

NHÂN ĐỌC MÚA THIÊNG...

Cuốn sách bé thôi, vừa đúng 140 trang, khổ đút túi, chữ in khá to... Sách được xuất bản lần thứ nhất vào giữa năm 1951, cách đây vừa đúng ba mươi lăm năm(1). Như vậy, *Múa thiêng*(2)... vừa không “lớn”, vừa không “thời sự”. Mà thông báo, vì đây chỉ là một thông báo tư liệu, bao giờ chả hàm ý chọn lọc và thời sự?

Nhưng rồi có “chọn lọc” hay không, nhất là có “thời sự” hay không, điều đó một phần còn phụ thuộc vào tâm trạng và nhu cầu của người đọc.

Và cứ lật từng trang, từng trang, người đọc tưởng thấy phập phồng trên mặt giấy một suy nghĩ, một tâm tính, hơn thế, một lời nhắn của bầu bạn, mà trong cái học tốc ra đi giữa buổi hoa niên chúng ta đành gạt lại một bên lẽ.

*

* *

Nếu có là “lời nhắn của bầu bạn”, thì cũng cần nói ngay rằng đây chỉ là lời nhắn “vô tình” của một người “bạn xa”. Nhưng điều đó có hề gì! Với tình cảm tinh nhạy về mức độ, cảm năng chung cho mọi người phụ nữ, với đức khiêm tốn tự nhiên, đức độ phải có của một nhà khoa học, J.Quydiniê (J.Cuisinier) không hề nuôi tham vọng cấp cho những người đã và đang tiếp tục cuộc Cách mạng tháng Tám một bài học về nguồn gốc và ý nghĩa các điệu múa của cha ông họ.

Cuối những năm 40, trên bục giảng Trường Cao học thực hành (Ecole Pratique des Hautes Etudes), cô chỉ làm công việc bình dị của một nhà giáo: nói lại với thính giả lịch sử tôn giáo

những gì cô đã tâm đắc về tín ngưỡng, lễ tiết, và phần nào cả nghệ thuật nữa (trong chừng mực có thể liên quan đến tín ngưỡng, và lễ tiết) của những nhóm người mà cô đã từng để công quan sát. Nếu đôi lời cô giảng sau in thành sách - đó là trường hợp của *Múa thiêng*... và một cuốn sách nữa - vô tình hé ra vài góc nhìn khiến có thể xếp là nhà dân tộc học vững tay nghề, bất ngờ đẩy lên niềm xúc động của một tấm lòng phụ nữ trước những con người “tiên công nghiệp” và truyền thống văn hóa dày dặn của họ, thì đấy lại là một chuyện khác, mà có lẽ người đương sự cũng không dè trước.

Vì J.Quidiniê, dù muốn dù không, thuộc loại tác giả mà trước Đại chiến người ta quen gọi là “tác giả Đông Dương”. Tuy cũng đã để ra cho văn học Pháp một hai tên tuổi tầm trung - người ta nêu Pie Lôti (Pierre Loti), và cả Clốt Fare (Claude Farrère) nữa, loại tác giả trên, không gạt ra ngoài các nhà nghiên cứu, còn lưu lại đến nay một một mùi vị khó tả. Mùi vị bốc lên từ những nhân vật tiểu thuyết tũn mủn mà quái dị, những ông cò, ông giám, tây đoan, những bà đầm nhàn rỗi vừa độ hồi xuân, những cô Tây bồi bếp, chị hai, chị ba... Trong vườn viết xam thực ấy, giữa đá nhon và cỏ ống, J.Quyidiniê, cùng vài cây bút hiếm hoi khác, nép mình như những khóm hoa mua. Qua Đông Dương có lẽ vào đầu những năm 30, cô tiến sĩ văn chương tân khoa sớm chọn người Mường làm đối tượng thăm hỏi dân tộc học của mình. Với tộc người này, cô đã dành trên dưới mười lăm năm - cho đến khi cô về Pháp hẳn, sau Cách mạng tháng Tám - để tìm hiểu, đi sâu, thông cảm. Cần cứ liệu so sánh, cô tự tạo lấy những hiểu biết nhất định, cả hiểu biết sách vở lẫn hiểu biết điền dã, về người Thái ở Việt Nam, ở Thái Lan, ở Lào, về người Khơme, về người Mã Lai trên bán đảo Mã Lai cũng như ở Indônêxia. Mười lăm năm... Cả tuổi trẻ và tuổi trung niên của

một con người, dù là con người làm khoa học. Mười lăm năm cô đơn của một người phụ nữ, vò vó “ở vậy” cho đến lúc mất, mới cách đây chưa lâu(3).

Mười lăm năm đi vào một nhóm người thôi, để rồi thú nhận, khi viết câu chấm hết cuốn chuyên khảo đồ sộ - và cho đến nay là độc nhất - về tộc người Mường: “Mục đích của chúng tôi... chỉ là nói lên phần ít ỏi mà chúng tôi biết được về họ...”(4). Với lời ăn tiếng nói nhỏ nhẹ ấy, trong mười lăm năm “đi thực tế” ở Đông Dương, J.Quydiniê đã suy nghĩ gì về chế độ thực dân và những biến đổi mà “sự kiện thuộc địa” áp đặt lên các nền văn hóa “bản xứ”? Vị trí tương đối độc lập với Trường Viễn Đông Bác Cổ(5) - trung tâm nghiên cứu con người và xã hội của chính phủ toàn quyền lúc bấy giờ - chừng nào đã giúp cô một góc nhìn khác với tầm mắt của số lớn các nhà dân tộc học vốn là tây đồn, phó sứ, hay người truyền giáo? Sự vùng dậy bất ngờ của cả một dân tộc trong những ngày tháng Tám, mà cô hẳn chứng kiến qua hàng rào biệt thự thấp thoáng bóng lính Nhật(6), đã đảo lộn trong đầu cô những giá trị cố hữu nào?

Người ngày nay làm tư liệu - chỉ “đọc” J.Quydiniê qua những gì cô viết - không trả lời được. Vì những gì cô viết có thể là những tài liệu điền dã, những phân tích lôgích, những cảm nghĩ chuyên môn...

*

* *

Ấy thế mà giữa hai tư liệu điền dã, giữa hai phân tích lôgích, thỉnh thoảng vẫn ánh lên một nhận xét bên lề, ánh lên trong giây phút, vừa đủ để người đọc ước lượng được một chiều thứ ba trong thông báo của người cầm bút. Giữa cuốn dân tộc chí Mường nói trên, kết thúc đoạn phân tích trên tự xưng của tộc

người - *Mol*, nghĩa đen: “người” -, tác giả nâng nhận thức lên một nấc giàu hàm lượng xúc cảm: “họ chỉ muốn là những con người”(7). Nói lên ý nghĩa cộng cảm khởi thủy của nghi thức tế Nam Giao, cô không thể không thêm một dòng chua chát, một dòng đầy khinh giận: “Các hoàng đế cuối cùng hẳn là những người hành lễ vô thức của lễ tiết nghìn đời ấy. Vua Bảo Đại oắt con kia biết học ở đâu để thắm nhuần hệ thần thoại phong phú làm sống dậy lễ tiết? Còn Khải Định, ông hoàng đế bệnh hoạn, còm cõi, run rẩy kia, làm sao có thể tin ở mệnh trời, khi ông biết rằng số dĩ ông nắm và giữ ngai vàng là do ý muốn của uy quyền ngoại bang”(8). *Múa thiêng...*, xin nhắc lại, ra mắt người đọc vào đầu những năm 50, thời mà các cao ủy, nối chân nhau xoành xoạch ở phủ Toàn quyền cũ, thừa lệnh bộ Pháp quốc hải ngoại tiếp tay củng cố cho chính quyền Bảo Đại vừa được tái lập sau hàng rào che chở của đạo quân viễn chinh.

Xót thương thân phận người diễn viên tuồng dưới chế độ cũ, J.Quydiniê không thể quên bổ sung: “Một trong những lo lắng của chính phủ cách mạng làm sao giá trị hóa nghề nghiệp diễn viên về mặt đạo đức và về xã hội, để phụ nữ có thể hành nghề mà không sa đọa”. Nhưng đấy chỉ là một mối lo lắng... giữa bao lo lắng cấp bách hơn(9). Cô đã biết gì về Chính phủ cách mạng đã mà có cảm tình với nó, dù chỉ là thông cảm qua một chính sách văn hóa? Có biết, ắt cũng chẳng bao nhiêu, và chỉ có thể là gián tiếp. Điều chắc chắn là nhà nghiên cứu lại một lần nữa xuất phát từ đối tượng nghiên cứu sống động của mình, từ những diễn viên “bằng xương bằng thịt” mà cô hiểu được nỗi đọa đày: “Họ bị loại ra ngoài vòng xã hội, bị những người thuê họ lạnh lùng khinh miệt và đối xử đến là ngạo mạn, nhưng lại không chịu tiếp xúc với họ, nếu không phải thông qua bọn bầu gánh, mà bọn này thường là những tay chứa gái tham lam và vô

lương tâm”(10).

Xuất phát từ những con người thực mà nghề nghiệp buộc cô phải quan sát, từ những vui buồn và sướng khổ cụ thể của họ, để đi đến những đánh giá tiến bộ, đượm tình con người, có thể nói rằng đó là bước đường tư tưởng của J.Quydiniê. Nhưng đối tượng dân tộc học không chỉ là con người trong số phận thụ động của nó, mà còn là thành tựu chủ động, là biểu hiện văn hóa - xã hội của hoạt động con người. Chính vì đã dày công theo dõi tế lễ và thám đượm, trên thực địa, ý nghĩa cộng cảm tràn trề chất sống mà từ buổi bình minh của hoạt động tôn giáo con người đã gán cho tế lễ, nhà dân tộc học mới vượt nổi lên trên ngoại diên ngộ nghĩnh của lễ thức và đánh hơi được ngay cái vô vị trong sự có mặt của hai ông vua cuối cùng triều Nguyễn trên đàn tế Nam Giao.

Thực ra, không phải chờ đến *Múa thiêng...* J.Quydiniê mới quan tâm đến múa. Trong số những bài nghiên cứu ít ỏi mà cô công bố rải rác trên mười lăm năm ở Đông Dương, có thể lọc ra bốn tư liệu động đến múa: về vũ kịch Campuchia, về ảnh hưởng của vũ đạo Ấn Độ, về các điệu múa trên bờ biển Đông bán đảo Mã Lai, về một điệu múa Thái Lan. Như vậy, có thể xem *Múa thiêng...* trong đầu đề hoàn chỉnh của nó:... ở *Đông Dương và Indônêxia* - là một công trình sơ kết. “Đông Dương” nói đây không chỉ là “Đông Dương thuộc địa Pháp”, mà là toàn bộ miền Đông Nam Á lục địa nằm giữa Ấn Độ và Trung Hoa, “Ấn Độ - Chi Na”.

Quan sát múa bằng con mắt dân tộc học, tất nhiên, không chút đơn giản. Nặng về nghệ thuật một tị, múa nhảy sẽ tan đi đâu mất, chỉ còn để lại những hội hè, tổ chức xã hội, nghi thức, lễ tiết... Huống chi múa nhảy đâu phải thuộc loại những nghệ

thuật còn “lưu lại dấu tích trên đá hay trong ký ức của con người qua hàng thế kỷ...”(11). Đặc thù của múa nhảy, J.Quydiniê nhận thức không chút mơ hồ, nhận thức ngay từ phần mở đầu của cuốn sách, bằng một hơi văn không thiếu rung cảm và hình ảnh: “Chỉ ra đời để tồn tại trong khoảnh khắc, chỉ sinh thành để biến mất ngay, đó là định mệnh của múa nhảy. Không để lại tí gì của bản thân mình, dù là dấu tích vật chất hay ký ức kiểm soát được, đó là phận nghèo của múa nhảy..., nhưng đó cũng là vinh quang của múa nhảy”(12).

*
* *

Sẽ thất vọng, bạn đọc nào xăm xăm đi tìm trong *Múa thiêng*... những ghi chép sâu vào kỹ thuật, những “chỉ định” về vũ đạo. Cũng sẽ thất vọng nốt, những ai thích thú tư liệu hơn là múa nhảy sinh động, cứ cố rút ra từ *Múa thiêng*... một bảng thống kê hay phân loại hoàn chỉnh về các điệu múa ở Đông Dương và Indônêxia. Không quên mình là người làm dân tộc học, hơn nữa, là người dạy lịch sử tôn giáo, cô đem những hiểu biết sẵn có về phong tục, tập quán, tín ngưỡng, nghi lễ, để soi sáng thêm các điệu múa, trong ý nghĩa tâm lý - xã hội của chúng.

J.Quydiniê đã chọn con đường nhẵn nhụi của người đi bộ tham quan, chân thủng thỉnh bước, mắt nhìn thoáng qua các điệu múa, có khi cũng ngắm lâu, chân bước qua rồi mà đầu còn ngoái lại, thậm chí dừng một phút, mỗi lần đều không quên đặt điệu múa đang quan sát lên bối cảnh xã hội hay tôn giáo của nó, để có một nhận xét, một cảm nghĩ... Chỉ là “bao quát” thôi, nhưng cuối cùng rồi cũng lọc ra được một cái gì đấy mà cô nghĩ là cái thần của múa nhảy.

“Cái gì đấy” là một cái không cân đo được, mà tác giả - đây

có lẽ là một nhược điểm của J.Quydiniê và của *Múa thiêng*... - chỉ có thể nói đến qua môi giới một ngôn ngữ có phần trừu tượng. Để dõi theo tác giả đến tận đây, “cái gì đấy” mà cô quyết tâm tiếp cận, hãy liếc một liếc mắt vào cái chương... Dù sao, nhiệm vụ của chúng ta cũng là điếm qua *Múa thiêng*... Bốn chương ngắn, bốn loại múa: múa “dân gian”, múa “cung đình”, múa “tôn giáo”, múa “phương thuật”(13). Đừng hiểu lầm rằng đây là một hệ thống phân loại mới, cách phân loại của J.Quydiniê. Không, cô không có tham vọng đề xuất một cách phân loại tân kỳ nào cả. Nói cho cùng, cô không dám bàn vào những góc ngách chuyên môn của nghệ múa. Khi nào không thể không dấn động đến nghiệp vụ của người múa, dù chỉ trong một câu, cô lại khiêm tốn dựa vào Cuộc Dắc (Kurt Sachs), một tay “nhà nghề”, một chuyên gia lịch sử âm nhạc và vũ đạo. Bốn chương, bốn loại múa, đây chỉ là bốn cánh cửa mà nhà dân tộc học lần lượt nhẹ tay mở để nhìn vào bên trong ngôi đền “thiên” của múa nhảy. Qua các cánh cửa thứ hai, thứ ba, thứ tư, cô còn thấy được ít nhiều những gì đã thấy qua cách cửa thứ nhất. Vì, đối với J.Quydiniê, múa gọi là “dân gian” đã chứa đựng một phần của múa tôn giáo trong lòng nó, đã báo hiệu múa cung đình, đã mang mầm mống của múa phương thuật...

Trong ngôi đền ấy của nhảy múa, nhà dân tộc học không phải là người hành lễ. Cô chỉ là một người hành hương thành tín, qua dự lễ mà quan sát những con người đã dựng nên ngôi đền và đang hoạt động trong đó. Nhìn những gì na ná nhau qua bốn cánh cửa khác nhau, nhận dần ra cái gì là cái chung dưới những sự kiện riêng biệt, J.Quydiniê, đã lần đến “Nhịp điệu toàn uy”(14), mà người đọc hiểu là nhịp điệu bên trong của người múa, cái sức mạnh không cưỡng được dâng lên từ chỗ sâu kín nhất, trước khi chuyển ra chân, ra tay, ra từng thớ thịt, tận “đầu

mày cuối mắt”, thành nhịp điệu bên ngoài, thành chuyển động, bước đi, động tác, điệu bộ, sắc diện, hình tượng, đội hình...

Dưới con mắt dân tộc học, múa nhảy không hề là hoạt động cá thể. Một điệu múa có thể chỉ do một người biểu diễn, thậm chí biểu diễn ở chỗ không người, như bà “Mẹ lúa” Xá Dón một mình đối diện mặt trời đang mọc mà vung gậy chọc lỗ trên nương sấp tra hạt(15). Nhưng một điệu múa cụ thể bao giờ chẳng là của chung của một tộc người, do tộc người điều chế ra, hay tiếp thu được, và truyền tay qua nhiều đời. Hơn nữa, bao giờ nó cũng đáp ứng một nhu cầu cộng đồng của tộc người: vui chơi, ân ái, tế lễ... Nó là một nét văn hóa của tộc người. Nó là truyền thống tập thể. Và, như vậy, cái “nhịp điệu bên trong” của múa nhảy không chỉ sinh ra từ sức nóng lên bất thần của bản năng một cá nhân, mà là những hoài vọng chung tích tụ trong từng người múa, và được bản năng của từng người bắn lên thành nhịp điệu, vào những “giờ cao điểm” của sinh hoạt cộng đồng. Chính vì thế mà mỗi điệu múa đều có kỷ cương của nó, kỷ cương do tập thể cưỡng lập” “... Múa sẽ không phải là múa nếu không bị kiểm soát. Nếu không thể nghĩ đến múa nhảy mà không nghĩ đến nhịp điệu, thì cũng không thể nghĩ đến múa nhảy mà không nghĩ đến kỷ cương”(16).

*

* *

Đến đây, ta càng hiểu thêm trên cơ sở nào J.Quyiniê, đã dám nghĩ đến việc dùng chuyên môn riêng của ngành mình (dân tộc học) để bắt mạch đối tượng của một ngành chuyên môn khác (nghệ thuật học). Vì những quan sát dân tộc học - về các quan hệ xã hội làm nền cho lễ tiết và múa nhảy, về khung lễ thức trong đó mỗi điệu múa được tích hợp, về yêu cầu của cộng đồng đối với việc thể hiện từng điệu múa, về những hoạt động có nhịp

điều báo hiệu múa nhảy, về thân phận xã hội của người múa..., những tư liệu “phi nghệ thuật” đó, hoặc nhiều hoặc ít, đều có thể là những triệu chứng bên ngoài, để người thầy thuốc dân tộc học dựa vào mà chuẩn đoán nhịp đập thầm kín trong nội tạng của múa nhảy.

Ngay từ lúc nhập đề, cô đã không quên gián tiếp phân bua về phương pháp của mình, bước đường mình đi, và vô hình chung cả những hạn chế của công trình mình viết: “Tất nhiên, chữ nghĩa không thể làm sống lại múa nhảy. Những chữ nghĩa có thể định vị múa nhảy trong các khuôn khổ biến động và khác nhau của nó. Chữ nghĩa có thể giới thiệu các diễn viên múa vô danh. Cuối cùng, chữ nghĩa có thể từ cách múa nhảy lọc ra cái vũ trụ những mơ mộng, những hoài vọng, những huyền thoại âm thầm mà múa nhảy đẩy lên(17). Cô chỉ chọn múa nhảy ở Đông Dương và Indônêxia làm mảnh “vườn trường”, làm vật đất thí nghiệm, làm thực địa quan sát, để rồi từ đấy ngược nguồn, trở về với cái gì đó mà cô đánh giá là thần thái của múa nhảy. Trở về, sau khi đã giàu thêm hơi thở sống sít của kinh nghiệm điền dã. Tất nhiên, chọn hướng ngược xuôi là quyền của tác giả. Hơn nữa, lấy múa nhảy ở Đông Dương và Indônêxia để soi sáng múa nhảy nói chung, gạn tinh hoa của một vùng, một miền, trân trọng cất vào kho chung của mọi người, đó cũng là một hành động rất hữu ích, một thái độ rất “nhân văn” mà chúng ta không lấy làm lạ ở một người như J.Quydiniê. Nhưng là những con người thực sống trên địa bàn mà tác phẩm bao trùm Đông Dương và Indônêxia, chúng ta không khỏi tiêng tiếc. Phải chi nhà dân tộc học đảo ngược hướng hành trình lại, mà vẫn mang theo hành lý tất cả tài hoa, hiểu biết, khả năng rung động, và cảm quan tinh tế của mình, thì *Múa thiêng*... còn có thể “viện trợ” cho chúng ta gấp bao nhiêu lần!

Thực ra, qua từng chương, từng mục, từng điệu múa, có thể nhặt lên những “nhận xét điền dã”, ngắn gọn thôi, nhiều khi đặt dưới hình thức tự vấn, nhưng hầu hết bắt chúng ta phải suy nghĩ. Một ví dụ. Cùng trên địa bàn Đông Nam Á cả, tại sao các điệu múa có liên quan đến thần thoại của những nhóm người đã tiếp thu văn hóa Ấn Độ vẫn còn giữ được một đặc tính “nguyên thủy”, tính mô phỏng, mô phỏng để trực tiếp diễn lại tấn kịch tạo thiên lập địa hay các kỳ tích của tổ tiên thần thoại, trong khi những điệu múa cùng loại của các nhóm người từng tiếp thu văn hóa Trung Hoa - ở nước ta, chẳng hạn - lại loại trừ mô phỏng, đã đi vào động tác tượng trưng? Những câu hỏi đặt ra theo kiểu ấy là những gợi ý quý báu, ít nhất cũng có tác dụng thúc giục chúng ta đi kiểm tra lại trên thực địa.

Nhưng rồi đấy cũng chỉ là những nhận xét lẻ tẻ, không có hệ thống mấy, chỉ là “lời nhắn vô tình của một người bạn xa”. Bởi vì cái ta đòi hỏi lại không là đích ngắm của tác giả. Với J.Quydimiê, các nhận xét lý thú kia chỉ là những nấc tốt cùng nơi cô mong thấy được cái mà cô định trước là mẫu số chung cho mọi điệu múa. Dưới ngòi bút của cô, mẫu số ấy đã hiện thân thành hai chữ mở đầu tên tác phẩm: *Múa thiêng*... Hơn mọi nhận xét, đối với tác giả đây mới là vấn đề. Đối với chúng ta, đây cũng có vấn đề.

Bởi vì chữ “thiên”, dùng để định tính một cách khái quát cho hiện tượng “múa”, và ngay câu mở đầu phần nhập đề - “Múa nhảy bao giờ chẳng linh thiêng”(18) - không khỏi gợi lại một học thuyết, nói cho vừa phải là một quan niệm, chẳng mới mẻ lắm, nhưng đến nay vẫn là “tín điều” của nhiều nhà nghiên cứu: quan niệm qui tôn giáo vào nguồn của mọi hình thái nghệ thuật.

*

* *

Có người cho rằng nghệ thuật thoát thai từ tôn giáo. Bằng chứng khảo cổ học không thiếu. Hãy nói đến mỹ thuật, chẳng hạn mà sản phẩm không tiêu tan ngay với thời điểm sinh thành, một nghệ thuật không đến nỗi “phù du” như múa nhảy. Từ tranh vách hang động tiền sử, người ta đã thấy hội họa phục vụ đắc lực cho phương thuật và lễ nhập môn. Chẳng những thế, mỹ thuật hang động còn vĩnh định được trên mặt đá cái phôi pha quyến rũ của những cảnh múa nhảy thực ra đã tắt ngấm trong đêm tối cách ta hàng vạn năm. Điều đáng lưu ý hơn, đối với chúng ta, là bích họa tiền sử gán khá rõ vào tôn giáo những động tác được phác lên từ buổi bình minh ấy của múa nhảy. Bằng minh giải gần như thống nhất của giới khảo cổ học, hang *Ba anh em* còn giữ được đến nay, trên bức chân dung *Thầy phù thủy*, hình ảnh có lẽ của một trong những vị tổ đầu đã khơi dòng nghệ múa(19). Nói đâu quá xa xưa, kết quả thăm dò dân tộc học tại nhiều miền hẻo lánh chỉ rõ rằng các điệu múa của những nhóm chậm tiến nhất ngày nay, những cộng đồng hiện đại tiếp cận nhất với văn hóa nguyên thủy, phần lớn là những điệu múa nghi lễ.

Có điều là “phần lớn” không hề đồng nghĩa với “tất cả”. Nghệ thuật múa nhảy trong một xã hội “tiền công nghiệp”, dù có thấm chất “thiên” đến mấy, vẫn không bịt hết mọi đột phá của vui chơi thuần túy. Vì, bên cạnh những mặt nạ lớn nổi tiếng dành cho múa nhảy nghi lễ, các tộc người Da đen ở châu Phi còn có nhiều kiểu mặt nạ nhỏ hơn, mà họ đeo vào để múa nhảy hay để diễn những vở kịch đơn sơ có múa đệm theo, với mục đích mua vui chung bên rìa các hội lễ tôn giáo. Giữa tiệc rượu, hay để kết thúc tiệc rượu, một chàng trai Ba Na chệnh choáng đứng lên kể chuyện vui. Mặt anh đỏ gay, giọng anh lạc đi vì hơi rượu, hai tay anh chuyển động để mô tả một cách hài hước bộ điệu của nhân vật anh mang ra châm biếm, hai chân anh xê dịch, nhún

nhảy theo một nhịp điệu chỉ riêng anh biết... Phải chăng, giữa thời đại chúng ta, đây cũng là “buổi đầu” của múa nhảy phối hợp với sân khấu, “buổi đầu” của vũ kịch?

Dù sao, người Da đen Phi châu và người Ba Na đã là thành viên của những xã hội nông nghiệp. Hãy tìm đến với người thổ dân Úc, chẳng hạn, mà cuộc sống cổ truyền còn gần với văn hóa nguyên thủy hơn nhiều. Cách đây trên dưới một thế kỷ thôi, khi mới tiếp xúc với người châu Âu, nhiều bộ lạc Úc còn ở một mức sống vật chất và tinh thần tương tự với sinh hoạt của con người thời Đá Giữa. Mãi đến gần đây, nhiều nhóm còn vẽ lên vách đá, và cả trên mặt cát nữa. Nói đến múa nhảy của họ, sách vở dân tộc học thường nhấn mạnh các điệu *côrôbori* gắn liền với nghi lễ tô tem. Nhưng, bên cạnh *côrôbori* và các điệu múa tôn giáo khác, không phải không có những lúc mà người bản địa múa nhảy một cách bột phát, hồn nhiên, giữa các cuộc vui trăm phần thế tục...

Chính vì thế mà chúng ta đang cố tìm hiểu J.Quydiniê, khi cô chọn chữ “Thiên” làm “létmôtíp”, làm đề án chủ đạo, làm sợi chỉ trắng xuyên từ đầu chí cuối cuốn sách. Như chiếc chìa khóa “thiên” để mở mọi cánh cửa cho nhà dân tộc học bước vào lĩnh vực múa nhảy.

Phần nhập đề cũng là phần minh giải tên sách: “Múa nhảy bao giờ chẳng linh thiêng. Múa nhảy vẫn linh thiêng chừng nào còn sống trong lòng người cảm quan đối với cao diệu và lòng thành kính trước bí ẩn... Chừng nào người ta chỉ có thể run rẩy khi đặt chân lên mảnh đất của bí ẩn, chừng nào mảnh đất ấy còn có những kiêng kỵ quen thuộc nhưng đáng sợ bao quanh, chừng nào người ta còn đòi hỏi những ai phục vụ ở đây phải thơ ngây và tinh khiết, thì múa nhảy còn diễn dịch bí ẩn(20). Người đọc muốn biết ngay: Bí ẩn là gì? Tôn giáo chẳng? Và tác giả giải đáp:

“Còn hơn diễn dịch, múa nhảy biểu hiện đà phấn khích thúc đẩy con người hợp nhất đồng loại và thần linh của mình, trong một thế vẹn toàn lôi cuốn được con người tự vượt lên bản thân”? Vượt lên rồi đi đến đâu? Tác giả nói rõ thêm: “Anh ta múa để tự vượt lên bản thân. Mặc dầu không ý thức được cái kỳ vĩ mà anh tìm kiếm, anh thoát khỏi cái tầm thường của thân phận con người, và chỉ quay về thân phận con người, và chỉ quay về thân phận ấy một khi đã giàu thêm cố gắng của mình”(21).

À, ra thế! Cái mà người múa “tìm kiếm” qua điệu múa, tuy “kỳ vĩ”, không nhất thiết phải là lý tưởng tôn giáo. Cứ múa, miễn sao “thoát khỏi cái tầm thường của thân phận con người”, dù chỉ “trong chốc lát”, rồi “giàu thêm” qua “cố gắng” ấy(22). Như uống một cốc rượu mạnh, có lẽ. Tiếc rằng tác giả không cho ta biết bao nhiêu chua chát còn đọng lại dưới đáy cốc, một khi con người, từ những tầng cao chói vót của ảo ảnh, lại rơi bịch xuống “cái tầm thường của thân phận con người”. Với mọi cố gắng đáng khâm phục để giao cảm với những người múa không tên trên các vùng đất lạ mà cô tìm đến khảo sát, J.Quydiniê, vẫn không thoát lối mòn của truyền thống “nhân học” Pháp(23). Toát ra từ *Múa thiêng...* là một thứ chủ nghĩa nhân văn tích hợp cả thành tựu đáng kể nhất của trường phái xã hội học Pháp, lẫn tinh thần cơ bản của Cơ Đốc giáo (lòng đau thiết đối với thân phận con người, và con đường giải phóng cho cá nhân qua thanh lọc). Và lần cuối đây đây là hương vị nhàn nhạt, không khó nhận lắm, của thứ chủ nghĩa thất bại vốn tiềm tàng trong các tầng lớp trung gian.

Đúng như J.Quydiniê nghĩ, người xưa, dù đã man hay còn nguyên thủy, không khỏi đặt vấn đề thân phận con người vào giữa dòng suy tư. Thần thoại chưa quá biến chất của các xã hội nông nghiệp sơ đẳng cũng là một bằng chứng. Về mặt này, thơ

mộng nhất có lẽ là sự tích chàng *Maui* của một số nhóm người trên quần đảo Pôlynêdi. Cái chết của người anh hùng văn hóa này(24), giữa lúc anh vì đồng loại mà chui sâu vào lòng Đất Mẹ để đoạt lấy Bát Tử, là sự cố thần thoại đã qui định vĩnh viễn thân phận con người. Từ nay, con người không mong gì trở lại thành bất tử ngang với thần linh, mà chỉ còn có khả năng tự biến cải cuộc sống bằng cách noi gương *Maui* lập kỳ tích hiển hách để phát triển xã hội và văn hóa theo mẫu mực do người anh hùng để lại. Như vậy, bên cạnh một dạng định mệnh thô sơ, không có gì lạ trong trường hợp những cư dân chỉ biết xới đất bằng cuốc, người hải đảo cũng đặt vấn đề thân phận con người, nhưng dưới một góc độ khác hẳn góc độ của J.Quydimiê. Họ là những người trồng củ, vượt biển đánh cá. Thiên nhiên nhiệt đới không khỏi chiêu đãi họ, nhưng cũng lắm lúc lên mặt dè gẻ, với hạn hán, sóng cả, bão táp bất thần. Dù có được thần thoại siêu việt hóa lên bằng những biểu tượng ngoại khổ, thì thân phận con người chỉ có thể được họ đặt ra trên mối qui chiếu vào cuộc sống thực, nghĩa là trong phối cảnh của cuộc đấu tranh hàng ngày với thiên nhiên và xã hội. Nhận ra thân phận hữu hạn của con người họ rút từ đó ra một hướng ứng xử nói chung và tích cực: sống, phát triển cuộc sống dù chỉ trong ranh giới một mẫu mực cổ truyền.

Quay về với múa nhảy, sự sống, sức sống chính là mô hình toát ra từ vài điệu múa nguyên thủy hiếm hoi mà mỹ thuật hang động còn bảo lưu hình ảnh. Thầy phù thủy trong hang *Ba anh em* múa điệu gì? Các chuyên gia đã tốn nhiều mực để bàn cãi. Có vị đồ chừng là một điệu múa tô tem trong khuôn khổ lễ nhập môn(25) Nhiều người ngỡ đánh hơi được mùi múa nhảy phương thuật, do đó mới có tên gọi *Thầy phù thủy*. Nhưng phân định điệu múa là vấn đề của các nhà chuyên môn. Thú vị hơn nhiều,

đối với chúng ta, là bậc danh họa vô danh thời đồ đá đã thu được vào mắt nhìn và chuyển được ra đầu bút vẽ, để phả lên mặt đá, cái thần của sự sống và điệu múa của *Thầy phù thủy* đòi thể hiện. Dòng sông cao thế muốn vọt khỏi đôi mắt tròn xoe, đôi mắt nửa như định thần nửa như xoi mói của “Thầy”, tỏa ra các thớ thịt, cả từ cái đuôi cũn cốn, đúng vào giây phút “thầy” thu mình lại lấy đà, chuẩn bị cho bước nhảy sắp được phác lên để tiếp nối điệu múa. Đây là sức sống tích tụ ở cường độ cao, sức sống tự nén để rồi bùng nổ thành chuyển động. Là bước chuyển tiếp mong manh giữa tĩnh và động, chân dung *Thầy phù thủy* gây cho người xem một cảm giác rờn rợn, cái khó thở của những phút căng thẳng đợi chờ...

*

* *

May thay, may cả cho tác giả lẫn độc giả, tầm nhìn khác nhau trước thân phận con người giữa J.Quydiniê và những người múa cô từng quan sát, tuy cần được nêu lên cho sòng phẳng để tránh ngộ nhận, vẫn không làm biến dạng cuốn sách mà ta chờ đợi. Đành rằng, khi điều chế các điệu múa, xã hội nào chẳng ôm ảo vọng “du nhập lại sự sống dưới một dạng vĩnh cửu”. Nhưng, tác giả nói tiếp, “muốn du nhập sự sống vào điệu múa của mình, trước hết người nghệ sĩ phải tự du nhập vào chu kỳ trong đó điệu múa có một vị trí”(26)

Dưới ngòi bút của J.Quydiniê, “chu kỳ” có thể là chu kỳ múa nhảy, là truyền thống vũ đạo của từng cộng đồng mà tập quán nghìn đời đã sắp xếp thành hệ thống. Vì, trong từng điệu múa cụ thể, “sự sống” chỉ hiện hình được, sau khi đã khoác một hình thức nghệ thuật nhất định. “Chu kỳ” còn có thể là chu kỳ sinh hoạt của cộng đồng, sinh hoạt sản xuất và sinh hoạt tinh thần. Vì sức sống “vô diện mạo”, vốn ẩn nấp ở tầng sâu kín nhất

của từng cá thể, chỉ có thể kết tinh, để trở thành điệu múa tập thể, quanh những khái niệm quen thuộc với cộng đồng. Về mặt này, *Múa thiêng*... cũng cung cấp được cho chúng ta một số đề tài suy nghĩ.

Trong các xã hội trồng trọt, đối tượng của *Múa thiêng*..., những khái niệm nói trên chỉ có thể bắt nguồn từ nghề nông. Đúng hàng đầu là khái niệm phần thực rất quen thuộc với những ai quan tâm đến tôn giáo nông nghiệp.

Đừng hiểu lầm rằng phần thực chỉ là một ý niệm tôn giáo. Đây trước tiên là một khát vọng xã hội. Vì xã hội nông nghiệp có có nhu cầu nào lớn hơn nhu cầu sinh sôi nảy nở: ngũ cốc sinh sôi nảy nở, gia súc sinh sôi nảy nở, con người sinh sôi nảy nở. Và không có gì đáng cho chúng ta ngạc nhiên, nếu, trong trường hợp mà con người chưa làm chủ được thiên nhiên, còn phải chờ đợi “lượng trời”, thì khát vọng ấy được biểu minh bằng thái độ khẩn nguyện. Phải chăng vì đã tâm đắc điều đó mà J.Quyrdiniê, không xếp các điệu múa phục vụ cho nghi lễ nông nghiệp vào loại “múa tôn giáo”? Mở đầu chương I, chương “Múa dân gian”, cô đề cập ngay đến những điệu múa kèm theo “hội mùa mừng tái tạo”.

Nói đến múa nhảy phục vụ nghi lễ nông nghiệp, tác giả không chỉ thêu dệt quanh các khái niệm. Cô còn dành thì giờ để miêu tả - ngắn gọn thôi - một vài điệu múa cụ thể. Trong số này, có hai điệu thiết tưởng cũng đáng được nhắc lại ở đây, trong chừng mực có liên quan đến múa nhảy ở miền núi nước ta.

Về điệu múa giáo kết thúc hội mùa trên đảo Xêlêp: “Trong một hình nữa, các vũ công trẻ tuổi cầm giáo nhỏ làm bộ điệu đào đất. Nhưng các hình múa khác không còn là múa mô phỏng nữa: ở đây trở thành biểu tượng, và quay về giá trị dương vật mà nhiều nhà dân tộc học gán cho ngọn giáo”(27).

Và đây, một chi tiết trong hội mùa Manôra trên bán đảo Mã Lai(28); “... vào lúc rạng đông, anh (ý nói: người quản mừa) lại dẫn đầu đoàn mừa. Nhưng lần này anh đi về hướng biển, và dừng lại bên lợ nước, trong khi những người kia, vốn kéo hàng một theo anh, vội xếp hàng chen chúc sau lưng anh. Lúc ai nấy đã xếp hàng xong, anh một mình lợ xuống nước. Anh dong thẳng lên phía trước, tay cầm một ngọn giáo lớn đánh vào các ngọn sóng, đúng vào lúc mặt trời chiếu sáng đầu tiên lên sóng nước”(29).

Như vậy, mừa giáo không nhất thiết là mừa chiến tranh. Giáo = gậy chọc lỗ = dương vật = phồn thực. Công thức ấy - tạm rút ra như một giả thuyết làm việc từ những ví dụ ít ỏi kể trên - xứng đáng với sự lưu ý của những người sưu tầm mừa ở Tây Bắc, dọc Trường Sơn, ở Tây Nguyên, cũng như bất cứ nơi nào còn có nhiều nhóm người làm nương và dùng gậy chọc lỗ.

Tất nhiên, nội dung phồn thực trong điệu mừa không phải bao giờ cũng đập ngay vào con mắt quan sát. “Một đôi khi... mỗi kết hợp giữa lao động đất đai và hành động tính giao được gọi lên một cách trừu tượng hơn... Hầu như bao giờ cũng vậy, truyền thống của điệu mừa đã mờ nhạt trong ý thức biểu hiện lao động đất đai và biểu tượng của hành động tính giao, mà không có dữ kiện nào khác ngoài những ức đoán thuần túy”(30).

Vai trò mặt trời trong điệu mừa của lễ hội nông nghiệp Mã Lai cũng là một điểm gợi ý. Đã qua lâu rồi thời mà có nhà lịch sử tôn giáo ức đoán một cách nghiêm chỉnh rằng văn hóa sơ sử phương Nam không có “hình thái mặt trời”. Những đồ án trang trí nổi tiếng trên trống đồng, thạp đồng, là lời cải chính đã được dư luận khoa học rộng rãi chấp nhận. Tiếc rằng, ở nước ta, hầu như đây là bằng chứng độc nhất, cho đến nay. Tài liệu của

J.Quydiniê, thúc giục chúng ta tìm thêm bằng chứng trong múa nhảy. Kết quả thăm hỏi dân tộc học bước đầu trên các vùng rẻo Tây Bắc cho phép tin rằng “hình thái thờ phụng” ấy còn lưu lại vết tích không đến nỗi mờ nhạt lắm trong nghi lễ nông nghiệp hay trong nghệ thuật múa nhảy, ít nhất là của một số tộc nhỏ trước đây gọi là Xá(31).

Nhưng sự có mặt của biểu tượng mặt trời cũng không lọt vào vòng quay của trục phồn thực. Mà phồn thực, dù là khái niệm trung tâm của múa nhảy trong nghi lễ nông nghiệp, dù ít nhiều có lây qua các loại múa khác, kể cả múa cung đình, vẫn không quán xuyên được tinh thần của múa nhảy từ đầu đến cuối. Xâu lại với nhau mọi loại múa, mọi điệu múa, theo J.Quydiniê, là nhu cầu cộng cảm của mọi tập thể, mọi xã hội, nhất là các xã hội “tiền công nghiệp”, những cộng đồng còn đòi hỏi nhiều chất kết dính để có thể tồn tại. Khái niệm xã hội học này đã gián tiếp được đề cập đến trong một đoạn trên, khi chúng ta bàn về “nhịp điệu bên trong” của người múa.

Thực ra, cộng cảm không phải là đặc thù của múa nhảy nói riêng. Nó là mục đích của mọi hình thái sinh hoạt cộng đồng. Và trước tiên là của sinh hoạt tôn giáo khi mà các xã hội chậm phát triển cảm thấy cần phải cầu xin những lực lượng ngoài con người. Nhưng trong thực tiễn tế lễ, múa nhảy chính là một cách - phải chăng là cách có “ma lực” cao nhất? - để thực hiện cộng cảm. Nhân đây, có thể nhắc lại một đoạn câu trích dẫn: “Múa nhảy biểu hiện đà phấn khích thúc đẩy con người hợp nhất với đồng loại và thần linh của mình...”. Thần linh là tôn giáo. Đồng loại là xã hội. Hợp nhất là cộng cảm. Cộng cảm với thần linh - nếu không chê trách cách nhìn ấy của J.Quydiniê(32) - là để cộng cảm với đồng loại, để biến mình làm một với tập thể, trên cơ sở một tín điều được mọi người chấp nhận, vì kết tinh được ước

vọng chung của mọi người.

* * *

Qua múa nhảy, kể cả múa nhảy tôn giáo, cá nhân “chỉ còn là một đơn vị không đáng kể, trong một đơn vị phức hợp được gắn chặt bằng sức cộng cảm của mọi người, và từ trong đó mọi người đều rút ra cảm giác về cái kỳ vĩ thoáng qua của mình”(33). “Không đáng kể”, nhưng vẫn là một đơn vị, vẫn không mất diện mạo, trái lại là đàng khác. Ngạt thở trong áo nịt “tiền công nghiệp”, cá nhân chỉ có thể tự khẳng định, tự thấy mình “kỳ vĩ”, dù là “thoáng qua”, trong cái “kỳ vĩ” dài hơn của tập thể. Bước ra khỏi vòng múa, cá nhân tưởng mình đã lớn lên sau phút say sưa chung, còn tập thể thì càng tăng thêm gắn bó.

Cộng cảm, nói cho cùng, không phải là phát kiến của J.Quyđiniê. Cũng vậy, sự sống, phần thực... Là người đi sau khiên tón, cô đã tiếp thu và cố vận dụng “trên lưng cày của mình” một số khái niệm khoa học do những thế hệ đàn anh gạn lọc ra từ tiếng nói hàng ngày. Lấy thành tựu khái quát của các bậc thầy - trước tiên là những bài học đến nay vẫn chưa già cỗi của Mácxen Mốt-x (Marxeel Mauss) - để “khuôn” lại một trường hợp riêng biệt, trường hợp múa nhảy ở Đông Dương và Indônêxia, cô đã thành công đến mức nào? Thực là khó nói. Muốn trả lời câu hỏi đó, trước hết phải nắm vững thực tiễn múa nhảy trên địa bàn mà *Múa thiêng*... bao trùm. Điều kiện tiên quyết ấy, chúng ta chưa có sẵn trong tay. Ngay trên đất nước ta, một bộ phận của khu vực “Đông Dương và Indônêxia”, công tác phát hiện và sưu tầm các điệu múa cổ truyền còn đi những bước đầu. Cũng chính vì thế mà đối với chúng ta ngày nay *Múa thiêng*... vẫn “thời sự”, thời sự như một “lời nhắn của bầu bạn”.

Hiện nay chúng ta đòi hỏi nhiều, thắc mắc nhiều. Thắc

mắc về dân tộc tính, chẳng hạn, dân tộc tính trong văn nghệ, trong phong cách, trong suy nghĩ, cả trong lối sống... Mà thắc mắc là phải, vì dân tộc tính là gì, nếu không phải là một biểu hiện văn hóa - văn hóa hiểu theo nghĩa dân tộc học: vật chất + xã hội + tinh thần - của độc lập tính. Về mặt này, và cũng là “vô tình” thôi, J.Quydiniê lại giúp chúng ta một “tài liệu tham khảo”, khi *Múa thiêng*... đặt cô vào tình thế phải giải quyết một vấn đề cực hạn: tế Nam Giao và người Việt Nam đã bê nguyên xi, hay gân nguyên xi, vào lễ thức cung đình nước ta. Thông thường, trước những câu chuyện oái oăm thuộc loại này, cách giải đáp của chúng ta là cố lấy ra các chi tiết cổ truyền của dân tộc vẫn tồn tại được bên cạnh sự kiện văn hóa ngoại lai mà lịch sử nhập cảng vào nước ta. J.Quydiniê nhìn theo hướng khác. Cô không nói rằng hai nghi thức tế Nam Giao khác nhau ở những lễ tiết nào. Cô chỉ nhận xét về “thái độ tiếp thu”: “Cách đây chưa phải lâu la gì, các hội lễ ở Huế còn phản ánh tư tưởng cổ đại Trung Hoa do một dân tộc nhỏ tiêu hóa. Dân tộc ấy đã thoát ly khuôn mẫu, nhưng vẫn giữ được, đối với khuôn mẫu, lòng thành kính âu yếm mà xưa nay họ vẫn dành cho các bậc thầy tinh thần”(34). Như vậy, vẫn theo J.Quydiniê, cái độc đáo, trong trường hợp này, không phải là mức tiêu hóa hàng ngoại, mà là lòng tôn trọng - được xem như một đặc tính dân tộc đối với mọi tư tưởng cao đẹp.

*

* *

Thực ra, lẫn giữa các trang sách, các điệu múa, các chương mục, còn bao nhận xét cụ thể, bao ý kiến đáng tham khảo, mà một bài giới thiệu không thể nói lên hết. Nhấn mạnh một số tuyến lực và, khi cần, thủ tranh cãi với người đi trước, chúng tôi chỉ mong soi sáng được ít nhiều phối cảnh chung của *Múa thiêng*..., để bạn đọc tự đi vào tác phẩm.

-
1. ... và đến giờ đây (1990) là đúng ba mươi chín năm.
 2. Tên sách đầy đủ: Jean Cuisinier - La danse sacrée en Indochine et en Indonésia (*Múa thiêng ở Đông Dương và Indônêxia*). Nhà xuất bản PUG. Paris, 1951.
 3. ... dù sao, cũng đã cách hôm nay (1990) trên dưới 25 năm.
 4. Jeanne Cuisinier - Les Muong, Geographie humaine et Sociologie (*Người Mường. Địa lý nhân văn và xã hội học*). Viện Dân tộc, Paris, 1948, tr.569.
 5. Tuy có nhiều quan hệ với Trường Viễn Đông Bác Cổ, Jeanne Cuisinier không phải là nghiên cứu viên của “trường” này. Cô nghiên cứu ở Đông Dương với tư cách là người của Viện Dân tộc học Paris. Chi tiết này do cụ Trần Văn Giáp cho biết hồi còn sinh thời: trước Cách mạng tháng Tám, cụ Giáp từng là trợ lý nghiên cứu ở Trường Viễn Đông Bác Cổ.
 6. Nhắc lại... Trước ngày bùng nổ Cách mạng tháng Tám, Nhật đã đảo chính Pháp ở Đông Dương, dồn người Pháp vào những khu vực tập trung có lính canh gác.
 7. J.C, *Người Mường...* tr.25.
 8. J.C, *Múa thiêng...*, tr.66.
 9. J.C, *Múa thiêng...*, tr.30.
 10. J.C, *Múa thiêng...*, tr.30.
 11. J.C, *Múa thiêng...*, tr.2.
 12. J.C, *Múa thiêng...*, tr.30.
 13. ... Hay “phù phép” thì cũng thế. Nhân tiện, xin nói rõ thêm rằng, cũng như nhiều nhà nghiên cứu khác ở phương Tây, J.Cuisinier tách

phù phép (hay phương thuật) khỏi tôn giáo. Đối với chúng ta, cách nhận thức ấy xem chừng không thỏa đáng.

14 J.C, *Múa thiêng*... tr.1. Chữ “Nhịp điệu” được viết hoa trong nguyên văn.

15. Xá Dón là một nhóm người ở vùng Tây Bắc nước ta. Trong nghi lễ nông nghiệp trên nương của các dân tộc nhỏ được gọi là “Xá”, thường có vai “Mẹ lúa” do vợ người chủ nương thể hiện. Trong trường hợp người Xá Dón, “Mẹ lúa” chủ yếu xuất hiện trên nương để mở đầu khâu tra hạt: múa một mình, vừa múa vừa vung gậy chọc lỗ chĩa về phía mặt trời đang mọc. Chi tiết này do nhà dân tộc học Mạc Mốt (nay đã mất) thân ái kể cho nghe.

16. J.C, *Múa thiêng*... tr.2.

17. J.C, *Múa thiêng*... tr.2.

18. J.C, *Múa thiêng*... tr.1.

19. Hang “Ba anh em” (Les Trois Frères) ở Pháp là một trong những hang nổi tiếng về tranh vách đá tiền sử. Đáng lưu ý nhất ở đây là bức tranh thể hiện một nhân vật quái đản: sừng hươu, mắt tròn xoe như mắt vọ, tay thú dữ, đuôi ngắn. Nhưng chân là chân người, tư thế là tư thế con người đang múa. Vì vậy, nhiều nhà tiền sử học minh giải rằng đây có lẽ là chân một “giáo sĩ” thời đồ Đá đang biểu diễn một điệu múa hóa trang mô phỏng loài vật. Do đó mà giới khảo cổ học đặt tên một cách ước lệ cho bức tranh này là “Thầy phù thủy” (Le Sorcier).

20. J.C, *Múa thiêng*... tr.1.

21. J.C, *Múa thiêng*... tr 1.

22. J.C, *Múa thiêng*... tr 1.

23. Người Pháp gọi khoa học xã hội nói chung là “các khoa học về con người (les Sciennees humasines), hay “nhân học” thì cũng thế.

24. Loại huyền tích được gọi là “thần thoại”, các nhà thần thoại học nhận ra ở đây hai phần: 1. Phần mà họ ước gọi là “thần thoại vũ trụ”,

nói một cách khác là chuyện tạo thiên lập địa, hay chuyện kể buổi sinh thành của vũ trụ, trong đó tất nhiên có cả trần gian của người; 2. Phần được ước gọi là “thần thoại văn hóa” tức phần kể chuyện con người tạo ra nền văn hóa của mình như thế nào. Trong phần thứ hai, nổi bật lên một nhân vật được ước gọi là “anh hùng văn hóa”. Thường là con của thần Trời và nữ thần Đất (hay Cha Trời - Mẹ Đất), anh hùng văn hóa lập đủ thứ kỳ tích để tạo ra cho loài người đầu tiên một nếp sống có văn hóa: phát hiện ra lửa, phát hiện ra nghề nông...

25. Lễ chuyển một thành viên của cộng đồng từ lứa tuổi chưa thành niên (chưa đủ tư cách làm người) lên lứa tuổi thành niên (đủ tư cách làm người, làm một thành viên chính thức của cộng đồng).

26. J.C, *Múa thiêng*... tr.134.

27. J.C, *Múa thiêng*... tr 16, 17.

28. Nay là nước Malaixia.

29. J.C, *Múa thiêng*... tr 18, 19.

30. J.C, *Múa thiêng*... tr.16.

31. Xem lại chú thích 1.

32. Thần linh, dù gắn với lòng tin của từng cá nhân trong một cộng đồng, thực ra thường xa con người, vì được con người gán cho một bản chất siêu việt, cao hơn bản chất con người, và “định vị” vào một thế giới ngoài tôn giáo của con người. Chỉ thông qua nghi lễ, thần linh mới “giáng hạ” để đến với con người, hay, nói cách khác, con người dùng nghi lễ tôn giáo để thông quan với thần linh. Trong trường hợp này, múa nhảy tập thể, với khả năng gắn những cá nhân riêng rẽ vào một nhịp điệu chung, và với tác dụng gây “phấn kích” (để dùng lại chữ của J.Quyđiniê), có thể đóng một vai trò lớn trong mối quan hệ vừa nói trên. Còn ở mức cực hạn thì thần linh có thể “nhập” vào con người, để làm một với con người, ví như trong trường hợp “ốp đồng” ở ta trước kia, hay trường hợp lễ tiết gọi là “rước mình thánh chúa” trong lễ thức Thiên Chúa giáo. Và chẳng, trong các ngôn ngữ Âu châu, trong tiếng

Pháp chẳng hạn, lễ “rước mình thánh Chúa” lại có thể mang tên “cộng cảm” (conunion), rõ ràng nhằm nói lên mối “cộng cảm với thần linh”.

33. J.C, *Múa thiêng*... tr 132.

34. J.C, *Múa thiêng*... tr 71.