

Của Thần, Của Người

Thu Tứ

“Người buồn, nhạc có vui đâu bao giờ...”
Người Chăm không buồn, người Việt không vui
Nhạc Việt, thơ Việt, tiếng Việt: có phải vui đâu
Nhạc Chăm: tưởng vậy mà không phải vậy
Người Việt ham sống, rồi sao
Việt, Chăm: hai dòng nghệ sĩ

“Người buồn, nhạc có vui đâu bao giờ...”
Nhạc Huế buồn. Nhiều người, chẳng hạn Đào Duy Anh (1) và Phạm Duy (2), cho rằng sở dĩ như thế là do ảnh hưởng Chiêm Thành: nhạc của ta ở đất gốc phía Bắc vốn vui tươi, vào đến châu Ô châu Rí, do tiếp xúc lâu ngày với âm điệu rầu rĩ của người Chăm mới hóa ừ ê.
Việt Nam văn hóa sử cương in lần đầu cách nay đã hơn sáu mươi năm, Đặc khảo về dân nhạc ở Việt Nam cũng “cũ” chừng ba bốn thập kỷ, khi ấy dường như vẫn chưa ai đặt vấn đề người Huế vốn có gốc Mường. Sau đó, Từ Chi, Đào Hùng lần lượt phát giác nhiều trùng hợp đặc sắc giữa văn hóa Huế và văn hóa Mường, chẳng hạn trong tiếng nói, trong chiếc bánh lá, trong thói quen tìm các thứ rau dại để nấu món canh “tập tàng” v.v... (3). Đâu đó, dường như nhạc sĩ Cao Xuân Trứ từng lên tiếng phủ nhận ảnh hưởng Chăm đối với ca nhạc Huế.

Nếu quả thực nhạc Huế không tiếp thu bao nhiêu yếu tố Chăm, thì nguyên do của cái buồn nổi tiếng trong giọng hát câu hò nơi xứ thần kinh trở nên một bí ẩn.

Thử cắt Huế ra khỏi Chăm, để cố hiệu Chăm.

Dường như không có ý kiến bất đồng về lý do khiến nhạc Chăm rầu rĩ.

Đào Duy Anh giải thích nhạc Bắc vui vì cảnh Bắc có “đồng điền rộng rãi sông ngòi mãnh liệt”, vì người Bắc có “tính chất tiến thủ hăng hái”, và nhạc Chăm buồn vì xuất phát từ “tâm thuật của một dân tộc điêu tàn”.

Cảnh nhộn, người hăng, thì nhạc vui. Người thất bại điêu đứng, thì nhạc ni non sàu muộn. Tự nhiên, đơn giản. Gần đây, ngẫu nhiên đọc thêm ít sách vở liên hệ, chợt cảm thấy bất yên trí. Cảm thấy dường như đằng sau những âm điệu truyền thống của người của ta có ẩn hiện nét gì rất căn bản trong tâm tính của mỗi dân tộc.

Người Chăm không buồn, người Việt không vui

Chỗ rắc rối trong cách giải thích của Đào Duy Anh là dân tộc Chăm đâu phải lúc nào cũng thất bại!

Từ lúc Khu Liên mở nước Lâm Ấp đến lúc họ Nguyễn xưng chúa ở Nam Hà, lịch sử Chăm trải qua mười mấy thế kỷ dằng dặc chứa đựng cả nhục nhã lẫn vinh quang, cả thất thế tới tấp lẫn thắng lợi huy hoàng. Thời Bắc thuộc trong lịch sử ta, khi Giao Chỉ ở Cửu Chân đã bỏ cuộc, chấp nhận đô hộ, thì Lâm Ấp vẫn mãnh liệt tiếp tục chống cự quân xâm lược Trung Quốc. Vua Chăm từng sai sứ sang Tàu đề nghị thiên triều nhường quyền cai trị Giao Châu lại cho Lâm Ấp! (4) Từ địa bàn gốc vùng Đại Lãnh - Hải Vân, người Chăm từng Bắc tiến ra tận Hoàn Sơn (5), trước sau xâm phạm bờ cõi ta 43 lần (6). Mới thế kỷ mười bốn, Chế Bông Nga còn giết được vua ta tại trận, “ra vào nước Nam ta như đi vào chỗ không người”, ba lần đốt phá Thăng Long, làm vua cha vua con nhà Trần khiếp hải bỏ chạy, làm Trần Khát Chân nhận lệnh đi chống giữ mà sợ phát khóc. (7) Giữa thành công rực rỡ như thế, nhân dân Chăm ca hát bằng những giọng gì? Có thực thứ nhạc Chăm đến tai ta là sáng tác gần chung cuộc, sáng tác với tâm lý thất vọng, bi quan tột độ? Hay nhạc ấy vốn lúc nào cũng thế?

Trước Chế Bông Nga mấy trăm năm, khúc “Chiêm Thành Âm” mà các vua Lý thường thức, vẫn theo Đào Duy Anh, đã “tiếng trong trẻo mà ai oán thảm thương, ngâm nghe phải khóc”(8). Trước nữa, Rinyugaku Í tức Lâm Ấp nhạc Í mà triều đình Nhật chọn làm một trong ba loại nhã nhạc (9), e cũng réo rất theo kiểu... bi ai. Căn cứ vào tiếng sáo Nhật truyền thống, vốn nổi tiếng náo nùng, ma quái, hình như về âm nhạc người Nhật có một khuynh hướng thiên về những giọng ừ ê. Vua quan Nhật mê mẩn Rinyugaku phải chăng chính vì “điệu buồn phương Nam” đã khêu đúng ngay vào chỗ “yếu”? Dân tộc

Phù Tang thường thức ít nhất là hai khuynh hướng nghệ thuật nữa, vì trong hai loại nhã nhạc kia thì một xuất phát từ Trung Quốc đời Đường, còn một du nhập từ lân bang Cao Ly. Nhạc Tàu, nhạc Hàn quyền rũ lỗ tai người Nhật thế nào không biết, chứ nhạc Chăm thứ âm điệu Đông Nam Á duy nhất đã chinh phục được xứ Phù Tang xa xôi, cái bí quyết thành công của nó chắc hẳn không ngoài khả năng dễ làm rơi lệ. Khả năng độc đáo ấy, Phạm Duy xác nhận: “ngay từ khi dân tộc Chăm còn đang ở trong thời thịnh của quốc gia họ (...) âm nhạc Chăm đã sớm (...) mang tính chất buồn”(10).

Người Chăm ở ngay bên cạnh người Việt. Về chủng tộc, có lẽ họ khá gần ta. Về văn hóa, họ cũng làm thơ theo điệu lục bát. Vậy mà nhạc họ “buồn”, nhạc ta “vui”. Theo Đào Duy Anh, “Những cung bậc (...) thì (...) linh hoạt, vui vẻ và mạnh mẽ”(11). Trong đặc khảo về dân nhạc, Phạm Duy cho biết hát quan họ là “hình thức dân ca phong phú nhất của người Việt”. Các bài hát quan họ điển hình “vui tươi, yêu đời, triu mến”(12). Thói thường có thành công mới vui vẻ, do đấy lại không khỏi thắc mắc: Trong cuộc tranh đấu để sinh tồn, dân tộc Việt Nam đâu phải thiếu những lúc cực kỳ khó khăn, điêu đứng, thậm chí thất bại hoàn toàn, mất cả quyền tự chủ? Mở đầu sách Việt Nam văn hóa sử cương, Đào Duy Anh bùi ngùi nhớ lại: “Khắp một vùng trung châu Bắc Việt, không một mẫu đất nào là không có dấu vết công trình thâm đậm kinh dinh của tổ tiên ta”(13). Cách đây chưa lâu lắm, đồng bằng Bắc bộ nhiều nơi còn sập sình nửa ướt nửa khô, sông hồ đầy thủy quái, dân phải xâm mình để khi xuống nước đỡ bị chúng tấn công... Thuận lợi gì đâu? Rồi “đêm dài Trung Cổ”, nghìn năm dưới ách đô hộ của phương Bắc. Rồi giặc Tống, giặc Nguyên, giặc Minh, giặc Thanh, giặc Chiêm Thành. Rồi nội chiến Trịnh - Nguyễn, nội chiến Tây Sơn - Nguyễn Ánh. Biển đi đâu ký ức của những thời vất vả, nhọc nhằn, cơ cực, thậm chí suýt diệt vong? Rõ ràng dân nhạc ta đâu chỉ “vui” khi đất nước độc lập, thái bình thịnh trị, nhà nhà no ấm.

Gần đây hơn, sau một trăm năm xã hội phân hóa, băng hoại do chính sách thực dân hiểm độc của giặc Pháp, giữa nội chiến tương tàn, ở Miền Nam bỗng xuất hiện thứ nhạc “mùi”(14). Nhạc mùi mang nhiều đặc tính của dân nhạc, tuy về âm điệu không thấy có liên hệ gì với truyền thống. Dân nhạc mới ra đời giữa “thời chinh chiến” cực kỳ ác liệt, vui vẻ gì đâu, mà sao nghe chỉ mùi mẫn, tỉ tê, chứ không hề héo hon, sầu thảm?

Rõ ràng, bất chấp hoàn cảnh, giống dân có “tính chất tiến thủ hăng hái” lúc nào cũng ca hát “vui tươi, triu mến, yêu đời”.

Nhạc Việt, thơ Việt, tiếng Việt: có phải vui đâu

Nói nhạc ta vui, e có người nhắc: Buồn tàn thu, Giọt mưa thu mà vui nỗi gì? Văn Cao, Đặng Thế Phong chẳng phải than thở đó sao? Người thôn nữ trong dân ca Bèo dạt mây trôi chẳng phải than thở đó sao? Đa số các bài hát ru chẳng phải là những tiếng nỉ non than thân trách phận của phụ nữ Việt Nam một thời đó sao? Quả vậy. Quả thực nghệ thuật âm thanh của dân tộc có chứa cả nội dung buồn, có cả hình thức riêng để bộc lộ cái nội dung ấy.

Nhưng sầu muộn vẫn năm bảy lời. Cái buồn trong nghệ thuật ta thường dịu dàng, man mác, nhiều lắm cũng chỉ da diết, chứ hiếm khi xuống đến mức tang tóc, não nùng. Tìm hiểu tinh thần Việt Nam qua ca dao và cổ tích, Nguyễn Đình Thi từng ghi nhận trong thất bại “Tinh thần ấy (...) buồn trung hậu, chứ không đăm đũi, chịu đựng, ủy mị.”(15) Viết về thi phẩm lớn nhất của dân tộc, Xuân Diệu phát biểu: “Văn Kiêu rất sống (...) văn Kiêu rất tươi.”(16) Lạ chưa, thơ làm để khóc một chuyện buồn đứt ruột mà lời thơ lại sống ngồn ngộn và tươi hơn hơn! Ca tụng Nguyễn Du, Tố Hữu sáng kiến: “Tiếng thơ ai động đất trời / Nghe như non nước vọng lời nghìn thu”(17). Động đất, động trời, nghìn thu, non nước, nghe thật sừng sại. Đáng chú ý hơn, là ở chỗ cái âm vang đồng vọng muôn đời thiêng liêng ấy, dù xuất phát từ xiết bao mất mát đau thương, mà vẫn tràn trề sinh khí.

Tiếp tục chuyện chữ nghĩa, dân tộc Việt Nam còn một sáng tác lớn khác, xuất hiện trước Kiều.

Gần một trăm năm trước, vào đầu thời kỳ văn học chữ quốc ngữ, có cặp nhà văn - nhà thơ cùng tha thiết với tương lai xứ sở mà bất đồng về quan niệm văn học, đi đến chỗ tranh luận gay gắt. Tân Đà “duy cảm”, Phạm Quỳnh duy lý, tuy thế khi phát biểu về tiếng Việt lại không bảo nhau mà cùng đứng hẳn về một phía.

Nhà thơ Việt giỏi chữ Hán, từng dịch bao nhiêu thơ Đường, tuyên bố: “Chữ quốc ngữ của ta, âm và vận so với chữ nước khác, hãy nói như chữ Tàu, thì rất là giàu đủ và tách bạch hơn (...) Quốc văn ta có những đặc điểm có thể làm cho thơ ca được hay, có thể hay hơn thơ ca của nước ngoài mà không có chịu kém.”(18)

Nhà văn Việt tinh thông cả Pháp ngữ lẫn Hoa ngữ khẳng định: “tiếng An Nam ta có tính cách cụ tượng hơn là trừu tượng (...) nghĩa là (...) (chủ yếu hướng về) thế giới hữu hình do giác quan có thể cảm được, như chữ Phật gọi là cõi hình sắc (...) (xét loại từ cụ tượng) thì tiếng ta thật là giàu có, mà lại tinh tế nữa; tỉ

như tiếng rập đôi thuộc về thể trạng từ, nghĩa là những tiếng để tả trạng thái của sự vật, thì hay vô cùng, tưởng không có tiếng nước nào bằng.”(19)

Cũng bất đồng với Phạm Quỳnh, vì những lý do khác, có Đặng Thai Mai. Nhưng ông Đặng, khi nói về ngôn ngữ dân tộc, vẫn chỉ một mực “đồng ca”: “Tiếng Việt có những đặc sắc của một thứ tiếng đẹp, một thứ tiếng hay (...) tiếng Việt là một thứ tiếng hài hòa về mặt âm hưởng, thanh điệu mà cũng rất tế nhị, uyển chuyển trong cách đặt câu” (20)

Mấy thập kỷ sau phát biểu nhiệt liệt vắn tắt của học giả họ Phạm, nhà văn Võ Phiến viết hẳn một tiểu luận để “cụ thể hóa” những đặc điểm của ngôn ngữ Việt Nam. Trong Chúng ta qua tiếng nói (21), ông cho rằng xét theo âm thanh của tiếng và thứ tự trong lời thì ngôn ngữ Việt liên hệ hết sức mạnh mẽ với cảm quan. Tiếng ta phát ra là nhằm trực tiếp gợi cảm nhận (chứ không phải biểu ý cách qui ước), câu ta đặt là theo thứ tự thời gian của sự việc (22) (chứ không căn cứ vào quan hệ luận lý). Võ Phiến cũng bảo ngôn ngữ “không hẳn (chỉ) là một phương tiện”. Không phải là cây bút, thì chính là tác phẩm. Ngôn ngữ “tác phẩm” của dân tộc nào đấy có thể đáng gọi là một công trình... khoa học. Tiếng nói của chúng ta, với đặc tính biểu cảm độc đáo, xứng danh là một công trình nghệ thuật chứ.

Công trình ấy để ra Kiều, và vẫn theo Võ Phiến, “Nó là kết quả của một đời sống thiên về những cảm quan tươi tắn”. Con nào mẹ nấy!

Xem lại, nàng Nhạc, nàng Thơ, nàng Tiếng, cả ba nàng Nghệ Thuật âm thanh của ta, dù vui dù buồn, dung nhan lúc nào cũng tươi rói.

Đặc điểm nhất quán trong truyền thống nghệ thuật Việt Nam là cái “tươi”, không phải cái “vui”.

Nhạc Chàm: tưởng vậy mà không phải vậy

Tương phản với cái buồn Việt vốn cơ bản là hời hợt, phản ánh hoàn cảnh tạm thời bất như ý, chẳng qua phản ứng tự nhiên trước “thế sự thăng trầm”, cái buồn Chàm ra chiều sâu lắng, dường như chủ yếu phản ánh tâm cảnh hơn là bất cứ chuyện gì đang xảy ra bên ngoài.

Xét lịch sử Chàm, không thấy có điều gì soi sáng được cái “cảnh” bên trong. Để cố nắm bắt nội dung đích thực của biểu hiện nghệ thuật, giờ thử nhìn vào quan niệm sống cùng nề nếp sinh hoạt của chủ nhân thứ nhạc độc đáo kia.

Về một dân tộc từng là láng giềng gần gũi nhất suốt hàng nghìn năm, cái biết của ta về văn hóa Chàm sơ sài quá, đáng phàn nàn. Nhưng như thế phần lớn là do chính họ. Tuy có chữ viết, người Chàm không ưa viết lách, ghi chép, nên rốt cục, chút đỉnh kiến thức mà hậu thế gom góp được về những người chủ cũ của Trung bộ đành phải thông qua chủ yếu thư tịch Trung Quốc, một số văn bia, và văn học dân gian Chàm.

Theo Phạm Duy, “Người Chàm rất chú trọng đến việc tín ngưỡng. Đời sống hằng ngày của họ dường như là một cuộc lễ bái không ngừng (...)Thế nhạc phổ thông nhất trong xã hội Chàm là nhạc lễ”(23). Theo Lương Ninh, “Đời sống vật chất của người Chăm xưa rất giản dị (...) Mặc cũng đơn giản (...) Người dân thường thật ít có nhu cầu”(24).

Đại khái, dân tộc Chàm chăm tu mà biếng sống, tha thiết với thế giới thần linh, mà thờ ơ với cảnh đời hiện tại. Họ sống mà như luôn hướng về cái chết! (Mặt khác, họ vẫn tham vọng bành trướng, vẫn nỗ lực tranh sống thật dữ dằn!))

Mọi tôn giáo đều cho rằng con người ta chết đi là bước sang cõi khác. Cõi ấy tất nhiên không mắt thịt nào thấy được. Nó siêu hình, trừu tượng, nó thuộc về trí óc. Do đó, cõi mai sau, nơi mọi tín đồ sẽ ở khi đã... từ trần, tuy “Cực Lạc” mà đối với người chưa lên đến thật khó tránh khỏi nghe lạ lùng, thậm chí lạnh lẽo.

Phạm Duy bảo người Chàm “quan niệm âm nhạc là của thần thánh”, truyền xuống từ “chốn thiên đường”(25). A, có phải chính vì vậy mà nó tuồng như xa cách với những âm thanh trần thế? Mà nó có được cái đặc tính “mê ly, lạ lùng” từng quyến rũ tâm hồn nhạy cảm của Xuân Diệu (26)?

Vẫn Phạm Duy, “Theo tôi, nhạc Chàm không thể có hơi Nam giọng ai của nhạc Huế (...)Nhạc Chàm thật ra rất gần gũi với loại nhạc oán của miền Nam.”(27) Chàm gần oán, có lẽ chính là gốc của oán, mà oán thì có buồn mấy đâu. Mặt khác, Chàm lại xa ai, tức xa Huế, tức xa... buồn (“chánh hiệu”). Không buồn thật mà làm người nghe phải khóc, mà tự dưng nổi tiếng buồn đến nỗi rất nhiều người tưởng là đã “buồn hóa” nhạc Huế vốn vui tươi (!) Một lần nữa, phải tạm quên Huế, may ra mới hiểu được Chàm.

Nhạc của thần thánh, nhạc chốn thiên đường... A, có phải tấu thứ nhạc ấy thì không thể rộn ràng vô lối, mà phải hết mực “tôn nghiêm”. Nghiêm quá thường gây phản ứng buồn ngủ. Liệu có thể có thứ nhạc nghiêm gây được phản ứng buồn khóc chẳng?

(Đến đây cần nêu nghi vấn về một mối liên hệ. Phạm Duy bảo: “...chắc hẳn người Chàm đã lấy căn bản nhạc thuật ở nhạc Ấn Độ.”(28) Theo Durant, xưa kia ở Ấn về nghi thức nhạc và vũ vốn đồng nhất, điển

hình là một hình thức sùng bái thần linh. Ông cho biết người Âu xem vũ truyền thống Ấn Độ thì thấy có vẻ “dâm dật”. (29) Vũ “dâm dật”, nhạc “rậm rật”? Lễ nhạc Ấn gây cảm tưởng khác hẳn lễ nhạc Chăm, là nghĩa lý thế nào? Chẳng lẽ cùng một loại âm thanh, mà người Âu nghe “buồn” một đàng người Á lại nghe buồn một nẻo? Phải chăng nhạc Chăm tuy bắt nguồn từ nhạc Ấn nhưng đã sớm mang bản sắc riêng?)

Người Việt ham sống, rồi sao

Trông người lại nghĩ đến ta. Sao ở gần nhau thế mà lại xa nhau thế!

Theo Đào Duy Anh, “Người Việt Nam thì (...) chỉ trông cậy vào con cháu để lưu truyền nòi giống và tiếp nối sự nghiệp của tổ tiên.”(30)

Dĩ nhiên, người Việt vẫn có tín ngưỡng, xem chết là “về với ông bà”, nhưng quan trọng hơn nhiều đối với chúng ta là cố gắng sinh con đẻ cái để dân tộc trường tồn. Chúng ta vẫn si sụp lễ bái, nhưng trọng tâm của sinh hoạt truyền thống là đời sống hiện tại, chứ không phải những gì có thể diễn ra ở kiếp sau. Phan Ngọc khẳng định tâm thức Việt Nam cơ bản “hướng về cuộc sống dưới đất, lo khắc phục những khó khăn thực tế (...) để tồn tại, không chú trọng kiến giải siêu hình nào hết.”(31) Đào Duy Anh nhận xét: “Sức làm việc khó nhọc, nhứt là người ở miền Bắc, thì ít dân tộc bì kịp.”(32) Có tha thiết thì mới tích cực. Người Việt tận lực mưu tìm hạnh phúc ngay bây giờ, tức chúng ta hết sức thiết tha với nơi đang sống.

Chốn trần gian thuộc hẳn về cảm quan, nên rõ ràng, cụ thể. Dù bề sượng dù bề khổ, chốn ấy lại nóng ấm, quen thuộc. Nghệ thuật mà lấy “cõi hình sắc” làm đối tượng thì nghệ phẩm tự nhiên cũng mang những màu ấm áp, những tiếng bình dị.

Dân nhạc Việt Nam truyền thống, ngoài quan họ, ở Bắc bộ còn phổ biến loại hát văn. Hát văn gắn bó với tục lên đồng, có nội dung ca ngợi thần linh. Tuy nhiên, các thần linh trong tục thờ Mẫu của ta lại rất gần người, “rất quan tâm tới cuộc sống của người dân, tới vận mệnh đất nước.”(33) Hơn nữa, khi cầu xin phù hộ, thì người Việt “không hề đòi hỏi một hạnh phúc siêu trần gian ở kiếp sau mà chỉ đưa ra những mong ước trong cuộc sống dưới đất”(34). Do liên hệ với tín ngưỡng, hát văn thoát nghe có âm hưởng khá lung linh kỳ dị; tuy nhiên, lắng kỹ, thứ lễ nhạc độc đáo này vẫn không thực muốn gọi ta miên man về một cõi siêu thoát nào cả. Nhìn chung, nhạc Việt chủ yếu xuất phát từ lời nói của người phàm, từ những âm thanh thể tục.

Nghe nhạc, ngâm thơ, lắng tiếng để cố phát hiện một nét đặc thù trong bản sắc văn hóa dân tộc, có lúc đã bảo rằng nó là cái vẻ tươi, sống rành rành. Ngẫm lại, bảo thế có như thấy ánh sáng tung bùng chói lọi mà chẳng buồn nhìn quanh thử tìm nguồn sáng. Cái gì làm cho nhạc, thơ, tiếng nói ta tươi, sống chứ? Hóa ra, bên dưới cái “vẻ” ấy, làm nên nó, là một xu hướng “đó kỵ cái siêu hình”, thiên hẳn về thực tại, về cuộc sống nóng hổi chung quanh.

Hướng mạnh về cuộc sống tất nhiên sinh ra một số hệ quả.

Chẳng hạn, hiện tượng tiếng Việt cực giàu từ “cụ tượng” (để mô tả tỉ mỉ “cõi tạm” mền yêu). Có thể gọi tiếng ta là ngôn ngữ của trần gian, đối nghịch với tiếng Phạn, là ngôn ngữ của thế giới siêu hình (nên cực phong phú từ trừu tượng (35)).

Lại chẳng hạn, hiện tượng văn học nghệ thuật ta “làm ngo” trước những hoạn nạn, khổ đau, mất mát lớn lao của dân tộc. Như thế vì nhớ mãi quá khứ bất hạnh có thể ảnh hưởng xấu đến chất lượng đời sống hiện tại, thậm chí giảm khả năng phấn đấu, mà những tổn thất nặng nề tự nhiên bị nhanh chóng đưa vào chỗ mịt mờ trong tâm thức cộng đồng. Năm 1944, Nguyễn Đình Thi nhận xét về tinh thần Việt Nam: “Tinh thần ấy, mỗi khi bị nén xuống, đều cố tìm đường thoát dậy, mỗi khi gặp một sự thật đau đớn, lại cố tìm một cách chữa cho kỳ được.”(36) Hai năm sau, nạn đói Ất Dậu cướp đi mạng sống của hàng triệu đồng bào. Có phải vì người Việt chọn cách chữa hữu hiệu nhất – cách “quên” – mà đại nạn ấy rồi không để lại dấu vết tương xứng trong các biểu hiện nghệ thuật dân tộc?

Việt, Chăm: hai dòng nghệ sĩ

Về xu hướng tinh thần, người Việt người Chăm hoàn toàn khác nhau. Chỗ khác ấy dẫn đến hai phong cách nghệ thuật dễ dàng phân biệt.

Giữa họ với ta, cũng có chỗ giống. Là cả hai bên đều là nghệ sĩ xuất sắc.

Hướng về đâu thì hướng, phải có năng khiếu đặc biệt mới làm nên được nghệ thuật lớn.

Trên thế giới, chắc chắn không hiếm những dân tộc cũng ngày đêm mơ tưởng “cõi sau” như người Chăm, nhưng trong số ấy được bao nhiêu giống dân đã sáng tác nên một nền nhạc lễ giá trị như nhạc Chăm?

Trên thế giới, chắc chắn có rất nhiều dân tộc khác cũng “hướng mạnh về cuộc sống”, nhưng trong số ấy được bao nhiêu giống dân đã xây dựng nên một kho từ vựng “cụ tượng” phong phú và tinh tế như người Việt chúng ta?

Thu Tứ

- (1) Đào Duy Anh, Việt Nam văn hóa sử cương, nxb. TP HCM, Việt Nam, 1992, tr. 326 - 327.
- (2) Phạm Duy, Đặc khảo về dân nhạc ở Việt Nam, nxb. Xuân Thu tái bản ở Hoa Kỳ, tr. 37.
- (3) Nhiều tác giả, Sông Hương ở dòng chảy văn hóa (1983-2003), nxb. Văn Hóa ở Thông Tin, Việt Nam, 2003, tr. 15, 247.
- (4) Trần Ngọc Thêm, Tìm về bản sắc văn hóa Việt Nam, nxb. TP HCM, Việt Nam, 2001, in lần 3, tr. 428.
- (5) Đào Duy Anh, Đất nước Việt Nam qua các đời, nxb. Thuận Hóa, Huế, 1994, tr. 62 ó 69.
- (6) TNT, sđd., tr. 428.
- (7) Trần Trọng Kim, Việt Nam sử lược, nxb. Tân Việt, Sài Gòn, 1964, tr. 172 - 176.
- (8) ĐDA, VNVHSC, tr. 324.
- (9) Trần Văn Khê, Tiểu phẩm, nxb. Trẻ, Sài Gòn, 1997, tr. 180.
- (10) Phạm Duy, sđd., tr. 30.
- (11) ĐDA, VNVHSC, tr. 327.
- (12) PD, sđd., tr. 100.
- (13) ĐDA, VNVHSC, tr. 9.
- (14) Ở Miền Nam trước kia gọi là “nhạc sến”.
- (15) Nguyễn Đình Thi, ‘Sức sống của dân tộc Việt Nam trong ca dao và cổ tích’, bài nói chuyện đầu năm 1944, in lần đầu trong Mấy vấn đề văn học, nxb. Văn Hóa, Hà Nội, 1958, in lại trong Luận về quốc học, nxb. Đà Nẵng, Việt Nam, 1999, tr. 636-637.
- (16) Xuân Diệu, Các nhà thơ cổ điển Việt Nam, nxb. Văn Học, Hà Nội, 1987, Tập I, tr. 159.
- (17) Nguyễn Du, Truyện Kiều, nxb. Đại Học và Trung Học Chuyên Nghiệp, Hà Nội, 1973, tr. vii.
- (18) Tản Đà, ‘Mối cảm tưởng về thơ ca của nước ta’, đăng nhiều kỳ trên An Nam tạp chí năm 1932, in lại trong Luận về quốc học, nxb. Đà Nẵng, Việt Nam, 1999, tr. 100, 108.
- (19) Phạm Quỳnh, ‘Quốc học với quốc văn’, tạp chí Nam Phong, số 164, tháng 7 năm 1931, in lại trong Luận về quốc học, nxb. Đà Nẵng, Việt Nam, 1999, tr. 527.
- (20) Đặng Thai Mai, ‘Tiếng Việt, một biểu hiện hùng hồn của sức sống dân tộc’, đăng trong Tiếng Việt và dạy đại học bằng tiếng Việt, nxb. Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 1967, in lại trong Luận về quốc học, nxb. Đà Nẵng, Việt Nam, 1999, tr. 410.
- (21) Võ Phiến, Tiểu luận, nxb. Văn Nghệ, Hoa Kỳ, 1988, tr. 321-357.
- (22) Lê Văn Lý gọi đây là qui tắc liên tục. Gần đây hơn, Cao Xuân Hạo cho rằng qui tắc cơ bản trong ngữ pháp tiếng Việt là cấu trúc Đề(tài) ở Thuyết (minh). Lờl đặt kiểu “Cái gì? - Làm sao?” rõ ràng cũng là thứ lờl “tự nhiên”, nói thẳng từ cảm quan chứ không phải kết quả của luận lý lờl thôi. (23) PD, sđd., tr. 32.
- (24) Phan Huy Lê, Trần Quốc Vượng, Hà Văn Tấn, Lương Ninh, Lịch sử Việt Nam, tập I, nxb. Đại Học và Trung Học Chuyên Nghiệp, Hà Nội, 1983, tr. 310-313.
- (25) PD, sđd., tr. 30.
- (26) Huy Cận, Hồi ký song đôi ở Tuổi nhỏ..., nxb. Hội Nhà Văn, Việt Nam, 2002, tr. 135 - 136.
- (27) PD, sđd., tr. 36.
- (28) PD, sđd., tr. 29.
- (29) Wille Durant, Lịch sử văn minh Ấn Độ, bản dịch Nguyễn Hiến Lê, nxb. T&T tái bản ở Hoa Kỳ, 1989, tr. 427.
- (30) ĐDA, VNVHSC, tr. 362.
- (31) Phan Ngọc, Bản sắc văn hóa Việt Nam, nxb. Văn Hóa ở Thông Tin, Việt Nam, 1998, tr. 48.
- (32) ĐDA, VNVHSC, tr. 24.
- (33) PN, sđd., tr. 50.
- (34) PN, sđd., tr. 381.
- (35) “Từ ngữ triết bằng tiếng sanscrit của dân tộc mê triết đó (tức dân Ấn Độ) còn nhiều hơn từ ngữ triết của ba dân tộc La Tinh, Hi Lạp và Đức hợp lại.”, Durant, sđd., tr. 315.
- (36) NĐT, sđd., tr. 636.