa của Phiên Hâm giữa tiệc rượu trong dinh thái thú Đàm Mạnh chưa hẳn là múa cung đình của người Việt, thì múa trong quân ngũ thời Đinh có nhiều khả năng là múa cung đình, nhưng còn sơ khai và ta có thể giả thiết rằng múa cung đình của người Việt có từ thời Đinh. Chuyện Lê Long Đĩnh thường cho cung nữ bỏ xiêm y múa hát, chứng tỏ rằng thời Lê đã có múa cung đình với chức năng giải trí. Năm 1044, vua Lý Thái Tông, bắt hơn trăm cung nữ Chiêm Thành giỏi múa hát khúc Tây thiên đưa về Thăng Long⁽¹⁾. Điệu múa của các vũ nữ Chiêm Thành mang đến sân khấu cung đình Đại Việt một phong cách mới ngoại dị. Năm 1068, vua Lý Thánh Tông đãi yến quần thần tại điện vua Chiêm. Vui cuộc tiệc, vua thân hành múa khiên và đánh cầu trước bệ⁽²⁾. Điều ấy nói lên rằng vua Việt Nam cũng có người biết và thích múa. Là võ tướng, tất nhiên Lý Thánh Tông thạo việc binh đao, nhưng ở đây múa khiên chỉ thể hiện những xúc cảm thẩm mỹ bằng động tác múa khiên chứ không tái hiện một cuộc chiến

(1) *Đại Việt sử ký toàn thư*. Tập I. Quyển II. Trang 223.

(2) *Việt sử lược*. Trang 105.

đầu. Múa của vua Lý khác hẳn với loại múa của các vua chúa phương Tây — thường là múa vũ hội — hoặc khác với ba lê cung đình mà có khi vua là diễn viên chính. ②

Năm 1123, đời vua Lý Nhân Tông, nhân ngày 25 tháng giêng là tiết Thánh đản (sinh nhật vua), vua cho làm nhà múa có bánh xe để đẩy. Trên xe có ca nữ múa dâng rượu⁽¹⁾. Đến thời này múa cung đình có thêm hình thức mới. Năm 1140 vua Lý Anh Tông cử Đỗ Anh Vũ làm cung điện lệnh, Anh Vũ là em ruột Đỗ Thái hậu, mẹ vua Thần Tông. Anh Vũ vốn đẹp trai, múa khéo nên khi lên tám tuổi được sung vào ban Thượng lâm tử đệ. Năm mười sáu tuổi Anh Vũ được Thần Tông cho vào hầu hạ trong cung⁽²⁾. Ngoài loại múa biểu diễn trong cung đình, còn một loại khác nữa có lẽ là hát múa sinh hoạt tập thể. Năm 1252 Trần Thái Tông đãi yến quần thần ở nội điện, uống rượu say. Mọi người trong tiệc rượu đứng dậy, dặt tay nhau và hát. Trong yến tiệc lại bày trò cho người đội mo nang, cầm dùi đục đứng chỉ huy hiệu lệnh uống rượu⁽³⁾. Động tác mọi người dặt tay mà hát cho phép ta nghĩ rằng đó là một hình thức hát múa tập thể liên hoan thời ấy. Đời vua Trần Nhân Tông, sau khi chiến thắng quân Nguyên, nhà vua cùng với cả triều đình trở lại Thăng Long. Trần Nhân Tông mở tiệc ăn mừng ba ngày gọi là «Thái bình diên yến». Sau chiến thắng quân Nguyên lần thứ hai, khi hộ giá nhà vua hồi kinh, Trần Quang Khải đã ứng khẩu mấy vần thơ bất hủ:

Đoạt sáo Chương Dương độ,

Cầm hồ Hàm Tử quan

Thái bình tu trí lực

Vạn cổ thư giang san

(1) *Đại Việt sử ký toàn thư*. Tập I. Quyển III. Trang 252.

(2) *Việt sử thông giám cương mục*. Chính biên. Tập IV. Quyển 4-5. Trang 29.

(3) *Việt sử thông giám cương mục*. Chính biên. Tập V. Quyển 6-8. Trang 29.

Theo truyền thuyết, đến cuối mùa xuân năm Mậu Tý, vị tướng tài kiêm nhà thơ ấy lại sáng tác điệu múa mừng chiến thắng. Đó là múa Bài bông⁽¹⁾. Điệu múa² ca ngợi công đức vị anh hùng đánh giặc Nguyên và dạy dân làng múa hát.

Đây là múa đạo cụ. Sau lưng người múa có một đòn gánh ngấn ngang vai, hai đầu là hai giỏ xếp đầy hoa hoặc mỗi bên là một đèn giấy. Người múa còn cầm quạt ở tay. Múa Bài bông được xếp thành dật : bát dật, lục dật, tứ dật. Nó thuộc loại múa hát.

Trần Nhật Duật cũng là người rất sành về nhạc, hát múa. Ông sửa lại các điệu hát múa⁽²⁾. Trong nhà ông lúc nào cũng có tiếng đàn, tiếng hát.

Qua một bài thơ⁽³⁾ mà vua Trần Nhân Tông tặng cho sứ nhà Nguyên là Trương Lập Đạo sang nước ta trình chiếu thư vào năm 1291, ta thấy rằng múa hát hồi ấy được dùng vào việc ngoại giao.

Năm 1456, vua Lê Nhân Tông tuần du đến Lam Kinh bái yết lăng miếu. Hàng quan võ biểu diễn điệu « Bình Ngô phá trận » hàng quan văn biểu diễn điệu « Chư hầu lai triều »⁽⁴⁾. Dấu vết của hai điệu múa ấy là múa Xuân Phả còn được giữ lại đến nay. Về phương diện nghệ thuật, Chư hầu lai triều là một bước phát triển của múa dân tộc Việt đến hình thức tổ khúc. Các khúc múa được liên kết bằng kịch câm.

(1) Trong hát a đào có múa Bài bông; trong múa cung đình thời Nguyễn, có múa Bông. Điềm giống nhau là múa đèn hoa ở sau lưng và ngang vai.

(2) Đại Việt sử ký toàn thư. Tập II. Quyển VII. Trang 138.

(3) *Già chi vũ bài thi xuân sam*
Hướng trị kim tiêu, tam nguyệt tam
Hồng tuyết diêu bân xuân đài bình
Tòng lai phong tục cụ An nam

(4) Việt sử thông giám cương mục. Chính biên. Tập X. Quyển 18. Trang 28.

Đời vua Thần Tông (1619 — 1643), Đào Duy Từ giúp chúa Nguyễn Phúc Nguyên đặt ra những điệu múa mới và sửa lại một vài điệu cũ đề dùng vào các ngày lễ. Trong cung vua Lê thời ấy, còn có hát ả đào. Vào dịp Thánh đản vua Lê Thần Tông, chúa Trịnh cùng các quan vào chúc mừng, thị yến tại điện Trung Hòa. Có nữ nhạc múa hát và mời rượu. Khi gần bãi yến, múa hát khúc Đại thực... Nhiều người chen chúc nhau xem nên vua truyền lệnh lấy những hòn đá lớn đề ca kỹ đứng lên trên múa hát cho mọi người trông thấy rõ. Từ đấy người ta gọi khúc Đại thực là Đại thạch.

Sách *Thanh hiên tiền biên tập* có nói đến chuyện các tướng Tây Sơn ra Bắc Hà lần thứ hai rất thích những điệu trong cung vua Lê, thường gọi ả đào vào phủ hát. Đây là hình thức hát múa cửa quyền. Đời nhà Nguyễn, năm 1826 hoàng thái hậu thọ lục tuần, vua cùng các quan rước hoàng thái hậu lên xem múa Trình tường.

Điệu múa này còn gọi là múa Liễn vì mỗi vũ sinh cầm một cái liễn. Bốn câu liễn như sau :

Thiên tử vạn niên

Vạn thọ vô cương

Quần phương tập khánh

Vạn bảo trình tường

Nhân vật của điệu múa là «tứ trụ thiên thần». Hai vị mặt đỏ râu bạc và hai vị mặt trắng râu đen. Họ đội mũ xuân thu, bình thiên, kim khôi, bao đỉnh, mặc giáp, đeo đai, chân đi lùa, lưng giắt thần thông bảo bối. Khi múa thì tay phải cầm cái liễn cuộn tròn. Theo những đội hình hàng ngang, hàng chéo, hình vuông là chính, kết hợp với những tuyến múa liễn kết các đội hình, điệu múa thể hiện nội dung chúc tụng bằng cách căng ra những câu liễn đề khán giả có thể nhìn rõ từng chữ viết trên đó.

Đây là một hình thức múa bốn người với một cấu trúc đội hình rất cân xứng và gần gũi với hình thức múa phương trận. Điệu múa kết thúc bằng một hình tượng nhằm tập trung thể hiện nội dung chủ đề thông qua bốn câu liên.

Năm 1840, lễ Ngũ tuần đại khánh, vua ngự điện Thái Hòa, hoàng tử thân vương, các quan văn võ cùng sứ thần các thuộc quốc dâng biểu chúc mừng rồi múa Bát dật (gồm có múa Văn và múa Võ). Đến đời Tự Đức (1842 — 1882), trong ngày lễ Vạn thọ, trên Chính lâu có múa Bát dật, ở Phu Văn lâu có múa Hoa đăng, múa Tứ linh. Năm 1924, nhân dịp lễ Tứ tuần đại khánh của vua Khải Định, trong điện, các ca công người miền Bắc đứng trên chiếu hát, có khi múa hát bài chúc hồ. Vào buổi tối của các ngày lễ, có múa Hoa đăng, múa Trình tường tập khánh, múa Lục triết hoa mã dâng cho các quan xem.

Thời Đinh — Lê, Hoa Lư là một trung tâm sinh hoạt múa cung đình. Nhưng từ khi Lý Thái Tổ dời đô về Thăng Long thì Thăng Long trở thành một trung tâm sinh hoạt múa cung đình của các triều đại Lý, Trần, Lê. Nhiều sử sách ghi rõ những sinh hoạt múa hát ở Thăng Long. Hà Nội ngày nay còn giữ nhiều dấu vết của Thăng Long xưa là ca vũ địa. Những tên phố như Hội Vũ, Chân Cầm, Hàng Đàn, Hàng Trống, Mã Vĩ, Hàng Bài, Hàng Quạt, rồi thì những «Giáo phường từ» đã trực tiếp hoặc gián tiếp nói lên rằng Thăng Long là một trung tâm sinh hoạt múa cung đình.

Từ thời Nguyễn trở đi, sự dời đô vào Thuận Hóa dẫn theo sự hình thành một trung tâm sinh hoạt múa cung đình mới. Vào những ngày đại lễ, ở Huế có những cuộc trình diễn múa cung đình. Những nghệ nhân múa nổi tiếng ở Hà Nội, Nam Định, Thanh Hóa được gọi vào Huế để múa hát phục vụ.

Trong các đại lễ như: lễ tế Giao, lễ Tịch điền, lễ tế Văn Miếu, lễ Quốc tế đền vua Đinh Tiên Hoàng, lễ sinh nhật vua Lý Thái Tông, lễ tám Phật và phóng sinh thời Lý, Tết Nguyên đán đời Trần, lễ Phát dẫn đám tang vua Trần Nhân Tông, Tết Nguyên đán đời Hậu Lê, lễ sinh nhật vua Lê Thần Tông, lễ sách phong vua Lê Thần Tông và nghi thức tiếp đón sứ thần ngoại quốc, lễ tấn phong nguyên súy cho Trịnh Tạc, lễ xưng danh và ban áo, mũ cho tiến sĩ tân khoa đời Hậu Lê, lễ các hương cống tân khoa bá mạng chúa Trịnh, lễ tế kỵ Thái miếu nhà Lê, Thái miếu chúa Trịnh và Thái miếu nhà Nguyễn, lễ Lập xuân và Tiến xuân ngư đời Lê, Nguyễn, lễ kỳ đạo đời Lê, Nguyễn, giỗ trận Đống Đa, Tết Nguyên đán thời Nguyễn, lễ đại triều và thường triều đời Nguyễn, đám tang Gia Long, lễ đăng quang Minh Mạng, tiếp sứ nhà Thanh làm lễ sách phong, lễ Tứ tuần đại khánh của Minh Mạng, lễ kết hôn của hoàng tử hoặc công chúa thời Nguyễn, lễ Tứ tuần đại khánh Khải Định..., thì không phải lễ nào cũng có mùa, mà chỉ riêng những lễ sau đây mới có mùa: — Lễ tế Giao, lễ Tịch điền, lễ tế Văn Miếu, lễ Quốc tế đền vua Đinh, lễ tế kỵ Thế miếu nhà Nguyễn, lễ Thánh thọ (sinh nhật hoàng thái hậu), lễ Tiên thọ (sinh nhật hoàng thái phi), lễ Vạn thọ (sinh nhật nhà vua), lễ Thiên xuân (sinh nhật thái tử), lễ Thiên thu (sinh nhật hoàng hậu), lễ Hưng quốc khánh niệm đời Nguyễn, lễ Tứ tuần đại khánh các vua Minh Mạng, Khải Định, lễ kết hôn của hoàng tử hoặc công chúa, lễ tiếp sứ thần ngoại quốc.

Trong những lễ có mùa kể trên, có một số điệu múa được dùng chung chứ không phải mỗi lễ có một điệu múa riêng.

Chúng ta thử tìm hiểu múa tế Giao.

Ở nước ta, đàn tế Giao được lập ra từ đời Lý, lễ tế Giao cũng vào đời này. Đời Lê, chọn ngày tốt trong đầu tháng mạp-xuân để tế Giao. Từ khi Trịnh Sâm cầm

quyền, trong lúc tế Giao, chúa Trịnh không dự làm lễ tế. Đến năm sau, Trịnh Sâm làm nhiếp tế. Đời Tây Sơn lấy nền Nam Giao làm nền cầu đảo (ra đấy làm lễ đảo vũ hoặc rước tượng Phật Tứ pháp ra bày đề cầu đảo). Đời Tây Sơn, vua Quang Toản bỏ Phú Xuân chạy ra Bắc thành cho đắp gò Viên Khâu, xây đàn Phương Trạch để tế trời đất ở hai nơi ấy. Còn Chiêu sự điện ở nền Nam Giao thì làm nơi cầu đảo cáo yết. Giao đàn nhà Nguyễn ở phía Nam kinh thành Huế. Đàn có ba tầng: đàn thượng, đàn trung, đàn hạ. Khi vua làm lễ tế, ban múa Bát dật xếp hàng sẵn. Đợi khi dâng rượu, viên tư chung đánh ba tiếng chuông thì múa. Vũ sinh có 64 người ở ban múa Võ (vũ vũ ban) cũng như ở ban múa Văn (văn vũ ban). Múa Bát dật có ở Trung Quốc từ thời Chu. Đến năm 1820, vua nhà Nguyễn cho sửa lại điệu này đề múa khi tế. Sách *Đại Nam hội điển sự lệ* ghi rằng tế Giao thì múa Bát dật, tế văn miếu thì múa Lục dật. Múa Lục dật có 36 vũ sinh ở mỗi ban. Vua mới được dùng Bát dật, còn các quan lớn, nhỏ chỉ được dùng Lục dật hoặc Tứ dật. Ban Võ có hiệu cờ tinh, ban Văn có hiệu cờ mao. Mỗi bên có một cờ đề điều khiển. Khi tế, vũ sinh đứng ở phía đông và phía tây quay mặt vào nhau. Nghe xướng «sơ hiến lễ», viên tư chung đánh ba tiếng chuông, bát âm nổi nhạc và người quản múa phát cờ tinh, dẫn 64 người múa Võ dàn hai bên tả hữu ngoài thềm, đối diện nhau mà múa. Người múa cầm mộc ở tay trái, cầm phủ việt ở tay phải. Múa xong, viên tư khánh đánh ba tiếng khánh, người quản múa Võ dẫn vũ sinh về chỗ cũ. Đến lúc xướng «á hiến lễ», viên tư chung đánh ba tiếng chuông, bát âm nổi nhạc thì người quản múa Văn phát cờ mao, dẫn 64 người múa Văn dàn hàng múa. Tay cầm sáo, tay cầm lông trĩ, vũ sinh vừa múa vừa hát. Múa xong, tư khánh đánh ba tiếng khánh, người quản múa Văn dẫn 64 vũ công về chỗ cũ. Tuần chung hiến lễ cũng như vậy. Đội hình múa gọi lên hình bát quái. Đó là biểu hiện của la bàn.

Về lễ tế Giao, Khang Hi tự điển có ghi rằng ngày đông chí tế trời ở Nam giao, ngày hạ chí tế đất ở Bắc giao, cho nên tế trời đất gọi là tế Giao. Chỉ bằng cách này mới làm thấu đến trời đất, dùng lễ nhạc để bày tỏ lòng tôn kính. Ngày xưa, lễ tế trời mà múa Võ trước, múa Văn sau, tức là vua dành được ngôi bằng «đấu tranh quân sự». Ngược lại, nếu vua kế tục ngôi báu của vua cha, lên trị vì giữa lúc thanh bình thì sẽ múa Văn trước. Những điệu múa này ít thay đổi. Triều đại mới hầu như giữ nguyên điệu múa của các triều vua trước. Ngoài lễ tế Giao ra, lễ Tịch điền cũng là lễ có tầm quan trọng lớn. Ở nước ta lễ Tịch điền được tổ chức từ thời Tiền Lê. Mùa xuân, vua Lê Hoàn đích thân cày ruộng ở Đồi Sơn. Đời Lý, đời Lê vẫn tiếp tục lễ này. Đến đời Nguyễn, múa được đưa vào lễ Tịch điền. Khi vua cày, đại nhạc và nhã nhạc nổi lên. Tiếp theo là múa Cờ vàng.

Trong các tế lễ, còn có những điệu múa khác. Trong lễ Quốc tế đền vua Đinh, có ca công múa nhạc. Đến buổi tối hôm đó, có 8 cô mặc áo mã tiên, đeo đèn ở hai vai, múa Bài bông.

Tóm lại, múa cung đình có nhiều, nhưng một phần vì thất truyền, một phần vì không đủ người biểu diễn, cho nên những điệu múa còn lại cho đến nay chưa phải là những điệu múa tiêu biểu cho nghệ thuật múa cung đình dân tộc Việt. Phần lớn chúng nằm dưới hình thức múa hát, lời ca bằng chữ Hán. Đến đời chúa Nguyễn Phúc Nguyên (1613 -- 1635), có *Hòa thanh thụ*. Tổ chức này gồm có ba đội; đội nhất và đội ba chuyên về nhạc, đội nhì chuyên về múa hát. Đến năm 1802, thành hai đội là tiểu nam, tiểu hầu. Hai đội ấy có hai chánh ca và 184 lính. Đến năm 1804, hai đội này sáp nhập thành *Việt tương đội*, về sau gọi là *Thanh bình thụ* (1820), với một cơ cấu tổ chức gồm một thụ trưởng và 121 lính. Cho đến 1839 thì

chuyển thành *Vũ can* đội với biên chế 120 người. *Vũ can* đội tuyển thêm 30 đồng ấu. Cho đến nay, còn lại một đội múa khoảng 20 vũ sinh mang tên Đoàn Ba Vũ (ba nghĩa là *hoa*, vũ nghĩa là *múa*; Ba vũ là *múa hoa*). Trong chương trình Đoàn Ba Vũ không còn những điệu múa Văn, múa Võ, múa Ba mã (Lục triệt hoa mã đặng), múa Bát tiên hiển thọ, múa Cảnh hoa, múa Độc bình.

Theo Pi-e Công-tê, cung đình các nước Âu châu có những đoàn múa theo một kiểu khác. Ở Pháp, đoàn ba lê Hoàng gia có khi do vua và hoàng hậu sắm vai chính; còn các bậc hoàng tử, công chúa, vương hầu, tỳ tướng thì đóng các vai phụ khác. *Vở ba lê hải hước của Hoàng hậu* đánh dấu sự ra đời của ba lê Pháp. Đó là một trong những hình thức múa cung đình phương Tây khá tiêu biểu, nó không rõ chức năng lễ thức như ở múa người Việt, và thường là múa vui giải trí cho bọn vua chúa đương thời. Ngược lại, ở nước ta, múa vui của các vua thường là múa khác, chẳng hạn như múa khiên của vua Lý Thánh Tông. Nước ta bao phen phải chống ngoại xâm, cho nên có những vua biết múa võ là điều khả dĩ và múa võ trong trường hợp này nhằm mục đích giải trí. Bản thân võ thuật cũng được khai thác về tạo hình, luật động, tiết tấu để phục vụ cho múa cung đình và múa Tuồng. Cũng như ở các nước phương Đông, múa cung đình người Việt được bảo lưu qua hàng thế kỷ, không ai dám thay đổi nó vì quan niệm rằng đó là trình thức, là điều đã qui định. Nhạc đệm cũng được giữ nguyên cùng với múa. Mặc dù nghệ sĩ hoàng thân (một hoàng tử hoặc công chúa nào đó) có đầy đủ bản lĩnh nghệ thuật do quá trình được tập luyện công phu, nhưng họ không thể nào làm thân « con hát » như các vũ sinh, vũ nữ trong cung. Do quan niệm « xướng ca vô loài », người nghệ sĩ múa cung đình bị rẻ rúng. Người nghệ sĩ hoàng thân phải có một tư thế chính trị và tư cách nghệ sĩ khác xa vũ sinh. Vua múa trong tế trời là vì thay mặt muôn dân cầu trời, ban phúc cho trăm họ. Ở cung đình người Việt, không có hình

thức múa vũ hội như ở Âu châu. Tiêu chuẩn để xác định con người có văn hóa trong xã hội phong kiến Việt Nam là «cầm, kỳ, thi, họa». Múa chẳng phải là một trong những tiêu chuẩn văn hóa, cho nên không thể có loại múa tập thể của vua chúa Việt Nam như các loại nhảy bước thấp ở cung đình Pháp thời vua Hăng-ri IV hoặc loại nhảy bước cao thời vua Lu-y XIV. Đành rằng dưới thời Lý — Trần, đã có vài lần vua đứng ra múa, nhưng múa cung đình ở nước ta vẫn chủ yếu do các vũ sinh biểu diễn. Từ thời Nguyễn trở đi, trong đội múa cung đình có nhiều lớp diễn viên. Lớp đồng ấu là lớp trẻ em được tuyển chọn vào đội để tập nghề múa hát. Sự tuyển chọn này dựa vào năng khiếu, vào những điều kiện cơ thể bẩm sinh. Thân phận vũ nữ trong xã hội cũ rất thấp hèn, chẳng khác gì cô gái xòe ở Tây Bắc. Có những nghệ nhân trong dân gian được truyền nghề từ tấm bé, lớn lên được đưa vào cung để phục vụ bọn vua chúa bằng múa hát. Qua họ, nghệ thuật dân gian được đưa vào cung đình. Cũng do vậy, múa cung đình có mục thước, không tùy tiện. Sự sáng tạo vai vẫn không ngoài một số qui tắc nhất định. Ở một thời điểm lịch sử của múa mà diễn viên chưa được chuyên môn hóa cao độ, thì họ vừa múa vừa hát, vừa múa vừa thổi kèn, đánh đàn, vừa múa vừa làm xiếc (múa độc bình), vừa múa vừa diễn võ (múa siêu, múa kiếm). Một hiện tượng tương tự được Pi-e Công-tê miêu tả trong cuốn *Nghệ thuật múa và những qui tắc của nó*. Ông viết: «Cho mãi đến Luy-li, những người gảy đàn rong, những nhạc công trong cung đình vẫn còn biết múa và phải chăng Luy-li là nhạc sĩ và vũ công cuối cùng của cung đình Âu châu».

Nhìn lại những điệu múa cung đình ở nước ta, từ những hình thức múa và kịch cầm kết hợp như tổ khúc múa Xuân Phả cho đến những hình thức qui mô như múa Võ, múa Văn, múa Bông..., một nét nổi bật là múa cung đình đã gạn lọc cái hay của múa dân gian để đưa vào cung

đình, chẳng hạn như ở Lục cúng hoa đăng, múa Long hồ hội, múa Ba mã. Múa cung đình phục vụ cho lợi ích của bọn phong kiến thống trị. Nó đã khai thác và cải biến một số múa dân gian dân tộc Việt. Tuy được phát triển về mặt kỹ thuật và quy mô hình thức (múa 64 nam), múa cung đình ngày càng bị nghèo dần về tính chất hiện thực. Quá trình chuyển hóa từ múa dân gian đến múa cung đình là quá trình tích lũy nghệ thuật làm cho múa dân tộc dần dần mang tính chất bác học. Mặt khác, do yêu cầu thưởng thức của bọn vua chúa, múa cung đình sớm được phát triển về nghệ thuật. Nguyễn Gia Thiều đã đánh giá nghệ thuật biểu diễn múa của một vũ nữ Việt khi múa khúc *Nghê thường* như sau :

*Xiêm nghệ nọ tả tôi trước gió
Áo vũ kia lấp ló trong trăng
Xénh ca mấy khúc vang lừng
Cái thân Tây tử lên chường điện Tô.*

Thiết tưởng đó là một sự đánh giá cao. Kỹ thuật múa cung đình tương đối phát triển.

Từ thời nhà Nguyễn, múa cung đình dân tộc Việt chịu ảnh hưởng phần nào của múa nước ngoài. Do tinh thần tự hào dân tộc của một số vũ công cũng như do hoàn cảnh thực tế không có cách nào khác hơn là chỉ có thể sáng tạo những hình tượng múa dựa trên những nhận thức có được từ thế giới xung quanh của con người nghệ nhân, gốc là nông dân, ý muốn bắt chước nghệ thuật múa nước ngoài, chỉ là ý muốn chủ quan của bọn vua chúa. Đã mấy thế hệ nghệ nhân, múa cung đình Huế tạo nên một kiểu cách khác cho múa cung đình người Việt. Một vài điệu múa cung đình vay mượn chủ đề, nội dung của văn hóa nước ngoài, nhưng đã được thể hiện bằng những hình tượng múa cụ thể, theo cách nhìn về cái đẹp rất Việt Nam (múa Bông).

Những nét cầu kỳ hoặc nặng nề của múa nước ngoài đã được đơn giản hóa (ở đây, sự đơn giản hóa không có nghĩa là tầm thường hóa).

Sự Việt hóa những mô típ múa ngoại dị trải qua hàng mấy thế kỷ, nằm ngoài ý muốn và tinh thần tự giác của bọn vua chúa. Múa cung đình còn lại đến nay, đã bản địa hóa ảnh hưởng bên ngoài theo cách riêng của nó. Các yếu tố ngoại lai đã được kết hợp với các yếu tố truyền thống thành những kết cấu mới, riêng biệt. Với tư cách là người lao động sáng tạo nghệ thuật dân tộc, các nghệ nhân múa cung đình đã thực hiện tài tình sự kết hợp này. Phân tích những kết cấu đó, ta sẽ nhận thấy những yếu tố mới không ngừng nảy sinh, đang xâm nhập vào múa truyền thống để nâng nghệ thuật múa dân tộc Việt lên trình độ phổ quát. Ý kiến cho rằng múa cung đình Việt Nam chịu ảnh hưởng Trung Quốc đến mức sao chép nguyên xi, là hoàn toàn không đúng, do không đi sâu nghiên cứu nội dung, hình thức nghệ thuật của các loại múa, do không xét đến một tín hiệu thông báo hết sức quan trọng là ngôn ngữ múa. Ý kiến ấy xuất phát từ một cảm giác hoàn toàn chủ quan.

Theo sự phát triển thông thường của phần lớn múa cung đình nhiều nước trên thế giới, sự thu hút và vay mượn những chất liệu múa dân gian là một điều thường xảy ra do hai nguyên nhân :

— Bọn vua chúa muốn thưởng thức cái hay, cái lạ trong phạm vi lãnh thổ mà chúng cai trị. Điều đó cho ta thấy rõ vì sao dưới thời Khải Định, Bảo Đại, hàng năm cứ đến dịp tế Giao thì nghệ nhân từ Nam Định, Thanh Hóa phải vào Huế để múa cho triều đình xem.

— Có những nghệ nhân xuất thân từ con nhà múa hát trong dân gian. Khi vào cung, họ mang theo vốn múa dân gian mà họ nắm được.

. Sự giao lưu và tiếp thu qua lại lẫn nhau giữa các nền văn hóa-múa trên thế giới là điều có thể có.⁽¹⁾ Hẳn ai từng quan tâm đến tình hình phát triển lịch sử ba lê thế giới thời cũng hiểu Bên-ji-ô-jô-dô là một người Ý đã xây dựng nền móng cho nền ba lê Pháp với vở ba lê đầu tiên là *Ba lê hải hươc của hoàng hậu*. Lịch sử ba lê hiện đại Pháp còn cho ta một dẫn chứng rằng Mô-rit Bê-ja đã dựa một phần trên chất liệu múa Ấn Độ để xây dựng hệ thống động tác cơ bản ba lê hiện đại mà ông mệnh danh là « *Ba lê của thế kỷ XX* ». Bóng dáng của múa Ấn Độ trong ba lê hiện đại Pháp ngày nay cũng như bóng dáng của múa Ý trong ba lê Pháp ở cuối thế kỷ XVI đầu thế kỷ XVII, còn rõ rệt hơn nhiều so với bóng dáng múa Trung Quốc cổ trong múa cung đình Việt Nam, nhưng khi nghiên cứu về múa Việt Nam thì một vài nhà nghiên cứu tư sản không xét cả hai mặt giao lưu và bản địa hóa.

Múa Lục cúng ngày nay của ta rất khác xa với múa Ấn Độ. Nó không hề phẳng phất dáng dấp của mô típ chủ đạo là đường gấp khúc được tạo nên bởi chân tay đầu mình như ở hình tượng múa vũ trụ của Thần Xi-va. Nói chung sự hình thành những đặc điểm dân tộc trong ngôn ngữ và kết cấu nghệ thuật múa cung đình được tạo nên bởi một nhân tố rất quan trọng là múa dân gian. Múa Chèo thuyền, múa Long hồ hội, múa Lân mẫu xuất lân nhi, múa Song phượng⁽¹⁾ đều khai thác, phát triển động tác từ múa

(1) Điệu múa Tứ linh với bốn nhân vật là rồng, lân, rùa, chim phượng, vốn có trong múa dân gian ở một vài tỉnh thuộc đồng bằng Bắc bộ, đã được phát triển từ khi được đưa vào sân khấu múa cung đình.

Hai con phượng do hai vũ sinh đội lốt. Mặc đầu lân là biểu tượng của sức mạnh trong tập hợp biểu tượng « long, ly, qui, phượng », nhưng ở cung đình Huế múa lân nặng về thể hiện hạnh phúc hơn là sức mạnh. Đây là hình thức múa ba người. Mỗi con lân do hai nam diễn viên đóng, còn lân con do một nữ diễn viên sắm vai. Điệu múa gồm bốn đoạn :

- Đoạn 1: Hai con lân đực và cái đùa giỡn với nhau

dân gian dân tộc Việt. Múa dân gian được trình thức hóa, trong quá trình thâm nhập vào cung đình. Múa cung đình Huế được bổ sung về mặt chất liệu bởi múa Tuồng.

Múa Nữ tướng xuất quân sử dụng những chất liệu múa kiếm của các vai nữ tướng trong Tuồng làm mô típ.

Đó là điệu múa nói về Hai Bà Trưng dấy binh đánh đuổi quân Tô Định (theo lời kể của nghệ nhân, điệu múa do Đào Duy Từ đặt ra). Múa Nữ tướng xuất quân là múa kiếm do mười nữ biểu diễn với các vai: Hai bà Trưng Trắc, Trưng Nhị, tám nữ binh. Một mặt nó phát huy hiệu quả của hình thức múa đông người, mặt khác nó phát huy hiệu quả của loại múa hai người; trong đó có 2 bè múa:

— Bè của Hai Bà Trưng làm trung tâm

— Bè của tám nữ binh

Múa «Nữ tướng xuất quân» có bốn khúc hát do diễn viên vừa múa vừa hát.

Điệu múa được kết cấu dựa trên những thế tay cầm kiếm như: hai tay thả xuôi, cầm dụng đứng kiếm; một tay bế hai kiếm; tay phải giơ cao kiếm, tay trái đưa ngang kiếm; hai tay bắt chéo kiếm trước mặt ở thế chân qui đứng hoặc cầu, ký... và những động tác tay như loan kiếm, chém, đỡ, đâm, cầm kiếm chạy.

...

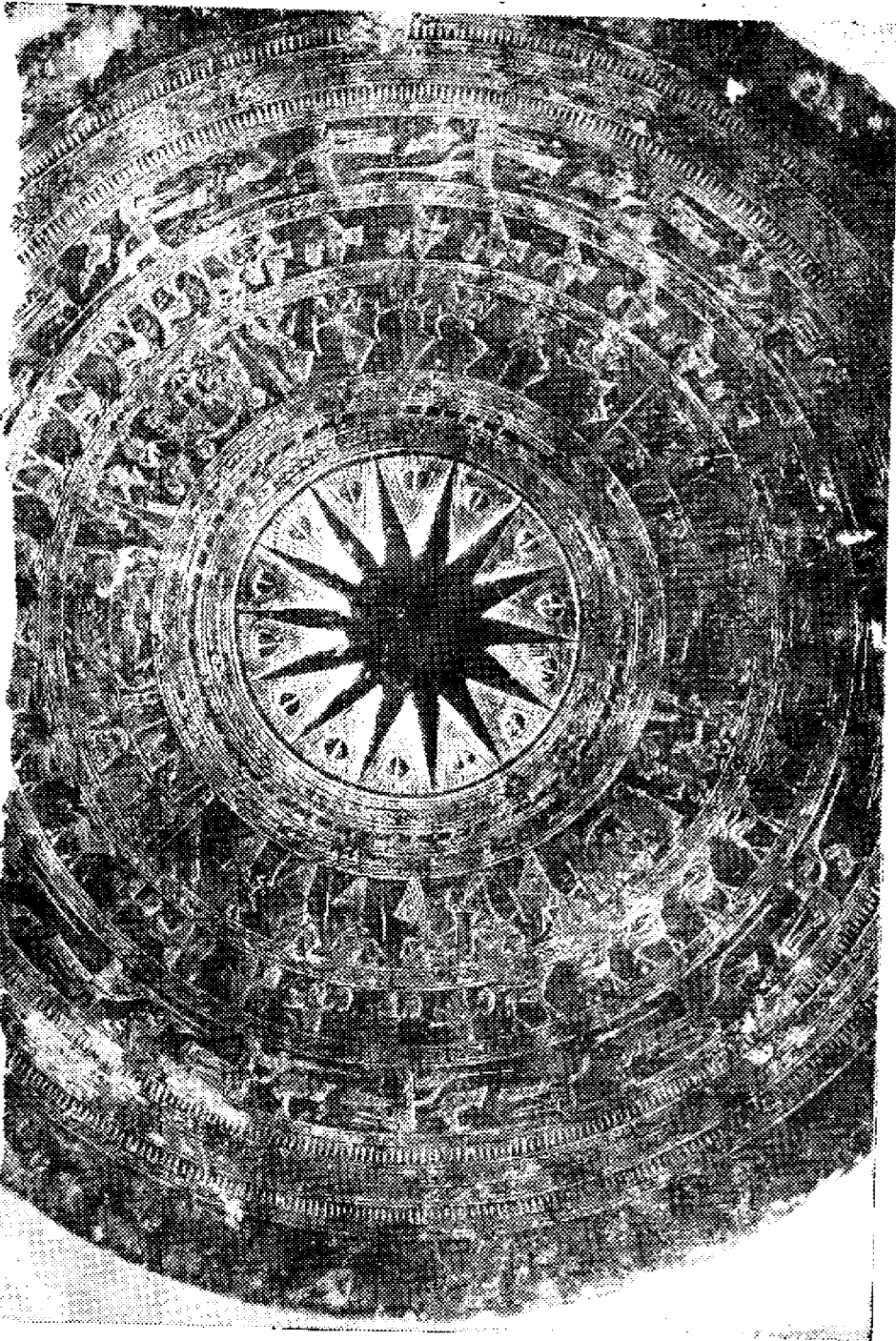
— Đoạn 2: Lân mẹ đẻ con

— Đoạn 3. Lân con dần dần lớn khôn

— Đoạn 4: Cảnh gia đình lân sum vầy, lân mẹ công lân con vào.

Còn trong múa Song phượng thì chủ đề hạnh phúc lứa đôi được biểu hiện ở một khía cạnh khác. Bằng loại múa đồng điệu, với những động tác biểu hiện sinh hoạt loài chim như bước, chạy, quẹt mỏ, ria lông, vỗ cánh, hai con chim gù nhau. Trong điệu múa lốt này, động tác đầu rất được phát triển. Điệu múa theo nhịp trống và phèo la, nhằm gây không khí và thể hiện tính cách hành động của nhân vật.





Hình mùa trên trống đồng Ngọc Lu



Múa Cửa đình



Bò bộ trong
Múa Chèo tàu



Múa Bã trạo



Múa Đới đèn





Múa Lân

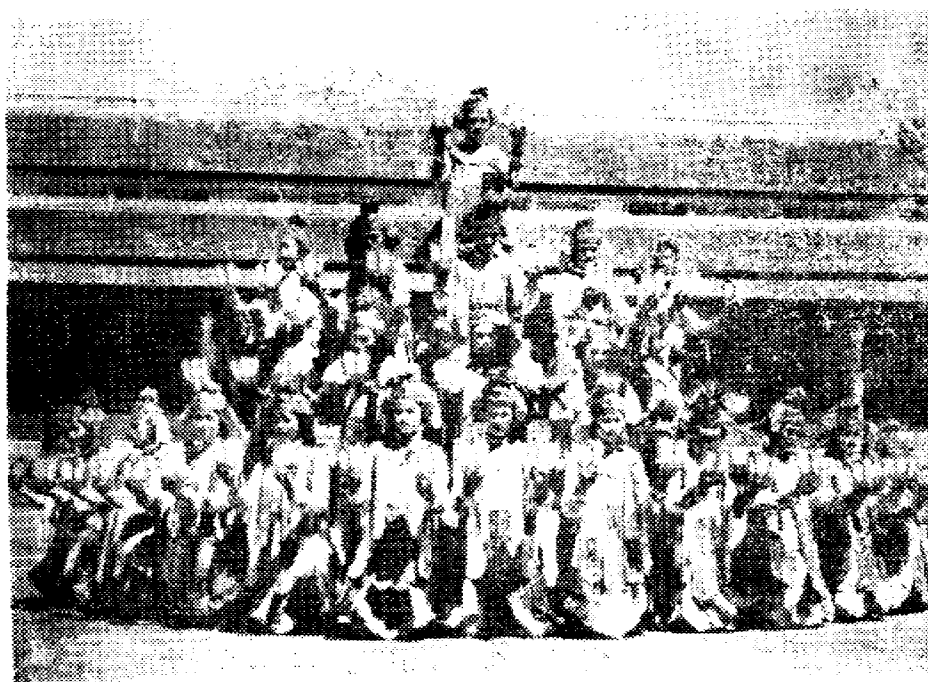
Múa Rồng





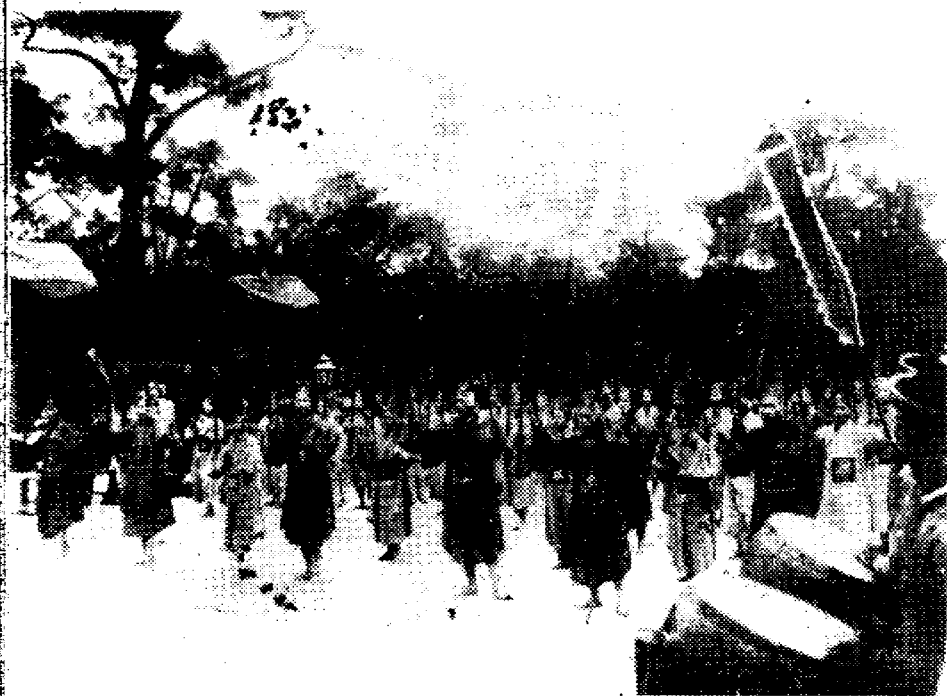
Múa Chèo thuyền
(trong mùa Lên đồng)





Mùa Hoa dâng vũ khúc

Mùa Tam tinh chúc thọ



Múa Văn



Múa Vô

Múa Chèo



Múa Tuồng

Động tác thể hiện nội dung hình tượng của lời hát và tạo không khí múa bằng cách kết hợp với các đội hình chính như hàng ngang, vòng cung, bốn đôi ở bốn góc cùng với một đôi chính giữa sân khấu.

Từ các vai đào trong Tuồng cổ, động tác múa quạt đã được khai thác để dựng thành múa.

Múa Quạt (Phiến vũ) là hình thức múa nữ đông người (10 người). Vũ nữ cầm một quạt ở tay phải.

Múa Quạt có ba khúc hát.

Điệu múa được thể hiện bằng mấy động tác quạt :

— Guộn quạt xòe (bàn tay nắm chặt giáo quạt). Bàn tay không đạo cụ thì guộn khép ngón.

— Guộn quạt gập

— Chỉ (bằng quạt gập)

— Nghiêng lườn vòng hai tay quá đầu với một tay quạt xòe.

Động tác quạt này khác hẳn với động tác múa quạt trong Chèo và trong múa dân gian vùng đồng bằng Bắc bộ.

Đội hình chủ đạo là vòng cung và hàng ngang với cách chuyển thông thường từ hai đội hình này sang nhau.

Qua hai điệu múa Nữ tướng xuất quân và múa Quạt, ta thấy động tác múa được khai thác từ các vai đào trong Tuồng. Ngược lại, múa Tuồng đã sử dụng chất liệu múa cung đình trong các vai. Múa Bông Tam quốc — Tây du được dùng vào việc rèn luyện kỹ năng kỹ xảo cho diễn viên Tuồng. Sự ảnh hưởng qua lại lẫn nhau giữa múa Tuồng (theo phong cách miền Trung Việt Nam) và múa cung đình làm cho cả hai loại múa này cùng phát triển.

Động tác múa cung đình không ngoài quy luật cấu tạo động tác múa nói chung của dân tộc Việt. Nó không hề thoát ly cơ sở sinh hoạt. Nó được cách điệu hóa từng mức tùy theo trình độ phát triển múa trong từng thời kỳ lịch sử, tùy theo sức sáng tạo của từng nghệ nhân.

Động tác múa phượng trong múa Song phượng và múa hồ trong múa Long hồ hội được phát triển phong phú hơn so với động tác múa phượng, múa lân (rất gần với múa hồ) trong múa Tứ linh ở thôn Hà Cầu. Nhưng động tác trong Long hồ hội được nâng lên một mức. Con rồng ở đây được nhân cách hóa mạnh dạn hơn. Ở hình tượng múa, thuộc tính loài vật không còn là cái dây trói buộc sự sáng tạo của các vũ công trong cung đình. Những động tác bẻ đổ trong hình thức múa đôi Long hồ hội, cũng như nghệ thuật phát triển động tác chủ đạo trong múa đôi Song quang, chứng tỏ rằng hình thức múa đôi trong múa dân tộc Việt đã được phát triển. Ta có thể tìm được nhiều ví dụ tương tự trong múa Tuồng để chứng minh điều này. Trong điệu múa Lân mẫu xuất lân nhi, lân ở đây không hẳn là biểu tượng của «con dòng cháu giống», theo dụng ý của bọn vua chúa, mà đã trở thành biểu tượng của hạnh phúc. Hình thức tác phẩm khá phổ biến của múa cung đình là hát múa hoặc múa hát, chẳng hạn như về hát múa có Tam tinh chúc thọ.

Điệu này còn gọi là múa Phúc Lộc Thọ. Nó mang nội dung chúc tụng nhà vua trăm tuổi sống lâu, trị vì thiên hạ. Ba ngôi sao Phúc, Lộc, Thọ được thể hiện bằng hình tượng ba ông lão. Sao Phúc là một cụ già mặt trắng, râu đen ba chòm, một tay bế bài nhi, một tay cầm quạt thuận. Sao Lộc là một ông lão mặt trắng, râu đen năm chòm, một tay cầm ngọc như ý, một tay cầm quạt thuận. Sao Thọ là một ông già da mặt đồi mồi, lông mày bạc, một tay chống gậy, một tay cầm quạt thuận. Ba ông lão đều mặc xiêm dài và có giáp. Điệu hát múa theo năm khúc: giáo đầu, nói lối, bắt bài, hát khách, chúc thọ, do ba nhân vật Phúc, Lộc, Thọ vừa hát vừa múa.

Đây là một hình thức hát múa ba người mà hát nhiều hơn múa, động tác múa minh họa cho lời hát và khắc họa tính cách từng nhân vật. So với hai hình tượng Phúc, Lộc hình tượng Thọ được biểu hiện rõ nét hơn bằng động tác

kịch câm. Đội hình chủ yếu là vòng tròn thể hiện sự di động của các vai. Khi hát thì đứng tại chỗ hoặc khẽ di động. Bởi vậy phần múa tay là chính, còn phần múa chân không đáng kể.

Về múa hát có Nữ tướng xuất quân, về múa kịch câm có Lân mẫu xuất lân nhi.

Nếu trên sân khấu Tuồng, Chèo, hình thức hát múa hoặc múa hát được dùng đúng chỗ, thì, trong múa cung đình, sự lạm dụng chúng làm cho sân khấu múa kém sinh động và linh hoạt. Nó không tạo điều kiện cho ngôn ngữ múa phát triển để trở thành một thứ tiếng nói độc lập có khả năng diễn đạt một nội dung xã hội nào đó. Những điều cấm kỵ (do sợ phạm tất), chẳng hạn như cấm đứng quay lưng, cấm nhìn thẳng, cấm đá vào mặt vua... làm hạn chế khả năng sử dụng đội hình và các giác độ tạo hình động tác. Lời hát bằng chữ Hán, với nhiều điển cố, đòi hỏi người xem phải biết chữ Hán thì mới hiểu hết nội dung của điệu múa. Vì múa hồi ấy mượn chuyện nước ngoài để nói chuyện trong nước nên người xem phải có một mẫn cảm chính trị nào đó thì mới hiểu hết ý đồ chính trị của nội dung điệu múa. Múa Bông Tam quốc nói về chuyện Lưu Bị chiêu hiền đãi sĩ để đàn áp phong trào nghĩa quân Khăn vàng (Hoàng Cân). Nó phản ánh thái độ của phong kiến nhà Nguyễn đối với những phong trào nghĩa quân Phan Bá Vành, Nông Văn Vân v.v... nổi lên khắp nơi hồi đó.

Tất nhiên, ngày nay ta không thể dùng những điệu múa mang nội dung như thế. Phải có thái độ phê phán đúng đắn đối với nội dung và hình thức múa cung đình thì mới thấy được những gì gọi là sự sáng tạo tốt của các vũ công.

Căn cứ vào tình hình chính trị ở từng thời kỳ lịch sử cũng như căn cứ vào nội dung nghệ thuật, ta có thể tạm chia múa cung đình người Việt thành ba giai đoạn phát triển như sau :

Trong hàng nghìn năm chống ách đô hộ của bọn Trung Quốc xâm lược, múa cung đình người Việt chưa có điều kiện hình thành.

— *Giai đoạn I*: Từ thời Đinh đến thời Trần.

Thời kỳ này múa cung đình hình thành song song với sự hình thành của nhà nước phong kiến tập quyền. Nếu chúng ta chấp nhận giả thiết rằng bà Phạm Thị Trân không chỉ múa hát phục vụ quân sĩ mà còn phục vụ vua quan trong triều đình nhà Đinh, thì ta có thể nói rằng thời Đinh là thời kỳ bắt đầu của múa cung đình. Bằng vào những tư liệu khác hiện có, ta có thể đoán định rằng thời Đinh là bắt đầu của giai đoạn thứ nhất. Tuy nhiên, múa cung đình thời ấy chưa thực hiện đầy đủ các chức năng mà nó phải đảm bảo. Khảo cổ học và sử học chưa cho ta một căn cứ nào đó để có thể xác định chức năng biểu tượng vương triều hoặc chức năng lễ thức cung đình của múa, bởi lẽ vua Đinh Bộ Lĩnh vừa mới thống nhất mười hai sứ quân thành một cõi, xây dựng quốc gia thống nhất đầu tiên, cho nên chưa có thể đặt ra ngay các thể chế về múa lễ thức như các triều vua đời sau. Hồi ấy, có lẽ chức năng chủ yếu của múa cung đình là chức năng giải trí. Chức năng này càng được thể hiện rõ ở các đời vua kế tiếp: Tính quốc vương biểu diễn điệu múa của người Hồ.

Ngoài một lực lượng chuyên nghiệp như vũ nữ cung vua Lê Ngọa Triều, vũ nữ Chiêm Thành ở cung vua Lý Thái Tông, rồi thì vũ nữ trên Vũ đình thôi luân v.v..., một số vua và võ tướng cũng thích và biết múa. Đây là một đặc điểm tình hình của múa cung đình ở giai đoạn I. Từ thời Đinh đến thời Trần, múa cung đình gần gũi với múa dân gian.

— *Giai đoạn II*: Múa cung đình thời Lê.

Thắng lợi oanh liệt của cuộc chiến tranh giành độc lập càng nâng cao lòng tự hào dân tộc và làm nảy sinh tâm lý xem thường đối với kẻ chiến bại là bọn Trung Quốc xâm lược. Phải chăng đây là tâm lý tác giả khi sáng tạo hình tượng múa trong trò Ngô (trò với nghĩa là múa). Kể từ sau

chiến thắng quân Minh, nhà Lê càng nêu cao địa vị nước Đại Việt trong mối quan hệ với các nước bang giao như Cham-pa, Lào... Đặc điểm tình hình chính trị đó được phản ánh phần nào trong đoạn múa Chiêm Thành và múa Ai Lao với một đoạn kịch cảm liên kết có các vai voi, hổ đến châu. Trò Ngô còn phản ánh tình hình tôn giáo đương thời là sự tôn Nho bài Phật :

*Thấy cô mình má phấn răng đen
Nam mô di Phật anh quên mất chùa
Ai mua tiêu cánh thì mua
Còn cái mõ nút treo chùa tam quan.*

Nho giáo trở thành hệ tư tưởng chính thống trong xã hội thời Lê. Sử sách không nói đến chuyện vua múa vui chơi nữa, vì có đầu mà nói. Về mặt nghệ thuật, nghệ thuật ở trung ương được qui định chặt chẽ nhưng mang tính chất nghi lễ khô khan, gò bó. Múa Chư hầu lai triều và Bình Ngô phá trận phần nào thể hiện đặc điểm chính trị và tư tưởng thời Lê. Đến Chư hầu lai triều, thì múa cung đình đã phát triển thành một qui mô đáng kể và hoàn thành các chức năng của nó... Chư hầu lai triều là một biểu tượng vương triều, là một lễ thức cung đình, đồng thời không loại trừ chức năng giải trí. Đến giai đoạn lịch sử này, múa cung đình vẫn còn gần gũi với múa dân gian, nhất là còn gần với múa các dân tộc ít người, gần với võ thuật. Vì sự đời đồ nhiều lần trong lịch sử của các triều đại vua chúa, cho nên một số điệu múa cung đình được dân gian hóa. Về điều này, trường hợp của múa Chư hầu lai triều tương đối điển hình nhất.

Bởi vậy, trò múa hát dân gian Xuân Phả (xưa thuộc vùng đất Lam Kinh cũ) khác hẳn với các múa dân gian khác của người Việt về nội dung cũng như về hình thức nghệ thuật.

Tờ Khúc mùa Xuân Phả gồm 5 khúc :

1. *Múa Lục hồn nhung*. Múa Lục hồn nhung, còn gọi là múa Tú Huân, có các vai : một ông cố (cụ già), một người hầu, một mẹ, mười con. Đây là múa mặt nạ. Đạo cụ là sênh tre. Tiếp theo lớp kịch cảm mở đầu của cố già là đoạn múa sênh của mẹ và mười con. Múa sênh dựa theo sự phát triển của mô típ động tác vừa nhảy chụm chân, vừa gõ sênh. Múa Lục hồn nhung có đoạn hát múa chèo thuyền.

2. *Múa Chiêm Thành*. Múa Chiêm Thành cũng là múa mặt nạ, với các vai : một chúa, hai phỗng, một nàng, mười quân. Mặt nạ gỗ có mắt bằng lông công.

Lớp kịch cảm của phỗng : hai phỗng dâng hương tiến lên theo nhịp trống rung nhỏ rất nhanh. Sau đó chúa dẫn các quân lên múa. Động tác chủ đạo là ngửa người, xuống tấn, chống nạnh và nhún vai.

Khi quân múa thì cô nàng lượn quanh. Múa Chiêm Thành không có hát.

3. *Múa Ai Lao*. Múa Ai Lao có các nhân vật : một chúa, hai lính hầu, hai cô mái, mười quân, một voi (do hai người đội lốt), một hổ (do một người mặc lốt).

Đạo cụ múa là sênh và cờ đuôi nheo để quân phất chào khi kết thúc múa. Bắt đầu là lớp kịch cảm của chúa đến bài vọng và voi, hổ diễu quanh. Tiếp đến là múa của mười quân, người cúi lom khom, tay gõ sênh. Múa Ai Lao không có hát đệm.

4. *Múa Ngô quốc* (còn gọi là trò Ngô). Múa Ngô quốc có mười bảy nhân vật : một chúa, một người hầu, một ông lang, một thầy địa lý, hai cô tiên, một nàng, mười quân.

Điệu múa mở đầu bằng lớp múa của hai cô tiên. Chắp tay trước mặt, hai cô đi lên bằng bước ngắn trên nửa trước bàn chân. Rồi thì múa của quân. Chúa múa siêu và cờ lện. Quân bát mái chèo. Khi chèo bát thì múa quạt gập, khi chèo cạy thì múa hoa tay. điệu múa này có hát.

5. *Múa Hoa lang*. Múa Hoa lang có các vai như sau: một chúa, một hầu chúa, một nàng, mười quân, một kỳ lân (do hai người đội lốt). Đây là một điệu múa dùng nhiều đạo cụ như quạt, mái chèo, siêu, cờ lện. Chúa múa siêu và cờ lện. Hai quân chạy ngựa ⁽¹⁾ lên ngang chúa, đầu roi, chạy ngược xuống, các quân khác múa hai quạt. Sau ba tiếng trống, quân đứng dậy, chúa bước vào, cô nàng vào theo, quân giật lùi. Tiếp theo là đoạn múa chèo thuyền.

Bắt vào đoạn này, chúa và nàng bước yào đánh phèng la và múa quạt. Hát xong, quân xếp thành hai hàng dọc, vác mái chèo lên vai. Chúa dẫn đi vòng xuống rồi dàn lên, thành hàng một, chào...

Thời Lê, bộ Lễ định nhã nhạc và tục nhạc, điều đó cũng có ảnh hưởng đến quan niệm chính thống về múa. Hát múa trước mặt đế vương gọi là hát chầu. Từ hát cửa đình, hát cửa quyền cho đến hát chầu, đối tượng phục vụ của múa hát chuyển dần từ thần đến vua (Lê tất nhiên, khi có vua thì vẫn còn múa thờ thần). Vua lớn hơn thần phong sắc cho thần. Vì múa Chư hầu lai triều chúa dựng nhiều yếu tố văn hóa dân tộc ít người như Chăm, Tây Nguyên, cho nên nó không thể không bị chi phối bởi quan niệm «nhã» và «tục». Phải chăng vì thế mà múa Chư hầu lai triều không được đưa về cung chúa Nguyễn?

— *Giai đoạn III*: Múa cung đình thời Nguyễn.

Từ thời này trở đi, triều đình Huế phát triển loại múa lễ thức. Trong gần ba mươi lễ lớn, chỉ có múa trong gần mười lăm lễ. Múa chúc có nhiều điệu với nhiều hình thức và quy mô tác phẩm khác nhau. Trọng thể nhất là múa Bát dật với 64 vũ công. Đội múa cung đình phát triển khá qui mô. Đó là chưa kể đến số nghệ nhân múa nổi

(1) Ngựa bằng nan tre, đan thành lồng có giấy phất ngoài. Chỉ có đầu ngựa và đuôi ngựa nối với nhau bằng hai thanh tre làm mình ngựa. Khi múa thì người ta chui qua hai thanh ấy và đặt hai thanh tre ngang hông kẹp sát vào người để điều khiển ngựa.

tiếng ngoài Bắc cũng được triệu về kinh đô để phục vụ cho các lễ lớn. Phải chăng, bằng một trong những con đường này, múa dân gian được du nhập vào cung đình. Quá trình chuyển hóa này là quá trình tích lũy về mặt kỹ thuật múa để dần dần đạt tới trình độ mực thước. Múa cung đình thời Nguyễn dựa chủ yếu trên hai nguồn chất liệu là múa dân gian người Việt ở miền Bắc và ở miền Trung, múa Tuồng ở miền Trung. Nó được phát triển lên một mức về kỹ thuật, theo hướng múa cổ điển.

Đành rằng, ảnh hưởng văn hóa thực dân Pháp ở nước ta vào thời kỳ này không nhỏ, nhưng các loại múa nhẩy phương Tây không thâm nhập vào cung đình Huế, vì tại Việt Nam hồi ấy, tồn tại hai hệ thống tổ chức hành chính, chính quyền bảo hộ của thực dân Pháp, và Nam triều với những tên vua bù nhìn. Điều này cũng có ảnh hưởng đến phương hướng tiếp thu múa nước ngoài. Một vài điệu múa như Bát dật, múa Bông Tam quốc, vay mượn đề tài, nội dung từ múa, từ văn học Trung Quốc cổ đại nhưng đã được các vũ công tái tạo thành những hình tượng múa độc đáo Việt Nam.

Lẽ dĩ nhiên, một khi múa cung đình phục vụ cho bọn vua chúa nhà Nguyễn thì nội dung của nó sẽ đi ngược lại xu hướng tư tưởng tiến bộ của thời đại, chẳng hạn như trong múa Bông Tam quốc. Lời hát bằng chữ Hán với nhiều điển cố làm cho người xem khó hiểu (trừ những người biết chữ Hán). Sự lạm dụng hình thức hát múa làm cho sân khấu múa kém sinh động và không tạo điều kiện cho múa cung đình phát triển thành một nghệ thuật độc lập, có khả năng diễn đạt một nội dung xã hội sâu sắc. Sự cấm kỵ do sợ phạm tấ đã làm hạn chế phần nào sự phát triển động tác, đội hình và tuyến múa.

Nhìn chung, múa cung đình của người Việt mang thâm mỹ của tầng lớp quý tộc với sự ưa thích những nội dung đề cao chế độ phong kiến, với những hình thức nghệ thuật lộng lẫy, hấp dẫn.

CHƯƠNG V

MÚA TRONG CA KỊCH TRUYỀN THỐNG

Múa trong ca kịch truyền thống Việt Nam là một trong những hướng phát triển của múa dân tộc Việt trước cách mạng Tháng Tám. Đánh rằng, trong ca kịch ấy, mức sử dụng chất liệu múa dân gian, múa tôn giáo, múa cung đình có thể khác nhau, nhưng một hướng đi thống nhất của múa trong ca kịch là sự phát triển từ các hình thái múa dân tộc. Cho nên, nếu có ai đứng từ góc độ kỹ thuật học và hình thái học mà cho rằng lịch sử hình thành và phát triển của sân khấu chèo, tuồng là một mặt của lịch sử phát triển nghệ thuật hát múa của người Việt, thì người ấy không phải hoàn toàn vô căn cứ.

Ta hãy xét riêng lẻ từng trường hợp múa chèo, múa tuồng, trước khi tiến tới xác định đặc trưng múa ca kịch truyền thống.

MÚA CHÈO

Về nguồn gốc nghệ thuật chèo, một vài nhà nghiên cứu chèo đã gặp nhau ở một điểm: chèo xuất thân từ những trò hát múa dân gian của bộ phận dân tộc Việt cư trú ở đồng bằng Bắc bộ. Từ thời Nguyễn trở đi, tuồng phát triển mạnh ở Đàng trong, còn chèo phát triển mạnh ở Đàng ngoài.

Chèo là một hình thức sân khấu tích hợp. Nó đã mang trong mình, ngay từ buổi mới hình thành, một phương

tiền biểu hiện đặc biệt, một thành phần tích hợp không thể thiếu được; đó là múa. Việc Nguyễn Đình Nghi bỏ múa trong chèo cải lương đã làm cho chèo buổi ấy nghèo sức biểu hiện. Người diễn viên chèo phải hát hay, múa đẹp và diễn xuất đạt. Tiền sử của họ là những ưu nhân mà sử sách còn nhắc đến như Phạm Thị Trân.

Như nhiều nhà nghiên cứu sân khấu Việt Nam đã xác định, chèo là sân khấu tự sự. Vậy múa chèo có mang tính tự sự không? Từ những hình thức diễn xướng cổ xưa, chèo hình thành với hai tính chất chủ yếu là tích diễn và ứng diễn để trở nên một loại hình sân khấu rõ rệt. Cứ xét thân trò và làn điệu thì rõ. Vốn từ hình thức sân khấu kể chuyện, diễn lại tích cũ theo đúng trình tự thời gian (có khi cả một đời người), chèo có thể đưa lên một số mẩu thuẫn nhưng biết tập trung vào cái chính để giải quyết, và thường giải quyết có hậu. Nhân vật tự giới thiệu (xưng danh), cho nên người xem biết ngay người mới ra sân khấu sắm vai gì. Ngay từ đây, múa đã phát huy vai trò của nó trong việc làm rõ nội dung chuyện kể và giới thiệu tính cách nhân vật. Múa có thể thể hiện một câu chuyện (nhưng dù chuyện đã qua cũng phải ở thời hiện tại). Động tác múa chèo mà phần lớn là động tác mô phỏng và biểu hiện, đều được cách điệu hóa. Nếu cuộc sống trên sân khấu kịch nói đã ở dạng cách điệu thì mức cách điệu trên sân khấu chèo còn cao hơn nhiều. Kịch tính trong chèo mang tính chất nhạc múa. Về phương diện này, nó gần với kịch múa hơn là với kịch nói. Sự phát triển từ điệu bộ sinh hoạt cho đến động tác múa thuần túy là quá trình cách điệu hóa nghệ thuật thành ngôn ngữ múa chèo:

Động tác sinh hoạt



Động tác ước lệ



Động tác kịch cảm có chất múa.



Động tác múa thuần túy

Có những động tác còn mang rõ ý nghĩa ban đầu của chúng. Ngược lại, cũng có động tác không còn biết nghĩa là gì. Lúc ấy nó được gọi theo luật động của nó, chẳng hạn như guồn đuối ngón, guồn lật.

Trong quá trình sân khấu hóa, múa dân gian ngày càng phát triển tính kịch; tính trào lộng cũng được phát triển. Nếu tiếng cười bao trùm cả tối diễn, khi thì khôi hài, châm biếm, khi thì vạch mặt bọn hào lý tham nhũng, thậm chí có khi lớp trào lộng làm xoay cả chủ đề, làm cho tác phẩm sân khấu vượt qua sự hạn chế về tư tưởng của các tác giả nhỏ si ngày trước, thì ta phải thấy rằng, tạo nên sự trào lộng ấy không chỉ là ngôn ngữ văn học, mà cả ngôn ngữ múa. Giễu hình là một trong những phương thức biểu hiện tạo hiệu quả chẳng kém văn học. Động tác của mẹ Đốp, của bọn lý hương trong vở chèo *Quan Âm Thị Kính* ở cảnh họp làng xử vụ Thị Mầu chữa hoang, là những dẫn chứng khá sinh động về điều đó.

Động tác múa hài hước chứa đựng những yếu tố kịch câm. Mặc dù trên sân khấu chèo những trường hợp giải quyết tính trào lộng bằng múa không nhiều, nhưng rõ ràng, trong những trường hợp ấy, múa thực hiện chức năng phản ánh của nó không kém gì văn học, thậm chí giải quyết tính trào lộng bằng múa thì hiệu quả gây cười càng mạnh mẽ hơn đối với khán giả. Ở đây, ta thấy chèo đã biết phát huy tác dụng của tiếng cười trong múa dân gian người Việt.

Từ sự xác định đặc trưng sân khấu chèo là sân khấu tự sự, cách điệu và trào lộng, ta hãy dần dần đi sâu vào chức năng nghệ thuật múa trong chèo.

Ở những đoạn trò mà lời văn chưa nói đủ ý thì âm nhạc (hát) khắc phục sự thiếu sót ấy. Thậm chí âm nhạc vẫn chưa nói hết ý ấy thì múa lại góp phần biểu hiện. Có khi múa họa theo lời hát nếu lời hát tạo điều kiện cho việc sáng tạo ngôn ngữ múa. Nếu ngược lại, lời hát có hình tượng nhưng rất tản mạn và không phù hợp với lô-gíc

kết cấu múa thì múa phải chọn lọc hình tượng để có một xử lý múa hợp lý. Nếu lời hát không tạo điều kiện cho sáng tạo động tác thì múa sẽ thể hiện nội dung đoạn hát hoặc câu hát bằng cách khác. Những nghệ nhân chèo nổi tiếng rất tránh những cách xử lý múa theo lời hát một cách máy móc. Vì vậy, cho rằng múa chèo minh họa cho lời ca với tất cả sự bị động, sự nô lệ thì không phát huy năng lực biểu hiện của múa và như vậy, cũng khó đi đến một nhận định chung sau đây: «Nhiều đoạn trò mà lời văn chưa nói đủ ý tình, đã được âm nhạc và vũ đạo bổ sung thêm cho đậm nét... Có khi âm nhạc và lời văn tả chưa nổi thì chính múa đứng lên làm nhiệm vụ bổ cứu chỗ thiếu sót đó» ⁽¹⁾.

Múa với hát, diễn xuất đã được tích hợp để thể hiện một tâm trạng, một tính cách nhân vật. Làm sao có thể tách rời từng phương tiện biểu hiện ở các trích đoạn như «Thị Mầu lên chùa», «Đánh ghen», «Xúy Vân giả dại». Ở đoạn «Thị Mầu lên chùa» bài hát theo điệu Bình thảo được thể hiện bằng sự phát triển của mô típ động tác guồn đuôi ngón, bước chân nhún kỹ, kết hợp với chất liệu kịch câm để tạo nên một kết cấu múa mang tính hành động. Ở đoạn «Xúy Vân giả dại», những động tác dật cửi, vá may, tìm kim không dùng để phản ánh một quá trình sản xuất thủ công nghiệp, mà để bộc lộ tâm trạng Xúy Vân. Trong nhiều vở chèo, múa được dùng để thể hiện tâm trạng. Qua đoạn múa «Vu quy», nỗi vui trong hạnh phúc lứa đôi, sự e thẹn ngập ngừng của cô dâu khi bước về nhà chồng được thể hiện chủ yếu bằng ngôn ngữ múa mang tính chất hành động. Đoạn múa «Xúy Vân giả dại» càng đậm tính chất này.

Qua đó, ta thấy những chất liệu múa dân gian được tăng chất kịch trong quá trình trở thành ngôn ngữ múa chèo. Đánh rằng chẳng phải ở bất cứ vở chèo nào cũng

(1) Trần Việt Ngữ – Hoàng Kiều. *Bước đầu tìm hiểu sân khấu chèo*. Trang 191.

có những đoạn múa như đã kể trên. Thậm chí những trích đoạn như «Thị Mầu lên chùa», «Xúy Vân giả dại» rất hiếm trong chèo cổ, ta vẫn có thể khẳng định rằng sự thể hiện tâm trạng nhân vật là chức năng, là khả năng của múa chèo. Sự thể hiện ấy càng được hoàn chỉnh bằng khả năng thể hiện tính cách nhân vật. Cho đến nay, ở nước ta các nhà nghiên cứu sân khấu nói chung và nghiên cứu chèo nói riêng nói nhiều đến khả năng ngôn ngữ văn học. Thật ra, để thực hiện chức năng biểu hiện ấy một cách hoàn chỉnh, ta phải nhận rõ vai trò của cả một hệ thống phương tiện biểu hiện, trong đó có múa. Sân khấu chèo cổ đã để lại cho chúng ta ngày nay những tính cách nhân vật rất hoàn chỉnh. Từng tư thế, từng động tác, từng luật động, đều tập trung vào việc thực hiện chức năng khắc họa tính cách. Sự kết hợp một số mô típ chủ đạo như guôn đuôi ngón, gập quạt, xòe quạt, bước quả trám theo nhịp trống lư không v.v... với những cử chỉ, điệu bộ ước lệ, tạo nên rất nhiều động tác thể hiện tính cách vừa có chất kịch vừa có chất múa. Sự thay đổi biên độ động tác cho phù hợp với tính cách nhân vật, sự phát triển tiết tấu và nhịp điệu động tác cho phù hợp với tiết tấu hành động kịch, làm cho ngôn ngữ múa mang tính chất hành động, trở thành phong phú mặc dù số mô típ là hữu hạn. Cũng là động tác guôn đuôi ngón nhưng trong vai Thị Mầu và Thị Kính, yêu cầu thể hiện khác nhau. Nếu ở vai Thị Mầu, động tác ấy phải góp phần thể hiện tính lẳng lơ, sự khao khát tình yêu thì ở vai Thị Kính, nó phải góp phần làm rõ tính chất nghiêm nghị, khổ hạnh. Cũng là guôn đuôi ngón, nhưng khi thì đều đặn, chải chuốt và đẹp dáng, khi thì chậm rãi rồi bỗng dừng guôn nhanh và dừng lại ở một thế ngón tay dở dang, như một dấu chấm lửng. Cũng chính sự kết hợp sáng tạo của hai thành phần nêu trên đã làm tăng giá trị biểu hiện của múa chèo.

Động tác múa góp phần tạo nên những tính cách.

Sân khấu chèo cổ có các vai :

— Thụ sinh (như Thiện Sĩ, Kim Nham, Trương Viên Phan Trần).

— Nữ chín (như Thị Kính, Thị Phương, Trinh Nguyên).

— Lão (như lão say, ông Mãng, lão Mốc, Đồ điếc).

— Nữ lệch (như Mụ quán, Tú Bà, Thị Mầu).

— Mụ (như mẹ Trương Viên, Sùng Bà).

Chèo có hệ thống vai hề nấp dưới nhiều tên khác nhau. Hề thường ở phận tôi đòi, như hề mời trong dinh quan, hề gậy theo thầy trò hội hoặc đi học xa, mẹ Đốp, anh Nô, khán thị, chú tiều. Căn cứ vào đặc điểm phục trang, hệ thống vai hề được chia thành :

— Hề áo ngắn (như hề gậy, hề mời)

— Hề áo chùng (như phù thủy, thầy bói).

Nhìn chung, trong chèo, tính cách một số nhân vật được hoàn chỉnh bằng ngôn ngữ múa. Động tác thể hiện tâm lý nhân vật khác biệt với nhau bởi lứa tuổi, giới tính, nghề nghiệp, tiểu sử cá nhân và đặc điểm dân tộc. Ví dụ động tác của nữ chín khác với động tác của nữ lệch :

Nữ chín	Nữ lệch
- Tư thế ngay ngắn - Động tác múa chân phương, chuyển tuần tự - Nhìn thẳng	- Tư thế lệch - Động tác múa ngoắt ngoéo, chuyển đột ngột - Đảo mắt

Và, ngay trong một loại vai, mô típ chủ đạo có nhiều biến hóa như :

— Ở lão say, động tác đảo chân đầy chất phóng khoáng, thoải mái.

— Ở ông Mãng, động tác đảo chân khỏe, chắc.

— Ở ông Sùng, đảo mà chân như không rời khỏi mặt đất, đảo mà người như muốn ngã.

Trên sân khấu chèo, động tác chủ đạo được phát triển theo nguyên tắc nhắc đi nhắc lại nhiều lần. Ví dụ trong trích đoạn múa « Xúy Vân giả dại », động tác hất được phát triển thành hất lá, hất tóc, hất tà áo, động tác vò được phát triển thành vò lá, vò tà áo, vò tóc. Tất nhiên mỗi động tác thể hiện một tình cảm, một trạng thái tâm lý nhất định.

Những nhân vật trong từng hệ thống như trên tồn tại trong quan hệ đẳng cấu hoặc đồng cấu. Những nét đồng dạng về các mặt tính cách được qui thành những động tác chủ đạo. Sân khấu chèo cổ đã để lại cho chúng ta một hệ thống tính cách nhân vật được khắc họa phần lớn bằng múa : Thiện Sĩ, lão say, hề mồi, hề gậy, Xúy Vân, Thị Mầu, Đào Hướ, Tuần Ty, xâ trưởng, mẹ Đốp, mẹ quán, vãi nhang, phù thủy, cô đồng, vợ quý.

Múa chèo thể hiện thời gian và không gian. Câu chuyện trên sân khấu chèo ở dạng kể. Giải quyết được một khó khăn cho ngôn ngữ múa, lời hát có thể nói đến sự việc đã qua hoặc sắp đến. Kết hợp với lời hát, động tác làm rõ thời gian và không gian của hành động kịch. Động tác làm cho việc thể hiện không gian được thuận lợi, dễ dàng. Cùng một lúc, trên sân khấu có thể diễn ra hai sự việc ở hai địa điểm khác nhau. Động tác ước lệ của diễn viên làm cho khán giả liên tưởng đến nơi đang xảy ra sự việc. Động tác chèo gợi lên cảnh trên thuyền, trên sông nước.

Có khi bằng một tổ hợp động tác theo lô-gíc hành động, nội dung chèo thuyền được thể hiện cụ thể hơn. Ví dụ : lấy bơi chèo, nhảy xuống thuyền, nhún (gây sự liên tưởng đến thuyền trông tránh), nắm bơi chèo, chèo hai tay (bơi), chèo một tay (cạy).

Bằng một động tác ước lệ khác như xắn quần, bước nhón, cảnh ruộng bùn có thể được gợi lên. Tổ hợp mùa «vớt bèo» càng làm rõ nội dung ấy: xắn tay áo, thắt vạt áo sau lưng, kéo cao váy, bước nhón, té bèo, vớt bèo.

Rồi thì việc dệt cửi, vá may cũng có khả năng được diễn tả cụ thể như trên:

— Dệt cửi : quay tơ, mắc sợi, đưa thoi dệt.

— Vá may : tìm kim, thoi lỗ kim, lấy chỉ trên đầu, vuốt đầu chỉ, xỏ kim, rút chỉ, gút, khâu, cắn chỉ.

Một mặt động tác làm rõ thời gian và không gian hành động, mặt khác nó thể hiện tâm trạng nhân vật. Do đó, những tổ hợp động tác dệt cửi, vá may của Xúy Vân giả đại đều thể hiện đồng thời hai mặt nói trên. Nhìn chung, bằng một động tác ước lệ hoặc bằng một sinh hoạt điển hình, không gian trong sân khấu chèo cổ được xử lý một cách sáng tạo. Mùa chạy đàn trong vở *Quan Âm Thị Kính* diễn ra sau khi Kính Tâm hóa Phật. Trong vở *Từ Thức*, mùa chạy chái của các nàng tiên tiên chàng Từ Thức trở về hạ giới cũng góp phần làm rõ không gian hành động.

Lớp kịch câm chạy loạn trong vở *Trương Viên* làm rõ thời gian tính của hành động sân khấu. Khán giả dễ nhận ra ngay đấy là thời loạn... Trên sân khấu chèo truyền thống, ta có thể tìm được nhiều dẫn chứng về khả năng thể hiện thời gian và không gian hành động sân khấu bằng ngôn ngữ động tác.

Nhưng muốn nhận rõ mùa là tín hiệu thông báo đặc trưng sân khấu chèo, ta không thể nhìn vào một động tác riêng lẻ nào đấy, mà phải xét cả một hệ thống động tác. Từ khi công tác nghiên cứu chèo được chú ý, việc hệ thống hóa mùa chèo được đặt ra, chẳng những với những người nghiên cứu chèo mà cả với những người nghiên cứu múa.

Ta thử xét động tác lưu không trong hệ thống động tác múa chèo. Cứ sau mỗi trở hát, người diễn viên chèo làm động tác lưu không. Vậy động tác ấy có thực hiện một chức năng nào không? Thông thường, nó dùng cho diễn viên nghỉ lấy hơi hát tiếp, hoặc để thay đổi tư thế, chuyển điệu tình cảm. Như thế lưu không là một trong các hình thức bắc cầu của chèo. Diễn viên làm động tác lưu không trước khi bắt vào hát. Miễn là mở đầu và kết thúc đúng khổ trống, động tác có thể co giãn về thời gian. Vì trống và nhạc ở hai nhịp cuối đoạn lưu không rất dễ nhận, cho nên diễn viên chèo để kết hợp động tác với nhạc đệm.

Dù xét riêng động tác lưu không hoặc xét nó chung với các nhóm động tác dưới hai dạng phân tích và tổng hợp, ý nghĩa tín hiệu thông báo đặc trưng sân khấu chèo vẫn rõ rệt.

Dưới dạng phân tích, múa chèo gồm có:

1 — Thế tay: .

Hoa sen (hai tay chéo trước bụng, bàn tay uốn cong), dâng hoa (hai tay dang ngang hình chữ W), dâng rượu (hai tay co hình chữ V về một bên), tấu nhạc (một tay co, một tay thả xuôi 45°).

2 — Thế chân:

Đứng:

Chân chữ bát, chân chữ nhất, chân chữ đinh, chân bát chéo, chân ký.

Ngồi:

Ngồi trên một gót, một chân chống; ngồi trên hai gót, gối chấm đất; ngồi xếp hai chân về một bên; ngồi một chân xếp, một chân duỗi; ngồi duỗi hai chân bát chéo.

Dưới dạng tổng hợp, nó gồm các động tác phối hợp chân tay.

1 — Về múa tay không, có:

Nhóm 1:

Guộn đuôi ngón (ở các thế tay), vẩy cánh tay.

Nhóm 2:

Bước nhún ký, bước quả trám, bước vòng (chân này vòng qua chân kia) xiến, nhảy nhỏ, quay ngang nhún ký, quay nhanh.

2 — Về múa đạo cụ, có:

Nhóm 1 (Quạt xòe): xòe quạt, guồn quạt, lật quạt, vờn quạt, rung quạt.

Nhóm 2 (Quạt gập): gập quạt, chỉ quạt, gõ quạt, vuốt quạt, quay quạt.

Nhìn chung, giữa các động tác lẻ, cũng như giữa các nhóm, giữa các loại múa tay không và múa đạo cụ, có một điểm tương đồng nào đấy. Đó là sự thống nhất về mặt phong cách, về phương pháp tư duy hình tượng, về nguyên tắc cấu trúc ngôn ngữ động tác. Chính đặc điểm này tạo nên phong cách nghệ thuật chèo bằng múa. Nói một cách khác, hệ thống động tác múa chèo là hệ thống tín hiệu thông báo đặc trưng sân khấu chèo.

Động tác múa chèo phần lớn dựa trên cơ sở động tác sinh hoạt phản ánh cuộc sống lao động của nông dân đồng bằng Bắc bộ. Ta hãy tách chúng thành nhóm nhỏ để dễ xem xét.

a — Động tác lao động nông nghiệp:

- Gặt
- Gánh
- Té bèo
- Vớt bèo

b — Động tác lao động thủ công:

- Quay tơ
- Dệtửi
- Vá may

c — Động tác mô phỏng loài vật:

- Chim bay
- Gà rừng...

Những động tác sinh hoạt được cách điệu hóa thành động tác múa sân khấu. Quá trình cách điệu hóa là quá trình mà chúng được tạo hình theo nguyên tắc múa chèo. Nhịp trống lưu không «tình tình chất tình tình tình chất» càng làm rõ đặc điểm chèo của tiết tấu múa.

Nhìn chung động tác trong chèo quan hệ với lời theo từng cấp độ :

1 — Động tác sinh hoạt ⇔ nói thường

2 — Động tác cách điệu ⇔ nói lối

3 — Múa ⇔ hát ra trò

Nếu bài hát có chất kịch thì múa cũng mang tính chất ấy.

Trong múa chèo, có những động tác được dùng trong nhiều vở diễn sân khấu; đó là những động tác mà trong từng bối cảnh cụ thể, chúng mang một nghĩa khác nhau bởi vì chúng là những động tác múa thuần túy, chẳng hạn như hoa tay, vuốt guôn đuôi, lật bàn tay, guôn lật v.v... Khi nào được kết hợp với những yếu tố kịch cảm, chúng mới mang một nghĩa mới. Cũng có khi những động tác kỳ xảo như quay, nhảy trong chèo (quay ngang nhún kỹ, lùi ngồi vờn quạt, quay ngồi vung quạt) được kết hợp với những điệu bộ, ước lệ để tạo nên ngôn ngữ múa diễn tả hành động nhân vật. Đối với những động tác mà tự nó đã có một nội dung cụ thể, ví như xe chỉ, vá may, dệt cửi, thì sự sử dụng chúng vào việc đặt câu múa mới phải tùy theo nội dung của câu múa ấy và khả năng kết hợp động tác ấy với các thành phần động tác khác trong câu. Có người chỉ căn cứ vào tần số xuất hiện của một số động tác múa chèo mà gọi chúng là chuyên dụng hay đa dụng, chứ không đi sâu phân tích chức năng tạo nghĩa của động tác, mối quan hệ giữa động tác ấy và lời hát, mối quan hệ giữa động tác ấy và những động tác khác trong câu múa hát để nói rõ vì sao là chuyên dụng, là đa dụng.

Ngôn ngữ múa chèo phát triển cùng với lịch sử phát triển sân khấu chèo. Bởi vậy, khi sân khấu chèo khai thác

những chuyện nôm có nhân vật vua quan (Lý Công, Phạm Tải, Tống Trân) hoặc lấy tích truyện Trung Quốc, (Hán Sở tranh hùng), thì múa chèo không tránh khỏi sự vay mượn của múa tuồng: những cảnh đánh nhau bằng đao, thương, côn, kiếm, những trình thức đi ngựa,..., những động tác thể hiện tính cách nhân vật vua quan. Nếu một mặt ngôn ngữ múa chèo phải mở rộng do yêu cầu thể hiện một xã hội phong kiến, thì mặt khác, những yếu tố múa tuồng chưa kịp biến hóa thành múa chèo làm cho phong cách múa chèo bị lai tạp. Vấn đề này có hoàn cảnh lịch sử của nó. Vào những năm đầu thế kỷ XX, nghệ thuật chèo phải đương đầu với một phong trào tuồng phát triển mạnh mẽ, đang lan tràn từ thành thị đến nông thôn và được vua quan ủng hộ. Sân khấu chèo phải diễn một số vở tuồng, mặc dù chưa nhuần nhị. Năm 1924, Nguyễn Đình Nghi khởi xướng phong trào chèo cải lương. Sân khấu chèo thêm một số nhân vật như thầy ký, thầy thông, thầy đề, di phán, cô tham, me tây, đội xếp, chú khách, cô đầu, tây đen, thằng bồi, con sen. Hệ thống nhân vật này không có ngôn ngữ múa của nó. Một số múa bị bỏ hẳn. Đề cho hợp với rap hát, nhạc cụ gõ của dàn nhạc chèo sân đình bị giảm bớt và lại thêm nhạc cụ dây như đàn tứ, đàn thập lục. Sự tước bỏ nhiều đoạn múa cần thiết làm cho nghệ thuật chèo (vốn dĩ đã phong phú) kém sức biểu hiện. Mặt khác, điều ấy cũng chứng tỏ rằng Nguyễn Đình Nghi không phát huy được vai trò của múa đối với chèo cải lương. Nghệ thuật sân khấu chèo đã kế thừa và phát triển truyền thống hát múa dân gian của dân tộc Việt ở đồng bằng và trung du Bắc bộ. Chèo đã sử dụng nhiều mô típ múa dân gian như guồn đuôi ngón, guồn quạt, vờn quạt, nhún ký, chèo thuyền, chim bay. Nói một cách khác, chính chèo là một trong những hướng phát triển của các hình thức hát múa dân gian dân tộc Việt. Chẳng những thế, chèo còn khai thác sử dụng một số múa tôn giáo như múa chạy đàn, múa lên đồng, múa phù

thủy, múa rước kiệu... Quá trình sân khấu hóa múa dân gian cũng chính là quá trình phát triển kỹ thuật múa chèo. Động tác guồn đuôi ngón với cách cử động là lần lượt gấp từ ngón út đến ngón trở vào lòng bàn tay rồi duỗi dần từng ngón từ ngón út đến ngón trở, đồng thời, kết hợp khéo léo với việc guồn bàn tay và cổ tay. Kỹ thuật múa quạt, từ chỗ gấp đến chỗ xòe, kỹ thuật múa quạt với những động tác như xòe quạt, gấp quạt, vờn quạt, vẩy quạt, guồn quạt tại chỗ, guồn quạt xoắn ốc v.v..., từ múa dân gian đến sân khấu chèo, đã được phát triển một cách đa dạng để thể hiện hình tượng, tính cách nhiều nhân vật chính diện và phản diện. Đặc biệt, múa quạt được làm giàu chất kịch. Những chất liệu múa dân gian được kết hợp với các yếu tố kịch cảm để thành một ngôn ngữ múa mang tính chất hành động nhằm thể hiện một tình tiết kịch, một tính cách nào đó.

Trong chèo, múa nữ chiếm một tỷ lệ đáng kể. Nhìn vào tính chất động tác của hệ thống múa chèo, ta cũng dễ nhận ra điều đó. Múa nam thì ít hơn, được dùng vào các vai lão say, hề mồi, hề gậy. Đó là những đoạn múa khác họa tính cách. Cùng với ngôn ngữ văn học, ngôn ngữ múa hoàn chỉnh việc biểu hiện hình tượng nhân vật. Nhìn chung, quá trình hình thành nghệ thuật múa chèo cũng chính là quá trình hình thành hình thức và thể loại múa chèo. Trong những vở chèo cổ còn được giữ lại đến nay, những trích đoạn sau đây tương đối tiêu biểu cho nghệ thuật múa chèo: Về múa đơn, có các đoạn múa «Thị Mầu lên chùa», «Xúy Vân giả dại», «Tiên tẩm». Về múa đôi, có múa «Vu quy» «Hề gậy»...; Về múa bốn người có múa «Tứ thần»; Về múa đông người có múa «Chạy đàn»...

Sự hình thức hóa múa dân gian và múa tôn giáo của người Việt ở đồng bằng và trung du Bắc Bộ, khi hai loại múa này được đưa vào chèo, làm cho nghệ thuật múa dân tộc Việt được phát triển thêm một bước nữa về phương

diện hình thái. Sự định hình này cũng chỉ tương đối, vì mỗi trích đoạn có thể có nhiều dị bản. Như thế có nghĩa là sự hình thức hóa không hề hạn chế khả năng sáng tạo múa không ngừng của các thế hệ diễn viên chèo³ như cụ Cả Tam, bà Dịu Hương, cô Diễm Lộc... Sau khi tiếp thu sự sáng tạo của các nghệ nhân lớp trước, các thế hệ diễn viên kế tục thêm phần sáng tạo của mình. Vì vậy, các trích đoạn nêu trên đều do nhiều thế hệ góp sức chỉnh lý, cải tiến để chúng ngày càng hoàn chỉnh hơn.

Chèo là ca kịch dân tộc Việt. Do đó xét về mặt múa, các trích đoạn toàn múa chỉ là một số ít. Những đoạn hát múa nhiều hơn. Quan hệ múa hát không được giải quyết hợp lý thì đặc điểm ca kịch không được phát huy. Vì vậy, trong khi xử lý múa, các nghệ nhân chèo đã giải quyết hàng loạt quan hệ như sau :

— Động tác góp phần làm rõ lời hát, nhưng phải đảm bảo lô gíc kết cấu múa. Trong trường hợp hát là chính, sự tham gia của múa còn tùy thuộc vào mục đích và yêu cầu thể hiện nội dung đoạn hát, tùy theo bản lĩnh của người xử lý đạo diễn. Người làm múa chèo phải nắm vững đặc điểm của từng hệ thống làn điệu như hệ thống hát đường trường (duyên phận, tiếng đàn, tải lương, quỳn dề), hệ thống hát sấp (cỏ phong, đàn lồng, dựng, chờ), hệ thống hát vãn (vãn cầm, vãn canh, vãn xô), hệ thống sa lệch (bằng, chênh, xếp, chuyển cung Bắc), hệ thống sử (hát sử, sử chuyện, sử gồi hạc, nói sử). Chỉ trên cơ sở nắm vững âm nhạc từng hệ thống làn điệu thì xử lý động tác mới thật thích hợp. Tất nhiên, phải chú ý đến cấu trúc thơ. Lời hát theo nhiều thể văn 6-8, 7-7, 5-5, 4-4.

— Sự kết hợp giữa những động tác — tín hiệu thông báo đặc trưng chèo với các yếu tố kịch cảm thể hiện nội dung lời hát theo lô gíc ngữ nghĩa và luật động. Mặt khác, kết cấu động tác của câu hát múa phải phù hợp⁴ với tâm lý nhân vật để tạo điều kiện cho người diễn viên chèo xúc

cảm một cách chân thật. Trên một kết cấu ổn định tương đối, mỗi nghệ nhân còn góp phần vào đó sự sáng tạo múa của mình.

Múa chèo có nhiều vấn đề, nhưng mấy vấn đề cơ bản không ngoài những vấn đề đã nêu. Do phạm vi đề tài nghiên cứu, mối tương quan giữa múa chèo và múa dân tộc Việt chỉ có thể đi sâu đến mức như trên.

MÚA TUỒNG

Về nguồn gốc tuồng, có giả thiết cho rằng nghệ thuật tuồng bắt nguồn từ những trò hát múa dân gian dân tộc Việt. Giả thiết này có cơ sở khoa học của nó. Trên mảnh đất miền Trung nước ta, đã hơn thế kỷ nay, tuồng càng phát triển. Ở đây, ta chỉ xét tuồng từ góc độ múa. Và ngay đối với múa tuồng, ta cũng chỉ đi vào các chức năng của nó.

Tuồng có hàng trăm vở, gồm các loại tuồng thầy, tuồng pho, tuồng đồ. Tuồng có rất nhiều vai, từ vua, hoàng hậu, công chúa đến quan văn, quan võ trong triều, những anh hùng văn võ song toàn, đến những viên quan nhỏ, những hương chức trong làng như chánh tổng, trùm, các hạng người khác trong xã hội như thầy tu, thầy bói, kẻ trộm, ăn mày. Đào thì có đào chiến, đào bi, đào thương, đào điên. Kép cũng có mấy loại như kép xanh, kép trắng, kép đỏ, kép xéo, kép rần (gọi tên theo cách kẻ mặt và màu phấn bôi trên mặt). Về tướng, có tướng trung, tướng ninh, tướng lác. Về lão, có lão thường, lão say. Rồi thì bột, một vai phụ chỉ có xoa bột chứ không có hóa trang. Năm loại vai mẫu như tướng, đào, kép, lão, bột sẽ là những nhân vật hành động trong những tình huống khác nhau, cho nên diễn biến tâm lý cũng khác nhau. Ở tuồng pho, có nhiều bộ múa để dùng cho các loại vai. Ở tuồng đồ có ít bộ hơn.

Nói tóm lại, yêu cầu thể hiện bằng ngôn ngữ múa hệ thống nhân vật nêu trên trong quá trình diễn biến tâm lý của nó là một cấp số nhân, nhưng động tác múa tuồng là một con số có hạn, không⁵ quá vài chục, chưa kể các bộ múa. Một câu hỏi sẽ được đặt ra : Liệu số động tác ấy có đủ thể hiện nội dung múa tuồng hay không ?

Trước khi trả lời câu hỏi này, cần xác định rõ chức năng của múa tuồng. Có người cho rằng múa minh họa cho lời hát. Chữ « minh họa » sẽ được hiểu như thế nào cho đúng nếu có thể chấp nhận được chữ ấy ? Rõ ràng, nếu lời hát không gợi lên hình tượng động tác, thì sự xử lý múa sẽ khó khăn. Cũng có khi lời hát gợi lên được động tác, nhưng những động tác này không thể đứng với nhau trong một cấu trúc hoàn chỉnh và nhất quán về phong cách biểu hiện. Lúc ấy múa phải tìm một ý chính toát ra từ câu hát để thể hiện nội dung bằng một hình tượng tập trung. Ví dụ nếu lời hát của nhân vật là « Ta bảo người, hãy về đi », thì động tác múa có thể là xua tay để diễn tả ý đuổi đi. Diễn viên tuồng phải phân tích lời hát để tìm động tác thích hợp. Câu chuyện về một anh kép cũng chứng minh ngược lại mối quan hệ hát múa. Trong vai Võ Thành Lân của vở tuồng cùng tên, anh ta quên tình tiết Thành Lân được cá thần cứu thoát khi bị dõn đến một quãng sông, cho nên vẫn cứ « hò » như đang phi ngựa. Đến lúc sực nhớ ra rằng mình quên tình tiết cá thần đến cứu, anh ta lại tiếp tục hát « hò, hò », đồng thời ứng khẩu :

*Qua sông cá lội như cờ
Tuồng con tuấn mã ai ngờ lý ngư⁽¹⁾*

Diễn xuất của anh kép ở đoạn này được coi như hợp lý, vì xét về mặt tâm lý, trong lúc hoảng. Thành Lân

(1) Hoàng Châu Ký, Sơ khảo lịch sử nghệ thuật tuồng. Trang 95.

có thể nghĩ rằng mình vẫn còn trên lưng ngựa cho mãi đến khi định thần «tưởng con tuấn mã, ai ngờ lý ngư». Trong diễn viên tuồng, không phải không có người đã hiểu «hát bộ» là «chữ đầu bộ dó» một cách cứng nhắc. Họ đã tìm động tác cho từng chữ trong câu hát. Kết quả thực tế là làm như vậy không đi sâu thể hiện nội dung văn học và tạo ra một cấu trúc múa hợp lý về xử lý âm nhạc, về tổ hợp động tác và về phân bố lực sao cho không ảnh hưởng đến hát. Ví dụ trong vở tuồng *Sơn hậu*, khi đóng vai Khương Linh Tá, có diễn viên đã xử lý múa cho hai câu hát:

Sức này dù xô ngã

(là) Yên chạy đã xa đường⁽¹⁾

như thế này: hát đến chữ *sức này* thì lấy tay chỉ vào ngực mình, hát đến chữ *dù xô ngã* thì vờ ngã xuống, và hát đến chữ *Yên chạy đã xa đường* thì chạy quanh sân khấu, đưa tay chỉ về phía xa xa.

Có trường hợp, múa đi sâu vào những khía cạnh mà lời hát không nói hết. Ví dụ kịch bản tuồng *Phụng Nghi Đình* chỉ có ghi:

Quân:

Vâng Tư Đồ vật báu tiến dâng.

Vọng tương phủ hồ kỳ châu nạp.

Lã Bố:

Người khá phần hồi bầm bạch

Cô gia cảm đức bất thẵng⁽²⁾

nhưng động tác sân khấu đã mở rộng nội dung văn học được chứa đựng trong bốn câu trên. Khi quân của Tư Đồ mang vật báu đến dâng cho Lã Bố, thì Lã Bố ngồi chễm chệ, không thèm nhìn, đưa chân phải ra nhận lễ vật, rồi co chân vát chéo lên đùi bên trái. Đến khi người nhà

(1), (2): Lê Ngọc Cầu. *Vũ đạo tuồng* (Tham luận tại Hội nghị múa dân tộc Việt.

Tư Đồ đứng dậy ra về, do phát hiện thấy những tia sáng lấp lánh từ vật tặng, Lã Bố mới đuổi chân ra trước mặt và nhìn chăm chăm. Biết là thứ ngọc đá dát vàng rất quý, Lã Bố hất tung nó lên, đưa tay chụp lấy, đặt lên lòng bàn tay phải rồi chuyển sang bàn tay trái để tha hồ ngắm nghía. Lã Bố hí hửng, gỡ vôi chiếc trâm cũ trên đầu vứt đi, đặt ngọc quý vào chỗ đó. Hắn đưa tay nín thở, vuốt cong một lượt rồi hí hóp mắt cười. Những động tác múa mang tính chất hành động kể trên, bóc trần bản chất tham lam, có mới nới cũ của Lã Bố.

Múa Tuồng biểu hiện nội tâm nhân vật. Nếu nhân vật nói và hát thì chỉ mới tác động vào thính giác của khán giả, múa có khả năng hỗ trợ cho lời hát, tác động vào thị giác của người xem. Thậm chí động tác còn bộc lộ tâm trạng nhân vật mà lời hát không nói hết được. Ví dụ, khi thấy vợ mình đi từ sáng đến chiều vẫn chưa về thì Hoàng Phi Hồ rất bồn chồn :

*Từ phu nhân gác tia
Vào khán dân cung trung
Trời đã xế vùng hồng
Sao chưa về phủ tia*

Câu múa thể hiện tâm trạng Hoàng Phi Hồ, gồm có động tác khán kết hợp với động tác nhón trên mũi hia⁽¹⁾ được lặp lại nhiều lần, rồi thì động tác « lia » kết hợp với vẻ mặt lo lắng.

(1) Hia tuồng có đế cong cho nên diện tiếp xúc của nó với mặt sàn sân khấu rất nhỏ, Hề ma sát của hia đối với mặt sàn càng ít thì kỹ thuật động tác bẻ, xoắn, lia, quay... càng dễ được đảm bảo, Nam diễn viên tuồng phải biết đi hia. Việc tập đi hia cũng khá công phu vì là hia đế cong chứ không phải hia đế bằng. Kỹ thuật đi hia gắn liền với kỹ thuật động tác, nó khác hẳn với kỹ thuật sử dụng đôi ủng trong múa dân gian Ucrén, vì một đôi ủng là đế cứng, một đôi đế mềm. Đối với loại giày đế cứng thì cử động nửa trước bàn chân và mũi chân rất khó, cho nên hoạt động của chân đi hia là cử động của cả bàn chân, nhờ sự linh hoạt của hai cò chân.

Sau khi Hoàng Phi Hồ trở lại ghế ngồi, giậm chân, nhón gót, vát chân lên gối (thể hiện ý đứng ngồi không yên) bỗng thê nữ hót hải chạy vào báo tin. Đoán có sự chẳng lành đã chạy đến với vợ mình (vì Hoàng Phi Hồ rất rõ bản chất của tên vua Trụ), Hoàng Phi Hồ bật người, nhảy tót qua bàn, đến bịt mõm thê nữ, không muốn cô gái hầu nói rõ sự thật, sợ rằng người ngoài biết chuyện thì xấu mặt vua, lòng trung quân của mình sẽ không được giữ trọn. Hoàng Phi Hồ bấu vai thê nữ, bẻ lĩa ngang hia, dẫn cô gái hầu vào nhà trong đề rõ ngọn nguồn. Khi biết đích xác vợ mình bị tên vua làm nhục nên phải tự vẫn, Hoàng Phi Hồ sùng sốt, rồi xót xa, đau đớn. Những động tác «bê gối», «lĩa», kết hợp với những yếu tố kịch cảm theo một tuyến múa không cân xứng, thể hiện tâm trạng Hoàng Phi Hồ. Trong tuồng, có nhiều đoạn thể hiện múa tâm trạng như vậy. Chẳng hạn, khi tiễn người mẹ nghĩa khí về quê tạm lánh, Đồng Kim Lân đau khổ, chạy theo gọi mẹ bằng động tác «bê gối». Miêu tả Trịnh Ân, Đào Tam Xuân mà không dùng múa thì chắc rằng hình tượng nhân vật sẽ không gây xúc động mạnh.

Trong nhiều vở tuồng cổ, người ta đã dùng múa với chức năng biểu hiện một cách thành công. Quá trình diễn biến tâm lý cũng là quá trình bộc lộ tính cách nhân vật. Động tác múa đã góp phần khắc họa tính cách; sự hình thành những bộ múa cũng đã một chừng nào thực hiện mục đích đó. Đối với các loại vai mẫu như tướng, kép, lão, đào, bột, phần lớn có từng bộ múa tương ứng (thuộc hai loại múa tay không và múa đạo cụ). Sự kết hợp từng bộ ấy với những yếu tố kịch cảm sẽ cá tính hóa những hình tượng điển hình. Cũng là kép xéo nhưng Linh Tá và Lưu Khánh được thể hiện khác nhau bằng sự biến hóa của một bộ múa nào đó. Sân khấu tuồng có thể cho ta nhiều dẫn chứng về sự biểu hiện tính cách bằng múa. Người xem nghĩ gì đây

về Hàn Phụng (trong tường Đào Tam Xuân loạn trào) qua những động tác này: tay trái của Hàn Phụng đón bản án xử trảm Trịnh Ân⁽¹⁾ ở tay Hàn Tổ Mai, tay phải xòe quạt phe phẩy mấy sợi râu rồi gập quạt đưa ra sau lưng đang khom. Mấy ngón tay hán chụm lại ở chỗ giáo quạt rồi ngoe nguẩy chiếc quạt gập trên cái mông đang lúc lắc như một con chó vẫy đuôi trước chủ. Đây là tính cách của một tên xu nịnh, ti tiện, nham hiểm. Vì diễn viên tường phải vẽ mặt, cho nên cách thể hiện bằng nét mặt sẽ không giống như cách thể hiện của diễn viên ca múa. Có biết cách cử động những cơ ở mặt thì mới đạt được yêu cầu diễn xuất.

Sân khấu tường là sân khấu ước lệ. Tuy không dùng dàn cảnh trang trí, tường có khả năng thể hiện không gian và thời gian hành động sân khấu bằng động tác ước lệ. Ví dụ những động tác bơi chèo, nhún đều được kết hợp với diễn xuất để gợi lên cảnh bồng bênh trên sông nước. Sự việc tiếp liền sau đó được hiểu là diễn ra trên sông nước. Hãy tiếp tục xem hành động của Mạnh Lương và Bát Vương xảy ra vào lúc nào? Ngồi khép gối và gập người trên hai mũi chân, Mạnh Lương cúi đầu, để lộ nửa mặt, hai tay bắt chéo trước trán. Bát Vương đứng ngay bên cạnh. Nhưng hai người không hề thấy nhau. Những động tác lò dò, sờ soạng, nghe ngóng, đánh rồi né, làm cho khán giả hiểu ra rằng sự việc xảy ra trong đêm tối, mặc dù sân khấu lúc bấy giờ sáng trưng. Động tác diễn viên có khả năng làm cho khán giả tin rằng thật. Bằng động tác ước lệ, người xem tường có thể hiểu được thế nào là lên ngựa, xuống thuyền, vào nhà, đi đường xa. Cũng chính vì vậy mà sự thay đổi không gian trở nên đơn giản nhưng không kém

(1) Hàn Phụng lập mưu cho con gái là Hàn Tổ Mai mượn tay vua Triệu Khuông Dã để giết Trịnh Ân.

phần hấp dẫn. Hơn thế nữa, trên sân khấu, cùng một lúc có thể xảy ra mấy sự việc tại mấy địa điểm khác nhau. Ngoài cách dùng động tác ước lệ, nghệ thuật Tuồng còn có cách khác để thể hiện không gian và thời gian. Đó là những đoạn múa xen vào các lớp, các cảnh trong một màn. Ví dụ múa dâng rượu của các cô gái hầu trong cung điện nhà vua đủ cho ta hiểu sự việc đang xảy ra tại đâu? Rồi thì cảnh những ngày hội cũng dùng những đoạn múa xen. Nghệ thuật tuồng đã đưa lên sân khấu những cảnh tám ngựa, đàn bà đẻ (Hộ sinh đàn), vì ngôn ngữ múa đã biết phát huy đặc tính cách điệu và ước lệ. Có khách nước ngoài cảm thấy thích thú khi xem những trích đoạn này, phải chăng vì họ đã từng xem ba lê phương Tây? Trong vở ba lê *Đông Ki sót* (Gooc-xki) còn có thấy ngựa và la thật, trong vở *Cánh bướm trắng đơn độc* (Bua-rơ-me-xhe) có cỗ xe ngựa, và trong vở *Sê-kê-ra-dat* còn thấy chiếc thuyền buồm theo lối tả thực. Trong di sản tuồng cổ, ta còn có thể tìm thấy nhiều dẫn chứng sinh động. Bằng một cái thúng, khi thì dùng để đi chợ, khi thì để bơi trên sông, chỉ có múa mới nói hết được những chi tiết của trích đoạn «Châu Sán qua sông». Rồi thì các trích đoạn «Châu Xương cấy rau», «Hồ Ly Đắc Kỷ», «Vua đôi» đã làm cho sức mạnh biểu hiện của động tác càng được khẳng định. Rõ ràng cách dùng động tác chèo (bằng hoặc không bằng mái chèo), roi ngựa, xe loan⁽¹⁾, là một tìm tòi về thủ pháp và phương tiện biểu hiện.

Về mặt này, múa tuồng có một đóng góp đáng kể đối với nghệ thuật múa dân tộc Việt. Ngược lại, múa đã làm

(1) Một tấm lụa có thêu đẹp, được gấp làm 3 vòng. Vòng thứ nhất và vòng thứ ba được treo vào hai cái gậy tượng trưng cho hai cang xe. Vòng thứ hai trở thành mặt xe. Người đi xe đứng vào phía trong 3 vòng ấy, còn người kéo xe thì đi sau lưng, nâng 2 cang xe.

rõ đặc điểm sân khấu tuồng, làm phân biệt tuồng với chèo, với cải lương. Nói một cách khác, múa là tín hiệu thông báo đặc trưng sân khấu tuồng. Muốn làm rõ chức năng này, ta không thể chỉ xét một động tác riêng lẻ, mà phải xét cả hệ thống động tác tuồng. Sự phân chia hệ thống ấy thành từng nhóm nhỏ theo đặc điểm cấu trúc hoặc theo chức năng, sẽ làm rõ tác dụng thông báo nói trên. Ví dụ :

Nhóm thứ nhất gồm các thế chân :

a) đứng : ký, cầu, co, duỗi chéo, tấn.

b) ngồi : khép gối, giạng chân, chéo chân.

Nhóm thứ hai gồm các thế tay :

a) khai, chỉ, khán, mời.

b) loan, chao, dựng.

Các thế chân, tay được kết hợp thành từng hệ thống động tác tay chân.

Hệ thống động tác tay gồm có : khai, chỉ, khán, trình bày, khoác (xua tay), mời, bứt, phá, đờm, chặt, dựng, xóc tay áo, chao, loan, guộn bàn tay, rung bàn tay.

Hệ thống động tác chân gồm có các nhóm :

a) động tác ngồi : tọa ký, tọa lót, tọa vòng, tọa nấp.

b) động tác ngã : ngã ngồi, ngã sấp.

*c) động tác đá : đá ngang, đá đằng trước, đá hậu, đá bạt má.

d) Động tác xiển : xiển hai chân (xiển chữ bát, xiển chữ nhất), xiển một chân.

e) Động tác lia : lia êm, lia xóc, lia rùn.

g) Động tác bê : bê mũi tới, bê gót lùi, bê gối.

h) Động tác nhảy : nhảy lót, nhảy léo, nhảy búng, nhảy duỗi chéo, nhảy song phi, nhảy tọa ký, nhảy tọa lót.

k) Động tác quay : quay cầu, quay co.

l) Động tác lật : cầu lật.

m) Động tác lăn : lăn vòng.

Động tác^α múa còn được tổ hợp thành những bộ như : bộ hồ đấu, bộ long hành, bộ long phi, bộ giao long, bộ phụng vũ, bộ chấn kiên khôn, bộ phi thiết giáp.

Có khi một trình thức múa gồm một tổ hợp động tác. Ví dụ mở cửa — bước vào, mở cửa — bước ra.

Phát triển cao hơn nữa, một hành động múa được thể hiện bằng một tổ hợp theo lô gic múa và kịch. Ví dụ :

1. Chèo thuyền : xắn quần, nhảy xuống thuyền, nhún (thuyền tròn tránh), cạy thuyền ra, bắt đầu chèo.

2. Bắt ngựa. Có mấy tình huống :

a) Bắt ngựa thường : xắn tay áo, khăn, bắt dây cương, dắt ngựa ra, giàng (chuẩn bị), trông dây cương, nhảy (lên ngựa), gò cương, giục ngựa, lia êm (đi nước kiệu) lia xóc (gập ghềnh vó ngựa), lia vòng (đường đi quanh co), gò cương, xuống ngựa, buộc ngựa.

b) Bắt ngựa dữ : xắn tay áo, khăn, bắt dây cương, giàng (ngựa giàng), lên ngựa, ngã ngựa (ngựa hất), phủi quần áo, nhảy vào bắt lại, đánh ngựa, lên ngựa, giữ chặt dây cương (ngựa lồng), giục ngựa phi.

c) Bắt trộm ngựa : (người bắt trộm) nghe ngóng, đến gần chuồng, nấp, nghe động tĩnh, tháo còng chuồng bắt ngựa, kéo ngựa ra, lên ngựa, cố giữ không ngã (ngựa lồng), ra rôi, lia đều, lia xóc (phi ngựa).

Mỗi động tác nêu trên có nhiều biến hóa sinh động, được tạo nên bởi lứa tuổi, thành phần xã hội, tư cách đạo đức của nhân vật và môi trường sinh hoạt của người ấy. Ví dụ :

Bước đi của cô gái

Bước đi của bà lão

Bước đi của thê nữ
Bước đi của nữ chúa

Bước đi của quan võ
Bước đi của quan văn

Bước đi của người chính trực
Bước đi của kẻ nịnh thần

Bước đi của yêu cáo
Bước đi của yêu rắn

Bước leo dốc
Bước lội nước.

Ngữ nghĩa của động tác thay đổi tùy theo vị trí của nó trong câu múa (với tư cách là từ tố, động tác chủ đạo phải được xét trong mối quan hệ tổ hợp giữa nó và các chất liệu động tác khác). Ví dụ trong vai Quách Hải Thọ, nữ nghệ sĩ tuồng Ngô Thị Liễu biến động tác cầm xà mâu của Trương Phi thành động tác đào củ mài của nhân vật em bé.

Trong múa tuồng, có những động tác chỉ được dùng cho một loại vai. Ví dụ bộ long hồ chỉ có thể dùng cho vai nam. Và tùy theo từng loại vai nam khác nhau (như quan văn, quan võ) để thay đổi biên độ và tính cách động tác cho phù hợp với hình tượng nhân vật. Một số động tác khác như tỉ ngón tay vào má, cắn ngón tay ⁽¹⁾,... thì chỉ có thể dùng cho vai nữ. Nhiều động tác như chửi, khán, xô, bứt,... đều có thể dùng cho nam lẫn nữ. Tất nhiên khi dùng

(1) Trừ trường hợp vai nam tính nghịch hoặc vai hề dùng những động tác ấy với mục đích khôi hài.

cho nam thì động tác sẽ rộng, khỏe và dùng cho nữ thì nhỏ, kín và dịu dàng hơn. Những động tác chiến đấu dùng cho nữ cũng thay đổi về biên độ và cường độ. Ví dụ : khi làm động tác bắt ngựa, lên ngựa, các vai đào chiến « cầu » chân không cao như kép võ, nhảy nhẹ và thấp hơn kép võ...

Về tên gọi và ngữ nghĩa động tác múa tuồng, có những điều cần chú ý. Trong hệ thống động tác tay, những tên gọi như *khai* (= mở), *chỉ* (= trỏ), *khán* (= xem) thể hiện nội dung động tác. Nhưng những tên gọi như *loan*, *chao* là *hướng* và *cách cử động* tay. Luật động là một trong những cơ sở để đặt tên cho động tác. Cho đến nay, một số động tác mất dần ý nghĩa ban đầu của nó. Ví dụ *khai* là *mở*, nhưng trong những trường hợp *khai* để rót rượu, *khai* để lên ngựa, *khai long* đao thì *khai* không hẳn là *mở* theo nghĩa đen của nó. *Khai* ở đây là bắt đầu một bộ múa. Hiện tượng mất nghĩa ban đầu trong quá trình trừu tượng hóa của động tác sinh hoạt để ra một khả năng mới của ngôn ngữ múa, tức là tùy theo từng văn cảnh cụ thể khác nhau mà nó có từng nghĩa khác nhau. Phương pháp tạo nghĩa của động tác múa tuồng có quan hệ đến lịch sử phát triển của tuồng từ những trò hát múa dân gian dân tộc Việt. Chẳng có gì đáng ngạc nhiên nếu ta bắt gặp phương pháp ấy ở múa dân gian người Việt. Nét chính về tạo hình, luật động, tiết tấu của động tác sinh hoạt làm nhiệm vụ tạo nghĩa cho động tác múa. Về phương pháp tạo nghĩa, có một nét chung nào đó giữa múa tuồng và múa chèo. Nếu ngay từ buổi sơ khai, tuồng biết khai thác múa dân gian dân tộc Việt, thì trong thời kỳ cực thịnh của nó, tuồng đã thành công trong việc sân khấu hóa một phần của hình thái văn hóa múa nói trên và làm cho nó phát triển thêm một mức về nghệ thuật.

Một cơ sở quan trọng nữa của múa tuồng là võ thuật dân tộc Việt. Trong các thành phần cấu tạo động tác

tuồng nói chung, ngoài yếu tố sinh hoạt, thường còn có yếu tố võ thuật Việt Nam. Múa tuồng đã khéo khai thác sử dụng phần múa (chứ không phải phần đấu) của võ thuật. Phần múa này sẽ là một trong những nguồn bổ sung về tư thế, đường nét và luật động, ví như xoan xỏ bọc úp. Các yếu tố sinh hoạt và võ thuật được kết hợp một cách nhuần nhuyễn thành một thể thống nhất như các động tác khai, khán, chỉ v.v... Đây mới chỉ là một biểu hiện rất nhỏ của quan hệ giữa múa và võ thuật. Tuồng còn sử dụng nhiều múa vũ khí, xuất phát từ yêu cầu thể hiện nội dung của khá nhiều vở tuồng. Đây là một bộ phận của múa đạo cụ trong tuồng. Ta hãy xếp chúng theo đặc tính, công dụng và hiệu quả sân khấu để dễ hình dung:

Với loại đạo cụ - vũ khí dùng để chém, có múa kiếm (độc kiếm và song kiếm).

Với loại đạo cụ - vũ khí để đâm, có múa kích, múa giáo. Do cách cầm đạo cụ có chỗ khác nhau (kích là loại cán dài không bông và giáo là loại cán dài phải bông), cho nên tạo hình và luật động múa kích, múa giáo đều bị cách cầm chi phối.

Với loại đạo cụ - vũ khí để đánh gần, có múa chùy...

Với loại đạo cụ - vũ khí để tấn công từ xa, có múa cung.

Ở loại múa vũ khí của tuồng, đạo cụ giữ vai trò quan trọng trong việc hình thành động tác về các mặt tạo hình, luật động, tiết tấu, cho nên sự lẫn lộn về đặc tính và công dụng đạo cụ có thể ảnh hưởng đến tính hợp lý của sự cấu tạo ngôn ngữ múa vũ khí. Có khi đạo cụ — vũ khí là vật biểu tượng cho một cái gì đấy, hoặc là vật trang sức của võ phục, nhưng đấy không phải là trường hợp phổ biến. Múa vũ khí còn góp phần khắc họa hình tượng tính cách nhân vật. Có kịch bản qui định đạo cụ — vũ khí cho nhân vật chẳng hạn như Quan Vân Trường cầm thanh long đao, Trương Phi cầm bát xà mâu.

Nhưng cũng có khi kép đồ (như Kim Lân, Triệu Đình Long) cầm giáo, kép rùng (Mạc Lôi Xuân, Diệm Cửu Quý) cầm búa. Đạo cụ gắn với tạo hình nhân vật. Cây giáo sẽ hài hòa với áo long chấn, còn đại đao thì hài hòa với bộ giáp trụ. Có những đạo cụ quen thuộc như quạt, mái chèo mà ta thường thấy trong múa người Việt. Tất nhiên cái quạt ở các vai lão, đào, kép trong tuồng khác hẳn với cái quạt trong chèo. Có đạo cụ độc đáo như cái thúng trong trích đoạn «Châu Sán qua sông». Thực ra, cái thúng dùng để bơi trên sông thì lớn hơn nhiều so với cái thúng để đựng thóc, nhưng sự kết hợp các công dụng của thúng vào trường hợp của Châu Sán không hề gây cho khán giả một cảm giác về sự bất hợp lý. Đạo cụ thúng tạo ra những động tác nhảy ngồi để diễn viên ngồi trên thúng đi động trên sân khấu. Có lẽ đạo cụ rõ nét trong tuồng nhất là roi ngựa. Nó không tượng trưng cho con ngựa, vì có lúc nó là cái roi thật. Trong từng văn cảnh cụ thể, nó mang những ý nghĩa biểu tượng khác nhau. Trong múa tuồng có những đạo cụ, phục trang (hoặc bộ phận của phục trang như ống tay áo, hia đế cong) đã ảnh hưởng lớn đến sự hình thành đặc điểm múa. Đánh rằng múa tuồng và múa chèo đều phải đảm bảo tính tạo hình, tính tiết tấu, tính hợp lý về luật động, về cách dùng sức trong động tác, nhưng còn quan niệm về cái đẹp và tính chất mục đích trong múa, thì ở những mức độ khác nhau.

Ta rút ra được những gì từ các động tác múa tuồng, ví dụ như động tác chỉ tay : tay phải chỉ về phía trước, tay trái bỏ xuôi ra phía sau, tay phải cao thì tay trái thấp, chân phải trụ (đầu voi), chân trái duỗi ra phía sau (đuôi chuột), chân trụ làm gốc, chân động làm ngọn ; muốn chỉ sang phải thì bước sang trái rồi mới dẩy sang phải. Trong khi múa nếu có tiến phải có lùi, thường là về vị trí cũ. Nếu

muốn nắm bàn tay thành nắm đấm thì các ngón xếp thành hình củ gừng. Chỉ cần xét một nhóm động tác, chẳng hạn như nhóm khai, chỉ, khán ta cũng có thể tìm thấy những biểu hiện sinh động, đa dạng của nguyên tắc âm dương:

- Động tác phải có đầu có đuôi
- Động tác phải có gốc có ngọn
- Động tác phải có trên có dưới
- Động tác phải có trước có sau
- Động tác phải có phải có trái
- Động tác phải có tiến có lùi.

Trong múa tuồng, có những điều cấm kỵ như:

- Cấm trùng điệp (không lặp lại một động tác vài lần)
- Kỵ vòng rây (tránh lối bước chân theo kiểu vòng rây).
- Kỵ bóng lửa (không đứng yên được ở một tư thế mà cử động, nháy nhót như người bị bóng lửa).

Để tránh trùng điệp, ngày trước, các nghệ nhân tuồng đã có cách xử lý múa rất sáng tạo. Chẳng hạn như khi gặp hai câu này:

Chỉ Đài Sơn đội nguyệt đeo sao,

Trông am tự ngàn trùng dờn bước

mà theo tích tuồng «am tự» ở trên «Đài Sơn», thì sự trùng hướng của hai địa điểm sẽ dẫn đến sự trùng điệp trong múa. Khi hát đến «Đài Sơn», nghệ nhân tuồng đi về một phía của sân khấu, nhưng gần tới phong hậu thì thêm một câu nói phụ «Ừ mà tôi lăm đường rồi chẳng», nói xong, nghệ nhân ấy quay về một hướng khác mà hát tiếp: «Trông am tự ngàn trùng dờn bước». Cách xử lý này

tránh được sự trùng điệp về tuyến múa và đội hình, đồng thời cũng làm rõ thêm tâm lý nhân vật: vừa thoát con nguy biến, Mạnh Lương từ hang tối bước ra nên có thể lạc lối.

Nguyên tắc âm dương và những điều cấm kỵ là thước đo mức độ mực thước của múa tuồng. Đó là hệ thống những qui định về tạo hình, luật động. Các nghệ nhân tuồng lớp trước thường dạy các thế hệ diễn viên trẻ: «Múa không được gầy, động tác không được đục». «Gầy» nghĩa là múa tay chân không liền nét, đường nét không tròn trĩnh. «Đục» nghĩa là thiếu sinh động, do sự phối hợp không ăn khớp giữa lời hát và động tác, giữa động tác ngoại hình và nội tâm nhân vật (*Hữu u trung xuất hình u ngoại*).

Nếu múa tay không phải tuân thủ những qui tắc chặt chẽ theo quan niệm về cái đẹp như trên thì múa đạo cụ cũng phải như thế. Ví dụ múa giáo phải ráo, gọn, mượt, nhẹ nhàng, oai phong; khai giáo bằng hai tay, có đốc, có ngọn, khai đánh cũng phải dùng hai tay. Đi vòng sân khấu thì chỉ cần cầm giáo một tay. Đỡ giáo, xốc giáo đuôi giắc cũng phải bằng hai tay. Rõ ràng động tác múa tuồng rất qui cách. Nó chịu ảnh hưởng một phần nào của hệ tư tưởng chính thống và của trật tự xã hội phong kiến đương thời ở nước ta trước khi có ánh sáng của chủ nghĩa Mác — Lê-nin. Nhưng nó không hạn chế sự phát triển nghệ thuật múa tuồng. Nhìn lại các qui tắc múa, ta sẽ thấy hiện rõ ba bình diện: bình diện thứ nhất là cấu tạo ngôn ngữ múa; bình diện thứ hai là diễn xuất; bình diện thứ ba là phong cách múa tuồng.

Một mặt, các nghệ sĩ tuồng phải đảm bảo phong cách nghệ thuật tuồng; mặt khác, họ có những nét riêng khác nhau do sự sáng tạo cá nhân. Sự dị biệt ấy tạo ra phong cách biểu diễn của từng nghệ sĩ. Nghệ thuật tuồng mang dấu

án của mỗi thời đại. Phong cách thời đại được tạo nên trong quá trình phát triển lịch sử của nghệ thuật tuồng. Đi sâu vào tuồng cổ và tuồng mới, ta có thể tìm thấy những chỗ khác nhau về phong cách.

§

Múa tuồng có những qui tắc chặt chẽ về tạo hình, luật động, nhưng vẫn tạo được điều kiện cho sự sáng tạo. Cái chặt và cái lỏng trong tuồng là một vấn đề lý thú. Ta thử xét cái lỏng ấy về một phương diện nào đấy, chẳng hạn như về quan hệ nhạc múa. Kết cấu múa tuồng không theo cách xử lý âm nhạc như ở sáng tác ba lê Âu châu. Trong trường hợp kết hợp múa với nói lời, với hát thì động tác múa không khớp với nhạc đệm một cách chi ly theo từng nhịp. Dường như múa được gắn với nói lời, với hát bằng những nhịp rải. Điều này làm cho ta nghĩ rằng, múa không gắn với âm nhạc. Tuy nhiên, tiết tấu hành động vẫn ảnh hưởng đến tiết tấu múa, nhưng quan hệ hát — múa vẫn như kể trên.

Nhìn chung, múa tuồng mang những đặc điểm của sân khấu tuồng. Nó thực hiện bốn chức năng như múa chèo. Bởi vậy, ta có thể suy ra một số nét chung giữa múa tuồng và múa chèo, tạo ra cái gọi là đặc điểm múa ca kịch dân tộc Việt nói riêng và múa ca kịch các dân tộc ở Đông Nam Á nói chung. Về chức năng, múa tuồng và múa chèo cùng thể hiện nội dung kịch bản văn học thông qua lời hát và nhạc đệm, cùng thể hiện tâm trạng và khắc họa tính cách nhân vật cùng thể hiện không gian và thời gian hành động (trong chừng mực có thể), cùng là tín hiệu thông báo loại hình ca kịch. (xem sơ đồ ở trang 119).

Nghệ thuật tuồng, chèo mang tính tự sự và tính ước lệ. Đối với múa, câu chuyện theo dạng kể phải ở thời hiện tại (đây là những đoạn múa tự sự không có hát). Tính ước lệ càng được đảm bảo nếu hệ thống động tác ước lệ càng phong phú. Ở hai loại hình ca kịch ấy, đặc tính này ở

những mức độ khác nhau. Múa tuồng là mức phát triển cao gần đến trình độ múa cổ điển dân tộc, trong khi múa chèo gần gũi với múa dân gian hơn. Điều này cũng cắt nghĩa được tính chất của mỗi loại múa. Nếu múa chèo là mềm, uyển chuyển, nặng về múa nữ, thì múa tuồng là có sức, uyển chuyển, phong phú cả về múa nam lẫn múa nữ.

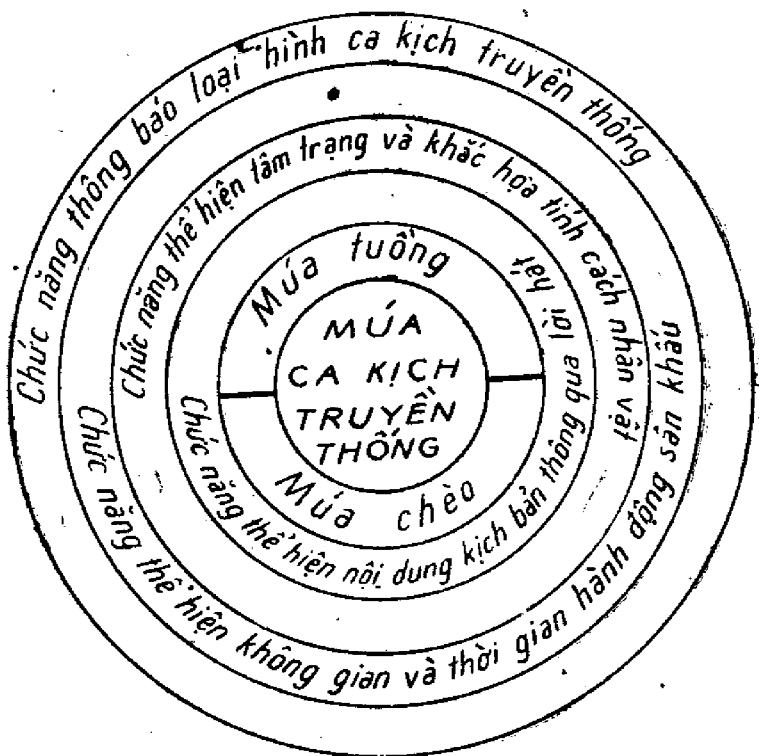
Sự phối thai và hình thành ngôn ngữ múa tuồng, chèo cũng trải qua tiến trình này :

Động tác sinh hoạt

Động tác ước lệ

Động tác kịch cảm có chất múa

Động tác múa thuần túy



Tiến trình ấy thể hiện mức độ cách điệu hóa nghệ thuật của động tác sinh hoạt. Ta có thể tìm thấy chúng trong các vở tuồng, chèo, thậm chí ngay trong một vở.

Nói tóm lại, động tác múa tuồng, chèo là những mô típ mà người diễn viên ca kịch dân tộc dựa vào đấy để xây dựng ngôn ngữ sân khấu cho nhân vật. Sự kết hợp những động tác cơ bản của múa tuồng, chèo với các yếu tố kịch câm, không phải là một phép tính cộng đơn giản, mà là sự tích hợp thành một ngôn ngữ múa có tính chất hành động. Sự kết hợp ấy thường dưới dạng «kịch câm có tính chất múa» và «múa kịch câm». Đó là sự chuyển hóa từ động tác sinh hoạt đến múa thuần túy.

CHƯƠNG VI

HÌNH THỨC, THỂ LOẠI MÚA

Nhìn lại truyền thống múa dân tộc Việt trên bình diện lịch sử và hình thái học dễ thấy hết sự lâu đời và phong phú của truyền thống ấy, bây giờ ta hãy tiếp tục xem xét nó về các mặt khác.

Để nhận thức và phản ánh cuộc sống của người Việt trải qua bao thời đại, nghệ thuật múa dân tộc Việt đã được phát triển về hình thức, thể loại... Trước hết, cần có một cách nhìn, một cách hiểu thống nhất về cái gọi là giá trị nghệ thuật của múa truyền thống, bởi lẽ, nó không được thể hiện tập trung trong một tác phẩm. Có khi một giá trị nghệ thuật nào đó bị mờ đi vì lẫn trong những cái tầm thường. Thậm chí một phương pháp sáng tạo tốt chỉ để lóe ra một tia sáng yếu ớt. Chúng ta phải phát hiện cho bằng hết những giá trị ấy. Bởi vậy, những điều được nói lên ở đây sẽ hay, sẽ súc tích hơn nhiều so với những điều mà ta sẽ thấy ở một dị bản múa địa phương nào đó. Chỉ với một cách nhìn đúng đắn đối với múa truyền thống người Việt thì sự đánh giá mới thỏa đáng.

Ta hãy lần lượt xét truyền thống ấy ở ba dạng nguyên hợp, tích hợp và tồn tại độc lập.

Là một thành phần nguyên hợp của diễn xướng dân gian, với chức năng làm rõ nội dung xã hội được chứa đựng trong phần văn học trình diễn, múa phát triển theo mấy cấp độ sau đây :

a) Múa ở các đoạn bổ bộ thực hiện chức năng minh họa lời hát, như trong Xoan, Dò, Chèo tàu, Dậm...

b) Múa thể hiện nội dung lời hát bằng ngôn ngữ đặc trưng của nó : hát và múa được kết hợp chặt chẽ để diễn đạt nội dung, đồng thời đảm bảo tính độc lập tương đối của kết cấu múa như trong múa Đội đèn ở Đông Anh (Thanh Hóa).

c) Múa là phương tiện biểu hiện chính, hát dùng để đệm, như trong đoạn múa mó cá của Xoan.

Trong ca kịch truyền thống của người Việt, múa tồn tại dưới dạng tích hợp. Tuồng, chèo, cải lương là một trong những hướng phát triển của hát múa người Việt. Đáng rằng trong những ca kịch ấy, phương hướng và mức độ sử dụng chất liệu múa dân gian, múa tôn giáo, múa cung đình có thể khác nhau, nhưng một hướng đi thống nhất của ca kịch truyền thống là sự phát triển từ hình thức hát múa dân tộc. Với tư cách là ca kịch dân tộc Việt, tuồng, chèo cũng thực hiện bốn chức năng sau đây :

— Thể hiện nội dung kịch bản văn học thông qua lời hát và nhạc đệm.

— Thể hiện tâm trạng và khắc họa tính cách nhân vật.

— Thể hiện không gian và thời gian hành động trong chừng mực có thể của ngôn ngữ động tác.

— Tín hiệu thông báo loại hình ca kịch.

Múa được tích hợp với hát và nghệ thuật diễn viên để tạo nên một ngôn ngữ sân khấu giàu tích kịch và có giá trị tạo hình.

Từ nguyên hợp đến tích hợp, các dạng phát triển đã nâng dần sức biểu hiện của nghệ thuật múa người Việt

cho đến khi múa trở thành một nghệ thuật độc lập. Chủ yếu bằng ngôn ngữ múa (có khi kết hợp với chất liệu kịch câm), nội dung tư tưởng của điệu múa được thể hiện bằng hai cách:

— Khái quát một tình cảm, một tính cách dân tộc, như trong múa Quạt, múa Trống...

— Cụ thể hóa một tình cảm, một tính cách nào đó, như trong múa Tú Huân, múa Tứ Linh, Trong Tuồng và Chèo có một số trích đoạn là những múa tính cách nhân vật hoàn chỉnh và là những múa hành động một người.

Ngoài ba dạng nói trên, cần xem xét thêm múa người Việt trong mối quan hệ với rối và xiếc.

Trong chương trình múa rối có những đoạn múa như: múa Tễu, múa Tiên, múa Tứ linh, múa Rắn, múa Bát tiên, múa Lân.

Lịch sử phát triển múa người Việt cho phép giải thích rằng những điệu múa cùng tên trong rối đều bắt nguồn từ múa dân gian người Việt.

Còn đối với xiếc, chẳng những múa góp phần tạo dáng, mà còn đặt nền tảng cho kỹ xảo động tác, tạo điều kiện cho những sự phát triển tài tình về luật động, về tiết tấu, về cân bằng động như ở múa Đội đèn, múa Độc bình, múa Lục cồng (với kỹ thuật chổng người), múa Long hồ hội (với kỹ thuật nhào lộn, bê đỡ) v.v...

Múa người Việt phát triển theo ba dạng nguyên hợp, tích hợp và tồn tại độc lập. Điều ấy cũng có nghĩa là, nếu xét về phương diện hệ quả, sự chuyển hóa từ loại hát múa đến loại múa thuần túy là một quá trình tất yếu. Ở Việt Nam cũng như ở một số nước Đông Nam Á, loại hát múa khá phổ biến. Trong trường hợp múa người Việt nó xuất hiện ở một tần số cao, tạo nên một trong những đặc điểm cơ bản. Một điều kiện tiên quyết của mối quan hệ hát múa là tính hình tượng và chất thơ được chứa

dựng trong lời hát. Có như thế mới có thể sáng tạo múa được. Tình hình tượng và chất thơ càng phong phú bao nhiêu thì khả năng dựng múa càng thuận lợi bấy nhiêu.

Ở loại múa hát, múa dần dần trở thành phương tiện biểu hiện chính. Lời hát khắc phục nhược điểm của ngôn ngữ động tác tức là nói lên những điều mà múa không nói được. Ở loại múa hát này, đã hình thành những kết cấu múa. Múa đang vươn tới một nghệ thuật độc lập. Ngay ở giai đoạn phát triển này, nó có đủ các yếu tố của một cấu trúc hoàn chỉnh. Lẽ tất nhiên múa chưa có thể giải quyết trọn vẹn nhiệm vụ biểu hiện nội dung của loại múa hát.

Để diễn đạt một tình cảm cụ thể, một tính tiết của cốt truyện nhưng không bằng lời hát, múa đã sử dụng những yếu tố kịch cảm. Loại múa kịch cảm được phát triển từ những trò cảm. Nếu tỷ lệ kịch cảm càng ít thì sẽ dần dần hình thành những kết cấu múa hành động. Hiện tượng này có thể tìm thấy ở múa ca kịch truyền thống.

Nhưng trong múa dân tộc Việt, không ít những điệu múa khái quát một tình cảm nào đó, thường là những tình cảm tươi vui, phấn chấn. Do đặc điểm tâm lý dân tộc mà ở người Việt, những tình cảm ấy có một biểu hiện độc đáo trong múa. Qua đó, phong cách dân tộc được thể hiện ở múa tay không và múa đạo cụ. Loại múa này thường mang tính chất dư hứng và đậm đà màu sắc dân tộc. Động tác ở đây đã gạt bỏ những chi tiết sinh hoạt vụn vặt, tản mạn, tầm thường, và được cách điệu hóa thành một ngôn ngữ hình tượng có tính tạo hình và tính tiết tấu.

Nhìn chung, mối quan hệ hát múa đã phát triển theo tiến trình sau đây :

Hát múa

múa hát

múa kịch cảm

Múa thuần túy.



Hầu hết các loại múa kiểu trên sử dụng các hình thức tác phẩm quen thuộc như múa đơn, múa đôi, múa ba người, múa bốn người, múa năm người, múa sáu người, múa tám người, múa nữ đông người, múa nam đông người, tổ khúc múa.

Múa đơn có nhiều cấu trúc khác nhau, có khi nó mang tính chất ngẫu hứng như trong múa lên đồng, múa phù thủy. Tùy theo yêu cầu của lễ thức và điều kiện biểu diễn, nó thay đổi kết cấu cho phù hợp. Trong trường hợp của múa Cờ ở Hội Dóng, kết cấu ấy phải theo một trật tự lớp lang qui định : 3 ván cờ thuận, 3 ván cờ nghịch. Sân khấu tuồng đã đóng góp vào di sản múa chung của dân tộc Việt những đoạn múa đơn có tính nghệ thuật như « Mạnh Lương bắt ngựa », « Châu Sấn qua sông », « Châu Xương cày râu », « Đào Tam Xuân đề cờ », « Hồ nguyệt cô hóa cáo » ... Sân khấu chèo có « Thị Mầu lên chùa », « Xúy Vân giả dại » v.v... Nếu về một phương diện nào đó, ta có thể coi những đoạn múa trên như là những trích đoạn múa hành động, thì về một phương diện khác, ta cũng có thể coi đó là những đoạn múa tính cách (chữ *múa tính cách* ở đây theo định nghĩa của Giác Ba-rin⁽¹⁾). Đó là chưa kể đến nhiều hình thức múa đơn ở các mức độ nghệ thuật khác nhau trong vốn múa vũ khí của người Việt (múa độc kiếm, múa song kiếm, múa búa, múa côn, múa siêu v.v...).

Trong vốn múa người Việt, múa đôi cũng có mấy cấu trúc.

Xuất phát từ mục đích biểu hiện khác nhau, có khi là một sự nhất trí, có lúc là một sự bất đồng, một sự đối lập, một sự tương phản, cho nên có hai loại múa đôi : múa đồng điệu và múa phức điệu. Múa đồng điệu là múa của hai nhân vật theo một bè chung, chẳng hạn như múa *Song phương* đoạn múa đôi của Hai Bà Trưng trong múa Nữ tướng xuất quân. Múa phức điệu là múa hai người theo

(1) Giác Ba-rin. *Từ điển múa*, Nhà xuất bản Xon, Pa-ri. 1964.

hai bè phức điệu như trong múa *Long hồ hội*. Một hình thức đặc biệt của múa đôi tức là hai diễn viên cùng đóng một vai như trong múa *Lân*. Ở đây có sự kết hợp thủ pháp múa đơn với thủ pháp múa đôi. Giữa hình thức múa đôi và múa đồng người có một sự gần gũi. Đó là kết cấu múa theo đôi trong hình thức múa đồng người. Từ những đoạn bỏ bộ trong *Xoan*, *Dò*, *Chèo tàu*, *Dậm* cho đến múa *Bát dật*, múa *Bồng Tam quốc*, kết cấu múa theo đôi ngày càng trở nên phức tạp vì nó phải tương ứng với sự chuyên nghiệp hóa của múa dân tộc Việt. Phần lớn các điệu múa theo đôi có một kết cấu đăng đối và tương đối đơn giản.

Về hình thức múa ba người, múa *Lân* mẫu xuất lân nhi và hát múa *Tam tinh chúc thọ*, đã ít nhiều kết hợp tính chất múa đồng điệu với múa đối đáp do yêu cầu của nội dung. Múa dân tộc Việt ít sử dụng hình thức múa ba người.

Còn hình thức múa bốn người thì có nhiều cấu trúc khác nhau. Đơn giản nhất là múa *Giáo cờ giáo quạt* với tính chất đồng điệu của bốn vai nữ cùng múa theo một bè. Múa *Trình tường tấp khánh* cũng là múa đồng điệu, mặc dù mỗi khi kết hình tượng, từng tư thế riêng của mỗi người ghép thành một quần tượng có nội dung cụ thể. Múa *Trống bồng Triều Khúc* cũng có di bản múa bốn người, nhưng đây là một loại múa theo đôi. Cấu trúc vẫn còn đơn giản, nhưng đến múa *Tứ linh*, *Sắc bùa* thì tính chất phức điệu dần dần phát triển. Mỗi vai có một bè múa riêng, chẳng hạn như múa của từng vai rồng, lân, rùa, phượng trong *Tứ linh*. Cũng có di bản địa phương mà múa *Tứ linh* được trình bày như một tổ khúc gồm bốn khúc múa của bốn con vật kết thúc bằng phức điệu múa của bốn con ấy. Tuy nhiên, tính chất phức điệu ở đây chưa chặt chẽ theo quan hệ hàng dọc của từng bè múa. Trong múa *Sắc bùa Hà Tĩnh*, những bè múa trống bồng, múa sênh tiền, múa phách, múa cờ tạo thành một phức điệu có phần chặt chẽ hơn theo quan hệ hàng dọc do sự chi phối của âm nhạc.

Về hình thức múa sáu người, tiêu biểu nhất là múa Lục cúng. Hình thức tác phẩm này do nội dung qui định, tức là dâng sáu vật cúng: hương, hoa, đèn, trà, trái cây, oản lên Phật. Nó gồm nhiều đoạn nhỏ nói về từng Cồ (hình tượng), như Cồ la liệt, Cồ tướng hảo, Cồ giác hoàng v.v...

Trong quá trình phát triển về hình thức, múa Lục cúng biến thành múa đông người với một nội dung mới là múa đèn hoa Lục cúng hoa đăng. Trong múa người Việt, thỉnh thoảng còn gặp hình thức múa tám người, ví dụ múa Bát tiên hiển thọ — tám cô tiên dâng tám vị thuốc trường sinh — Điều múa gồm nhiều đoạn nhỏ nói về từng vị thuốc bô. Xét về cơ bản, các hình thức múa sáu, tám người đều mang tính chất múa đông người. Lục cúng và Bát tiên hiển thọ đều là múa nữ (Lục hoa tiên nữ và Bát tiên).

Múa đông người có mấy kết cấu phổ biến. Một là múa đồng điệu như ở trường hợp «Bát tiên hiển thọ». Hai là múa đối đáp. Nhân vật gồm có cái (một người) và con (8, 10, 12 người). Ở loại hát múa, cái thì xướng, con thì xô. Động tác minh họa cho lời hát, ít khi được tổ hợp thành một cấu trúc hoàn chỉnh. Nhưng ở loại múa hát thì hệ thống nhân vật «cái con» được phát triển thành một vài vai chính và vai quần chúng tập thể. Mỗi vai chính có bè múa riêng, còn tập thể thì múa đệm cho bè múa các vai chính hoặc múa bè của nhân vật tập thể. Hình thức này đã phát triển theo hướng tổ khúc như ở múa Xuân Phả hoặc theo hướng làm tiền đề cho kịch múa dân tộc Việt. Thực ra, nếu so sánh với kịch múa phương Tây ở thế kỷ XVII, XVIII mà kịch câm là một phương tiện biểu hiện quan trọng (vì chẳng thế mà Giảng Gioóc Nô-ve đã đồng nhất ba-lê - hành động với ba-lê - kịch câm), thì những trò câm có múa ở dân tộc Việt đều có thể coi như tiền thân của kịch múa dân tộc Việt.

HÌNH THỨC
TÁC PHẨM MÚA

Múa đơn
Múa đôi
Múa ba người
Múa bốn người
Múa năm người
Múa sáu người
Múa tám người
Múa đông người
Tổ khúc
Tiền thân kịch múa
dân tộc

Múa ở dạng
nguyên hợp
hoặc thích hợp

Múa
phức điệu

Múa
có tình tiết

Múa
chiến đấu

Múa ở
dạng độc lập

Múa
đông điệu

Múa không
tình tiết

Múa
trữ tình

Nhìn chung, từ những hình thức tác phẩm nêu trên, ta có thể rút ra một vài đặc^đ điểm. Trong sơ đồ dưới đây những đặc điểm ấy được biểu thị dưới dạng những cặp phạm trù đối lập (xem sơ đồ ở trang 128).

Lẽ tất nhiên, một trong những vấn đề hàng đầu của sáng tác là mối quan hệ giữa văn học, âm nhạc và múa. Từ loại hát múa cho đến loại múa hát, mối quan hệ giữa văn học và nhạc múa đã được chấp nối, biểu hiện ở quan hệ hát và múa. Đối với những bài hát kể chuyện, tính chất âm nhạc và tính chất múa có thể không đồng nhất, bởi lẽ lời ca thì kể lại, còn múa thì diễn tả hành động. Ngược lại, trong trường hợp mà lời ca cũng diễn tả hành động, khác họa tính cách nhân vật, thì tất yếu phải có sự thống nhất tương đối về tính cách giữa nhạc và múa. Sự thống nhất ấy biểu hiện rõ rệt ở nhịp điệu và tiết tấu hành động sân khấu.

Đối với múa người Việt, việc sử dụng khí nhạc đệm cho múa cũng thường thấy. Một nét nổi bật là vai trò của nhạc gõ. Nhạc gõ đã biểu hiện hành động sân khấu, khác họa tính cách nhân vật, tạo không khí cho múa và chuyển đoạn. Thậm chí có khi nó còn góp phần thể hiện thời gian hành động. Chỉ vài tiếng trống cầm canh cũng đủ gợi lên cảnh đêm khuya Mạnh Lương bắt ngựa. Một hồi trống đủ tạo nên không khí hội làng. Một bản dân ca, được thổi bằng sáo trúc có thể gợi lên một cánh đồng lúa bao la ở đồng bằng Bắc bộ. Trong bộ gõ, vai trò của cái trống rất quan trọng. Trong múa truyền thống của người Việt, nhạc múa ít nhiều đã có chất thơ và chất kịch. Dĩ nhiên chất múa phải có thì mới thành nhạc múa. Nhưng trong cách xử lý âm nhạc, cũng có khi cấu trúc múa rất khớp với nhạc đệm về mặt tiết tấu, tốc độ và cường độ. Ngược lại, cũng có lúc tưởng như múa không khớp với nhạc, mặc dù cả hai cùng nhằm một mục đích biểu hiện. Đó là trường hợp múa theo nói lối, tán. Mặc dầu có nhịp nhưng nhịp rất rải, cho nên múa chỉ còn có thể dựa vào đấy. Cũng

có trường hợp âm nhạc thể hiện một khía cạnh nào đó của nội dung mà một thứ ngôn ngữ nghệ thuật khác, như múa chẳng hạn, không thể dựa hoàn toàn vào đây mà diễn đạt bằng động tác. Lúc đó kết cấu múa dựa vào phần đệm của giai điệu. Múa thể hiện một khía cạnh khác của nội dung.

Về âm nhạc của múa truyền thống, có mấy biểu hiện như sau :

— Phần lớn các giai điệu dùng cho múa thuộc nhịp chẵn, theo cấu trúc một đoạn, phát triển từ một mô típ chủ đạo.

— Múa sử dụng cả nhịp một, nhịp ba.

— Nhạc múa có những đảo phách, nghịch phách làm phong phú tiết tấu múa.

— Phần nhạc đệm cũng thể hiện được tính chất trữ tình và tính chất chiến đấu của múa người Việt.

Nhìn chung, mối quan hệ nhạc - múa thể hiện ở các mặt.

Trong sáng tác múa, một vấn đề khá quan trọng là kết cấu múa.

Nếu kết cấu múa là tổ chức của hệ thống cảm nghĩ bằng hình tượng động tác trong một cấu trúc hoàn chỉnh, nhằm làm rõ chủ đề tư tưởng, đồng thời đảm bảo đến mức tối đa sức truyền cảm bằng hình tượng nghệ thuật, thì tổ chức của hệ thống ấy phải theo những dạng thức vận động đặc thù của tư duy nhà biên đạo. Với những điệu múa mà tạo hình ngưng đọng, chủ yếu gợi cảm bằng hình tượng, như Lục cúng hoa đăng thì kết cấu múa gắn gũi với kết cấu của một bức tranh. Trong một số múa trữ tình như múa Trống bông, múa Đu tiên, múa Sênh tiền mô lộn, sự vận động của tứ thơ thường không có những điểm tựa cố định. Mỗi điệu múa có cấu trúc nghệ thuật khác nhau. Một vài điểm chung nhất rút ra từ tất cả những

điệu múa ấy, có lẽ là những nguyên tắc cấu trúc. Một điều sơ đẳng nhất là kết cấu múa phải đúng luật động. Luật động này một mặt dựa theo quy luật vận động tự nhiên của thân thể con người nói chung, mặt khác theo quy luật vận động riêng của từng loại múa, làm thế nào tạo điều kiện cho việc biểu diễn kỹ xảo và phù hợp với điều kiện tâm sinh lý từng giới, từng lứa tuổi ở từng dân tộc. Nguyên tắc này chi phối những kết cấu múa mang tính chất dư hứng, thường là loại múa dân gian tươi vui, rõ phong cách dân tộc Việt, như múa Quạt, múa Sênh tiền, múa Đèn, múa Trống. Đối với loại múa mang tính chất hành động thì cấu trúc múa còn phải tuân thủ nguyên tắc kịch, tức là có mở đầu, có thắt nút, có phát triển kịch tính, có cao trào và mở nút. Tất nhiên kịch tính này cũng chỉ giới hạn trong khuôn khổ của một khúc múa, một điệu múa ngắn. Kịch tính này phải mang tính chất nhạc múa để làm nền tảng cho việc tìm tòi động tác và kết cấu múa. Có một vấn đề mấu chốt là toàn bộ lôgic hành động theo tuyến hành vi của nhân vật phải được diễn viên thể hiện đầy đủ trong một kết cấu múa quy định. Hãy tạm gọi đó là bề ần của múa hành động. Trong múa chèo, múa tuồng, múa cung đình, ta có thể tìm thấy nhiều dẫn chứng về sự hoàn chỉnh của những kết cấu múa mang tính chất hành động như «Thị Mầu lên chùa», «Xúy Vân giả dại», «Mạnh Lương bắt ngựa», «Châu Sán qua sông», «Châu Xương cấy rau», «Đào Tam Xuân đề cờ», «Hồ nguyệt cô hóa cáo», v.v... Trong những đoạn múa này, sự phát triển động tác chủ đạo chứng tỏ rằng các nghệ nhân ngày trước đã có phương pháp sáng tác múa. Đó cũng là niềm tự hào của nghệ thuật sáng tác múa truyền thống. Đặc biệt, trong sáng tác múa ngày trước, nguyên tắc âm dương đã được vận dụng một cách sáng tạo để giải quyết vấn đề cân đối và tương phản trong cấu trúc múa.

Tuy nhiên, cũng về mặt sáng tác, múa truyền thống của dân tộc Việt không tránh khỏi mấy khuyết nhược điểm này :

— Ít có loại múa nhanh.

— Kết cấu múa có khi còn tản mạn. Phải chăng đó là phản ánh của trình độ tư duy và phương pháp diễn đạt của những con người sản xuất nhỏ, dưới chế độ phong kiến thực dân.

— Thiếu tính khoa học trong phương pháp rèn luyện diễn viên múa hoặc diễn viên hát múa. Các nghệ nhân bắt người học múa theo dõi họ rồi bắt chước mà múa theo. Mỗi thầy dạy mỗi kiểu. Phương pháp truyền nghề bộc lộ nhiều nhược điểm về sự phạm nghệ thuật và không đem lại chất lượng cao. Để rèn luyện kỹ xảo, những người dạy múa ngày trước thường dùng phương pháp gián tiếp (chẳng hạn như bỏ cát vào ống quần, từ dưới hố nhảy lên mặt đất để tập nhảy cao ; bèn tay này uốn bèn tay nọ để luyện tay cong ; tập võ thuật để rèn sự linh hoạt, dẻo dai). Phương pháp gián tiếp làm hao phí nhiều năng lượng mà vẫn khó đạt được chỉ tiêu kỹ thuật múa.

CHƯƠNG VII

NGÔN NGỮ MÚA

Nếu hình tượng động tác là phương tiện đặc thù của nghệ thuật múa để phản ánh, khái quát cuộc sống, xuất phát từ lý tưởng thẩm mỹ của nghệ sĩ thông qua một hình thức sinh động cụ thể, thì trong những hình thái múa của dân tộc Việt, những động tác như: chèo thuyền, bắt hờ, bắt cá, cày, bừa, gặt, hái đào, quay tơ, dệt cửi, vá may, bắn cung, chim bay, gà rừng, đu tiên, múa quạt, múa trống, múa mõ, múa đèn, múa kiếm, múa gậy, múa cờ, là biểu hiện của những xúc cảm thẩm mỹ đối với hiện thực và được trình bày bằng những thủ pháp nghệ thuật khác nhau. Nếu hệ thống hóa những động tác rút ra từ đây thành những yếu tố theo kỹ năng vận động các bộ phận cơ thể người Việt, thì ta có những nhóm⁽¹⁾ như sau:

- Nhóm 1 gồm có nhún ký, nhún bàn chân bằng, nhún kiễng chân...
- Nhóm 2 gồm có bước thường, bước quả trám, xiển...
- Nhóm 3 gồm có guộn đuôi ngón, hái đào, «dậm»...
- Nhóm 4 gồm có «gà rừng», chim bay, đu tiên...
- Nhóm 5 gồm có guộn quạt, phát quạt số 8, rung quạt...

(1) Những tên gọi động tác ở các nhóm kể trên là những tên gọi được dùng trong một số giáo trình múa dân tộc ở các trường, lớp múa trong nước.

— Nhóm 6 gồm có quay ngang nhún ký, quay mũi gót nhanh, quay ngang di động...

— Nhóm 7 gồm có ngồi chuyển rung quạt, lùi vòn quạt, quay di động rung quạt...

Nhận xét trước tiên về những động tác kể trên, là chúng dựa trên cơ sở sinh hoạt. Tuy chưa thật đầy đủ để gọi lên một quá trình tiến hóa của dân tộc Việt, chỉ ít chúng cũng là biểu hiện của một loại hình kinh tế văn hóa, ví dụ các động tác săn bắt, hái lượm (săn hồ, bắt cá), nông nghiệp (cày, bừa, gặt, gánh), thủ công nghiệp (quay tơ, dệt vải, vá may).

Cuộc đấu tranh giữa người Việt cổ với thiên nhiên và kẻ thù xâm lược đã làm nảy sinh một khối lớn những thao tác chiến đấu như: hệ thống động tác đánh vật, hệ thống động tác võ tay không, hệ thống động tác múa gậy, hệ thống động tác múa kiếm, hệ thống động tác múa giáo, hệ thống động tác múa cung v.v...

Bên cạnh những nét chung thể hiện sự vận động của thân thể con người nói chung như nằm, ngồi, đứng, đi, chạy, nhảy, quay... do tác động của nhiều nhân tố, có những nét riêng trong múa từng dân tộc. Trong ngôn ngữ múa người Việt, mô típ chèo thuyền rất phổ biến. Nó phản ánh đặc điểm địa lý Việt Nam là một đất nước có nhiều sông ngòi. Dân tộc Việt tập trung trên châu thổ mấy con sông lớn như sông Hồng, sông Mã, sông Cả v.v... Những công việc lao động trên sông, biển ở những trình độ kỹ năng và cường độ vận động khác nhau, cho nên tạo hình động tác, hướng dùng sức, luật động, tiết tấu cũng khác nhau. Trong sinh hoạt văn hóa của dân tộc Việt có bơi chải là một hình thức thể thao dân tộc rất được nhân dân ưa thích qua các thời đại. Chải là một loại thuyền dài, mình thon. Khi bơi, các bạn chèo ngồi thành hàng dọc trên thuyền. Nếu có hai hàng tay chèo thì bơi chèo ngắn. Nếu chỉ có một hàng tay chèo ngồi giữa thì bơi chèo dài. Bơi

chải dần dần trở thành một hình thức hát múa nghi lễ. Hai mươi tư trinh nữ ngồi vào thuyền rồng vừa chèo vừa hát châu thần.

Hoàn cảnh địa lý còn tạo nên một đạo cụ múa rất đậm đà màu sắc địa phương là cái gậy tre. Khi thể hiện, nó có thể tượng trưng cho dụng cụ nhà nông (đòn càn, đòn gánh, gậy chọc lỗ), dụng cụ dân chài (mái chèo, sào chống dò), vũ khí (roi, giáo).

Việt Nam là một nước nông nghiệp. Nhưng đồng bằng Bắc bộ cũ còn là vùng tập trung nhiều nghề thủ công. Ngày xưa, ở Hà Đông, mật độ dân số làm nghề thủ công tương đối cao; nổi tiếng là nghề dệt (làng La Khê dệt vân, xuyên the). Vùng làm nghề thủ công tập trung nhất kéo dài dọc sông Hồng và sông Đáy, từ Sơn Tây đến Nam Định, lan sang Thái Bình, Hưng Yên, Ninh Bình. Các nghề thủ công ở nông thôn được tổ chức thành phường, hội. Nghề chủ yếu là dệt lụa, dệt vải và làm giấy. Thủ công nghiệp ở nước ta ngày trước chủ yếu là thủ công nghiệp gia đình. Dụng cụ sản xuất thô sơ, cho nên dựa vào sức người, vào sự khéo léo của đôi tay là chính.

Động tác múa có thể giúp cho ta xác định dân tộc Việt là một cư dân nông nghiệp vùng nhiệt đới gió mùa. Nó chịu ảnh hưởng của điều kiện sinh hoạt văn hóa vật chất như nhà ở, tiện nghi sinh hoạt gia đình, phục trang, trang sức... Từ chỗ người Việt múa vòng trên bãi rộng cho đến múa trong nhà sàn khi mưa rét (xem hình nhà sàn trên hoa văn trống đồng Ngọc Lũ), từ chạy đuốc ở bãi rộng cho đến chạy đèn trong chùa, rõ ràng tuyến múa ngày càng được phức tạp hóa do chỗ múa ngày càng bị co hẹp. Căn cứ vào sự biến hóa của đội hình múa gắn liền với môi trường sống của con người, điều kiện ăn ở, căn cứ vào một số nhân tố như chế độ chính trị, đạo đức và tâm lý xã hội, thì hiểu thâm mỹ, ta có thể xác định được rằng đội hình tròn có thể có trước đội hình hai vòng

đồng tâm (chia theo giới tính hoặc không), đội hình vòng tròn có trước đội hình chữ nhật hoặc vuông. Đối với đội hình hai hàng dọc ở sân đình, trong chùa hoặc tại hoàng cung, thì hướng mặt chủ yếu về phía bàn thờ hoặc ngai vàng. Động tác có quan hệ mật thiết với đội hình. Quá trình thay đổi kiểu quần áo dân tộc cũng dẫn theo những thay đổi về động tác. Điều kiện múa của người mặc váy chạt và váy rộng có khác nhau, của người mặc váy và mặc quần khác nhau. Động tác nữ trong múa dân tộc Việt, nhất là trong múa dân gian, không có những bước nhảy cao, nhảy dài, nhảy trên không. Trong múa nữ Thái ở Tây Bắc, không có động tác uốn cong lưng ngửa người đằng sau, khi người múa mặc áo chên cúc bướm, vì sợ hở bụng. Cũng như trong múa lăm thon của nam nữ thanh niên Khơ-me Nam bộ, không thể có những bước rộng, những động tác múa tay rộng của các cô gái. Động tác nhún mềm với các kiểu khác nhau thường được gặp ở múa các dân tộc Việt, Thái... có thể do nhiều nhân tố ảnh hưởng, nhưng rõ rệt hơn cả là cuộc sống lao động trên sông nước và nhà ở là nhà sàn⁽¹⁾ (cổ hữu của dân tộc Việt, nay còn được bảo lưu ở một số dân tộc ít người cư trú tại Việt Nam).

Động tác múa còn thể hiện tâm lý dân tộc, cho nên mỗi tình cảm được thể hiện khác nhau ở từng dân tộc. Người Việt không bộc lộ nỗi vui bằng động tác giậm chân, vung tay, đánh đầu và hò reo. Nỗi vui ấy không bộc trực một cách ồ ạt, ầm ĩ. Sự kín đáo, tế nhị trong tình yêu thể hiện rõ ở động tác múa quạt nữ. Chiếc quạt che mặt trong lúc nam nữ giao duyên. Chiếc nón quai thao cũng có khi được dùng để thể hiện sự duyên dáng tế nhị ấy.

Nhìn chung, sự thuần thực động tác do thói quen sinh hoạt, do đặc điểm lao động (mà phần lớn là lao động nông

(1) Xem hoa văn trống đồng Ngọc Lũ.

ng nghiệp và thủ công) là cơ sở của sự hình thành kỹ thuật múa dân tộc. Những người dân chài thì chèo thuyền rất thạo. Người thợ rừng leo trèo nhanh nhẹn. Người bán cá chạy đường xa thật đều chân, thật dẻo và bền sức. Để vận chuyển thóc gạo, có nơi thì phụ nữ gánh, có nơi họ đội bằng đầu cả một thùng lớn. (Phụ nữ Chăm cũng có thói quen này). Ngay trong việc ăn, mỗi dân tộc có một thói quen khác nhau. Dân tộc Việt quen dùng đĩa. Có dân tộc quen dùng thìa. Cũng có dân tộc quen ăn bốc. Những đặc điểm sinh hoạt này được tạo nên bởi những đặc điểm địa lý, lịch sử, văn hóa, xã hội và đạo đức thẩm mỹ. Đặc điểm sinh hoạt của mỗi dân tộc tạo nên những nét độc đáo trong ngôn ngữ múa dân tộc ấy. Sự diễn đạt bằng nét độc đáo của ngôn ngữ múa từng dân tộc là hiện thân về tạo hình của dân tộc ấy. Khi tìm hiểu đặc điểm múa dân tộc Việt, ta thấy ngay một nét tương đồng giữa nó và múa các dân tộc ở Á đông nói chung. Đó là nghệ thuật múa tay. Chúng tôi giới hạn vấn đề trong phạm vi Đông Nam Á để dễ so sánh hơn.

Giữa các nước Đông Nam Á, có những nét gần gũi nhau về kinh tế, xã hội. Đó là việc trồng lúa ở vùng đất trũng nước, và thuần dưỡng trâu bò. Một tổ chức xã hội hình thành trong điều kiện của kinh tế thủy nông (nhà nước tập quyền sớm với sự bảo lưu các yếu tố công xã nguyên thủy). Trong xã hội ấy, phụ nữ có vai trò quyết định trong việc duy trì các công xã nhờ những chức năng của họ. Tại phương Đông, nhiều nền văn minh nông nghiệp đã tồn tại từ thời thái cổ và chẳng thay đổi mấy. Ở đây, các tôn giáo như Phật giáo, Đạo giáo song song tồn tại với vạn vật hữu linh. Tục thờ cúng tổ tiên cũng mang yếu tố tam giáo. Chính trên bối cảnh lịch sử và xã hội ấy, vai trò của múa tay được khẳng định tại nhiều nước ở Đông Nam Á. Từ bàn tay làm nên những sản phẩm nông nghiệp cho đến bàn tay làm những động tác — tín hiệu giữa người và thần, vai trò của múa nữ lại được khẳng định trong nghệ

thuật múa tay (Điều ấy không có nghĩa là vai trò của người phụ nữ được khẳng định trong xã hội phong kiến tập quyền).

Như Mác, Ăng-ghe-n đã nghiên cứu, xã hội châu Á dựa trên sự kết hợp các công xã nông thôn hết sức độc lập với một chính quyền trung ương chuyên chế, ta thấy ở nhiều nước như Thái Lan, Căm-pu-chia, Lào, In-đô-nê-xi-a có sự phát triển song song của hai dòng múa dân gian và múa bác học. Sân khấu ca kịch dân tộc được phát triển từ những trò hát múa dân gian. Ở các nước này, múa bác học không thủ tiêu múa dân gian mà ngược lại, thúc đẩy lẫn nhau. Sau hàng nghìn năm chống ách đô hộ của bọn Trung Quốc xâm lược, nghệ thuật múa thời Lý, Trần phát triển truyền thống văn hóa — múa Đông Sơn. Một số nhà nghiên cứu nghệ thuật phương Tây chú ý đến hiện tượng múa bác học ở khu vực Đông Nam Á và nhấn mạnh ảnh hưởng của múa Ấn Độ đối với nhiều nước ở khu vực này. Trong trường hợp múa dân tộc Việt, điều này cũng có. Việt Nam chịu ảnh hưởng hai nguồn múa : múa Ấn Độ và múa Trung Quốc. Nhưng không thể xét vấn đề ấy một cách phiến diện. Ta đã tìm thấy trong nghệ thuật múa dân gian dân tộc Việt (kể cả có trường hợp trong múa cung đình Huế và trong múa Lục cúng Bình Định), những yếu tố múa Ấn Độ và Trung Quốc được bản địa hóa (nghĩa là được Việt Hóa) một cách nhuần nhuyễn và đầy sáng tạo, cho nên chúng đã góp phần làm giàu vốn ngôn ngữ múa dân tộc Việt. Tuy Lục cúng chịu ảnh hưởng của múa Ấn Độ vì nó là múa lễ thức Phật giáo, nhưng ảnh hưởng của múa Ấn Độ không đến mức chi phối đặc điểm cơ bản của múa Lục cúng nước ta như ở một số điệu múa Căm-pu-chia, Thái Lan, In-đô-nê-xi-a, Miến Điện. Khi xem xét múa tuồng, múa cung đình của dân tộc Việt, ta nhận thấy một sự gắn gũi nào đó giữa chúng và múa cổ điển dân tộc ở một số nước thuộc khu vực Đông Nam Á. Những nét tương đồng ấy là:

— Múa cổ điển dân tộc của Thái Lan, Căm-pu-chia, Ja-va, Ba-li đều có quy tắc. Về phương diện mục thước, chúng chẳng kém gì so với múa phương Tây, cùng thời. Nghệ thuật múa tay rất điêu luyện. Do đó, có nghiên cứu múa cổ điển dân tộc ở Đông Nam Á hết sức nghiêm túc, đầy đủ thì mới có khả năng phát hiện cho bằng hết cái hay, cái lạ, tính chất mục thước của nó.

— Múa gắn với tôn giáo và lễ nghi.

Cũng như múa dân tộc Việt, múa của nhiều nước ở Đông Nam Á phần lớn dựa trên cơ sở động tác sinh hoạt. Lẽ dĩ nhiên, động tác sinh hoạt chưa phải là động tác múa. Biến nó thành động tác múa là một quá trình phát triển lâu dài và công phu. Tùy theo tài năng và yêu cầu phát triển động tác mà nghệ nhân giải quyết vấn đề cách điệu hóa. Trước tiên người ta khái quát hóa, cố gắng làm nổi bật ý nghĩa cơ bản của nó. Trong khái quát hóa có sự trừu tượng hóa, nhưng không được làm mất cốt lõi hiện thực của động tác. Đây là quá trình mất nghĩa của động tác sinh hoạt, xét như một từ. Khi một động tác mất ý nghĩa cụ thể ban đầu của nó và dần dần được trừu tượng hóa, thì nó mở ra một khả năng mới là tạo được nhiều nghĩa mới trong văn cảnh cụ thể của từng tổ hợp động tác. Sự khái quát hóa một động tác sinh hoạt không chỉ được giải quyết bằng một phương pháp khoa học để đảm bảo tính chân thực của nó, mà đồng thời phải được giải quyết rất nghệ thuật, nghĩa là theo quy luật của cái đẹp. Với một vốn sống và óc sáng tạo phong phú, người nghệ sĩ múa dân gian đã góp phần làm giàu ngôn ngữ múa dân tộc. Nếu ban đầu, người Việt cổ làm động tác với mục đích sản xuất hoặc trao đổi kinh nghiệm săn bắt, thì về sau, họ gắn vào động tác ấy một yêu cầu thẩm mỹ. Động tác không chỉ có ích mà phải đẹp để gây, khoái cảm cho con người. Quan niệm về cái đẹp trong múa ở mỗi dân tộc có khác nhau, cho nên không thể lấy những tiêu chuẩn thẩm mỹ múa dân tộc này làm thước đo giá trị nghệ thuật múa của dân

tộc khác. Ở dân tộc Việt, quan niệm về cái đẹp dựa trên bốn tương quan: mối tương quan giữa các bộ phận của cơ thể, giữa các phần của động tác, chẳng hạn như phần cao và phần thấp phải đỡ cho nhau (thượng hạ tương phù), tay trái và tay phải ứng với nhau (tả hữu tương ứng). Sự tương ứng bao gồm cả trường hợp hai tay cùng một bên và hai tay đang trước ngực. Sự hài hòa được tạo nên bởi sự tương phản giữa động tác rộng và hẹp, dày và mỏng, giữa phần rộng và hẹp, dày và mỏng của một động tác (phí sấu tương chể). Vì thế về mặt tạo hình (tất nhiên giữa hình tượng và luật động có quan hệ khăng khít) động tác càng thêm hoàn chỉnh. Sự tương quan giữa động tác ngoại hình và nội tâm nhân vật (nội ngoại-tương quan) được nêu thêm bằng một khẩu hiệu khác: « Hữu ư trung xuất hình ư ngoại ».

Như đã nói ở trên, sự hài hòa, đăng đối không chỉ tính trong những bố cục lớn của múa, mà cả trong những bộ phận của động tác. Chẳng những thế, ta phải xét đến hiệu quả cân bằng giữa tạo hình, luật động và nhịp điệu. Như vậy nếu sự biến hóa hình tượng là sự phát triển tương đối tĩnh thì sự biến tấu, thay đổi tốc độ múa sẽ là sự phát triển năng động hơn.

Nhìn chung, động tác múa được cấu tạo theo một số quy tắc khá chặt chẽ và phù hợp với quy luật vận động của cơ thể người Việt. Nếu ở múa dân gian, những quy tắc ấy được giữ đúng phần nào, thì ở múa bác học, chúng được theo đúng và đầy đủ hơn.

Về đội hình cũng vậy. Cách xếp người cân đối trên sân khấu với những con số chẵn như 6, 8, 12, 16..., dẫn đến sự quen dùng một số đội hình phổ biến như vòng tròn, hình chữ nhật, hai hàng ngang, hai hàng dọc song song, hàng chéo. Điều đáng chú ý ở múa dân tộc Việt là sự sử dụng những chữ Hán làm tuyến múa. Do đó, tuyến múa thực hiện được chức năng tạo nghĩa. Ví dụ, trong múa

Lục cúng, khi lời hát và động tác nói lên nội dung chữ «trà» thì tuyển múa là chữ «thủy». Khi lời hát và động tác nói lên nội dung chữ «thực» thì tuyển múa là chữ «điền». Có một số đội hình được tạo nên bởi sự mô phỏng hình thù của đối tượng mà người làm múa muốn miêu tả, chẳng hạn như hình hoa bốn cánh, chiếc thuyền.

Ngoài ra còn sự di chuyển của người múa trên sáu khấu. Trong múa Lục cúng, người múa phải chạy năm hướng: đông, tây, nam, bắc và trung tâm, vì tuyển múa này phải thể hiện nội dung lời hát «*Đông phương thế giới giáng đạo tràng... Tây phương thế giới giáng đạo tràng... Nam phương thế giới giáng đạo tràng... Bắc phương thế giới giáng đạo tràng... Trung ương thế giới giáng đạo tràng...*»

Rõ ràng những qui tắc về cấu tạo động tác, đội hình, tuyển múa thể hiện quan điểm thẩm mỹ múa của người Việt xưa. Xét từ một góc độ khác, chúng là phương thức khái quát hiện thực theo nguyên tắc đạo đức và thẩm mỹ của người Việt ở xã hội phong kiến. Cũng chính những qui tắc ấy góp phần tạo nên phong cách dân tộc và phong cách thời đại trong múa. Biết vận dụng những qui tắc ấy ở những chừng mực khác nhau, thì sẽ giữ được cái gì đấy chung cho dân tộc và riêng cho một dòng múa, một trường phái múa và một cá nhân nghệ sĩ.

Ngôn ngữ múa dân tộc Việt đã định hình. Quá trình hình thành ngôn ngữ múa ấy thể hiện ở sự phát triển toàn diện về mặt hình thái, hình thức, thể loại và phong cách.

Ta hãy lần lượt đi qua các mặt phát triển của múa dân tộc Việt.

1. Sự hình thành của đặc điểm giới tính trong động tác. Đặc điểm ấy thể hiện ở biên độ động tác, ở tính chất và dáng múa, chẳng hạn như múa nữ thì mềm mại, uyển chuyển, khoan thai. Múa tay là chính, với những đường

nét tròn trĩnh, uốn lượn, không gãy góc, người không động mạnh, chân thường khép kín và chùng gối. Chỉ trong múa chiến đấu thì múa nữ mới có những động tác chân mở rộng như tấn, đá, song phi... Còn múa nam thì phóng khoáng với động tác tay mở rộng, khỏe, nhưng trong cứng có mềm, cho nên ngay cả múa vũ khí, múa võ không mất tính chất uyển chuyển lượn sóng. Hai đặc điểm này của múa nữ và múa nam thể hiện tính hai mặt: múa người Việt vừa mang tính trữ tình vừa mang tính chiến đấu. Dân tộc Việt yêu đất nước, quê hương và đấu tranh anh dũng để bảo vệ quê hương, bảo vệ cuộc sống hòa bình.

2. Sự phát triển của động tác (xét từ góc độ hình thái) tạo nên nhiều loại múa: múa động tác rộng, múa động tác hẹp, múa nhảy nhỏ, múa nhảy lớn, múa quay nhiều, múa vận người.

3. Sự phong phú về ngôn ngữ múa (xét một cách toàn diện các yếu tố ngôn ngữ):

— Múa hình tượng (Lục cúng).

— Múa đội hình (Chạy đàn, Kéo chữ).

— Múa phức điệu (Long hồ hội).

— Múa tính cách. Trong vốn múa tuồng, múa chèo có những tính cách nhân vật được thể hiện bằng múa, chẳng hạn như múa của các vai nịnh (Tuồng), lão say, hề mời (Chèo) v. v...

4. Sự kết hợp múa với các yếu tố xiếc, võ thuật, thể thao dân tộc để phát triển ngôn ngữ động tác:

— Múa sử dụng những yếu tố xiếc, tạp kỹ, như múa Đội đèn (với kỹ xảo đánh lá lật tức là nằm lăn), múa Độc bình (với kỹ xảo đội một chồng độc bình trên đầu), múa Long hồ hội (với kỹ xảo ôm nhau nhào lộn), múa Lục cúng (với kỹ xảo chồng người).

— Múa võ. Trong võ thuật dân tộc Việt, múa võ là một phần rất quan trọng, vì nó chứa đựng những yêu cầu cơ

bản của võ thuật. Ở nó chỉ thiếu phần sức mạnh cần thiết để quật ngã đối thủ. Múa võ được khai thác làm thành chất liệu múa tuồng. Trong số này có thể kể đến múa vũ khí.

— Múa sử dụng những yếu tố thể thao dân tộc. Múa chèo chải còn có các biến hóa của nó như múa Chèo tàu, múa Chèo chải hê, múa Bả trạo. Mô típ động tác chèo được phát triển theo nhiều cấp độ khác nhau trong những múa nói trên.

— Múa sử dụng những yếu tố hoặc hình thức trò chơi dân gian dân tộc. Nhiều bài đồng dao nói cụ thể đến động tác:

Lộn vòng vòng nước sông mới chảy

Lấy cô mười bảy, lấy cậu mười ba.

Các trò chơi trẻ em như chuyền thẻ, trồng nụ trồng hoa, rồng rắn, dùng dăng dục dặc và trò chơi người lớn như đánh đu có thể cung cấp nhiều chất liệu động tác tay, động tác chân, và đội hình cho múa, « Cướp bông », « Cờ người » ⁽¹⁾, « Kéo chữ » ⁽²⁾ đã được biến thành múa hoặc chỉ

(1) Thanh niên mặc quần áo có thêu chữ mang tên quân cờ. Chữ thêu ở trước ngực và sau lưng. Cũng có nơi người làm quân cờ mặc áo thường và cầm biển khắc hoặc ghi tên quân cờ. Mỗi quân cờ có một chiếc ghế để ngồi tại vị trí quy định. Có nơi quân cờ mang cả vũ khí, và khi quân bên này thắng quân bên kia thì quân cờ ăn múa một thể võ để hạ quân cờ bị ăn. Đây là một trò chơi có tính chất múa. Cờ người từ cung đình dần dần trở thành một trò chơi dân gian.

(2) Tục kéo chữ có ở nhiều nơi như Phú Giã, làng Nénh (Bắc Giang). Những chữ phải kéo đã có những tay cờ tập từ trước. Chữ do các cờ ngũ hành đuôi neo xếp thành. Việc luyện tập do Hiệu cờ chỉ huy. Phụ cờ do dân làng chọn. Hôm kéo cờ, phụ cờ phải mặc đồng phục (khăn xếp đen, áo the thâm, quần trắng, thắt lưng đỏ, xanh hoặc hoa lý). Có khi số phụ cờ tập trung trước sân đình hoặc trên một bãi rộng nào đấy. Ban đầu phụ cờ xếp thành hàng hai, quay mặt vào đình làng để làm lễ bái vọng. Sau đó hiệu cờ ra lệnh chỉ huy việc xếp cờ, thường là mấy chữ: « Thái bình thiên hạ », « Phong đăng hỏa cốc », « Quốc thái dân an »...

là trò chơi có tính chất múa. Thủ pháp dùng chữ Hán làm tuyến múa hoặc đội hình không chỉ có ở « Kéo chữ » mà ở cả « Lục cúng », « Chạy đàn ».

5. Sự phong phú của múa đạo cụ (một hiện tượng múa tương đối phổ biến ở Đông Nam Á). Điều cần nhận xét đầu tiên là đạo cụ múa là những vật thông dụng của người Việt. Múa đạo cụ là một bộ phận đáng kể của múa dân tộc Việt. Cũng có đạo cụ vượt xa ý nghĩa công dụng của nó, ví dụ cái quạt. Quạt có nhiều hình thù khác nhau (quạt thuân, quạt tròn), bằng nhiều chất liệu khác nhau (giấy, gỗ hương, lá cọ...) và có những công dụng khác nhau (quạt gập tượng trưng cho bút đề thơ, quạt xòe tượng trưng cho trang sách đang mở), quạt là vật tri kỷ đề khách tình thổ lộ tâm tư (nói chuyện với quạt), quạt tượng trưng cho mái chèo, con thoi, cái que để đánh người. Đèn có nhiều loại, nhưng thông thường có mấy loại múa đèn: múa đèn đĩa⁽¹⁾, múa đèn hoa sen⁽²⁾ múa đèn chậu⁽³⁾.

Cách cầm đạo cụ có ảnh hưởng đến luật động và tạo hình các động tác: đội đèn, cầm đèn ở tay.

Ở dân tộc Việt, múa Đèn thường là múa nữ, nhất là múa Đèn, nhưng múa mỗi có thể là múa nam (múa hề mồi). Ở Xu-ma-tơ-ra, đàn ông múa đèn, đầu đội một đèn đĩa, hai tay bưng hai đèn đĩa. Đến khi nào đèn hết bắc thì điệu múa mới thôi.

Về múa khăn, các dân tộc như Việt, Thái, Mèo có kiểu riêng của họ. Chiếc khăn rộng của cô gái vùng đồng bằng và trung du Bắc bộ, quảng qua cổ, thả dài quá gối.

(1) Có mấy kiểu đèn đĩa.

(2) Hai đèn giấy mỏng (hoặc bằng lụa) hình hoa sen, bên trong thắp nến. Đây là loại đèn cầm tay không có cán.

(3) Một đèn gánh mảnh có hai đèn chậu vuông thắp nến, buộc ở hai đầu mấy đèn gánh (ngang tầm vai).

Từ đó, có những động tác múa khăn mềm mại, uyển chuyển, thướt tha. Khăn cũng có khả năng tạo hình và tạo dáng. Nhưng nó không tượng trưng cho một con vật nào đó như trong trường hợp múa của một dân tộc ở Đông Nam Á: khăn tượng trưng cho con rắn và con sên. Cùng một loài với múa Khăn là múa Cờ. Cờ gồm nhiều loại to, nhỏ, như cờ đuôi nheo, cờ vuông và các hình thức kết hợp khác như múa đề cờ...

Trong số những đạo cụ, nhạc khí chiếm một tỷ lệ đáng kể. Trống vừa là nhạc cụ đệm, vừa là đạo cụ múa, ví như trong múa Trống bông⁽¹⁾. Về múa Trống, có múa Trống ngũ lôi, múa Trống bông, múa Trống cà rùng.v.v... Động tác trống gồm loại biểu diễn cách đánh trống, loại ứng diễn khi đánh trống, loại thể hiện tính cách.

Hệ quan hệ nhạc múa càng phát triển thì các hình thức nhạc đệm càng phong phú. Trước khi đạt tới sự thống nhất giữa nhịp điệu và âm thanh, giữa nội dung giai điệu và nhịp điệu thân thể, hình tượng động tác, có một nhu cầu rõ rệt là nhạc công không thể nào cầm nhịp bằng trống chiêng, sênh tiền, mõ, khèn mà không hề có những điệu bộ động tác có quan hệ trực tiếp đến các nhịp nhạc ấy. Tất nhiên nhịp điệu, tiết tấu tốc độ âm nhạc sẽ rất khớp với nhịp điệu, tiết tấu và tốc độ múa. Động tác múa có thể khởi đầu từ những tư thế động tác biểu diễn nhạc khí. Tùy theo kiểu cách đánh đàn, đánh trống, mõ, mà sáng tạo ra động tác đứng, ngồi. Ví dụ múa Mõ, múa Trắc, múa Sênh, múa Trống.

Múa vũ khí là một loại múa đạo cụ khá phổ biến của dân tộc Việt. Nó tái hiện những cuộc chiến đấu. Thường chúng không có nhạc đệm và theo sự chỉ huy của trống giục. Động tác múa phải kết hợp cho được lô-gic võ thuật và lô-gic múa.

Có khi múa đạo cụ hướng về múa thuần túy, bỏ đạo cụ hoặc thay đạo cụ chính bằng một đạo cụ tượng trưng. Cái

(1) Triều Khúc, Hà Nội.

gây thay cho mái chèo (Chèo chải hê). Trong múa phồn thực có khi cái kiếm tượng trưng cho sinh thực khí. Múa dân tộc Việt ít có trường hợp vũ khí làm vật trang sức cho phục trang như con dao đeo ở thắt lưng cô gái Tây.

Cuối cùng, đạo cụ còn là mặt nạ và lột. Do yêu cầu thể hiện một vài con thú (thường là những con vật thần kỳ, những con vật gắn với thần tích của một vài thành hoàng hoặc những con vật biểu tượng của vạn vật hữu linh ở miền rừng núi và miền biển), người ta phải dùng mặt nạ thú hoặc lột: rồng trong các múa Rồng, Long hổ hội; lân trong các múa Tứ linh, múa Lân; rùa trong múa Tứ linh; phượng trong các múa Tứ linh, múa Song phượng; hổ trong trò Văn vương, Long hổ hội; ngựa trong các múa Xuân Phả, Ba Mã; rắn trong múa Lên đồng.

Về mối quan hệ giữa mặt nạ và phục trang, có hai cách xử lý. Thứ nhất, mặt nạ và phục trang cùng tập trung thể hiện hình tượng và tính cách nhân vật, như vai hồ trong múa Long hổ hội. Thứ hai, theo phương pháp dùng bộ phận để thể hiện toàn thể, người ta dùng mặt nạ kết hợp với một cái mũ (múa Hoa lang) hoặc bộ tóc giả (múa Tú Huân). Trong nghệ thuật cung đình ở các nước Á đông, ta thấy khá nhiều loại động vật. Song, đó là những con vật đề cử của thần linh (không có thực trong cuộc sống hoặc chỉ phần nào có thực nhưng được cách điệu hóa) hoặc làm mô típ trang trí với ý nghĩa biểu tượng.

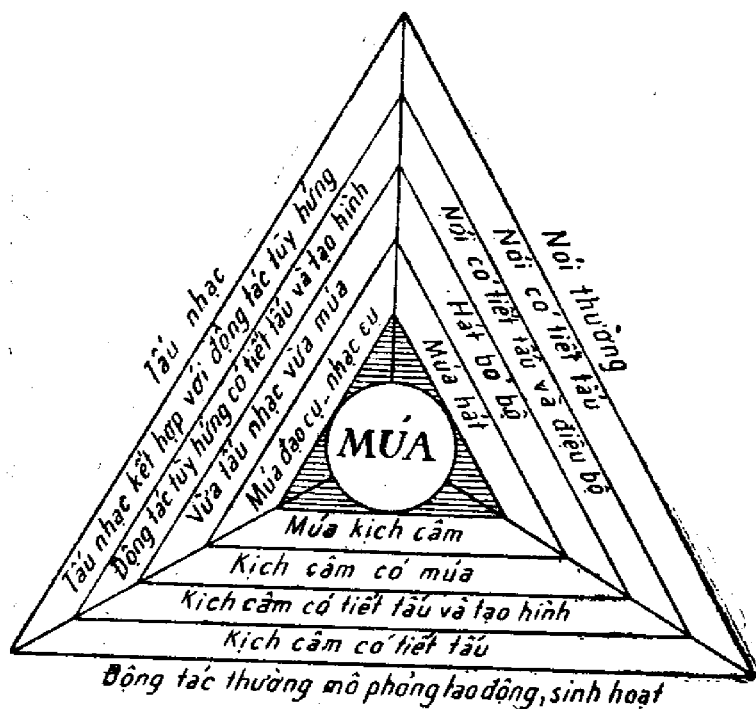
Thông thường, động tác múa mặt nạ và múa lột thể hiện sinh hoạt của từng con thú. Mặt khác, con vật ấy phải mang tính người. Người múa vừa điều khiển lột vừa phối hợp động tác giữa những người cùng vai (múa Lân có hai người, người làm đầu, người làm đuôi). Do đó, trong múa lột, thường có loại động tác mô phỏng sinh hoạt con vật và động tác điều khiển lột gần giống như điều khiển một đạo cụ.

Theo những con số thống kê chưa đầy đủ, ta có thể lập danh mục những điệu múa có đạo cụ như sau :

Thứ tự	Tên đạo cụ	Phân loại đạo cụ	Tên múa có đạo cụ ấy
1	Cày	Công cụ lao động	Múa Chạy cày
2	Đòn gánh	Công cụ lao động	Múa Tung ri
3	Mái chèo	Công cụ lao động	Múa Chèo chải Múa Bả trạo Múa Hoa lang (Xuân Phá)
4	Thúng	Công cụ lao động	Múa Lên đồng
5	Đèn	Tư liệu sinh hoạt	Múa Tuồng Múa Đội đèn Múa Bài bông Múa Lục cúng hoa đăng Múa Bông (Tam quốc, Tây du)
6	Quạt	Tư liệu sinh hoạt	Múa Xoan Múa Dò Múa Chèo tàu Múa Dậm Múa Giảo cò giảo quạt Múa Hoa lang (Xuân Phá)
7	Mời	Tư liệu sinh hoạt	Múa Bông Múa Tam tinh chúc thọ Phiến vũ Múa Lên đồng
8	Chén	Tư liệu sinh hoạt	Múa Chèo Múa Tuồng Múa Lên đồng
9	Khăn	Tư liệu sinh hoạt	Múa Chén Múa Dâng rượu
10	Hoa	Vật trang trí (có khi dùng làm vật thờ)	Múa Lên đồng Múa Dâng hoa Múa Cành hoa
11	Bông	Vật trang trí	Múa Lên đồng Múa Đĩa bông Múa Cây bông

Thứ tự	Tên đạo cụ	Phân loại đạo cụ	Tên múa có đạo cụ ấy
12	Cờ bông	Vật trang trí (có khi dùng làm vật thờ)	Múa Bát tiên hiển thọ
13	Độc bình	Vật trang trí	Múa Độc bình
14	Liễn	Vật trang trí	Múa Trình tường tập khánh
15	Cờ (các loại)	Vật biểu tượng	Múa Cờ (Hội Dóng) Múa Giáo cờ giáo quạt Múa Chạy cờ Múa Ngõ quốc (Xuân Phá) Múa phủ thủy Múa Tuồng
16	Bữu chủ	Vật biểu tượng	Múa Song quang
17	Kim côn	Vật biểu tượng	Múa Song quang
18	Mộc	Vũ khí	Múa Võ (Bát dật)
19	Phủ viết	Vũ khí	Múa Võ (Bát dật)
20	Kiểm	Vũ khí	Múa Nữ tướng xuất quân Múa Tuồng
21	Búa	Vũ khí	Múa Lên đồng
22	Chùy	Vũ khí	Múa Tuồng
23	Côn	Vũ khí	Múa Tuồng
24	Giáo	Vũ khí	Múa Tuồng
25	Đinh ba	Vũ khí	Múa Tuồng
26	Thanh long đao	Vũ khí	Múa Lên đồng
27	Cung	Vũ khí	Múa Tuồng
28	Trống (các loại)	Nhạc khí	Múa Lên đồng Múa Con đi đánh bằng Múa Sắc bùa
29	Sênh tiền	Nhạc khí	Múa Trống công giáo
30	Sênh	Nhạc khí	Múa Sắc bùa Múa Tú Huân (Xuân Phá)
31	Mô	Nhạc khí	Múa Ai Lao (Xuân Phá)
32	Phèng la	Nhạc khí	Múa Mô Múa Hoa lang (Xuân Phá)
33	Sáo	Nhạc khí	Múa Vãn (Bát dật)

Nhìn chung, múa dân tộc Việt rất phong phú. Ngôn ngữ múa là một nhân tố quan trọng, tạo nên sự phong phú đó. Như đã kể trên, múa hình thành trong mối quan hệ qua lại giữa các thành phần nguyên hợp và do sự tích hợp các yếu tố nghệ thuật khác thành những mô hình cấu trúc múa, nhằm thực hiện nhiều chức năng mà chủ yếu là chức năng phản ánh hiện thực.



Ngôn ngữ múa dân tộc Việt phát triển một phần do tác động của các nhân tố sau đây:

— Sự phong phú của cuộc sống lao động sản xuất tạo tiền đề vật chất cho việc xây dựng động tác mới.

— Sự hình thành những quy tắc nghệ thuật múa làm cơ sở cho sự sáng tạo.

— Sự phát triển của nghệ thuật biểu diễn âm nhạc, sân khấu dân tộc từ các trò côm đến chèo, tuồng.

— Sự kết hợp giữa múa dân tộc và võ thuật dân tộc, thể thao dân tộc, trò chơi vận động trong dân gian, xiếc, nhào lộn.

Múa mỗi dân tộc có kỹ thuật riêng của nó. Múa dân tộc Việt cũng thế. Động tác tay chiếm một địa vị quan trọng trong vốn động tác múa dân tộc Việt. Tay được cử động một cách toàn diện từ khớp vai, khuỷu tay, cổ tay, bàn tay, ngón tay. Múa đạo cụ càng làm cho động tác tay thêm phong phú về tạo hình, luật động, tốc độ và tính cách múa. Về múa tay, yêu cầu kỹ thuật là làm sao hai tay có thể làm đúng từng thế ngón, kết hợp thế ngón với thế tay. Đường cong lượn của tạo hình múa có khi do đầu, mình tạo nên (như ở các động tác guồn, vẩy, vuốt, lật), có khi do chân (như ở các động tác đá bật, song phi)... và nhìn chung, do tạo hình, luật động. Kỹ thuật múa ngón tay tương đối phức tạp trong múa tôn giáo. Đôi tay chẳng những phải dẻo mà còn phải khỏe và nhanh (nhất là khi cầm đạo cụ - vũ khí). Phần lớn những động tác biểu hiện được giải quyết bằng múa tay, cho nên múa tay quan hệ gắn bó với diễn xuất trên nét mặt. Trong tuồng, động tác mắt được phát triển hơn là trong chèo và trong múa dân gian người Việt.

Mắt có những cử động như liếc, tròng, lúng liếng, nhìn chéo nhau, đảo tròn. Lông mày có các cử động như chau mày, nhướn. Rồi thì cử động cằm, má v.v... đòi hỏi một sự rèn luyện kỹ năng công phu.

Về múa chân, yêu cầu kỹ thuật là trụ vững, bước nhanh nhưng nhẹ (kể cả khi đi hía đế cong như trong múa tuồng, múa cung đình), nhún dẻo, nhảy cao, nhảy dài, nhào lộn và lăn. Động tác chân thường qua thế chân ký hoặc thế

tấn, làm cho động tác khi thì mềm, uyển chuyển, khi thì vững chắc, khỏe. Tiếp đến là yêu cầu phối hợp toàn thân (chân, tay, đầu, mình) sao cho động tác không bị gãy, không ngắt đoạn, không mất những chi tiết hoa mỹ (giống như nốt thêu trong âm nhạc).

Kỹ thuật ngoại hình cũng kết hợp chặt chẽ với kỹ thuật nội tâm. Dấu nổi không chỉ được đặt giữa nội tâm và động tác ngoại hình, mà có khi còn được đặt giữa nội tâm và ngoại cảnh, một sự thông quan trên cơ sở nguyên lý «vạn vật nhất thể». Khi nói đến múa dân tộc Việt, cũng như khi nói đến múa các nước phương Đông, có người nghĩ đến tính chất hướng nội (en dedans). Tính chất này không chỉ thể hiện trong phạm vi kỹ thuật múa đơn thuần mà còn có cơ sở triết học của nó; động tác tạo bên trong chủ thể một biến đổi về tinh thần; múa xuất thân gắn với loại hình hướng nội (lắng sâu vào nội tâm nhằm đẩy lên những xung lực ẩn ở tầng vô thức). Ngôn ngữ múa dân tộc Việt chứa đựng nhiều nhân tố có thể làm cơ sở phương pháp luận cho sự xây dựng ngôn ngữ múa mới của nghệ thuật múa dân tộc Việt ngày nay. Tuy nhiên, nó không tránh khỏi một số mặt hạn chế, như múa chân ít phát triển so với múa tay; ít có những quay nhẩy lớn, những bẻ dờ ở một trình độ kỹ xảo cao; hiếm những loại nhanh với những tổ hợp động tác phức tạp, thể hiện được trình độ phổ quát của múa Việt Nam. Phải chăng mặt hạn chế này do những nguyên nhân kinh tế, chính trị, văn hóa, xã hội?

KẾT LUẬN

Dân tộc Việt có truyền thống múa lâu đời, cách đây khoảng bốn nghìn năm. Mặc dù kẻ thù xâm lược dùng chính sách văn hóa nô dịch để tiêu diệt truyền thống văn hóa - múa Việt Nam, nhưng chúng đã thất bại. Múa dân tộc Việt vẫn còn được nhân dân gìn giữ cho đến ngày nay.

Về phương diện lịch sử và hình thái học, múa dân tộc Việt đã phát triển theo quy luật phát triển văn hóa dân tộc. Múa dân tộc Việt có ba hình thái: múa dân gian, múa tôn giáo, múa cung đình. Giữa các hình thái múa ấy có mối quan hệ khăng khít với nhau. Trong từng thời kỳ lịch sử của mỗi hình thái, những tác động qua lại giữa chúng thể hiện ở từng mức độ khác nhau. Múa dân gian là nền tảng của múa tôn giáo và múa cung đình.

Múa dân gian phản ánh cuộc sống lao động và đấu tranh chống thiên tai, chống ngoại xâm của dân tộc Việt. Nó gắn với phong tục, lễ nghi, thậm chí có khi bị phủ ngoài bởi lớp vỏ mê tín, nhưng về thực chất, vẫn giữ được cốt lõi hiện thực và phục vụ chính cho nhân dân lao động. Múa dân gian gồm hai loại múa sinh hoạt và múa biểu diễn.

Múa tôn giáo ở dân tộc Việt phần lớn là múa lễ thức. Nó được sử dụng trong khi phù thủy làm ma thuật, khi bà đồng «lên đồng», trong Phật giáo, trong Thiên chúa giáo. Nó gồm có múa của những người làm nghề tôn giáo và của giáo dân. Được sử dụng vào đây, múa dân gian đã thay đổi về tính chất.

Múa cung đình là một trong những phát triển tất yếu của múa dân tộc Việt dưới chế độ phong kiến tập quyền. Nó gồm có múa vui của vua chúa, múa lễ thức, múa giải trí do các đội vũ công trình diễn. Trải qua ba giai đoạn phát triển từ thời Đinh đến thời Nguyễn, múa cung đình có những thay đổi quan trọng. Nó dựa trên cơ sở múa dân gian, sử dụng một số chất liệu múa tôn giáo và múa tuồng.

Múa ca kịch là một trong những hướng phát triển của múa truyền thống dân tộc Việt. Múa chèo chủ yếu dựa trên cơ sở múa dân gian, sử dụng một số chất liệu múa tôn giáo. Múa tuồng dựa trên cơ sở múa dân gian và võ thuật dân tộc, sử dụng một số chất liệu múa tôn giáo và múa cung đình. Múa tuồng và múa chèo cùng thực hiện chức năng thể hiện nội dung kịch bản thông qua lời hát và nhạc đệm, thể hiện tâm trạng và khắc họa tính cách nhân vật, thể hiện không gian, thời gian hành động sân khấu và là tín hiệu thông báo loại hình ca kịch. Sân khấu tuồng, chèo mang tính tự sự, nhưng đối với múa, câu chuyện theo dạng kể phải ở thời hiện tại. Tính ước lệ vốn dĩ là một đặc tính của nghệ thuật múa, cho nên múa đã phát huy được tác dụng của nó đối với tuồng, chèo. Ở hai loại hình ca kịch này, tính ước lệ thể hiện ở các mức độ khác nhau.

Nhìn chung, múa dân tộc Việt phản ánh những vấn đề xã hội. Có điệu múa lấy cốt truyện từ lịch sử, cổ tích. Có điệu múa mượn chuyện nước ngoài để nói chuyện Việt Nam. Những điệu múa hát có cốt truyện thường được kết có hậu.

Về hình tượng nhân vật, múa dân tộc Việt đã có những sáng tạo hoàn chỉnh, mặc dù còn ít. Vấn đề khắc họa tính cách nhân vật bằng múa đã được đặt ra trong múa dân gian và được giải quyết trong múa ca kịch.

Múa dân tộc Việt tương đối phong phú về hình thức, thể loại. Nó có múa đơn (đơn nam, đơn nữ), múa đôi (đôi nam, đôi nữ), múa ba người, múa bốn người, múa sáu người, múa đông người, tổ khúc, các hình thức phối thai của kịch múa dân tộc.

Những hình thức tác phẩm nêu trên của múa dân tộc Việt được thể hiện bằng ngôn ngữ âm nhạc và múa như sau :

— Loại hát múa tương đối phổ biến. Tính hình tượng và chất thơ của nội dung văn học tạo điều kiện cho việc sáng tạo động tác múa. Múa minh họa lời hát. Trong loại này, có thể có vài đoạn múa xen.

— Loại múa hát dùng múa làm phương tiện biểu hiện chính, lời hát khắc phục sự hạn chế của ngôn ngữ múa, tức là nói lên những điều mà múa không nói được.

— Loại múa kịch cảm được phát triển từ trò cảm, kết cấu từng đoạn và toàn điệu theo nguyên tắc múa và kịch.

— Loại múa thuần túy, động tác múa gạt bỏ tất cả những yếu tố kịch cảm sinh hoạt để trở thành một thứ ngôn ngữ giàu chất thơ và nhạc tính, có giá trị tạo hình và được cách điệu hóa cao so với ngôn ngữ múa kịch cảm.

Nhìn chung, ngôn ngữ múa dân tộc Việt có một sức biểu hiện phong phú, một sự hình thành và phát triển có quy luật. Những quy luật ấy dựa trên vũ trụ quan của những con người ở nền văn minh nông nghiệp. Ngôn ngữ múa dân tộc Việt phong phú về nhiều mặt, do nhiều nguyên nhân tác động vào. Nó nặng về múa tay (tay cử động một cách toàn diện). Trong múa nữ, động tác thường có đường cong lượn, không gãy góc, gấp khúc. Động tác chân thường qua thể nhún ký, không mở rộng. Trong múa nam, vai trò múa tay vẫn chủ đạo, chân thường qua thể tấn, thể chữ đinh, trụ vững, bước nhanh nhưng nhẹ. Tuy khỏe, động tác vẫn không có tính chất lên gân, và dù phối hợp toàn thân, động tác không gãy, không mất những chi tiết hoa

mỹ. Múa đạo cụ rất phong phú. Múa dân tộc Việt có tính chất trữ tình và tính chất chiến đấu. Từ nội dung đến hình thức nghệ thuật, nó phản ánh đặc điểm sinh hoạt của một cư dân nông nghiệp vùng nhiệt đới có nhiều sông ngòi. Đồng thời nó cũng thể hiện đặc điểm lịch sử của một dân tộc có truyền thống chống ngoại xâm. Quá trình phát triển nghệ thuật đã làm cho nó giàu tính cách điệu và tính ước lệ.

Nhìn chung, truyền thống múa dân tộc Việt có cả hai mặt tích cực và tiêu cực. Những hạn chế về tư tưởng trong một số điệu múa là mặt mà bọn phong kiến thực dân khai thác để đầu độc nhân dân. Đó là chưa kể đến những hạn chế về nghệ thuật. Cái hay, cái đẹp chỉ ở từng phần của điệu múa. Ngay trong cái hay ấy cũng xen kẽ cái dở, cho nên, nếu không có một quan điểm lịch sử rất biện chứng, thì khó thừa nhận cái hay trong múa dân tộc Việt. Về kỹ thuật múa, phần múa chân ít được phát triển. Múa đã có quy tắc, nhưng quy tắc ấy chưa được vận dụng đầy đủ trong nhiều điệu múa.

Việc nghiên cứu truyền thống múa dân tộc Việt, xới lên nhiều vấn đề nghệ thuật học và vũ đạo học. Ánh sáng Nghị quyết Đại hội lần thứ IV của Đảng cộng sản Việt Nam soi sáng cho chúng ta trong việc đánh giá truyền thống múa ấy, nêu cho ta phương hướng kế thừa và phát triển múa dân tộc Việt, nhằm góp phần xây dựng nền nghệ thuật múa hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- *Việt sử lược*. Nhà xuất bản Văn Sử Địa. Hà-nội. 1960.
- *Việt sử thông giám cương mục*. Nhà xuất bản Văn Sử Địa. Hà Nội. 1957.
- *Lịch sử Việt Nam*. Tập I. Nhà xuất bản Khoa học xã hội. Hà Nội. 1976.
- Lê Quý Đôn. *Kiến văn tiểu lục*. Nhà xuất bản Sử học. Hà Nội. 1969.
- Phạm Đình Hồ. *Vũ trung tùy bút*. Nhà xuất bản Văn học. Hà Nội. 1972.
- Trần Quốc Vương. *Tìm hiểu truyền thống thượng võ của dân tộc*. Nhà xuất bản Y học và Thể dục thể thao. Hà Nội, 1969.
- Trần Quốc Vương. - Lê Văn Hào - Dương Tất Từ. *Mùa xuân và phong tục Việt Nam*. Nhà xuất bản Văn hóa. Hà Nội. 1976.
- Nguyễn Văn Huyền - Hoàng Vinh. *Những trống đồng Đông Sơn đã phát hiện ở Việt Nam*. Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam xuất bản. Hà Nội. 1975.
- Đỗ Bằng Đoàn - Đỗ Trọng Huề. *Những đại lễ và vũ khúc của vua chúa Việt Nam*. Nhà xuất bản Hoa Lư. Sài Gòn. 1967.
- Ác-nôn Ha-xken. *Múa - nghệ thuật vĩnh cửu*. Nhà xuất bản R.S.T. Pa-ri 1960.
- Gian Quy-di-ni-ê. *Múa Thiêng ở Đông Dương và In-đô-nê-xi-a*. P. U. F. Pa-ri. 1951.

- Trần Việt Ngũ - Hoàng Kiều. *Bước đầu tìm hiểu sân khấu Chèo*. Nhà xuất bản Văn hóa - nghệ thuật. Hà Nội. 1964.
- Hoàng Châu Ký. *Sơ khảo lịch sử nghệ thuật Tuồng*. Nhà xuất bản Văn hóa. Hà Nội. 1973.
- Hoàng Ngọc Phách - Huỳnh Lý. *Chèo và Tuồng*. Nhà xuất bản Giáo dục. Hà Nội. 1958.
- Lê Ngọc Cầu. *Vũ đạo Tuồng*. (Tham luận hội nghị múa dân tộc Việt. Hà Nội. 1977.)
- Quỳnh Hoa. *Múa Tuồng* (Bản viết tay).
- Trương Đình Quang. *Tư liệu múa Tuồng* (Bản viết tay).
- Kỷ yếu hội nghị Múa dân tộc Việt. Viện lý luận và lịch sử nghệ thuật. Hà nội 1979.
- Lâm Tố Lộc. *Múa dân tộc Việt Nam và vấn đề ngôn ngữ kịch múa*. Luận án phổ tiến sĩ. 1971.
- Nguyễn Hữu Thu. *Hát Dậm* (tài liệu đánh máy).
- *Tạp chí Nghiên cứu nghệ thuật* (các năm).
- *Tạp chí Dân tộc học* (các năm).

MỤC LỤC

	THAY CHO LỜI NÓI ĐẦU	8
<i>Chương I</i>	TRUYỀN THỐNG MÚA LÂU ĐỜI CỦA DÂN TỘC VIỆT	7
<i>Chương II</i>	MÚA DÂN GIAN	21
<i>Chương III</i>	MÚA TÔN GIÁO	48
<i>Chương IV</i>	MÚA CUNG ĐÌNH	67
<i>Chương V</i>	MÚA TRONG CA KỊCH TRUYỀN THỐNG	89
<i>Chương VI</i>	HÌNH THỨC, THỂ LOẠI MÚA	121
<i>Chương VII</i>	NGÔN NGỮ MÚA	133
	KẾT LUẬN	152