

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
VIỆN VĂN HÓA, NGHỆ THUẬT, THỂ THAO VÀ DU LỊCH VIỆT NAM**

Trần Ly Ly

**MÚA ĐỒNG Ở CHÂU THỎ BẮC BỘ
TỪ NGHI LỄ ĐẾN SÂN KHẤU**

LUẬN ÁN TIẾN SĨ LÝ LUẬN VÀ LỊCH SỬ SÂN KHẤU

Hà Nội - 2026

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
VIỆN VĂN HÓA, NGHỆ THUẬT, THỂ THAO VÀ DU LỊCH VIỆT NAM**

**MÚA ĐỒNG Ở CHÂU THỎ BẮC BỘ
TỪ NGHI LỄ ĐẾN SÂN KHẤU**

Ngành: Lý luận và lịch sử sân khấu

Mã ngành: 9210221

LUẬN ÁN TIÊN SĨ LÝ LUẬN VÀ LỊCH SỬ SÂN KHẤU

Người hướng dẫn khoa học

Nghiên cứu sinh

GS.TS Nguyễn Thị Hiền

TS. Trần Thị Minh Thu

Trần Ly Ly

XÁC NHẬN CỦA CƠ SỞ ĐÀO TẠO



PHÓ VIỆN TRƯỞNG

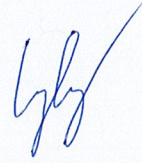
Mai Thị Thùy Hương

Hà Nội - 2026

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan luận án tiến sĩ *Múa đồng ở châu thổ Bắc Bộ - từ nghi lễ đến sân khấu* là công trình nghiên cứu khoa học của riêng tôi dưới sự hướng dẫn của người hướng dẫn khoa học. Mọi tài liệu, số liệu trích dẫn, tham khảo đều trích nguồn rõ ràng, đúng quy định.

Tôi xin chịu trách nhiệm về lời cam đoan này.

Nghiên cứu sinh**Trần Ly Ly**

MỤC LỤC

LỜI CAM ĐOAN	i
DANH MỤC CHỮ VIẾT TẮT	iv
MỞ ĐẦU	1
Chương 1: TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU, CƠ SỞ LÝ LUẬN VÀ THỰC TIỄN	12
1.1. Tổng quan tình hình nghiên cứu.....	12
1.1.1. Tổng quan tình hình nghiên cứu trong nước.....	12
1.1.2. Những công trình nghiên cứu nước ngoài.....	21
1.1.3. Đánh giá các công trình nghiên cứu, khoảng trống và vấn đề đặt ra.....	28
1.2. Cơ sở lý luận.....	30
1.2.1. Một số khái niệm công cụ.....	30
1.2.2. Một số lý thuyết vận dụng trong luận án.....	33
1.2.3. Khung phân tích và ngưỡng chuyển hóa mùa đồng từ nghi lễ đến sân khấu.....	39
1.3. Cơ sở thực tiễn.....	41
1.3.1. Không gian văn hóa châu thổ Bắc Bộ.....	41
1.3.2. Nguồn gốc và bối cảnh hình thành mùa đồng.....	44
Tiểu kết.....	49
Chương 2: MÙA ĐỒNG TRONG NGHI LỄ LÊN ĐỒNG	51
2.1. Vai trò của mùa đồng trong nghi lễ Lên đồng.....	51
2.1.1. Phương tiện để “thánh nhập” tạo cầu nối tâm linh.....	51
2.1.2. Phương tiện biểu hiện uy quyền, tính cách thần thánh.....	51
2.1.3. Yếu tố liên kết cấu trúc và điều tiết nhịp độ trong toàn bộ nghi lễ.....	52
2.1.4. Kiến tạo không gian linh thiêng của nghi lễ.....	53
2.2. Đặc điểm của mùa đồng.....	53
2.2.1. Mùa đồng: thể loại mùa thiêng.....	53
2.2.2. Mùa đồng: hình thức mùa đơn.....	55
2.2.3. Mùa đồng với tính ngẫu hứng.....	57
2.3. Phân loại mùa đồng trong các giá đồng.....	59
2.3.1. Mùa của các giá hàng Quan.....	59
2.3.2. Mùa của các giá hàng Châu Bà.....	61
2.3.3. Mùa của các giá hàng Ông Hoàng.....	64
2.3.4. Mùa của các giá hàng Cô.....	66
2.3.5. Mùa của các giá hàng Cậu.....	69
2.4. Tính sân khấu của mùa đồng.....	70
2.4.1. Cấu trúc ba hồi.....	70
2.4.2. Tính nguyên hợp và tính tổng hợp của mùa đồng.....	73
2.4.3. Tính hành động.....	75
2.4.4. Tính biểu đạt.....	76
2.4.5. Tính tương tác.....	79
2.4.6. Tính thẩm mỹ.....	85
Tiểu kết.....	87

Chương 3: MÚA ĐỒNG: SỰ CHUYỂN HÓA TỪ NGHI LỄ ĐẾN SÂN KHẤU CHUYÊN NGHIỆP	88
3.1. Múa đồng từ không gian thiêng trong điện thần đến sân khấu	88
3.1.1. Sự chọn lọc và trích xuất các giá đồng	88
3.1.2. Nén thời gian và tái cấu trúc nghi lễ	89
3.1.3. Thẩm mỹ hóa và kỹ thuật hóa múa đồng	89
3.1.4. Chuẩn hóa và chuyên nghiệp hóa múa đồng	90
3.2. Múa đồng trong nghệ thuật sân khấu	92
3.2.1. Múa đồng trong chương trình, vở diễn sân khấu	92
3.2.2. Múa đồng trên sân khấu múa chuyên nghiệp	99
3.2.3. Múa đồng trong trình diễn đại chúng và truyền hình	111
3.3. Sự tương đồng và khác biệt giữa múa đồng trong nghi lễ và múa đồng trong nghệ thuật sân khấu	119
3.3.1. Sự tương đồng	119
3.3.2. Sự khác biệt	120
Tiểu kết	123
Chương 4: NHỮNG VẤN ĐỀ ĐẶT RA CỦA MÚA ĐỒNG TRONG ĐỜI SỐNG ĐƯƠNG ĐẠI.....	125
4.1. Nghi lễ hóa trình diễn sân khấu	125
4.1.1. Đặc điểm của nghi lễ hóa trình diễn sân khấu	125
4.1.2. Sự phát triển nghi lễ hóa múa đồng trong đời sống đương đại	129
4.1.3. Tính thiêng của múa đồng trong sự chuyển đổi từ nghi lễ đến sân khấu	130
4.2. Sân khấu hóa nghi lễ	133
4.2.1. Đặc điểm của sân khấu hóa nghi lễ	133
4.2.2. Sự phát triển sân khấu hóa nghi lễ trên thế giới	135
4.2.3. Sự phát triển sân khấu hóa nghi lễ ở Việt Nam	138
4.2.4. Sự phát triển múa đồng trên sân khấu	142
4.3. Những ưu điểm và thách thức của sân khấu hóa múa đồng	147
4.3.1. Ưu điểm	147
4.3.2. Thách thức	158
Tiểu kết	162
KẾT LUẬN.....	163
DANH MỤC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC CỦA TÁC GIẢ	170
TÀI LIỆU THAM KHẢO	171
PHỤ LỤC.....	181

DANH MỤC CHỮ VIẾT TẮT

Chữ viết tắt Chữ	Chữ viết đầy đủ
CHXHCN	Cộng hòa xã hội chủ nghĩa
DSVH	Di sản văn hóa
GS	Giáo sư
NCS	Nghiên cứu sinh
NSND	Nghệ sĩ nhân dân
Nxb	Nhà xuất bản
PGS	Phó Giáo sư
TS	Tiến sĩ
Thờ Mẫu	Tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ của người Việt
UBND	Ủy ban Nhân dân
UNESCO	Tổ chức Giáo dục, Khoa học và Văn hóa của Liên hợp quốc
VHTTDL	Văn hóa, Thể thao và Du lịch

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

1.1. Lên đồng là nghi lễ trung tâm của tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ của người Việt, giữ vị trí quan trọng trong đời sống tâm linh và sinh hoạt văn hóa của cộng đồng người Việt ở châu thổ Bắc Bộ. Trong nhiều năm qua, nghi lễ này đã thu hút sự quan tâm của nhiều học giả từ các hướng tiếp cận như văn hóa học, nhân học, tôn giáo học, tâm lý học, giới và quyền lực giới, cũng như nghiên cứu về mạng lưới xã hội và vốn xã hội. Từ các góc độ đó, những công trình đi trước đã góp phần làm rõ tiến trình lịch sử, chức năng tâm linh, ý nghĩa xã hội và vai trò của Lên đồng trong đời sống cộng đồng.

Tuy nhiên, các nghiên cứu hiện có chủ yếu tập trung vào nghi lễ như một hiện tượng tín ngưỡng – văn hóa, trong khi phương diện trình diễn của nghi lễ, đặc biệt dưới góc nhìn lý luận và lịch sử sân khấu, vẫn chưa được khảo sát một cách đầy đủ. Trong cấu trúc tổng thể của nghi lễ Lên đồng, các thành tố như âm nhạc, hát văn, phục trang, đạo cụ và đặc biệt là múa đồng không chỉ tham gia vào việc kiến tạo không gian thiêng mà còn tạo nên một chỉnh thể diễn xướng giàu tính biểu đạt và thẩm mỹ. Chính vì vậy, việc nghiên cứu múa đồng từ góc độ lý luận và lịch sử sân khấu là cần thiết, vừa để bổ sung khoảng trống của nghiên cứu hiện nay, vừa để góp phần nhận diện rõ hơn giá trị nghệ thuật của thực hành nghi lễ này.

1.2. Trong các thành tố tạo nên nghi lễ Lên đồng, múa đồng giữ một vị trí đặc biệt. Đây không chỉ là phương tiện hỗ trợ thanh đồng biểu đạt trạng thái nhập vai và thần thái của từng giá đồng, mà còn là yếu tố trực tiếp góp phần hình thành nhịp điệu, sắc thái và sức biểu cảm của toàn bộ nghi lễ. Mỗi điệu múa, mỗi động tác, mỗi cách sử dụng đạo cụ đều gắn với một hệ thống biểu tượng, với tính cách và uy lực của các vị thánh trong điện thần Tam phủ.

Mặc dù đã được đề cập trong một số công trình nghiên cứu, múa đồng phần lớn mới được trình bày như một yếu tố riêng lẻ, chủ yếu dừng ở mô tả các động tác, đạo cụ hoặc đặc trưng của từng giá đồng như trong các công trình của một số tác giả như Ngô Đức Thịnh [45], Ngô Đức Thịnh và cộng sự [44], Vũ Ngọc Khánh [21]; [22], Nguyễn Duy Hình [18], Nguyễn Ngọc Mai [34].... Vì vậy, vị trí, vai trò và ý nghĩa của múa đồng trong chỉnh thể nghi lễ vẫn chưa được làm rõ một cách hệ thống, nhất là trong mối

quan hệ tương tác với âm nhạc châu văn, cung văn, hầu dâng và người tham dự. Việc lựa chọn múa đồng làm đối tượng nghiên cứu trung tâm vì thế có ý nghĩa cần thiết, nhằm làm rõ đặc trưng, chức năng và giá trị biểu đạt của bộ phận nghệ thuật đặc sắc này trong nghi lễ Lên đồng.

1.3. Từ góc độ phương pháp tiếp cận, múa tín ngưỡng và múa thiêng nói chung, múa đồng nói riêng, lâu nay thường được nghiên cứu chủ yếu từ từng chuyên ngành riêng biệt như văn hóa học, dân tộc học hoặc nghệ thuật múa. Trong khi đó, bản thân múa đồng là một hiện tượng có tính chất liên ngành rõ nét: vừa thuộc về nghi lễ tín ngưỡng, vừa là một hình thức biểu đạt bằng thân thể, vừa tham gia vào cấu trúc diễn xướng tổng hợp với âm nhạc, lời hát, phục trang, đạo cụ và không gian trình diễn.

Chính đặc điểm đó đòi hỏi một cách tiếp cận liên ngành, trong đó lý luận và lịch sử sân khấu được lựa chọn làm hướng tiếp cận trung tâm để phân tích múa đồng như một hình thức trình diễn có cấu trúc, có ngôn ngữ biểu đạt và có tính thẩm mỹ riêng. Từ góc nhìn này, múa đồng không chỉ được xem như một biểu hiện của đức tin, mà còn được nhận diện như một thành tố quan trọng trong cấu trúc diễn xướng của nghi lễ. Việc lựa chọn đề tài *Múa đồng ở châu thổ Bắc Bộ - từ nghi lễ đến sân khấu* vì thế xuất phát từ nhu cầu nhận diện đối tượng bằng một hướng tiếp cận phù hợp với bản chất nghệ thuật trình diễn, đồng thời góp phần mở rộng phạm vi nghiên cứu của chuyên ngành Lý luận và lịch sử sân khấu đối với các thực hành văn hóa truyền thống.

Múa dân gian hình thành từ hai nguồn gốc gắn với đời sống cộng đồng. Một là từ lao động và sinh hoạt thường nhật, nơi con người mô phỏng, cách điệu động tác để biểu đạt kinh nghiệm sống; và hai là từ đời sống tinh thần, tín ngưỡng, nơi múa trở thành phương tiện biểu đạt đức tin và giao tiếp với thần linh. Từ nguồn thứ hai này múa thiêng xuất hiện rất sớm trong các thực hành tín ngưỡng nguyên thủy, gắn với quan niệm vũ trụ và nhân sinh của cộng đồng. Trong bối cảnh con người thờ các lực lượng tự nhiên như đất, mặt trời, nước, lửa, cây cối, động vật... các thầy cúng, thầy mo, shaman, thầy đồng sử dụng những động tác mang tính biểu tượng kết hợp lời khấn, thủ pháp ma thuật và pháp khí để tạo ngữ nghĩa nghi lễ hướng tới cầu xin, chữa lành, bảo hộ, hay phản ánh mối quan hệ giữa con người và thế giới siêu nhiên. Trải qua thời gian, những động tác thiêng ấy được cộng đồng tích lũy và chuẩn hóa, phát triển thành các

hình thái múa tín ngưỡng nghi lễ mà ngày nay vẫn là thành tố không thể thiếu trong nhiều thực hành, như các điệu Xòe của người Thái gắn với nghi lễ Then ở vùng Tây Bắc Việt Nam.

Múa đồng như là một hình thức thực hành đặc trưng của Thờ Mẫu không chỉ là một thành tố quan trọng của nghi lễ, mà còn là một hiện tượng biểu đạt văn hóa và nghệ thuật trên sân khấu chuyên nghiệp. Múa đồng không tồn tại độc lập, mà tương tác chặt chẽ và đa chiều với các yếu tố khác như âm nhạc châu văn, đạo cụ, trang phục và người tham dự, khán giả. Điều này tạo nên một tổng thể sân khấu tâm linh đặc thù, nơi ranh giới giữa thiêng và tục, diễn và thực được xóa nhòa. Trong quá trình sân khấu hóa, múa đồng dần vượt ra khỏi không gian nghi lễ để bước vào sân khấu chuyên nghiệp. Sự chuyển hóa của múa đồng từ không gian linh thiêng sang không gian biểu diễn hiện đại phản ánh một quá trình lai ghép văn hóa và nghệ thuật đầy sáng tạo nhưng cũng đặt ra nhiều thách thức. Khi được đưa lên sân khấu chuyên nghiệp, nghi lễ Lên đồng không chỉ giữ là một thực hành thiêng, một sự biểu đạt của tín ngưỡng Thờ Mẫu, mà còn trở thành một ngôn ngữ biểu đạt đa tầng. Vũ đạo, âm nhạc, ánh sáng, trang phục và không gian được tổ chức lại theo ngôn ngữ của sân khấu nhằm tạo ra trải nghiệm nghệ thuật mang tính thị giác và thính giác. Đây chính là không gian nơi nghệ thuật múa truyền thống được hồi sinh trong những hình thức biểu đạt mới, đặt ra yêu cầu về sự tinh tế trong cách chuyển thể. Sự chuyển hóa này phản ánh sự linh hoạt và thích ứng của múa dân gian trong xã hội hiện đại. Múa đồng trên sân khấu còn gợi ra những câu hỏi quan trọng về ranh giới giữa thực hành của cộng đồng và sáng tác của đạo diễn, biên đạo múa, giữa thiêng và tục, giữa biểu diễn và thể hiện đức tin, giữa bảo vệ di sản tại cộng đồng và sáng tạo nghệ thuật trên sân khấu chuyên nghiệp.

Việc múa đồng bước ra khỏi không gian nghi lễ để hiện diện trên các sân khấu nghệ thuật tổng hợp, sân khấu múa chuyên biệt hay thậm chí cả các sân khấu ca nhạc đại chúng, cho thấy sức sống và khả năng chuyển hóa mạnh mẽ của hình thức múa tín ngưỡng. Quá trình này không đơn thuần là việc mượn chất liệu từ thực hành dân gian, mà còn là quá trình xây dựng ngôn ngữ múa mới, gắn kết giữa dân gian và đương đại, giữa tâm linh và thị giác.

Với những lí do trên, NCS lựa chọn đề tài *Múa đồng ở châu thổ Bắc Bộ - từ nghi*

lễ đến sân khấu với mong muốn khám phá và lý giải những biểu đạt của các điệu múa trong các giá đồng và sự tương tác của nó trong chính thể của nghi lễ Lên đồng. Đồng thời luận án khám phá sự chuyển hóa múa đồng từ nghi lễ đến sân khấu để làm rõ những đặc tính của múa tín ngưỡng, tính biểu đạt của các giá đồng và tính nghệ thuật thị giác trên sân khấu chuyên nghiệp và bàn luận về ranh giới giữa cái thiêng và cái tục, giữa tín ngưỡng và nghệ thuật.

2. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu

2.1. Mục đích nghiên cứu

Luận án nghiên cứu sự chuyển hóa của múa đồng từ không gian nghi lễ sang không gian sân khấu chuyên nghiệp nhằm làm rõ đặc điểm của quá trình chuyển hóa từ một thực hành mang tính thiêng sang một hình thức trình diễn nghệ thuật với những biến đổi về không gian trình diễn, chủ thể biểu diễn, ngôn ngữ động tác, cấu trúc thời gian và quan hệ giữa người diễn với khán giả, từ đó đặt ra những vấn đề liên quan đến múa đồng trong đời sống đương đại.

2.2. Nhiệm vụ nghiên cứu

Để đạt được các mục đích nghiên cứu nêu trên, luận án triển khai các nhiệm vụ cụ thể sau:

- Tổng quan và hệ thống hóa các công trình nghiên cứu trong và ngoài nước liên quan đến múa thiêng, múa tín ngưỡng, nghi lễ Lên đồng và sân khấu hóa nghi lễ; trên cơ sở đó xác lập cơ sở lý luận cho việc tiếp cận múa đồng từ góc độ lý luận và lịch sử sân khấu.

- Khảo sát và phân tích múa đồng trong một số thực hành nghi lễ Lên đồng tiêu biểu ở châu thổ Bắc Bộ, tập trung tại Hà Nội, Hưng Yên và Ninh Bình; làm rõ vai trò, đặc điểm, phân loại và tính sân khấu của múa đồng trong nghi lễ lên đồng.

- Phân tích sự chuyển hoá của múa đồng từ nghi lễ đến sân khấu chuyên nghiệp, múa đồng trong nghệ thuật sân khấu cũng như nghiên cứu sự tương đồng và khác biệt giữa múa đồng trong nghi lễ và múa đồng trong nghệ thuật sân khấu.

- Bàn luận những vấn đề đặt ra trong đời sống đương đại khi múa đồng được sân khấu hóa, bao gồm mối quan hệ giữa tính thiêng và tính thẩm mỹ, giữa thực hành cộng đồng và sáng tạo nghệ thuật, giữa bảo vệ di sản và trình diễn sân khấu.

3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

3.1. Đối tượng nghiên cứu

Đối tượng nghiên cứu của luận án là múa đồng trong tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ của người Việt ở châu thổ Bắc Bộ, sự chuyển hóa của múa đồng từ không gian thiêng đến sân khấu và múa đồng trong nghệ thuật sân khấu.

3.2. Phạm vi nghiên cứu

Phạm vi không gian:

Châu thổ Bắc Bộ được chọn vì là vùng lõi, nơi tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ hình thành, phát triển và lan tỏa với trung tâm là Phủ Dầy (tỉnh Ninh Bình).

Luận án tập trung khảo sát một số thực hành Lên đồng tại thành phố Hà Nội, tỉnh Hưng Yên và Ninh Bình.

Phạm vi thời gian:

Luận án tập trung nghiên cứu múa đồng vào giai đoạn từ năm 1986 (Đổi mới) đến nay. Trong giai đoạn này, động tác múa có thể không biến đổi lớn, nhưng các thành tố cấu thành môi trường trình diễn của múa đồng có nhiều thay đổi đáng kể về không gian trình diễn và đặc biệt là sự phát triển của các hình thức sân khấu hóa múa đồng trong đời sống đương đại.

4. Câu hỏi và giả thuyết nghiên cứu

4.1. Câu hỏi nghiên cứu

Luận án tập trung trả lời 3 câu hỏi nghiên cứu chính sau:

Câu hỏi thứ nhất: Từ góc độ lý luận và lịch sử sân khấu, múa đồng trong nghi lễ Lên đồng được xác định như một hình thức trình diễn với những đặc điểm sân khấu nào? Từ đó, múa đồng có thể được nhìn nhận như một hình thức trình diễn mang cấu trúc sân khấu tiềm ẩn trong không gian nghi lễ?

Câu hỏi thứ hai: Quá trình chuyển hóa múa đồng từ không gian nghi lễ sang sân khấu nghệ thuật diễn ra như thế nào? Và đâu là ngưỡng chuyển đổi giữa thực hành nghi lễ và hình thức sân khấu chuyên nghiệp? Qua đó, luận án cần làm rõ hình thức sân khấu được kiến tạo trong đời sống đương đại và những hệ quả của sự chuyển hóa này đối với tính thiêng, tính thẩm mỹ và vị thế của chủ thể trình diễn.

Câu hỏi thứ ba: Từ sự chuyển hoá múa đồng trong nghi lễ đến sân khấu chuyên

nghiệp, việc nghi lễ hoá sân khấu và vấn đề sân khấu hoá nghi lễ đã đặt ra những vấn đề gì cần nghiên cứu, bàn luận? Đây là những ưu điểm và thách thức của sân khấu hoá múa đồng trong đời sống đương đại hiện nay?

4.2. Giả thuyết nghiên cứu

Trả lời cho ba câu hỏi nghiên cứu nêu trên, luận án đưa ra các giả thuyết sau:

Giả thuyết 1: Múa đồng trong nghi lễ Lên đồng là một thành tố tín ngưỡng, đồng thời là một cấu trúc trình diễn có tổ chức. Nó vận hành thông qua hệ thống ký hiệu hình thể, có vai trò là phương tiện tạo cầu nối tâm linh, biểu hiện uy quyền, tính cách thần linh, liên kết cấu trúc, điều tiết nhịp độ, kiến tạo không gian linh thiêng của nghi lễ, đồng thời có cấu trúc ba hồi, mang tính tổng hợp, tính hành động, tính biểu đạt, tính tương tác và tính thẩm mỹ. Vì vậy, múa đồng có thể được xem như một hình thức trình diễn nghi lễ mang tính sân khấu và là tiền đề cho khả năng chuyển hóa sang sân khấu chuyên nghiệp.

Giả thuyết 2: Quá trình chuyển hóa múa đồng từ không gian nghi lễ sang sân khấu chuyên nghiệp là một quá trình tái cấu trúc trình diễn, diễn ra thông qua sự biến đổi đồng thời về chức năng, hệ ký hiệu và quan hệ tiếp nhận. Khi chuyển từ điện thờ sang sân khấu chuyên nghiệp, múa đồng chuyển từ chức năng nghi lễ sang chức năng thẩm mỹ; từ cấu trúc linh hoạt của thực hành nghi lễ sang cấu trúc được tổ chức và biên đạo. Từ đó có thể giả định rằng tồn tại một ngưỡng chuyển hóa trình diễn, tại đó sự thay đổi về chức năng, ký hiệu và quan hệ tiếp nhận làm biến đổi múa đồng từ một thực hành nghi lễ thành một hình thức trình diễn trong không gian biểu diễn nghệ thuật.

Giả thuyết 3: Nếu như nghi lễ hoá sân khấu là quá trình một hình thức trình diễn nghệ thuật được trong môi trường mang tính tâm linh, với những quy tắc nghi thức và cấu trúc thiêng, vượt ra khỏi mục đích giải trí thông thường, thì sân khấu hoá nghi lễ, mà cụ thể ở đây là sân khấu hoá múa đồng là đưa một nghi lễ tín ngưỡng vào môi trường nghệ thuật biểu diễn, nhưng vẫn giữ giá trị của nó. Từ nội hàm đó có thể giả định rằng sân khấu hoá múa đồng là bước phát triển quan trọng, giúp nghệ thuật dân gian tiếp cận công chúng rộng rãi hơn, góp phần bảo vệ, phát huy, quảng bá giá trị di sản, nhưng cũng chứa đựng những nguy cơ tiềm ẩn liên quan đến kinh tế thị trường, hội nhập quốc tế cũng như sự cân bằng giữa nghi lễ và nghệ thuật.

5. Cách tiếp cận và phương pháp nghiên cứu

5.1. Cách tiếp cận

Múa đồng được nghiên cứu trong tổng thể nghi lễ Lên đồng với việc nhập thần, hệ thống tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ và không gian diễn xướng. Đặc biệt, khi múa đồng dịch chuyển từ điện thờ sang sân khấu chuyên nghiệp, đối tượng nghiên cứu trở thành một quá trình sân khấu hóa và tái cấu trúc trình diễn dân gian trên sân khấu. Vì vậy, luận án triển khai tiếp cận liên ngành, trong đó lý luận và lịch sử sân khấu giữ vai trò khung phân tích trung tâm, kết hợp với nghệ thuật học, nhân học và văn hóa học.

Từ đó luận án phân tích múa đồng theo các hướng tiếp cận sau:

- Từ góc độ lý luận và lịch sử sân khấu: Luận án tiếp cận múa đồng như một hình thức diễn xướng có cấu trúc trình diễn và ngôn ngữ sân khấu đặc thù, đồng thời khảo sát quá trình chuyển thể từ nghi lễ sang sân khấu. Trọng tâm là phân tích các biến đổi về không gian trình diễn từ điện thờ đến nhà hát, chức năng của tác dụng của nghi lễ đến hiệu quả thẩm mỹ, chủ thể biểu diễn là thanh đồng và diễn viên, quan hệ người diễn và khán giả, và ký hiệu hóa và biểu tượng hóa cái thiêng trong sân khấu đương đại.

- Từ góc độ nghệ thuật múa: Luận án làm rõ hệ thống động tác tay, chân, thân, nhịp, chuyển động, cách sử dụng đạo cụ và sự tổ chức hình thể trong từng giá đồng. Ngôn ngữ hình thể được xem như một hệ ký hiệu mang ngữ nghĩa, vừa biểu đạt các vị thần thánh, vừa thể hiện trạng thái nhập đồng, phong thái và bản ngã của chủ thể thực hành.

- Từ góc độ nghệ thuật âm nhạc: Luận án phân tích mối quan hệ hữu cơ giữa múa và châu văn như của nghi lễ. Sự biến đổi tiết tấu, nhịp phách, giai điệu, cấu trúc bài bản và nhạc cụ được xem như sự dẫn dắt trạng thái cảm xúc và thân thể của người múa, đồng thời tổ chức nhịp điệu, chuyển đoạn và cao trào của toàn bộ giá đồng.

- Từ góc độ nhân học và văn hóa học: Luận án đặt múa đồng trong bối cảnh văn hóa của cộng đồng Thờ Mẫu: các biến thể của múa trong các giá đồng bị tác động bởi văn hóa, phong cách của các chủ thể đa dạng từ các vùng miền, cách điệu và chuẩn hóa trong thực hành, vai trò của thanh đồng.

Với những cách tiếp cận này, luận án tập trung mô tả múa đồng như một hiện tượng tín ngưỡng và nghệ thuật. Luận án cũng lý giải sự chuyển hóa từ nghi lễ đến sân khấu, đồng thời đặt quá trình đó trong các điều kiện văn hóa xã hội cụ thể trong bối

cảnh đương đại.

Luận án sử dụng hệ phương pháp kết hợp giữa điền dã theo hướng dân tộc học, phân tích trên cơ sở sân khấu học, so sánh đối chiếu và tổng hợp tư liệu nhằm làm rõ quá trình vận động của múa đồng từ không gian nghi lễ sang không gian trình diễn nghệ thuật trên sân khấu.

5.2. Phương pháp nghiên cứu

5.2.1. Phương pháp tổng hợp và phân tích tư liệu

Luận án sử dụng phương pháp tổng hợp và phân tích tư liệu để hệ thống hóa các công trình nghiên cứu trong và ngoài nước liên quan đến múa thiêng, múa tín ngưỡng, nghi lễ Lên đồng, sân khấu nghi lễ, sân khấu hóa và nghệ thuật trình diễn. Trên cơ sở đó, luận án xác định bối cảnh nghiên cứu, lựa chọn các khái niệm công cụ và xây dựng nền tảng lý luận cho việc tiếp cận đối tượng.

Việc kết hợp tư liệu đã công bố với dữ liệu điền dã và tư liệu trình diễn đương đại giúp luận án vừa có cơ sở lý luận, vừa có cơ sở thực chứng để phân tích múa đồng trong mối quan hệ giữa nghi lễ và sân khấu.

5.2.2. Phương pháp điền dã dân tộc học

Luận án sử dụng phương pháp điền dã dân tộc học để tiếp cận trực tiếp các không gian thực hành nghi lễ Lên đồng, từ đền, phủ công đến các điện tư gia tại Hà Nội, Hưng Yên, Ninh Bình và một số địa phương thuộc châu thổ Bắc Bộ.

Trong quá trình điền dã, nghiên cứu sinh tiến hành quan sát tham dự các nghi lễ diễn ra vào những dịp chính trong năm như đầu năm, vào hạ, tán hạ, cuối năm và các kỳ tiệc thánh như “tháng Tám giỗ Cha, tháng Ba giỗ Mẹ”. Tư liệu điền dã được thu thập thông qua quan sát, ghi chép, phỏng vấn, chụp ảnh, ghi hình và ghi âm, làm cơ sở cho việc phân tích cấu trúc trình diễn của múa đồng.

Trọng tâm khảo sát điền dã tập trung vào các nội dung sau:

Cấu trúc trình diễn của từng giá đồng: nhịp điệu, chuyển đoạn, cao trào, logic sắp đặt động tác.

Ngôn ngữ hình thể của múa: hệ động tác, tổ hợp động tác gắn với đạo cụ, mức độ ứng biến và cá nhân hóa.

Quan hệ tương tác giữa thanh đồng, cung văn, hầu dâng và người dự lễ trong quá

trình trình diễn nghi lễ.

Không gian diễn xướng: Bố trí điện thờ, khoảng cách giữa người diễn và người xem, luồng di chuyển, điểm nhìn và ranh giới giữa thiêng và tục.

Yếu tố vùng miền và phong cách biểu hiện: khác biệt địa phương, cách truyền dạy, thẩm mỹ trình diễn và các biến thể của cùng một mô-típ múa.

Phương pháp này giúp luận án tiếp cận múa đồng như một thực hành sống động trong bối cảnh văn hóa cụ thể, đồng thời cung cấp dữ liệu thực địa để đối chiếu với các biến đổi của múa đồng khi được đưa lên sân khấu.

5.2.3. Phương pháp phân tích trên cơ sở sân khấu học

Luận án sử dụng phương pháp phân tích trên cơ sở sân khấu học để tiếp cận múa đồng như một hình thức diễn xướng có cấu trúc, có tổ chức trình diễn và có khả năng tạo nghĩa. Trên cơ sở đó, luận án tập trung phân tích các phương diện sau:

Hình thái trình diễn như sự nhập vai, tổ chức hình tượng, nhịp điệu, chuyển đoạn và cao trào trong từng giá đồng.

Hệ ký hiệu biểu đạt thân thể, đạo cụ, phục trang, âm nhạc châu văn, lời hát và không gian trình diễn.

Quan hệ giữa người diễn và người xem: từ hình thức tham dự trong nghi lễ đến hình thức tiếp nhận trong không gian sân khấu chuyên nghiệp.

Sự biến đổi về chức năng và ý nghĩa của múa đồng khi chuyển từ môi trường nghi lễ sang môi trường biểu diễn chuyên nghiệp.

Phương pháp này cho phép luận án nhận diện múa đồng không chỉ như một tập hợp động tác, mà như một hình thức trình diễn nghi lễ có cấu trúc thẩm mỹ và ngôn ngữ biểu đạt đặc thù.

5.2.4. Phương pháp so sánh đối chiếu

Luận án sử dụng phương pháp so sánh đối chiếu để làm rõ sự tương đồng và khác biệt của múa đồng trong các môi trường trình diễn khác nhau, bao gồm:

Múa đồng trong không gian nghi lễ tại đền, phủ, điện tư gia.

Múa đồng trong không gian sân khấu chuyên nghiệp, chương trình nghệ thuật tổng hợp và truyền thông đại chúng.

Việc so sánh được triển khai theo các tiêu chí: không gian trình diễn, chức năng,

ngôn ngữ động tác, chủ thể biểu diễn, cơ chế tạo nghĩa và quan hệ tiếp nhận. Trên cơ sở đó, luận án làm rõ các dạng chuyển đổi của múa đồng như chọn lọc, rút gọn, chuẩn hóa, cách điệu hóa và thẩm mỹ hóa khi đi vào sân khấu chuyên nghiệp.

6. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn của đề tài

6.1. Ý nghĩa khoa học của đề tài

Luận án là công trình nghiên cứu chuyên sâu và có hệ thống về múa trong nghi lễ Lên đồng, một hình thức múa thiêng gắn với thực hành tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ của người Việt ở châu thổ Bắc Bộ. Từ góc độ lý luận và lịch sử sân khấu, luận án coi nó là một cấu trúc biểu diễn có tổ chức, có ngôn ngữ hình thể, có ký hiệu và tạo hiệu quả thẩm mỹ đặc thù. Trên nền tảng liên ngành giữa lý luận sân khấu, nhân học và văn hóa học, luận án phân tích các đặc trưng hình thức, chức năng biểu đạt và sự vận hành của múa đồng trong không gian nghi lễ, và làm rõ mối quan hệ giữa thân thể, biểu tượng, tính thiêng, và cấu trúc trình diễn.

Về phương diện lý luận sân khấu, luận án mở rộng khái niệm “múa thiêng” bằng cách chỉ ra rằng múa đồng không chỉ là biểu hiện của đức tin mà còn là một hình thức diễn xướng có tính triết học và thẩm mỹ, nơi cái thiêng, cái đẹp và cái trình diễn hòa quyện trong một không gian nghệ thuật đặc thù. Thông qua việc khảo sát quá trình chuyển hóa từ nghi lễ sang sân khấu chuyên nghiệp, nghiên cứu này bổ sung cho lý luận và lịch sử sân khấu một cách nhìn mới về tính biểu tượng, sự tái cấu trúc hệ thống ký hiệu khi một thực hành nghi lễ chuyển hóa để trở thành nghệ thuật trình diễn.

Nghiên cứu, phân tích khung chuyển hóa từ tác dụng nghi lễ sang hiệu quả sân khấu không chỉ giúp lý giải trường hợp múa đồng, mà còn cung cấp một công cụ phương pháp luận có khả năng khái quát hóa cho nghiên cứu các hình thức trình diễn nghi lễ khác trong bối cảnh đương đại. Đồng thời, nghiên cứu góp phần làm giàu nền tảng lý luận của ngành lý luận và lịch sử sân khấu trong việc phát huy các giá trị thực hành trình diễn dân gian trên sân khấu chuyên nghiệp.

6.2. Ý nghĩa thực tiễn của đề tài

Kết quả nghiên cứu cung cấp một nguồn tư liệu khoa học có giá trị đối với công tác nghiên cứu, giảng dạy và sáng tác trong các lĩnh vực lý luận và thực hành múa, sân khấu, văn hóa dân gian và nghệ thuật biểu diễn.

Luận án là tài liệu tham khảo hữu ích cho các nghệ sĩ, đạo diễn, biên đạo múa, nhà nghiên cứu và sinh viên chuyên ngành nghệ thuật khi tiếp cận múa nghi lễ từ cách tiếp cận lý luận và lịch sử sân khấu.

Thông qua việc phân tích sự chuyển thể múa đồng từ không gian thiêng sang không gian sân khấu, luận án gợi mở những vấn đề thực tiễn quan trọng trong bảo vệ tính thiêng và giá trị nghệ thuật của múa dân gian.

7. Bộ cục của luận án

Ngoài phần Mở đầu (11 trang), Kết luận (07 trang), Tài liệu tham khảo (10 trang) và Phụ lục (66 trang), luận án gồm 4 chương như sau:

Chương 1: Tổng quan tình hình nghiên cứu, cơ sở lý luận và thực tiễn (39 trang)

Chương 2: Múa đồng trong nghi lễ Lên đồng (37 trang)

Chương 3: Múa đồng: Sự chuyển hóa từ nghi lễ đến sân khấu chuyên nghiệp (37 trang)

Chương 4: Những vấn đề đặt ra của múa đồng trong đời sống đương đại (38 trang)

Chương 1

TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU, CƠ SỞ LÝ LUẬN VÀ THỰC TIỄN

1.1. Tổng quan tình hình nghiên cứu

1.1.1. Tổng quan tình hình nghiên cứu trong nước

Các công trình nghiên cứu trong nước về đề tài này có thể được chia thành ba nhóm chính: (1) các công trình nghiên cứu về múa trong tôn giáo, tín ngưỡng nói chung; (2) các công trình nghiên cứu nghi lễ Lên đồng trong tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ; và (3) các công trình xem xét múa đồng trong bối cảnh sân khấu hoá và nghệ thuật trình diễn.

1.1.1.1. Nhóm các công trình nghiên cứu về múa tôn giáo tín ngưỡng

Múa nói chung đã được nghiên cứu rất nhiều bởi các học giả trong nước. Theo thống kê, ngành nghệ thuật múa đã xuất bản gần 60 công trình nghiên cứu với nhiều nội dung khác nhau, phong phú và đa dạng. Tuy nhiên, các công trình múa liên quan đến nội dung nghiên cứu của luận án về múa thiêng dưới góc độ liên ngành lý luận- lịch sử sân khấu, nghệ thuật, văn hóa thì không nhiều. Có một số các công trình nghiên cứu đi sâu tìm hiểu về múa tôn giáo tín ngưỡng tiêu biểu như *Đạo Mẫu ở Việt Nam* (1996) [45], *Tín ngưỡng thờ Mẫu ở miền Trung Việt Nam* (Nguyễn Hữu Thông 2001) [54], *Tín ngưỡng và văn hoá tín ngưỡng ở Việt Nam* (Ngô Đức Thịnh 2001) [50], *Đạo Mẫu và các hình thức Shaman trong các tộc người ở Việt Nam và Châu Á* (Ngô Đức Thịnh chủ biên 2016) [47], *Nghi lễ Lên đồng - lịch sử và giá trị* (Nguyễn Ngọc Mai 2013) [35], “Tìm hiểu bản sắc của múa thiêng ở Đông Nam Á” (Phạm Hùng Thoan 2003) [53].

Công trình xuất bản sớm nhất của ngành múa Việt Nam năm 1979 là *Nghệ thuật múa dân tộc Việt* của tác giả Lâm Tô Lộc [31]. Tác giả Lê Ngọc Canh là một trong số những tác giả có bề dày nghiên cứu và xuất bản các sách nghiên cứu về nghệ thuật múa nhiều nhất, tiêu biểu như: *Nghệ thuật múa truyền thống Khmer Nam Bộ* (2013) [8], *Khái luận nghệ thuật múa* (1997) [4], *Múa tín ngưỡng dân gian Việt Nam* (1998) [5], *100 điệu múa truyền thống Việt Nam* (2001) [6]... Bên cạnh đó còn có một số công trình khác nghiên cứu múa từ các góc độ khác như *Di sản múa dân gian vùng Tây Bắc* của tác giả Chí Thanh, Cẩm Trọng (1998) [41] phác thảo diện mạo nghệ thuật múa các tộc người thiểu số vùng Tây Bắc, vùng di sản múa đặc sắc của nghệ thuật múa Việt Nam. Công trình *Múa dân gian một số dân tộc vùng Tây Bắc* của các tác giả Nguyễn Thị Mai

Hương, Trương Văn Sơn và cộng sự (2003) [20] đề cập tới múa dân gian dân tộc Thái, múa dân gian các dân tộc Khơ Mú, Hà Nhì, Mường, Lào, Dao và nhạc múa. *Vấn đề kế thừa và phát triển múa dân gian Việt Nam* của Ngân Quý (2007) [40] bàn về vấn đề kế thừa, phát triển nghệ thuật múa dân gian trong những lĩnh vực nghiên cứu lý luận, sáng tác, đào tạo, biểu diễn và đưa ra định hướng phát triển của nghệ thuật múa. Những công trình về múa nói chung đã cho NCS một cái nhìn tổng thể về múa, về đặc điểm của múa, các loại hình múa, sự tương tác giữa múa với các yếu tố nghệ thuật khác. Đó là cơ sở để nghiên cứu chuyên sâu hơn về múa đồng.

Về sự hình thành và gắn kết với bối cảnh văn hóa xã hội của múa, múa thiêng, tác giả Lê Ngọc Canh trong bài viết “Quá trình nghiên cứu múa dân gian” (2019) [9] khái quát tiến trình nghiên cứu múa dân gian qua các giai đoạn từ sưu tầm tư liệu đến tiếp cận liên ngành, nhấn mạnh việc đặt múa trong chỉnh thể văn hóa xã hội. Ông cho rằng múa là một thành tố văn hóa được hình thành, phát triển trong nguồn gốc lịch sử văn hóa của các cộng đồng tộc người ở Việt Nam. Đồng thời, tác giả chỉ rõ khía cạnh thiêng của múa khi viết rằng trong tín ngưỡng, nghệ thuật múa có vai trò quan trọng không thể thiếu. Nó tồn tại, phát triển trong nhiều loại hình tín ngưỡng dân gian... [9, tr. 89] và phân tích các hình thái như múa đồng của người Việt, múa Mo Mường của người Mường, múa Xòe của người Thái. Tác giả nhấn mạnh tính chất gắn bó giữa múa và đời sống tinh thần cộng đồng và cho rằng các hình thái nghệ thuật múa đều có mục đích, chức năng phục vụ trong sinh hoạt văn hóa cộng đồng. Theo quan điểm của Lê Ngọc Canh, múa không chỉ là hình thức biểu diễn thẩm mỹ mà còn là một thực hành văn hóa mang khía cạnh thiêng và chức năng xã hội. Tương tự như trên, tác giả Nguyễn Từ Chi trong chương sách “Nhân đọc *Múa thiêng...*” trong *Góp phần nghiên cứu văn hóa và tộc người* (2020) [10], tiếp cận múa trước hết như một thực hành văn hóa, xã hội gắn với nghi lễ và cấu trúc cộng đồng, chứ không thuần túy là hiện tượng nghệ thuật. Ông cho rằng nếu chỉ nhìn từ mỹ học, “múa nhảy sẽ tan đi đâu mất, chỉ còn để lại những hội hè, tổ chức xã hội, nghi thức, lễ tiết...” [10, tr. 526]. Theo ông, mỗi điệu múa đều mang “ý nghĩa tâm lý, xã hội” riêng [10, tr. 527] và chỉ có thể được hiểu trong bối cảnh nghi lễ cụ thể.

Múa đồng được thể hiện lẻ tẻ và rời rạc trong một số công trình nghiên cứu về

múa và nghiên cứu về nghi lễ Lên đồng nói chung. Các nhà nghiên cứu khi tìm hiểu về tín ngưỡng thờ Mẫu hay múa thiêng, múa nghi lễ thường dành một phần trong công trình nghiên cứu của mình để giới thiệu về múa đồng. Về định nghĩa khái niệm, các nhà nghiên cứu, như Ngô Đức Thịnh [45], Lê Ngọc Canh (1998) [5], Vũ Ngọc Khánh (2001) [22], Nguyễn Duy Hình (2004) [18] đều cho rằng múa đồng là hình thức múa thiêng của nghi lễ Lên đồng, kết hợp với âm nhạc, lời hát và các yếu tố nghi lễ tôn giáo khác, thể hiện sự tái sinh của thân thánh trong các thân xác của ông đồng, bà đồng. Múa cũng góp phần tạo nên những trạng thái ngây ngất khi thánh nhập, cũng như tác động tới những người ngồi dự xung quanh, tạo nên trạng thái say mê, ngây ngất, thậm chí nhập đồng.

Có phần chuyên sâu hơn, trong công trình của Ngô Đức Thịnh [45], tác giả đã mô tả rõ về múa đồng tiếp thu nhiều hình thức múa dân gian, như làm một cách điệu để phù hợp với các giá đồng, các vị thánh nhập đồng trong một sân khấu tâm linh. Trừ các giá thánh nhập là Thánh Mẫu, các thanh đồng không mở khăn là không có múa, còn lại các giá đồng khác ít nhiều đều có múa. Múa đồng bao gồm nhiều điệu múa, nhiều động tác múa rất khác nhau, và được đặt tên gọi các đạo cụ như múa môi, múa kiếm, múa hèo, múa quạt, múa mái chèo, múa thêu hoa, múa khăn, múa cờ... Hay cũng có thể gọi các điệu múa động theo các giá đồng, như múa giá Quan đệ nhất, múa giá Ông Hoàng Mười, múa giá Cô bé, múa giá Cô Bơ Thoải... bởi vì mỗi giá tương ứng với các vị Thánh như vậy đã có những điệu múa đặc trưng kèm theo.

Đa số các học giả đều thống nhất đặc điểm của múa đồng là đơn giản, ngẫu hứng, mang tính mô phỏng, dễ liên tưởng và thường lặp đi lặp lại nhiều lần. Các động tác múa tay, như guộn, lượn (dùng quạt, khăn, môi), xoay (kiếm, lao, kích), tay ở các tư thế, cao, thấp, trung. Các tuyến múa theo hướng lên xuống, tuyến ngang như đi ngang, đi nửa vòng cung [45, tr.111]; [42, tr.43]. Sự nhập đồng và tái sinh của thánh vào cơ thể các ông đồng, bà đồng còn được biểu hiện sống động bằng các động tác múa. Động tác múa của người Lên đồng kết hợp nhịp nhàng theo âm nhạc và lời hát, tạo nên không khí nhộn nhịp, lúc hào hứng, khi duyên dáng. Tùy theo vị trí và tính cách của mỗi vị thánh mà động tác múa cũng khác nhau [45, tr.78].

Về tên gọi các điệu múa, có thể gọi các điệu múa đó theo tên gọi các vật dùng để múa (nghề múa gọi là đạo cụ), như múa môi, múa kiếm, múa hèo, múa quạt, múa

mái chèo, múa thêu hoa, múa khăn, múa cờ... Hay cũng có thể gọi các điệu múa động theo các giá đồng, như múa giá Quan đệ nhất, múa giá Ông Hoàng Mười, múa giá cô bé, múa giá Cô Bơ Thoải. Múa đồng tiếp thu nhiều hình thức múa dân gian, như múa quạt, múa kiếm, đao, múa cung, múa mồi nhưng đã cách điệu để phù hợp với môi trường tín ngưỡng. Theo tác giả Ngô Đức Thịnh: “Rõ ràng là múa trong hầu đồng đã tiếp thu và phát triển nhiều động tác cổ truyền... tuy nhiên đưa vào khung cảnh tín ngưỡng, lời hát văn và âm nhạc có tiết tấu luôn thay đổi, cũng như trạng thái ngẫu hứng của các con đồng, đã tạo cho múa hầu bóng mang những sắc thái riêng” [45, tr.111].

Múa đồng cùng tín ngưỡng thờ Mẫu từ Đồng bằng Bắc Bộ trong quá trình thiên di Nam tiến lại tiếp tục bổ sung, tiếp biến các yếu tố văn hóa vùng miền. Theo tác giả Trần Hải Minh: “Múa trong diễn xướng nghi lễ Lên đồng hiện nay được cách điệu và phức tạp hơn nhiều, vẫn là các đạo cụ ấy nhưng hầu hết các thanh đồng hiện nay đều vận dụng những chất liệu múa cơ bản thông qua băng đĩa hình hoặc học hỏi ở các diễn viên các đoàn nghệ thuật để nâng cao tay nghề [37, tr.97]. Công trình của Trần Mai Linh (2011) [29] gợi mở hướng nhìn về sự dịch chuyển của múa đồng từ môi trường tín ngưỡng sang sân khấu chuyên nghiệp. Tuy nhiên, công trình này chưa khảo sát múa đồng như một cấu trúc trình diễn nghi lễ dưới góc độ lý luận và lịch sử sân khấu, chưa phân tích hệ ký hiệu động tác trong quan hệ với âm nhạc, đạo cụ, chủ thể trình diễn và người tiếp nhận. Khoảng trống đó là cơ sở để luận án tiếp tục nghiên cứu múa đồng như một hiện tượng chuyển hóa từ nghi lễ đến sân khấu với khái niệm ngưỡng chuyển hóa trình diễn.

Trong số các công trình nghiên cứu về múa có một số công trình đề cập đến múa tôn giáo tín ngưỡng. Trong thực tế, tính đến thời điểm hiện tại ít có một công trình riêng biệt nào dành cho nghiên cứu chuyên sâu về múa tôn giáo tín ngưỡng. Loại hình múa này thường được đề cập đến trong sự lồng ghép với các công trình nghiên cứu nói chung về múa. Trong *Nghệ thuật múa của dân tộc Việt*, tác giả Lâm Tô Lộc (1979) [31] chia múa thành 3 loại và múa tôn giáo là một trong ba thể loại đó, bên cạnh múa dân gian và múa cung đình. Múa tôn giáo là múa phục vụ tôn giáo tín ngưỡng dưới dạng những lễ thức hoặc mang nội dung tôn giáo, do những người làm nghề tôn giáo hoặc giáo dân biểu diễn. Nếu thờ cúng là một trong những biểu hiện đặc trưng của tôn giáo và trong

hệ thống thờ cúng, tôn giáo sử dụng phương tiện tác động thẩm mỹ, thì múa là một trong những 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. Theo tác giả, múa tôn giáo thường có 2 hình thức là: (1) múa trước thần thánh - tức là múa của con người trước thần thánh và (2) múa của thần thánh - múa của người mà thần thánh nhập vào họ. Lâm Tô Lộc xếp Múa đồng trong thờ Mẫu vào loại thứ hai. Tác giả cũng trình bày về múa trong Phật giáo, Thiên Chúa giáo...

Năm 1998, xuất hiện công trình *Múa tín ngưỡng dân gian Việt Nam: Một số dân tộc* của Lê Ngọc Canh [5]. Có thể nói, đây là cuốn sách chuyên sâu đầu tiên về múa tín ngưỡng Việt Nam. Múa tín ngưỡng là phần múa trong các tình thức, nghi lễ tín ngưỡng. Múa tín ngưỡng có nguồn gốc từ múa dân gian, được sử dụng cho mục đích tín ngưỡng và phát triển riêng theo mục đích đó. Với mục đích tín ngưỡng, thể hiện nhân sinh quan, thế giới quan và các yếu tố tâm linh khác, múa tín ngưỡng là sự gắn bó trong tổng thể của của các nhân tố: con người, địa dư, thiên nhiên, kinh tế, xã hội, tập tục và đặc biệt là môi trường tín ngưỡng với các nghi lễ, trình thức cụ thể. Công trình này đi sâu nghiên cứu về múa tín ngưỡng của các dân tộc Việt, Mường, Tày, Thái, Dao, Chăm, Khơ Me. Một số các tác giả khác cũng nghiên cứu về múa tín ngưỡng của các dân tộc khác nhau trên đất nước Việt Nam như “Múa trong tín ngưỡng của người Tày ở Tuyên Quang” (Hoàng Thuỳ Linh 2021) [28], “Múa Then trong tín ngưỡng văn hoá dân tộc Tày” (Hoàng Kim Anh 2022) [1].

Tóm lại, múa tín ngưỡng hay còn gọi là múa tín ngưỡng dân gian tương đối phổ biến ở nhiều tộc người và thể hiện trong các loại nghi lễ. Tác giả lập luận rằng múa tôn giáo phục vụ cho mục đích tôn giáo nên nó phải đảm bảo tính chất của loại múa này - đó là tính thiêng. Vì múa tôn giáo tín ngưỡng có bản chất quan trọng là tính thiêng nên loại múa này còn được nhiều tác giả khác gọi là múa thiêng.

1.1.1.2. Nhóm các công trình nghiên cứu về nghi lễ Lên đồng

Sự trở lại sôi động của đời sống tôn giáo tín ngưỡng nói chung và Lên đồng nói riêng trong những thập kỷ gần đây ở Việt Nam đã dấy lên một phong trào nghiên cứu và nhìn nhận lại về chức năng và giá trị của Lên đồng đối với các mặt đời sống kinh tế, giới, bệnh tật của con người. Một số nhà nghiên cứu đã chỉ ra một trong những giá trị,

chức năng của nghi lễ Lên đồng đối với các tín đồ thờ Mẫu là trị liệu và chữa bệnh như, tiêu biểu như các công trình của Nguyễn Ngọc Mai (2013) [35] “Nghi lễ lên đồng – lịch sử và giá trị”, và “Giá trị của thờ Mẫu & nghi lễ lên đồng trong bối cảnh văn hóa, xã hội Việt Nam” (2016), Nguyễn Kim Hiền (2004) [12] trong *Lên đồng ở Việt Nam một sinh hoạt văn hoá tâm linh mang tính trị liệu*; Nguyễn Thị Hiền (2010) [13] trong “Bệnh âm: chẩn đoán và chữa trị trong lên đồng của người Việt” và sách *The Religion of the Four Palaces: Mediumship and Therapy in Việt culture* (2019) [14].

Ngoài ra, các nghiên cứu về biến đổi của nghi lễ Lên đồng trong tín ngưỡng thờ Mẫu của người Việt ở đồng bằng Bắc Bộ hiện nay cũng cho thấy sự tác động của bối cảnh đời sống đương đại làm thay đổi một số hình thức nghi lễ, về thời gian và các yếu tố về đồ lễ hay trang phục của các giá đồng. Tiêu biểu là các công trình của Phạm Thị Vân (2015) [57]; *Nghi lễ Lên đồng trong tín ngưỡng thờ Mẫu của người Việt ở đồng bằng Bắc Bộ* và những vấn đề đặt ra hiện nay Chu Thùy Linh (2014) [27], *Biến đổi của diễn xướng nghi lễ Lên đồng (Qua nghiên cứu trường hợp tỉnh Nam Định)* của Trần Hải Minh (2019) [37], *Hiện tượng lên đồng trong bối cảnh mới - nghiên cứu trường hợp ở đồng bằng Bắc Bộ* của Nguyễn Ngọc Mai (2010) [34], *Cung văn và điện thần của Lê Y Linh* (2015) [30], v.v. Những công trình này giúp nhận diện Lên đồng như một hiện tượng văn hoá, tôn giáo phức hợp, nhưng chưa chú trọng đến ngôn ngữ nghệ thuật và tính trình diễn của múa trong nghi lễ.

Một số nhà nghiên cứu khác như Phạm Quỳnh Phương (2013) [39], Vũ Thị Tú Anh (2013) [2], Mai Thị Hạnh (2018) [17], Nguyễn Ngọc Mai (2013) [35]... lại chỉ ra chức năng và giá trị của Lên đồng liên quan đến khía cạnh giới và quyền lực giới của những người thực hành. Những công trình này lại khám phá ra một khía cạnh khác trong giá trị và chức năng của thờ Mẫu nói chung và Lên đồng nói riêng, đó là chức năng giúp con người tạo ra mạng lưới xã hội, vốn xã hội và nguồn vốn này lại hỗ trợ cá nhân giải quyết các vấn đề về kinh tế, về giới và văn hoá. Những nghiên cứu từ góc độ nhân học, liên ngành lại khám phá ra giá trị tin thần khác của Lên đồng. Lên đồng giống như một thứ bảo hiểm tinh thần để con người vượt qua những rủi ro, bấp bênh của cuộc sống trong xã hội đương đại, đặc biệt là trong bối cảnh kinh tế thị trường. Tiêu biểu trong số đó phải kể đến nghiên cứu của Oscar Salemink (2014) [97] về “Tìm kiếm an ninh tinh

thần trong xã hội Việt Nam đương đại”.

Từ những tiếp cận văn hoá học và nhân học này, có thể thấy múa đồng đóng vai trò trung tâm trong cấu trúc trình diễn của nghi lễ, phản ánh đậm đà bản sắc văn hóa của người Việt. Theo Nguyễn Thị Hiền (2023) [16], đây cũng là những giá trị và chức năng cơ bản của thực hành Thờ Mẫu phù hợp với tinh thần của Công ước 2003 của UNESCO về việc ghi danh, cũng như ghi nhận vai trò của cộng đồng chủ thể đối với sự sáng tạo, gìn giữ và trao truyền di sản này. Tuy nhiên, với những giá trị về nghệ thuật, nghi lễ Lên đồng còn được xem là một loại hình sân khấu tâm linh.

1.1.1.3. Nhóm các công trình nghiên cứu về múa đồng trên sân khấu

Năm 2016, thực hành thờ Mẫu Tam phủ của người Việt được UNESCO ghi danh vào Danh sách di sản văn hóa phi vật thể đại diện của nhân loại, với ghi nhận đặc biệt dành cho nghi lễ Lên đồng. Đây là một hình thức diễn xướng thiêng mang tính cộng đồng, nơi thanh đồng đóng vai trò trung gian giữa con người và thần linh thông qua trạng thái nhập thân, âm nhạc châu văn, múa thiêng và hệ thống đạo cụ, phục trang phong phú. Tuy nhiên, trong những thập kỷ gần đây, thực hành Lên đồng đã vượt ra khỏi không gian thiêng như phủ, đền, điện thờ, để xuất hiện ngày càng nhiều trên các sân khấu chuyên nghiệp và phương tiện truyền thông thị giác. Sự chuyển dịch này đã đặt ra nhiều câu hỏi học thuật về tính thiêng, tính trình diễn, ranh giới giữa tín ngưỡng và nghệ thuật, cũng như vai trò của cộng đồng chủ thể trong việc tái định nghĩa di sản trong bối cảnh hiện đại.

Dẫu vậy, không có nhiều các công trình nghiên cứu Lên đồng từ góc nhìn sân khấu. Một số công trình tiêu biểu kể đến như: “Hầu đồng từ góc nhìn sân khấu” (Đỗ Hương) [19], “Mấy ý kiến về góc độ sân khấu của hầu bóng” (Trần Việt Ngữ, 1993) [38], *Lên đồng - hành trình của thần linh và thân phận* (Ngô Đức Thịnh, 2004) [46], “Hầu đồng một hình thức sinh hoạt sân khấu dân gian” (Võ Hoàng Lan, 2000) [24], *Hành trình của múa đồng: Từ tín ngưỡng dân gian đến sân khấu chuyên nghiệp* của tác giả Trần Mai Linh (2011) [29]. Các công trình này tập trung phân tích Lên đồng là nghi lễ cơ bản của tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ, là một loại hình diễn xướng dân gian đặc thù, một loại hình sân khấu thần tích. Lên đồng sử dụng một ngôn ngữ nghệ thuật tổng hợp khi minh họa hình ảnh thần thánh bằng múa, hát, nhạc, tạo hình. Ngô Đức Thịnh (1996) [45] đã chỉ ra một cách rõ ràng

hơn, Lên đồng là một loại hình sân khấu tâm linh. Theo tác giả, từ môi trường, không gian, tình huống và diễn xướng mang đầy đủ những đặc trưng của sân khấu, chỉ khác sân khấu đời thường ở chỗ nó diễn ra trước điện thờ thần linh, và bao trùm lên một không khí thiêng liêng. Cũng cùng quan điểm với Ngô Đức Thịnh [45], Đỗ Hương [19] cho rằng, diễn xướng Lên đồng không chỉ là một loại hình diễn xướng tổng hợp với các yếu tố như âm nhạc, diễn, múa mà hơn thế nữa nó là một loại hình sân khấu tâm linh. Lên đồng có tất cả các yếu tố của một sân khấu như kịch bản, nghệ thuật diễn xuất, khán giả, âm nhạc, không gian trình diễn trên sân khấu chuyên nghiệp.

Ở một khía cạnh khác, Đỗ Thị Thanh Thủy (2016) [55] với bài viết “Biểu diễn lên đồng trên sân khấu: khám phá những động năng và sự biến đổi” lại nghiên cứu việc Lên đồng được đưa lên sân khấu thế tục của các nhà hát Chèo, Cải lương, múa rối nước, bên ngoài không gian nghi lễ như vốn có của nó. Tác giả cho rằng Lên đồng trên sân khấu có sự khác biệt căn bản với Lên đồng nghi lễ bởi đây là một sản phẩm nghệ thuật biểu diễn trên sân khấu chuyên nghiệp, được hình thành với sự tham gia của các chủ thể sáng tạo như đạo diễn, diễn viên, nhạc sĩ, họa sĩ thiết kế sân khấu. Vì thế, biểu diễn Lên đồng trên sân khấu có những chuyển biến nhất định về mặt chức năng, hiệu ứng, và cảm thụ. Từ không gian thiêng, nghi lễ chuyển sang một không gian mang tính thế tục. Từ thực hành tín ngưỡng phục vụ cho đời sống tâm linh của con nhang đệ tử, trình diễn sân khấu chuyển sang một tác phẩm nghệ thuật phục vụ công chúng.

Trong nghiên cứu trong nước, các công trình chuyên khảo về hiện tượng sân khấu hóa nghi lễ thờ Mẫu còn tương đối hạn chế, tuy nhiên đã xuất hiện ngày càng nhiều những quan sát và phân tích từ giới đạo diễn và phê bình nghệ thuật. Các hoạt động nghệ thuật chịu ảnh hưởng từ nghi lễ Lên đồng bắt đầu từ đầu những năm 2000, với sự xuất hiện của nghệ sĩ nhân dân Lan Hương, một người được cho là có “căn đồng số lính” trong các tiết mục biểu diễn mang tính tái hiện nghi lễ. Một dấu mốc đáng chú ý là vở diễn *Tứ Phủ* của đạo diễn Việt Tú (2016) [59], trình diễn tại Rạp Công Nhân (Hà Nội), trong đó các giá đồng được dàn dựng với sự kết hợp giữa âm nhạc châu văn, ánh sáng sân khấu và kỹ thuật trình diễn hiện đại. Việt Tú từng khẳng định rằng mục tiêu của vở diễn là “bảo tồn và lan tỏa vẻ đẹp của di sản trong một hình thức nghệ thuật đương đại” [Phụ lục 1, tr.234], vừa gìn giữ giá trị tín ngưỡng Thờ Mẫu mang đậm bản

sắc văn hóa của người Việt, vừa tạo cầu nối với công chúng trẻ. Bên cạnh đó, dự án sân khấu - điện ảnh *Lên đồng qua cửa Thần Phù* của Nguyễn Quốc Hoàng Anh (2019) [3] cũng là một thử nghiệm đáng kể trong việc chuyển thể ngôn ngữ thiêng của Lên đồng sang hình thức trình diễn đa phương tiện, thể hiện xu hướng vật chất hóa và trực quan hóa di sản trong nghệ thuật thị giác đương đại.

Một số quan điểm, như ý kiến của tác giả Đỗ Thị Thanh Thủy (2016) [55], cho rằng việc trình diễn Lên đồng trên sân khấu là một cách để khám phá động năng của nghi lễ và tăng cường nhận thức xã hội về giá trị di sản. Trong khi đó, những tiếng nói thận trọng hơn, tiêu biểu như Nguyễn Thị Hiền và cộng sự (2012) [15], cảnh báo về nguy cơ giải thiêng nghi lễ khi tách nghi thức ra khỏi không gian thờ tự, nơi được coi là yếu tố trung tâm thể hiện hệ thống tín ngưỡng của Thờ Mẫu.

Thực tế cho thấy, quá trình sân khấu hóa thường dẫn đến sự giản lược, ước lệ hóa và thẩm mỹ hóa các yếu tố nghi lễ. Điều này có thể làm thay đổi bản chất của nghi thức trong mắt người xem. Hoàng Thị Thu Trang [56] cho rằng các hình thức thực hành ngoài bối cảnh cần được thiết kế và thực hiện một cách thận trọng, với sự tham vấn chặt chẽ từ người thực hành là ông đồng bà đồng chủ thể. Điều này đảm bảo rằng các thành tố cốt lõi như cấu trúc nghi lễ, biểu tượng và mục đích không bị bóp méo hoặc xúc phạm thần thánh làm tổn thương tới tín đồ thờ Mẫu.

Nhìn chung, các công trình trên đã góp phần làm thay đổi cách nhìn về Lên đồng như một nghi lễ tín ngưỡng, mang đậm bản sắc văn hóa của người Việt. Lên đồng còn là một hình thức an ninh tinh thần và trị liệu giúp con người ứng phó với rủi ro và bất định trong đời sống đương đại, đặc biệt dưới tác động của kinh tế thị trường. Đồng thời, các công trình tiếp cận từ góc nhìn sân khấu đã đặt nền tảng quan trọng để hiểu Lên đồng như một dạng sân khấu tâm linh, nơi tính thiêng và tính trình diễn đan cài, mang đậm tính nghệ thuật và giải trí. Tuy nhiên, phần lớn nghiên cứu vẫn thiên về mô tả nghi lễ hoặc phân tích tính biểu diễn tổng thể, trong khi ngôn ngữ múa như là yếu tố quyết định việc kiến tạo hình tượng các giá đồng, mang tính thiêng và nghệ thuật diễn xướng lại chưa được khảo sát chuyên sâu. Chính khoảng trống này gợi mở hướng tiếp cận chính của luận án, nghiên cứu múa trong nghi lễ Lên đồng như một ngôn ngữ hình thể vừa mang chức năng nghi lễ, vừa có tính nghệ thuật. Từ đó, luận án lý giải quá trình

chuyển hóa múa đồng từ không gian nghi lễ sang các hình thức trình diễn sân khấu đương đại.

1.1.2. Những công trình nghiên cứu nước ngoài

1.1.2.1. Nhóm các công trình nghiên cứu về múa tôn giáo tín ngưỡng

Những công trình bằng tiếng nước ngoài về múa, múa thiêng, múa đồng rất nhiều. NCS đã lựa chọn một số công trình tiêu biểu liên quan đến đề tài để đưa ra một bức tranh chung, tổng thể về múa đồng, múa thiêng, đồng thời giúp NCS hiểu rõ hơn về một số những câu hỏi và khung lý luận liên quan đến đề tài. Có thể kể đến các công trình nghiên cứu về múa tiêu biểu của các học giả nước ngoài như: *Múa là gì?: Những bài đọc về lý luận và phê phán* (What is Dance? Readings in Theory and Criticism) (1983) của tác giả Copeland Roger và Marshall Cohen [69]; *Suy ngẫm lại lịch sử múa: Những vấn đề và phương pháp luận* (2018) (Rethinking Dance History: Issues and Methodologies (2018) của Lorraine Nicholas, Geraldine Morris [87]; *Hiểu về nét đẹp, thẩm mỹ cơ thể và đánh giá giá trị về múa* (Kinesthetic Understanding and Appreciation in Dance: Kinesthetic Understanding and Appreciation in Dance) (2013) tác giả Carroll, Noël và William P. Seeley [67]; *Múa và triết lý của hành động: Một khung nhận thức đối với thẩm mỹ của múa* (Framework for the Aesthetics of Dance) (2018) của tác giả McFee, Graham [89]... Trong đó, tác giả McFee, Graham phân tích về triết học, mỹ học của múa. Cuốn sách phân tích sự tương tác của người biên đạo múa, vũ công, khán giả. Tác giả đưa ra một khuôn khổ nghiên cứu triết học về mỹ học khiêu vũ và rút ra các khái niệm từ triết lý hành động quan trọng để tạo ra ý nghĩa tác phẩm nghệ thuật múa. Lorraine Nicholas, Geraldine Morris [87] đề cập đến nhu cầu của một lĩnh vực ngày càng phát triển, với những đóng góp mới xem xét vai trò của phương tiện kỹ thuật số trong thực hành múa. Cuốn sách gồm hai phần: Phần đầu về lịch sử múa cùng với các ý tưởng, các vấn đề đặt ra trong lịch sử sân khấu múa. Phần thứ hai khảo luận về các nghiên cứu và các phương pháp luận, cách tiếp cận trong nghiên cứu về múa.

Múa xuất nhập thần, là một hình thức biểu diễn sử dụng chuyển động cơ thể để đạt đến trạng thái ý thức thay đổi. Xuất hiện trong nhiều nền văn hóa khác nhau, múa nhập thần có vai trò quan trọng trong nghi lễ tôn giáo, nghi thức chữa bệnh, thực hành tâm linh, và biểu diễn sân khấu. Trong lĩnh vực lịch sử sân khấu, múa nhập thần được

xem như một thực hành trình diễn vượt ra khỏi giới hạn của hình thức múa dân gian để tạo ra trải nghiệm nhập vai và biểu đạt mang tính thiêng [79], [65].

Múa xuất nhập thần xuất hiện sớm trong các nghi lễ tôn giáo của nhiều nền văn hóa trên thế giới. Trong nền văn minh Ai Cập cổ đại, các tư liệu khảo cổ cho thấy các nghi thức tôn giáo sử dụng chuyển động lặp đi lặp lại để tạo ra trạng thái xuất nhập thần, đặc biệt trong các nghi lễ thờ thần Osiris (Gerschwiler, 2001) [79]. Các nghi thức này có những điệu múa cuồng nhiệt giúp người tham gia đạt đến trạng thái ngây ngất, được cho là giúp họ hòa nhập với thần. Tại châu Á, múa nhập thần xuất hiện trong các truyền thống Kathakali của Ấn Độ, múa Barong ở Bali, và Kuda Lumping của Java [79]. Những điệu múa này không chỉ mang tính nghi lễ mà còn có yếu tố sân khấu hóa, khi người biểu diễn nhập vai vào các nhân vật thần thoại và truyền tải các câu chuyện tôn giáo thông qua động tác múa.

Trong thời kỳ Trung đại, múa nhập thần gắn liền với các hiện tượng tôn giáo như hội chứng cuồng nhảy Tarantella ở Ý, nơi người dân nhảy múa không kiểm soát để giải phóng nọc độc của nhện tarantula, thực chất là một trạng thái xuất nhập thần tập thể [63]. Ở Tây Phi, các nghi thức Vodou của người Haiti sử dụng múa xuất nhập thần để giao tiếp với các linh hồn (*lwa*), một truyền thống vẫn còn tồn tại đến ngày nay [72]. Trong thời kỳ Phục hưng, sân khấu châu Âu bắt đầu tiếp thu các yếu tố của múa nhập thần vào các tác phẩm kịch. Ví dụ, trong Commedia dell'arte, các diễn viên thường sử dụng chuyển động cường điệu và trạng thái cảm xúc cao độ để đạt đến một dạng xuất nhập thần trên sân khấu [94].

Mối quan hệ giữa các nghi lễ và các khía cạnh của sân khấu đã được quan sát thấy trước đây ở châu Phi, châu Âu và châu Á. Dấu vết của các nghi lễ đã được nhìn thấy ở những thời đại sớm nhất là thông qua biểu đạt mang tính nghi lễ. Con người đã truyền đạt mong muốn hiểu được những điều chưa biết, hiểu được thế giới của chính mình và đảm bảo sự tồn tại. Các nghi lễ thường được sử dụng để ủng hộ hoặc tán dương một đấng siêu nhiên. Mối quan hệ giữa nghi lễ và sân khấu cũng có thể được quan sát thấy rõ ràng ở Hy Lạp cổ đại. Một giả thuyết được nhiều người biết đến là kịch Hy Lạp đã phát triển các nghi lễ để tôn vinh vị thần Dionysus, con trai của thần Zeus [88, tr.43]. Nền văn hóa ban đầu ở Ấn Độ cũng được đánh dấu tương tự bởi các nghi lễ. Việc thờ

cúng thần Brahma, Visnu và Siva, và các nghi lễ dành cho vị vua được coi là thần, cả hai đều bao gồm các buổi biểu diễn sân khấu do các nhạc sĩ, vũ công và những người đóng vai hoạt hình. Theo truyền thuyết, kịch được tạo ra bởi thần Brahma, người đã dạy cho nhà hiền triết Bharata. Do đó, các vở kịch Hindu đầu tiên dựa trên các chủ đề được lựa chọn trong thần thoại [88, tr.51]. Những yếu tố của sân khấu tâm linh bao gồm cảnh tượng, khán giả, hợp xướng, âm nhạc, khiêu vũ, phong cảnh, trang phục [88, tr.51].

Thế kỷ XX chứng kiến sự phát triển của sân khấu thể chất và sân khấu thử nghiệm, nơi các yếu tố của múa nhập thần được tích hợp vào nghệ thuật biểu diễn. Mary Wigman, người tiên phong trong việc đưa múa nghi lễ vào sân khấu ở Đức, đã đưa yếu tố xuất nhập thần vào các tác phẩm của mình, sử dụng hơi thở, nhịp điệu và trạng thái cơ thể để tạo ra hiệu ứng mang tính xuất nhập thần [94]. Trong giai đoạn hậu hiện đại, tác giả Richard Schechner sử dụng múa đồng trong các dự án sân khấu của mình, nhấn mạnh tính nghi lễ và khả năng biến đổi của trình diễn sân khấu [100]. Các nhóm sân khấu DV8 Physical và sân khấu Pina Bausch's Tanz cũng khai thác trạng thái xuất nhập thần như một công cụ để khám phá trải nghiệm con người và xã hội [83].

Múa xuất nhập thần, một hình thức múa liên quan đến trạng thái ý thức thay đổi và các chuyển động mang tính nghi lễ, đã trở thành một chủ đề thu hút sự quan tâm của các học giả và nhà nghiên cứu trong lĩnh vực sân khấu. Tác giả Foley (1985) [78] thảo luận về biểu diễn sân khấu của điệu múa xuất nhập thần ở Tây Java, Indonesia, nhấn mạnh phong cách diễn xuất và làm sáng tỏ ý nghĩa lịch sử và văn hóa của múa xuất nhập thần trong hình thức trình diễn sân khấu.

Tương tự, tác giả Buckland (1999) [65] nhấn mạnh các yếu tố văn hóa ảnh hưởng đến quá trình sáng tạo vũ đạo, chuyển trọng tâm nghiên cứu từ biên đạo và vũ công sang bối cảnh văn hóa rộng lớn hơn định hình các buổi biểu diễn múa. Quan điểm này phù hợp với việc khám phá múa xuất nhập thần từ góc độ sân khấu, vì nó nhấn mạnh tầm quan trọng của việc hiểu rõ nguồn gốc văn hóa và những ảnh hưởng chi phối thực hành múa. Bằng cách xem xét múa như một sản phẩm xã hội, các nhà nghiên cứu có cái nhìn sâu sắc hơn về vai trò của múa xuất nhập thần trong những bối cảnh văn hóa cụ thể. Hơn nữa, tác giả Lansdale (2004) [86] trong tác phẩm *Con cá xa lạ (Strange Fish)*, khám phá các vấn đề về giới, kỳ thị đồng tính và chính trị thông qua lăng kính

của biểu diễn múa. Cách tiếp cận này xem múa như một hình thức kể chuyện và bình luận xã hội, có thể được áp dụng vào nghiên cứu về múa xuất nhập thần. Điều này giúp các nhà nghiên cứu khám phá những câu chuyện và thông điệp tiềm ẩn của múa trên sân khấu.

Nghiên cứu về vũ đạo trong nhạc kịch đã trở thành một chủ đề quan trọng trong nghiên cứu về nghệ thuật biểu diễn. Các tác giả Das và Donovan (2019) [71] thực hiện một số nghiên cứu về vũ đạo trong nhạc kịch. Họ tập trung vào vai trò của vũ đạo trong việc tạo ra trải nghiệm nghệ thuật đầy ấn tượng cho khán giả. Điều này giúp nâng cao chất lượng của các vở nhạc kịch và tạo ra những ấn tượng mạnh mẽ đối với khán giả. Ngoài ra, nghiên cứu của Das và Donovan (2019) [71] chỉ ra rằng vũ đạo là một phần của việc biểu diễn và có thể truyền đạt thông điệp, cảm xúc một cách hiệu quả. Bằng cách sử dụng vũ đạo, các diễn viên có thể thể hiện được tâm trạng và cảm xúc của nhân vật một cách rõ ràng và sâu sắc hơn. Điều này giúp tạo ra một kết nối mạnh mẽ giữa diễn viên và khán giả, từ đó tạo ra một trải nghiệm nghệ thuật. Ngoài ra, nghiên cứu của Das và Donovan (2019) [71] cũng đề cập đến việc vũ đạo trong sân khấu nhạc kịch có thể giúp tạo ra sự đa dạng và sáng tạo trong các vở diễn. Việc sử dụng các phong cách vũ đạo khác nhau có thể mang lại sự mới mẻ cho các vở nhạc kịch, từ đó thu hút khán giả và tạo ra ấn tượng sâu sắc. Từ nghiên cứu của Das và Donovan (2019) [71], chúng ta có thể thấy rằng vũ đạo đóng một vai trò quan trọng trong việc tạo ra trải nghiệm nghệ thuật đầy ấn tượng trong sân khấu nhạc kịch. Việc sử dụng vũ đạo không chỉ giúp truyền đạt thông điệp và cảm xúc một cách hiệu quả mà còn tạo ra sự đa dạng và sáng tạo trong các vở diễn.

Cuốn sách *Từ Lên đồng đến sân khấu nghi lễ: Kịch bản tiềm năng cho sự phát triển Kagura Nhật Bản (From Spirit Possession to Ritual Theatre: A Potential Scenario for the Development of Japanese Kagura)* (2004) [85] của tác giả Terence Lancashire bàn về vở diễn mang đậm các yếu tố tín ngưỡng, nhập thần trong một sân khấu mang tính nghi lễ. Câu chuyện về nữ thần Nhật Bản Ame no Uzume no Mikoto buộc ống tay áo của mình bằng một dây đàn của cây nho thiên đàn. Thông qua những động tác múa sân khấu, cô trở thành vị nữ thần mang biểu tượng phồn thực, nhưng cũng đầy nữ tính và thánh thiện. Cuốn sách mô tả việc thể hiện sự nhập thánh với những yếu tố của sân khấu

mang đầy tính nghi lễ, nhưng cũng rất trần tục, thể hiện sự khát vọng của con người tới những điều tốt đẹp và sự thịnh vượng.

Một trong những cuốn sách đem lại nhiều thông tin quý báu tham khảo cho luận án là cuốn *Vodou, một sân khấu thiêng: Di sản châu Phi ở Haiti (Vodou, a Sacred Theatre: The African Heritage in Haiti)* (2003) [88] của tác giả Saint-Lot, Marie-Jose Alcide, xem xét mối quan hệ giữa Vodou và sân khấu. Tác giả chứng minh rằng Vodou, giống như các nghi lễ khác, bao gồm các yếu tố sân khấu và kịch tính khiến nó mang đặc tính của sân khấu thiêng. Công việc này không chỉ giới hạn trong phân tích lý thuyết về các yếu tố khác nhau của nhà hát liên quan đến Vodou, mà trình bày những quan sát về các nghi lễ Vodou thực tế và các cuộc phỏng vấn từ các tín đồ Vodou.

Cuốn sách *Trình diễn cái thiêng: Thần học và sân khấu trong sự đối thoại (Performing the Sacred: Theology and Theatre in Dialogue)* (2009) của hai tác giả Johnson, Todd E và Dale Savidge [82] phân tích nhà hát Cơ đốc giáo có nguồn gốc phong phú, từ những vở kịch tiếng Do Thái cổ đến những vở kịch thời trung cổ. Trình diễn thể hiện đức tin vào các vị thánh là một cuộc đối thoại giữa một nhà thần học và nghệ sĩ sân khấu, mang đến sự khám phá toàn diện đầu tiên về sân khấu và thần học. Các tác giả làm sáng tỏ tầm quan trọng của việc biểu diễn trực tiếp trong thế giới ảo, của việc bảo tồn hình thức kể chuyện nghệ thuật cổ xưa trên sân khấu với những vũ điệu đam mê. Về mặt thần học, sân khấu phản ánh các học thuyết trung tâm của Cơ đốc giáo. Đó là sự hóa thân, cộng đồng và sự hiện diện nhằm nâng cao trải nghiệm sáng tạo của con người.

Tác giả, nhà lý luận và nghi lễ và diễn xướng, Victor Turner (1982) trong cuốn sách *Từ nghi lễ đến sân khấu: Tính nghiêm túc của con người về trò chơi (From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play)* [104], nối tiếp dòng tư tưởng từ nghiên cứu về nghi lễ sang nghiên cứu về trình diễn. Turner không chỉ phân tích nghi lễ như một hiện tượng văn hóa xã hội, mà còn nhấn mạnh vai trò của trình diễn như một không gian ngưỡng. Ở đó, các cấu trúc xã hội bị lật ngược, thử nghiệm, rồi được tái định hình. Tác giả xây dựng nên khái niệm kịch xã hội và sự cộng cảm, như những biểu hiện cơ bản của đời sống xã hội qua các hình thức nghi lễ và trình diễn.

Trong nghiên cứu về múa trong nghi lễ xuất nhập thần, công trình của Turner

[104] cung cấp khung lý luận quan trọng để hiểu múa như là biểu hiện nghệ thuật và là một phần cấu thành của thực hành nghi lễ, nơi diễn ra sự chuyển hóa vai trò, căn tính và các mối quan hệ xã hội. Những khái niệm như kịch, trình diễn, ngưỡng và cộng cảm có thể được vận dụng để phân tích các giai đoạn nhập đồng, trình diễn các giá đồng và trạng thái hóa thân của các thanh đồng trong các diễn xướng nghi lễ. Đặc biệt, Turner đề xuất rằng các hình thức sân khấu hiện đại có thể kế thừa và chuyển hóa từ mô hình trình diễn nghi lễ tín ngưỡng đến sân khấu. Đây là một luận điểm mang tính lý thuyết gợi mở cho cách tiếp cận các tác phẩm múa đương đại lấy cảm hứng từ Lên đồng như “Hóa vàng”, “Tứ phủ”, v.v. Công trình của tác giả Turner tài liệu nền tảng trong nghiên cứu sự chuyển hóa từ nghi lễ đến sân khấu trong bối cảnh đương đại.

1.1.2.2. Nhóm các công trình nghiên cứu về sân khấu tâm linh

Qua quá trình tìm hiểu, NCS tiếp cận được một công trình nghiên cứu về sân khấu tâm linh của các dân tộc trên thế giới. Một trong những công trình mà nhiều nhà nghiên cứu Việt Nam biết tới vì đã được dịch ra tiếng Việt đó là cuốn *Múa Thiêng ở Đông Dương và Ấn Độ* (*La Danse Sacrée En Indochine Et En Indonésie*) (1951) của tác giả Cuisinier, Jeanne [70]. Theo tác giả, múa thường mang tính thiêng. Trong chuyển động múa, người vũ công vượt ra khỏi trạng thái thường nhật của thân thể để đạt tới một cấp độ biểu đạt cao hơn. Người đó múa không có ý thức về cái vĩ đại mà chủ yếu tìm kiếm cách để vượt ra khỏi cái tầm thường của thân phận con người. Một công trình khác chuyên sâu về múa thiêng là sách *Múa thiêng: Một nghiên cứu trong văn hóa dân gian so sánh* (*The Sacred Dance: A Study in Comparative Folklore*) của tác giả Oesterley, W. O. E. (2016) [92], là một nhà thần học và học giả kinh thánh nổi tiếng. Cuốn sách này trình bày một cuộc thảo luận về những điệu múa thiêng của các dân tộc thời cổ đại. Các chương sách về nguồn gốc và mục đích của múa thiêng, các điệu nhảy ăn mừng chiến thắng và múa thiêng như một nghi thức hôn phối. Các chương sách thể hiện sự hiểu biết thâm sâu của tác giả về những ý nghĩa mang tính biểu tượng, những hình tượng, ngôn ngữ múa thể hiện những đức tin và sự truyền cảm hứng của cơ thể con người thông qua những nét đẹp của cơ thể đối với các vị thần thánh. Ngoài ra, cuốn sách *Múa thiêng Tây Tạng: Hành trình tới các truyền thống tôn giáo và văn hóa dân gian* (*Tibetan Sacred Dance: A Journey into the Religious and Folk Traditions*) (2002) của tác giả Pearlman Ellen [95].

Đây là một trong những cuốn sách đầu tiên khám phá ý nghĩa và biểu tượng của múa thiêng và nghi thức múa của Phật giáo Tây Tạng. Tác giả mô tả quá trình tinh thần và thể chất để chuẩn bị cho những vũ điệu này, ý nghĩa của biểu tượng của trang phục và mặt nạ, phổ nhạc đi kèm và các bước nhảy được ghi lại trong một cuốn sách vũ đạo có từ thời Đạt Lai Lạt Ma thứ năm vào năm 1647.

Trong số các công trình viết về múa thiêng, có một số công trình liên quan trực tiếp đến múa đồng mà NCS đang nghiên cứu đó là các công trình về múa Shaman. Tập sách *Thầy Shamana Bushman: Đánh thức thánh thần thông qua điệu nhảy xuất nhập thần* (*Bushman Shaman: Awakening the Spirit through Ecstatic Dance*) (2004) của tác giả Bradford Keeney [84] mô tả về hành trình trở thành một thầy shaman của chính bản thân và những người chữa bệnh Bushman và truyền thống này liên quan như thế nào đến các thực hành shaman giáo trên khắp thế giới. Cuốn sách dành một phần khám phá những điệu nhảy của thầy shaman Bushmen và các cách thức chữa bệnh tâm linh của họ. Tác giả Bradford Keeney kể chi tiết việc bắt đầu tham gia truyền thống shaman mà một số học giả coi là nền văn hóa sống lâu đời nhất trên trái đất. Keeney đã tìm đến những thầy shaman khi ở Nam Phi với tư cách là một giáo sư thỉnh giảng về tâm lý trị liệu. Tác giả đã biết đến vũ điệu nhập thần Kalahari, trong đó cơ thể của các vũ công lác lư không kiểm soát như một phần của buổi lễ chữa bệnh. Keeney bị cuốn hút vào truyền thống này với hy vọng rằng nó có thể giải thích và cung cấp một thảo luận cho trạng thái ngây ngất của chính mình.

Bài viết “Điệu nhảy shaman ở Nhật Bản: Nghệ thuật vũ đạo nhập thần trong diễn xướng Kagura” (*Shamanic Dance in Japan: The Choreography of Possession in Kagura Performance*) (1998) của tác giả Irit Averbuch [60] thảo luận về vũ đạo nhập thần trong các điệu múa Kagura của Nhật Bản và các yếu tố shaman được lưu giữ trong chúng. Tác giả sử dụng các nghiên cứu điển hình, đặc điểm ma thuật của Kagura, cũng như lý do tại sao vũ đạo ma thuật đó được bảo tồn ngay cả khi trạng thái nhập thần thực sự không tồn tại. Điều này cho thấy các thầy shaman thể hiện chất liệu xuất nhập thần trong vũ điệu và cách thức nó hoạt động trong các buổi biểu diễn như vậy.

Cuốn sách *Trạng thái ngây ngất: Múa, nhập thần và sự biến đổi* (*Ecstasy: Dance, Trance, and Transformation*) (1996) của hai tác giả Nochalas Saunders và Rick Doblin

[99] phân tích khá kỹ về trạng thái xuất nhập thần và văn hóa múa trong các nghi lễ liên quan. Cuốn sách phân tích trạng thái ngây ngất trong các thực hành ở Hoa Kỳ và trong bối cảnh toàn cầu. Một cuốn sách giá trị cho những người quan tâm đến những trạng thái ngây ngất trong các nghiên cứu về nghi lễ shaman giáo, Lên đồng.

Một số công trình quốc tế đã tiên phong tiếp cận hiện tượng này từ góc nhìn nhân học và trình diễn học. Trong tác phẩm *Trình diễn thần thánh: Thanh đồng, Chợ và Hiện đại ở đô thị Việt Nam (Performing the Divine: Mediums, Markets and Modernity in Urban Vietnam)* (2011), Kirsten W. Endres [74] phân tích sự thích nghi của các thực hành Lên đồng trước áp lực của toàn cầu hóa và thị trường văn hóa. Bà chỉ ra cách thức các nghi lễ Lên đồng dần chuyển hóa từ không gian tâm linh sang không gian công cộng và sân khấu, phục vụ nhu cầu thẩm mỹ và thị hiếu của khán giả đa dạng, từ khách du lịch đến công chúng đô thị. Tương tự, Barley Norton trong *Chầu văn: Âm nhạc và thanh đồng ở Việt Nam đương đại (Songs for the Spirits: Music and Mediums in Modern Vietnam)* (2011) [91] cũng nhấn mạnh những thay đổi về nhận thức và thực hành nghi lễ, đặc biệt là sự chuyển đổi của âm nhạc chầu văn và các yếu tố trình diễn khi nghi lễ được thực hiện ngoài không gian linh thiêng nguyên gốc.

Nhìn chung, các công trình nước ngoài giúp luận án tiếp cận múa đồng từ lý thuyết trình diễn, nhân học biểu diễn và mỹ học múa. Tuy nhiên, chưa có công trình nào khảo sát múa đồng ở châu thổ Bắc Bộ như một cấu trúc trình diễn chuyển hóa từ nghi lễ sang sân khấu trong khung ngành lý luận và lịch sử sân khấu.

1.1.3. Đánh giá các công trình nghiên cứu, khoảng trống và vấn đề đặt ra

Nhìn một cách hệ thống, các nghiên cứu trong nước về Thờ Mẫu đã tạo dựng một nền tảng tri thức tương đối vững chắc, giúp phác họa bối cảnh văn hóa và tín ngưỡng của múa đồng. Các công trình đi theo hướng văn hóa học, nhân học, tôn giáo học đã làm rõ cấu trúc nghi lễ, hệ thống thần linh, tri thức thực hành, mạng lưới bản hội, cũng như các chiều cạnh xã hội của thực hành lên đồng như giới, trị liệu, vốn xã hội, nhu cầu an ninh tinh thần.... Nhờ đó, múa đồng được định vị như một thành tố trung tâm của diễn xướng, góp phần thể hiện thần linh trong thân thể thanh đồng và tạo nên hiệu quả cộng cảm trong nghi lễ. Đồng thời, nhóm nghiên cứu về nghệ thuật múa tín ngưỡng cung cấp thêm cơ sở khái niệm và phân loại: múa thiêng, múa nghi lễ, ngẫu

hứng, mô phỏng và ước lệ, quan hệ giữa động tác, đạo cụ, âm nhạc, tạo tiền đề cho việc nhận diện đặc điểm động tác và hình tượng của múa đồng trong các giá đồng.

Ở chiều ngược lại, nhóm công trình tiếp cận Lên đồng từ góc nhìn sân khấu tuy chưa nhiều nhưng mang ý nghĩa định hướng quan trọng cho luận án của NCS. Các nghiên cứu này góp phần khái quát lên đồng như một sân khấu tâm linh, nơi quy tụ các yếu tố tương tự một cấu trúc sân khấu. Đó là không gian diễn xướng, người trình diễn, khán giả, âm nhạc, đạo cụ, phục trang, và kịch bản nghi lễ. Dù đã nhận diện được Lên đồng như một loại hình sân khấu tâm linh, các công trình vẫn thiên về mô tả tổng thể, trong khi múa đồng, một thành tố quan trọng để phác họa hình tượng thần linh lại chưa được phân tích đúng mức.

Đối với nghiên cứu quốc tế, điểm mạnh nổi bật là việc cung cấp các khung lý thuyết và công cụ phân tích giúp hiểu múa đồng như một hiện tượng trình diễn. Các công trình cũng cung cấp các cơ sở lý thuyết thẩm mỹ múa, vấn đề về lịch sử múa, và các tiếp cận phân tích trình diễn và hiệu quả của chuyển động. Nhiều công trình về múa thiêng, múa shaman, múa nhập thần cũng đem lại nguồn tham chiếu liên văn hóa phong phú, đặc biệt ở khía cạnh. Đó là sự chuyển động như kỹ thuật biến đổi ý thức, múa như một phương thức trị liệu, và múa như phương thức biểu đạt quyền năng siêu nhiên trong bối cảnh nghi lễ. Những tham chiếu này tạo điều kiện để luận án mở rộng so sánh, đồng thời đặt múa đồng Việt Nam vào cuộc đối thoại học thuật rộng hơn về múa nghi lễ và sân khấu tâm linh.

Tuy vậy, khi đối sánh các hướng tiếp cận trong và ngoài nước, có thể nhận thấy một số khoảng trống học thuật mà luận án cần tập trung giải quyết. Thứ nhất, khoảng trống về ngôn ngữ múa và cấu trúc vũ đạo. Phần lớn công trình hiện có vẫn dừng lại ở bình diện mô tả, thống kê, hoặc giải thích múa đồng như một biểu hiện phụ trợ của tín ngưỡng như mô phỏng, minh họa, ngẫu hứng. Các công trình chưa coi múa đồng như một hệ thống ngôn ngữ hình thể với lôgic cấu trúc, nhịp điệu động tác, tổ hợp đạo cụ, tuyến di chuyển, và mã biểu tượng riêng. Điều này khiến mối quan hệ giữa tính thiêng và tính thẩm mỹ của múa đồng mới chỉ được nêu như một nhận xét chung, chưa được nhìn nhận ở cấp độ cấu trúc động tác và hình tượng biểu đạt.

Thứ hai, khoảng trống về tính liên kết trong chính thể sân khấu tâm linh. Dù

nhiều tác giả đã nhấn mạnh lên đồng như một sân khấu đặc thù, nhưng sự tương tác giữa múa đồng với các yếu tố khác như âm nhạc châu văn, nhịp phách, lời hát, trang phục và đạo cụ, cộng đồng khán giả và sự cảm ứng vẫn chưa được phân tích như một hệ thống vận hành nghệ thuật và nghi lễ thống nhất. Nói cách khác, sân khấu tâm linh thường mới được gọi tên ở bình diện khái niệm, trong khi các quan hệ nội tại tạo nên hiệu quả sân khấu và hiệu nghiệm của cái thiêng chưa được bóc tách theo lôgic nghệ thuật trình diễn.

Thứ ba, khoảng trống về việc chuyển hóa từ nghi lễ sang sân khấu chuyên nghiệp. Các nghiên cứu về sân khấu hóa lên đồng chủ yếu mô tả hiện tượng như việc đưa lên sân khấu, rút gọn nghi thức, thẩm mỹ hóa. Các nghiên cứu này chưa trả lời thấu đáo câu hỏi: múa đồng thay đổi như thế nào khi rời khỏi bối cảnh thiêng? Cụ thể, các biến đổi về chức năng, cấu trúc động tác, ngữ cảnh tiếp nhận, và ranh giới thiêng và tục trong quá trình chuyển thể vẫn thiếu một khảo sát đủ sâu ở cấp độ ngôn ngữ múa và sự trình diễn.

Thứ tư, khoảng trống về góc nhìn lịch sử sân khấu và cách tiếp cận liên ngành. Múa đồng vừa là sản phẩm của một hệ hình tín ngưỡng, vừa là một thực hành trình diễn giàu tính nghệ thuật. Vì vậy, nếu chỉ tiếp cận thuần túy từ nhân học tín ngưỡng hoặc từ mô tả múa dân gian, sẽ khó làm nổi bật quá trình múa đồng trong đời sống nghệ thuật đương đại và đi vào sân khấu như một ngôn ngữ nghệ thuật. Luận án vì thế tập trung nhận diện múa đồng, đồng thời phân tích tương tác của nó trong tổng thể sân khấu tâm linh và sự chuyển hóa sang sân khấu hiện đại.

Từ các nhận định trên, có thể cho rằng khoảng trống lớn nhất nằm ở chỗ thiếu một nghiên cứu chuyên sâu coi múa đồng là một hệ thống ngôn ngữ hình thể vừa mang chức năng nghi lễ vừa mang giá trị thẩm mỹ sân khấu. Đặc biệt, chưa có công trình nghiên cứu sự biến đổi của ngôn ngữ ấy trong hành trình từ nghi lễ đến sân khấu. Đây chính là hướng mà luận án lựa chọn để đóng góp về mặt học thuật, vừa đi sâu mô tả dân tộc học, tập trung phân tích vũ đạo, vừa mở rộng tranh luận về ranh giới giữa thiêng và nghệ thuật, giữa thực hành tín ngưỡng và trình diễn nghệ thuật sân khấu đương đại.

1.2. Cơ sở lý luận

1.2.1. Một số khái niệm công cụ

1.2.1.1. Khái niệm múa

Múa là một loại hình nghệ thuật đặc thù, phản ánh đời sống con người thông qua ngôn ngữ hình thể với những động tác, tư thế và điệu bộ vận động trong không gian, kết hợp cùng tiết tấu và giai điệu âm nhạc. Các hình thức múa cổ thường bắt nguồn từ lao động sáng tạo và sinh hoạt văn hoá, về cả khía cạnh vật chất lẫn tinh thần. Múa cũng chịu ảnh hưởng của môi trường tự nhiên, điều kiện kinh tế, bối cảnh văn hoá xã hội và luật tục của từng cộng đồng. Vì vậy, mỗi dân tộc đều hình thành những loại hình múa và hệ thống động tác riêng. Việt Nam với 54 dân tộc là minh chứng cho sự đa dạng ấy, khi múa trở thành ngôn ngữ biểu đạt tự nhiên và đời sống văn hoá xã hội của mỗi tộc người.

Từ quan niệm này, luận án tập trung phân tích hệ thống động tác và điệu bộ trong các giá đồng, một thể loại múa gắn liền với cộng đồng thực hành nghi lễ Lên đồng và niềm tin vào các vị thần của Thờ Mẫu. Luận án chỉ ra những yếu tố tự nhiên, kinh tế, văn hoá, xã hội và phong tục của cộng đồng được phản ánh trong múa đồng, đồng thời làm rõ giá trị nghệ thuật và ý nghĩa tín ngưỡng đặc thù của loại hình này.

1.2.1.2. Khái niệm múa tôn giáo, tín ngưỡng và múa thiêng

Trong luận án này, NCS quan niệm, múa tôn giáo, tín ngưỡng là một trong những thể loại múa nói chung được thực hiện trong các nghi lễ của các tôn giáo tín ngưỡng để thể hiện đức tin tôn giáo và phục vụ các đấng thần linh.

Múa tôn giáo, tín ngưỡng thể hiện sự thờ phụng và tôn vinh thần thánh. Múa không chỉ có thể là một phương tiện minh họa mang tính kết nối, thỉnh cầu, mà còn thể là biện pháp chữa bệnh, ban tài ban lộc của các vị thần. Múa tôn giáo, tín ngưỡng có thể đóng vai trò như một tác nhân gây nên một loại thay đổi cụ thể, tạm thời làm thân xác cho một đấng siêu nhiên nhập thân như trong các nghi lễ shaman giáo, Lên đồng. Quá trình biến chất này thường đi kèm với trạng thái sùng đạo và ý thức bị thay đổi được hỗ trợ bởi sự tự mãn hoặc tự ngậy ngát, hay còn gọi là nhập đồng thông qua chuyển động điên cuồng đã học được để giải tỏa. Múa tôn giáo, tín ngưỡng có hai loại là múa của thần linh và múa của các chức sắc tôn giáo, những người thực hành nghi lễ và các tín đồ [31]. Trong đó, múa của thần linh là loại múa mà người đang múa được coi là hiện thân của thần linh.

Mỗi dân tộc khác nhau trong những bối cảnh địa lý và kinh tế xã hội khác nhau sẽ có những tôn giáo tín ngưỡng khác nhau. Và để thể hiện niềm tin, sự kính trọng, ngợi

ca đối với các vị thần nhất định này, các dân tộc có những điệu múa tôn giáo tín ngưỡng khác nhau. Tất nhiên, không phải tôn giáo, tín ngưỡng nào cũng có múa và sử dụng múa như một loại hình ngôn ngữ đặc biệt để phản ánh thế giới tâm linh của cộng đồng. Chẳng hạn, thờ cúng tổ tiên là một loại hình tín ngưỡng phổ biến ở Việt Nam nhưng loại hình tín ngưỡng này không có múa.

1.2.1.3. Khái niệm múa thiêng

Một số tác giả sử dụng khái niệm múa thiêng để thay thế cho khái niệm múa tôn giáo, tín ngưỡng với hàm ý nhấn mạnh tính chất đặc biệt và quan trọng nhất của múa tôn giáo tín ngưỡng là tính thiêng. Tính thiêng này được thể hiện cụ thể hoá qua các chiều kích như loại hình múa này được diễn ra trong mối liên hệ với thần linh, trong nghi lễ thiêng, không gian thiêng (các thiết chế tôn giáo tín ngưỡng) và trong thời gian thiêng cùng với lễ vật thiêng. Như quan điểm của Nguyễn Từ Chi [10], múa thiêng không phải là bản chất cố định, mà là một phương diện xuất hiện trong những điều kiện văn hóa, xã hội nhất định. Nó phản ánh cấu trúc cộng đồng, chu kỳ sinh hoạt và cơ chế tâm lý xã hội của con người, chủ thể của hình thức trình diễn nghệ thuật dân gian này.

Trong luận án này, nghiên cứu sinh sử dụng song song hai khái niệm múa tôn giáo tín ngưỡng và múa thiêng như là những công cụ phân tích. Trên cơ sở đó, luận án xác định múa đồng là một loại hình múa tín ngưỡng, trong đó tính thiêng giữ vai trò cốt lõi, chi phối cấu trúc, chức năng và ý nghĩa của thực hành này. Luận án sẽ phân tích sự giải thiêng của múa đồng trong quá trình chuyển hóa từ nghi lễ đến sân khấu trong Chương 4.

1.2.1.4. Khái niệm nghi lễ Lên đồng

Nghi lễ Lên đồng là một trong những nghi lễ chính của Thờ Mẫu. Đây là nghi lễ nhập hồn của các vị Thánh Tam phủ vào thân xác của các ông bà đồng, nhằm phán truyền, chữa bệnh và cầu tài lộc (Ngô Đức Thịnh 1996) [45]. Ở Việt Nam, hiện tượng Lên đồng có nhiều tên gọi khác nhau như Lên đồng, hầu bóng. Trong luận án này, NCS sử dụng thay thế nhau giữa những khái niệm này.

1.2.1.5. Khái niệm múa đồng

Múa trong nghi lễ Lên đồng, hay còn gọi là múa đồng, là một khái niệm được sử dụng để nói về các điệu múa được các ông bà đồng thực hiện trong nghi lễ Lên đồng

của tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ. Mỗi một nghi lễ Lên đồng, có từ 5 đến 36 giá đồng, mỗi giá kéo dài từ 20 phút đến 60 phút, là vị thần thánh của điện thần thờ Mẫu Tam phủ nhập vào xác các thanh đồng. Do vậy, về cơ bản có thể nói có 36 “bài” múa khác nhau. Múa đồng được thực hiện sau khi ông bà đồng tỉnh thánh nhập, được thánh nhập và trước công đoạn thánh ngồi thưởng thức nghe nhạc và hát Châu văn, ban lộc thánh. Như vậy, múa được thực hiện như một công đoạn giữa của một giá đồng về cuộc đời, sự nghiệp và lai lịch của vị thánh. Nói cách khác, múa đồng lúc này đóng vai trò như là một thứ ngôn ngữ kể chuyện về các vị thánh.

Mỗi bài múa này kể về sự tích, công trạng, tính cách... của các vị thần thánh. Nói cách khác, múa đồng là múa thần tích, múa nhằm tái hiện lại hình ảnh các thánh trước con nhang đệ tử và những người tham dự. Song điều đặc biệt là, các thanh đồng thực hiện điệu múa khi được coi là các thần linh đang nhập thần. Múa đồng còn được coi là múa của chính thần thánh trong thân xác của thanh đồng.

1.2.1.6. Khái niệm sân khấu tâm linh

Luận án sử dụng khái niệm sân khấu tâm linh với nghĩa là loại hình sân khấu mà trong đó nghi lễ và các thành tố của nó (trong đó có múa) được diễn ra trong không gian tâm linh của các thiết chế tôn giáo tín ngưỡng. Trong trường hợp luận án này, sân khấu tâm linh là không gian trong điện thần, ở đó các thanh đồng thực hành nghi lễ Lên đồng. Loại hình sân khấu tâm linh này cũng có không gian biểu diễn trước điện thần, chủ yếu trước ban công đồng của điện thờ Mẫu, hoặc ở một gian thờ thánh khác. Người thực hiện là các thanh đồng, trong sự kết nối với khán giả cùng với âm nhạc, trang phục và đạo cụ như sân khấu thể tục nhưng mang tính thiêng vì đó là không gian thánh nhập.

1.2.2. Một số lý thuyết vận dụng trong luận án

1.2.2.1. Lý thuyết thẩm mỹ triết học về múa

Đối với múa, các nhà thẩm mỹ học đánh giá và cân nhắc các thành phần và giá trị của múa như một môn nghệ thuật. Đôi khi họ giải thích tỉ mỉ về các điệu nhảy cụ thể, xem xét chiều kích biểu tượng của các yếu tố của nó (Charles và Justin 2014) [68]. Trong lịch sử tư tưởng múa, quan điểm cải cách của Michel Fokine là một ví dụ tiêu biểu cho cách tiếp cận thẩm mỹ đối với múa, nhấn mạnh mối quan hệ giữa động tác, chủ đề, âm nhạc và khả năng biểu đạt của toàn bộ cơ thể. Ông đã không hài lòng với

múa ba lê, trong đó âm nhạc chỉ đơn thuần là nhạc đệm, trang phục và phong cảnh chỉ liên quan một cách mờ nhạt đến chủ đề này, và múa một bài tập kỹ thuật điêu luyện. Vì vậy, ông đã phát triển một triết lý cải cách. Ông tin rằng múa ba lê, thay vì gò bó mình trong các bước và chuyển động truyền thống, nên dựa trên các chuyển động phản ánh chủ đề, thời đại và âm nhạc. Đối với ông, múa và kịch câm chỉ có ý nghĩa khi chúng được thể hiện một cách đáng kinh ngạc. Fokine cũng cảm thấy rằng các chuyển động của toàn bộ cơ thể nên thay thế các cử chỉ tay truyền thống trừ khi phong cách của vở ba lê yêu cầu khác. Ông tin rằng tính biểu cảm kịch tính không nên chỉ giới hạn ở các vũ công solo, mà nên được phản ánh trong phần hòa tấu (Fokine 1992) [77]. Tương tự, quan niệm “múa diễn giải” của Isadora Duncan [110] coi múa là sự kết tinh của đời sống tinh thần và xã hội, là hình thức phản ánh những chiều kích văn hóa, tôn giáo. Múa, vì vậy, không chỉ là hình thức thẩm mỹ mà còn là một phương thức biểu đạt thể giới quan của chủ thể sáng tạo.

Kế thừa các luận điểm trên, luận án vận dụng lý thuyết thẩm mỹ triết học về múa như một nền tảng lý luận để tiếp cận múa đồng như một hệ thống biểu đạt bằng thân thể mang tính ký hiệu và biểu trưng cao. Đối với việc xác định múa đồng như một hình thức diễn xướng nghi lễ có cấu trúc thẩm mỹ riêng, lý thuyết thẩm mỹ triết học giúp luận án phân tích múa đồng như một ngôn ngữ hình thể có hệ thống, trong đó động tác không đơn thuần là hành vi nghi lễ mà là các đơn vị ký hiệu mang nội dung thần tích, thân thế, giới tính, địa vị và tính cách của từng vị thánh trong hệ thống Thờ Mẫu. Từ đó, chương 2 của luận án làm rõ cấu trúc động tác, tiết tấu, ước lệ và biểu trưng của múa đồng như một chỉnh thể thẩm mỹ hoàn chỉnh.

Về quá trình sân khấu hóa múa đồng, lý thuyết thẩm mỹ triết học cung cấp cơ sở để nhận diện sự chuyển đổi từ sự biểu đạt nghi lễ sang hình thức biểu đạt nghệ thuật. Nếu trong nghi lễ, động tác gắn với hiệu lực thiêng và niềm tin tín ngưỡng, thì trên sân khấu chuyên nghiệp, chúng được tái cấu trúc theo lôgic thẩm mỹ, nhịp điệu dàn dựng và quan hệ mới giữa người diễn và khán giả. Tuy nhiên, sự chuyển đổi này không phải là đoạn tuyệt, mà là quá trình tái ký hiệu hóa và thẩm mỹ hóa trên nền tảng cấu trúc biểu tượng vốn có.

1.2.2.2. Lý thuyết về trình diễn và sân khấu

Trong lĩnh vực nghiên cứu trình diễn, lý thuyết trình diễn nghi lễ của Richard Schechner cung cấp một nền tảng quan trọng để nhận diện mối quan hệ cấu trúc giữa nghi lễ và sân khấu. Trong công trình *Lý thuyết trình diễn (Performance Theory)* (2003), [101], tác giả Schechner cho rằng nghi lễ và sân khấu không tồn tại như hai phạm trù tách biệt, mà nằm trên một trục liên tục của trình diễn. Ông nhấn mạnh rằng các thực hành nghi lễ sở hữu những yếu tố tổ chức tương đồng với sân khấu như tính lặp, tính quy ước, cấu trúc không gian và thời gian, sự hiện diện của người trình diễn và người tham dự. Tuy nhiên, điểm khác biệt căn bản nằm ở trung tâm chức năng: nghi lễ vận hành dựa trên niềm tin vào hiệu lực thiêng, trong khi sân khấu vận hành theo logic biểu đạt thẩm mỹ. Quan điểm này cho phép phân tích múa đồng không chỉ là một thực hành tín ngưỡng, mà còn là một cấu trúc trình diễn có khả năng tái cấu trúc khi chuyển dịch sang không gian nghệ thuật chuyên nghiệp. Đồng thời, cách tiếp cận của Schechner mở ra khả năng phân tích quá trình chuyển hóa như một sự thay đổi chức năng từ trải nghiệm thiêng sang cảm thụ nghệ thuật.

Bổ sung cho quan điểm lý thuyết đó, tác giả Victor Turner trong công trình *Từ nghi lễ đến sân khấu: tính nghiêm túc nhân sinh của vở diễn (From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play)* (1982) [104], khái niệm tính ngưỡng giúp làm rõ trạng thái trung gian của chủ thể và cấu trúc trong quá trình chuyển tiếp. Theo Turner, nghi lễ chuyển tiếp bao gồm ba giai đoạn: tách biệt (separation), ngưỡng (liminal) và tái nhập (reincorporation). Giai đoạn ngưỡng là trạng thái ở giữa, nơi các quy chuẩn xã hội thông thường bị tách biệt không phải cái này và cũng không phải cái khác, nằm ở giữa lưng chừng. Vận dụng khái niệm này vào nghiên cứu múa đồng cho phép nhận diện quá trình chuyển từ nghi lễ sang sân khấu như một trạng thái chuyển tiếp cấu trúc. Thực hành chưa hoàn toàn thuộc về nghi lễ dân gian của Thờ Mẫu, nhưng cũng chưa hoàn toàn định hình như một cấu trúc nghệ thuật chính thống. Tính ngưỡng vì vậy trở thành cơ sở lý luận để luận án phát triển khái niệm về ngưỡng chuyển hóa nghi lễ và sân khấu ở phần sau, và từ đó xác lập tiêu chí nhận diện điểm dịch chuyển giữa hai phạm trù.

Sân khấu và nghệ thuật biểu diễn là hai lĩnh vực có mối quan hệ chặt chẽ, phản ánh sự phát triển của các hình thức biểu diễn từ nghi lễ cổ xưa đến sân khấu đương đại.

Theo Fischer-Lichte (2014) trong *Nhập môn Routledge về nghiên cứu sân khấu và trình diễn* (*The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*) [76], nghiên cứu về sân khấu không chỉ tập trung vào văn bản kịch bản mà còn mở rộng sang nhiều khía cạnh như hiệu suất biểu diễn, lịch sử sân khấu, và sự tương tác giữa diễn viên và khán giả. Khái niệm về sân khấu đã thay đổi theo thời gian và không gian, mở rộng từ những nghi lễ tôn giáo cổ đại sang nhiều hình thức trình diễn hiện đại. Theo đó, sân khấu không chỉ giới hạn trong các buổi trình diễn truyền thống mà còn bao gồm các nghi lễ, biểu diễn nghệ thuật đường phố, và thậm chí cả các sự kiện xã hội có yếu tố sân khấu hóa. Nghệ thuật biểu diễn trong nghiên cứu hiện đại không chỉ đơn thuần là sự tái hiện kịch bản mà còn là quá trình tạo nghĩa, nơi cử chỉ, âm thanh, không gian, trang phục và sự tương tác với khán giả đều có vai trò quan trọng.

Lịch sử sân khấu cho thấy rằng nhiều nền văn hóa trên thế giới đã phát triển hình thức trình diễn thông qua các nghi lễ tôn giáo và các thực hành nhập thần. Fischer-Lichte nhấn mạnh sự tương đồng giữa sân khấu Hy Lạp cổ đại, Noh Nhật Bản, Kut của Hàn Quốc, Kecak của Bali, và nghi lễ Lên đồng của Việt Nam, nơi trạng thái nhập thần đóng vai trò trung tâm trong quá trình biểu diễn. Sân khấu Hy Lạp cổ đại bắt nguồn từ nghi lễ tôn giáo thờ thần Dionysus, trong đó bi kịch và hài kịch không chỉ là hình thức kể chuyện mà còn có chức năng thanh lọc cảm xúc. Sân khấu Noh của Nhật Bản, như phân tích của Ortolani (1990) [93], xuất phát từ nghi lễ shaman giáo, nơi diễn viên đạt đến trạng thái nhập định để tái hiện những câu chuyện siêu nhiên. Kut của Hàn Quốc và Lên đồng của Việt Nam là những ví dụ về sân khấu nghi lễ, nơi người biểu diễn nhập hồn vào các thực thể siêu nhiên, tương tự như cách các diễn viên Noh hay nghệ sĩ biểu diễn đương đại như Marina Abramović sử dụng trạng thái nhập thần để tạo ra trải nghiệm nghệ thuật mạnh mẽ.

Sân khấu phương Tây đã trải qua nhiều giai đoạn phát triển quan trọng. Thời kỳ Phục hưng (thế kỷ XVI-XVII) chứng kiến sự bùng nổ của các vở kịch Shakespeare và sân khấu Elizabethan, với cấu trúc kịch tính chặt chẽ, không gian sân khấu mở và sự kết hợp giữa lời thoại và hành động. Chủ nghĩa hiện thực (thế kỷ XIX-XX) nổi bật với các tác phẩm của Henrik Ibsen, Anton Chekhov và Stanislavski, tập trung vào diễn xuất tâm lý và tái hiện đời sống chân thực. Bước vào thế kỷ XX, Bertolt Brecht phát triển

sân khấu sử thi, nơi khán giả không chỉ là người quan sát mà còn phải suy nghĩ phản biện. Antonin Artaud với sân khấu của cái ác (*Theatre of Cruelty*) lại chú trọng vào trải nghiệm cảm giác mạnh, sử dụng âm thanh và hình ảnh gây ấn tượng mạnh để tác động đến tâm lý khán giả. Sân khấu hiện đại không còn tuân theo những quy tắc truyền thống mà liên tục thử nghiệm với các hình thức trình diễn phi tuyến tính, sử dụng công nghệ mới và tương tác trực tiếp với khán giả (tham khảo Fischer-Lichte (2014) [76]).

Fischer-Lichte (2014) [76] nhấn mạnh phương pháp nghiên cứu lịch sử sân khấu giúp hiểu rõ sự thay đổi của sân khấu theo bối cảnh văn hóa, chính trị và xã hội. Cuối cùng, lý thuyết về sự tương tác giữa diễn viên và khán giả nhấn mạnh rằng sân khấu không chỉ tái hiện thực tế mà còn có thể tạo ra thực tế xã hội, trong đó khán giả không còn thụ động mà trở thành một phần của quá trình trình diễn. Sân khấu và nghệ thuật biểu diễn đã phát triển từ những nghi lễ tôn giáo sơ khai đến sân khấu hiện đại và hậu hiện đại, trong đó các yếu tố như trạng thái nhập thần, tương tác khán giả và công nghệ đã định hình nên nhiều phương pháp biểu diễn khác nhau. Tác giả cho rằng nghiên cứu sân khấu cần kết hợp phân tích biểu diễn, lịch sử sân khấu và lý thuyết xã hội để hiểu rõ hơn về vai trò của sân khấu trong việc tái hiện và định hình thế giới xung quanh. Sự giao thoa giữa nghi lễ, nghệ thuật biểu diễn và truyền thông kỹ thuật số đang mở ra những hướng đi mới cho sân khấu đương đại, biến nó thành một công cụ mạnh mẽ để khám phá bản sắc, ý nghĩa và quyền lực trong xã hội.

Việc vận dụng cơ sở lý thuyết về sân khấu và nghệ thuật biểu diễn của Fischer-Lichte (2014) [76] trong phân tích chương 4 cho phép luận án mở rộng cách tiếp cận múa đồng vượt ra khỏi phạm vi nghi lễ tâm linh, để nhìn nhận hiện tượng này như một hình thức trình diễn đa tầng, nơi các yếu tố văn hóa, thẩm mỹ, xã hội và tâm linh cùng lúc vận hành. Trên cơ sở ba trụ cột mà Fischer-Lichte xác lập bao gồm khái niệm sân khấu, lịch sử sân khấu và các phương pháp phân tích biểu diễn, Chương 3 xem xét cách thức múa đồng được chuyển hóa khi bước ra khỏi không gian thờ tự truyền thống để hiện diện trên các sân khấu nghệ thuật đương đại.

Trước hết, luận án tiếp cận múa đồng như một hình thức sân khấu nghi lễ, trong đó ranh giới giữa nghệ thuật và tín ngưỡng trở nên linh hoạt. Việc các giá đồng được trình diễn trên sân khấu nghệ thuật tổng hợp, sân khấu múa, hoặc thậm chí trong các

sản phẩm âm nhạc đại chúng như MV *Từ phủ* của Hoàng Thùy Linh cho thấy sự lan tỏa của tính trình diễn của nghi lễ này. Theo Fischer-Lichte, sân khấu không nhất thiết đòi hỏi văn bản kịch bản cố định, mà được kiến tạo thông qua sự tương tác giữa các yếu tố như không gian, cơ thể, âm thanh, ánh sáng và sự tham gia của khán giả - tất cả những yếu tố đó đều hiện diện trong các vở diễn tái hiện Lên đồng như *Từ phủ* của Việt Tú hay *Hóa vàng* của Trần Ly Ly.

Thứ hai, lịch sử sân khấu giúp đặt múa đồng trong mạch so sánh với các hình thức trình diễn nghi lễ khác như Noh của Nhật Bản, Kut của Hàn Quốc hay Kecak của Bali. Sự hiện diện của trạng thái nhập thần, yếu tố hóa thân và chuyển hóa thân thể người biểu diễn trong các giá đồng - dù trong không gian đền phủ hay trên sân khấu - cho thấy tính phổ quát của biểu diễn nghi lễ như một hình thức sân khấu sớm nhất của nhân loại. Luận án xem xét các chuyển động, đạo cụ, biểu cảm và cấu trúc không gian của các vở diễn như là biểu hiện của quá trình thẩm mỹ hóa nghi lễ. Đây là một hình thức tạo nghĩa mới trong không gian đương đại, nơi nghệ sĩ không còn là thầy đồng, mà trở thành người trình diễn, và khán giả không còn là tín đồ mà trở thành người chiêm ngưỡng thẩm mỹ.

Cuối cùng, vận dụng phương pháp phân tích hiệu suất trình diễn cho phép luận án tập trung vào các yếu tố phi văn bản, như động tác múa, sắc thái âm nhạc, bố trí ánh sáng và phản ứng khán giả. Phương pháp này hướng tới việc lý giải cách mà sự linh thiêng, bản sắc tộc người và cái tôi cá nhân của thanh đồng được tái kiến tạo trên sân khấu. Tác phẩm múa trên sân khấu nghệ thuật như *Hóa vàng* (Biên đạo Trần Ly Ly) không chỉ là bản mô phỏng của nghi lễ, mà là thực hành nghệ thuật độc lập sử dụng chất liệu nghi lễ để biểu đạt thân phận, cảm xúc và trải nghiệm xã hội. Đây là ví dụ tiêu biểu cho quá trình chuyển hóa từ nghi thức sang nghệ thuật, từ biểu tượng tôn giáo sang ngôn ngữ thị giác, từ cộng cảm tín ngưỡng sang cộng hưởng thẩm mỹ. Việc vận dụng lý thuyết sân khấu của Fischer-Lichte góp phần lý giải tính chất đa chiều của múa đồng như một không gian vừa linh thiêng vừa biểu cảm, một thực hành biểu diễn đặc thù phản ánh sự vận động phức hợp của di sản văn hóa sống.

Từ việc tổng hợp các quan điểm lý thuyết nêu trên, có thể nhận thấy rằng, múa đồng với tư cách là một hiện tượng diễn xướng tôn giáo chứa đựng đồng thời các giá trị

thẩm mỹ, xã hội và tâm linh. Lý thuyết thẩm mỹ triết học về múa giúp luận án nhận diện múa đồng như một hình thức biểu hiện nghệ thuật mang tính biểu trưng cao, trong đó chuyển động cơ thể là phương tiện diễn giải thế giới thần linh và phản ánh cấu trúc văn hoá xã hội của cộng đồng tín đồ Thờ Mẫu. Các quan điểm về múa thiêng và múa xuất nhập thần tạo nền tảng lý luận cho việc lý giải bản chất siêu nghiệm của quá trình “hóa thân” khi thân thể người múa trở thành trung gian giữa cõi thiêng và cõi tục. Trong khi đó, lý thuyết sân khấu tâm linh và khung lý thuyết về sân khấu, nghệ thuật biểu diễn mở rộng phạm vi nghiên cứu múa đồng ra khỏi giới hạn nghi lễ, cho phép xem hiện tượng này như một hình thức trình diễn, nơi tính thiêng và tính thẩm mỹ đồng thời được tái tạo trong không gian sân khấu đương đại.

1.2.3. Khung phân tích và ngưỡng chuyển hóa múa đồng từ nghi lễ đến sân khấu

1.2.3.1. Khung phân tích sự chuyển hóa cấu trúc trình diễn

Các lý thuyết về quan hệ giữa nghi lễ và trình diễn của Richard Schechner [101], khái niệm ngưỡng của Victor Turner [104], và mỹ học chuyển hóa của Erika Fischer-Lichte [76] đã khẳng định rằng nghi lễ không chỉ là hành vi tôn giáo mà còn là cấu trúc trình diễn có tính tổ chức cao. Tuy nhiên, những tiếp cận này chủ yếu dừng lại ở việc xác lập tính trình diễn nội tại của nghi lễ, chứ chưa cung cấp một công cụ phân tích cụ thể để nhận diện quá trình một thực hành nghi lễ được tái cấu trúc khi chuyển sang không gian sân khấu chuyên nghiệp.

Trong trường hợp múa đồng, vấn đề không chỉ là sân khấu hóa một nghi lễ, mà là sự chuyển dịch hình thức trình diễn từ một cấu trúc thiêng sang một cấu trúc thẩm mỹ. Điều này đòi hỏi một khung phân tích có khả năng nhận diện các bình diện cấu trúc bị biến đổi, phân tích sự tái cấu trúc ký hiệu, và xác định ranh giới giữa nghi lễ và nghệ thuật sân khấu. Luận án đề xuất một khung phân tích chuyển hóa múa đồng từ nghi lễ đến sân khấu như một đóng góp lý luận riêng của nghiên cứu.

Khung phân tích được xây dựng trên sáu tiêu chí cấu trúc cơ bản của một thực hành trình diễn dân gian. Sáu bình diện này tạo thành một cấu trúc hoàn chỉnh; sự chuyển hóa xảy ra khi các bình diện đồng thời tái cấu trúc. Sáu bình diện này không tồn tại rời rạc mà tương tác trong một chỉnh thể cấu trúc. Do đó, chuyển hóa không phải là thay đổi bối cảnh biểu diễn, mà là tái cấu trúc toàn bộ cấu trúc trình diễn từ nghi lễ đến

sân khấu chuyên nghiệp,

Khung phân tích sự chuyển hóa cấu trúc trình diễn

Bình diện	Nghi lễ	Sân khấu	Tái cấu trúc
Chức năng	Thiên, giao tiếp thần linh	Thẩm mỹ, biểu đạt, sáng tạo	Chuyển dịch trung tâm chức năng
Không gian	Điện thờ thiêng	Nhà hát, sân khấu	Quy ước hóa không gian
Khán giả	Tín đồ, người tham dự trải nghiệm cái thiêng	Công chúng, thưởng thức nghệ thuật	Chủ thể tín ngưỡng – khán giả thụ hưởng
Thời gian	Mở, theo nghi thức	Lịch trình hóa	Tổ chức lại thời gian
Ký hiệu	Biểu tượng linh thiêng, quyền năng tâm linh	Ký hiệu thẩm mỹ hóa, biên đạo hóa	Tái mã hóa
Chủ thể trình diễn	Thanh đồng, thân xác tiếp linh	Diễn viên/biên đạo nghệ thuật	Thay đổi căn tính trình diễn

1.2.3.2. Ngưỡng chuyển hóa nghi lễ và sân khấu

Trên cơ sở khung phân tích đã xác lập, luận án đưa ra quan điểm về ngưỡng chuyển hóa nghi lễ và sân khấu như một công cụ lý luận nhằm xác định ranh giới giữa thực hành nghi lễ và trình diễn nghệ thuật. Ngưỡng chuyển hóa được hiểu là điểm mà tại đó chức năng, hệ thống ký hiệu và vị thế khán giả của nghi lễ và sân khấu đồng thời dịch chuyển theo hướng tái cấu trúc thẩm mỹ. Khi chức năng thiêng không còn giữ vai trò trung tâm, khi hệ thống ký hiệu không còn vận hành theo lôgic nghi thức và khi người tham dự không còn ở vị thế người tham dự trải nghiệm cái thiêng, chuyển sang vị thế cảm thụ nghệ thuật, thì cấu trúc nghi lễ đã vượt qua ngưỡng của nó để bước sang phạm trù nghệ thuật sân khấu.

Quan điểm về ngưỡng chuyển hóa không chỉ có ý nghĩa phân loại hiện tượng, mà còn cung cấp một tiêu chí phân định mang tính lý luận, cho phép vượt qua lối mô tả thuần túy. Thông qua khái niệm này, nghiên cứu múa đồng được chuyển dịch từ cách

tiếp cận như một thực hành văn hóa, tín ngưỡng sang phân tích cấu trúc của một hình thái trình diễn trong hệ hình sân khấu học. Đồng thời, việc xác lập ngưỡng chuyển hóa góp phần xây dựng bộ công cụ khái niệm cho nghiên cứu quá trình nghệ thuật hóa các hình thức trình diễn dân gian. Khung phân tích này không chỉ áp dụng cho trường hợp múa đồng mà còn có khả năng khái quát hóa đối với các thực hành nghi lễ khác khi được chuyển dịch vào không gian nghệ thuật chuyên nghiệp trong bối cảnh đương đại. Luận án không dừng lại ở việc mô tả sự chuyển hóa của múa đồng từ nghi lễ đến sân khấu, mà hướng tới việc kiến tạo một mô hình lý thuyết có giá trị phương pháp luận đối với ngành lý luận lịch sử sân khấu, đặc biệt trong nghiên cứu các quá trình tái cấu trúc trình diễn dân gian, sử dụng chất liệu di sản văn hóa phi vật thể trong xã hội hiện đại.

Việc kết hợp lý thuyết giúp luận án tiếp cận múa đồng từ nhiều chiều kích như thẩm mỹ, tinh biểu tượng, trình diễn. Nhờ đó, múa đồng không chỉ được xem là nghi thức tâm linh, mà còn là ngôn ngữ nghệ thuật đặc thù phản ánh hệ giá trị, bản sắc và sự sáng tạo của con người Việt trong hành trình giao thoa giữa truyền thống và hiện đại. Đây cũng chính là nền tảng lý luận quan trọng để các chương tiếp theo của luận án đi sâu phân tích quá trình chuyển hóa của múa đồng từ nghi lễ sang sân khấu, từ biểu hiện tín ngưỡng sang biểu hiện nghệ thuật, từ kinh nghiệm cộng đồng sang trải nghiệm thẩm mỹ của công chúng.

1.3. Cơ sở thực tiễn

1.3.1. Không gian văn hóa châu thổ Bắc Bộ

1.3.1.1. Vị trí địa lý và đặc điểm tự nhiên

Châu thổ Bắc Bộ hay còn gọi là vùng đồng bằng sông Hồng nằm ở trung tâm miền Bắc Việt Nam, là một trong hai đồng bằng lớn nhất của quốc gia (bên cạnh châu thổ sông Cửu Long). Với diện tích khoảng 21.278,6 km, vùng này được hình thành và bồi tụ qua hàng nghìn năm bởi hệ thống sông Hồng và các chi lưu như sông Đuống, sông Luộc, sông Đáy, v.v. Đây là vùng đất hội tụ của phù sa, nước và con người, nơi “thủy - thổ - nhân” giao hòa tạo nên một không gian sinh thái văn hóa đặc thù.

Từ góc nhìn địa - nhân học, đặc điểm tự nhiên của châu thổ Bắc Bộ không chỉ quyết định đến cấu trúc kinh tế nông nghiệp, mà còn in dấu sâu đậm trong tâm thức, tín ngưỡng và nghệ thuật của cư dân nơi đây. Vùng đất này là nơi cư trú lâu đời của người

Việt (Kinh) - chủ thể sáng tạo và gìn giữ nền văn minh lúa nước rực rỡ, được ví như “cái nôi văn hóa của dân tộc Việt Nam” [27].

- Đặc điểm địa lý - sinh thái của vùng châu thổ Bắc Bộ

Từ hàng nghìn năm trước, quá trình bồi tụ phù sa của sông Hồng và sông Thái Bình đã hình thành nên một vùng đồng bằng màu mỡ, bằng phẳng, thuận lợi cho trồng trọt và định cư lâu dài. Song, cùng với sự ưu đãi của thiên nhiên, người dân nơi đây cũng phải đối mặt với tính thất thường của khí hậu nhiệt đới gió mùa và hiểm họa ngập lụt theo mùa. Chính sự tương tác giữa yếu tố thuận và nghịch của tự nhiên đã hình thành trong cư dân đồng bằng một tư duy ứng xử linh hoạt, mềm dẻo nhưng bền bỉ, đồng thời nuôi dưỡng niềm tin sâu xa vào các lực lượng siêu nhiên có khả năng điều tiết vũ trụ và số phận con người.

Do đó, nếu nhìn trong tiến trình lịch sử, có thể thấy cư dân vùng này đã sớm phát triển các hình thức thờ thần tự nhiên như thờ thần Sông, thần Núi, thần Mưa, thần Sấm, thần Đất.... Họ đồng thời xây dựng lễ hội và nghi thức cầu nước, cầu mùa, tạ ơn trời đất, phản ánh mối quan hệ phụ thuộc và tri ân với tự nhiên. Những yếu tố này về sau trở thành nền tảng tâm linh cho sự hình thành của Thờ Mẫu, trong đó các yếu tố Thiên, Địa, Thoải được nhân cách hóa thành những vị Thánh Mẫu cai quản bốn miền vũ trụ.

Về cấu trúc địa lý văn hóa, châu thổ Bắc Bộ không chỉ bao gồm vùng đồng bằng hạ lưu sông Hồng, mà còn mở rộng sang vùng trung du Bắc Bộ và các cửa biển ven duyên hải Bắc Bộ, tạo thành một không gian văn hóa mở, nơi giao thoa giữa miền núi và miền biển, giữa cư dân nông nghiệp và cư dân buôn chài lưới. Chính sự đa dạng về sinh thái này đã làm phong phú thêm biểu tượng trong tín ngưỡng và nghệ thuật dân gian, trong đó các hình ảnh núi, sông, biển thường xuất hiện như trục vũ trụ thiêng kết nối trời đất và nước.

- Môi trường tự nhiên và sự hình thành thế giới quan nông nghiệp

Nền văn minh sông Hồng là văn minh nông nghiệp lúa nước, trong đó con người và tự nhiên gắn bó mật thiết. Đặc điểm tự nhiên của vùng châu thổ như đất thấp, nhiều sông ngòi, khí hậu ẩm ướt đòi hỏi người dân phải có ý thức cộng đồng cao, biết hợp tác để trị thủy, dẫn thủy nhập điền, canh tác theo mùa vụ. Cũng chính trong quá trình đó, cư dân đã hình thành nên tính cộng đồng, tính dung hợp và linh hoạt trong ứng xử,

những giá trị đặc trưng của văn hóa vùng châu thổ Bắc Bộ.

Các nhà nghiên cứu Ngô Đức Thịnh [49]; [50], Vũ Ngọc Khánh [21]; [22] đều cho rằng, sự giao hòa giữa con người và môi trường tự nhiên đã tạo nên thế giới quan nông nghiệp, trong đó vũ trụ được hình dung như một cơ thể sống, có linh hồn và cảm xúc. Mưa, nắng, gió, bão không chỉ là hiện tượng tự nhiên, mà còn là biểu hiện của “ý trời”, là thông điệp của thần linh. Từ nhận thức ấy, cư dân đã sáng tạo ra hệ thống biểu tượng văn hóa kép: nước vừa là nguồn sống vừa là sức mạnh hủy diệt; đất vừa nuôi dưỡng vừa có thể vùi lấp; trời vừa che chở vừa trừng phạt. Toàn bộ hệ thống biểu tượng này trở thành nền tảng của các nghi lễ cầu mưa, tế trời đất, rước nước, hội mùa, và cuối cùng là sự xuất hiện của nghi lễ Lên đồng như là môi giao tiếp giữa con người với thần linh qua trung gian cơ thể người hầu đồng.

- Môi trường sông nước, không gian diễn xướng dân gian

Môi trường tự nhiên sông nước không chỉ chi phối tư duy tín ngưỡng, mà còn tạo điều kiện cho sự hình thành của các loại hình nghệ thuật dân gian đặc trưng. Từ những điệu chèo, ca trù, hát văn, múa tín ngưỡng, cho đến những trò diễn dân gian trong lễ hội làng... tất cả đều gắn bó mật thiết với không gian sông nước, đình làng và bến bãi, nơi con người vừa lao động, vừa sinh hoạt tinh thần. Văn hóa của cư dân nông nghiệp trồng lúa nước, vừa sản xuất, vừa lễ hội, vừa sáng tạo nghệ thuật trong cùng một không gian sinh thái xã hội. Hình ảnh người múa, người đánh trống, người hóa trang khắc họa trên mặt trống đồng không chỉ là biểu tượng của nghi thức cộng đồng cầu mưa, tế trời đất, mà còn là tiền thân của các hình thức diễn xướng tín ngưỡng sau này, trong đó có múa đồng trong nghi lễ Lên đồng.

Không gian diễn xướng Bắc Bộ là không gian tâm linh và thể tục giao hòa, nơi các yếu tố âm nhạc, lời ca, và chuyển động cơ thể hòa quyện tự nhiên trong đời sống cộng đồng. Chính đặc trưng môi trường ấy đã nuôi dưỡng cảm quan nghi lễ, biểu diễn của người Việt, biến các hành động nghi lễ thành ngôn ngữ biểu hiện nghệ thuật, tiêu biểu nhất là múa đồng trong nghi lễ Lên đồng. Ở đây, cơ thể con người với những chuyển động, biểu cảm và tiết tấu trở thành như là phương tiện thánh hóa, kết nối cõi thực và cõi thiêng, như sự phản chiếu tinh thần giao hòa giữa con người và vũ trụ.

- Từ không gian tự nhiên đến không gian văn hóa, tôn giáo tín ngưỡng

Với đặc điểm địa lý mở, châu thổ Bắc Bộ là vùng tiếp nhận và lan tỏa văn hóa [58]. Nơi đây vừa là trung tâm quyền lực của các triều đại phong kiến, vừa là vùng giao thương văn hóa, kinh tế, tôn giáo với Trung Hoa, Đông Nam Á và Ấn Độ. Quá trình giao lưu ấy đã tạo điều kiện cho tín ngưỡng bản địa (như thờ Nữ thần, thờ Thành hoàng, thờ Mẫu) tiếp biến và kết hợp với Phật giáo, Nho giáo và Đạo giáo, hình thành nên một hệ thống tín ngưỡng đa tầng, vừa dân gian vừa bác học, vừa Việt vừa Á Đông.

Tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ vì thế không chỉ phản ánh niềm tin của cư dân nông nghiệp vào quyền năng sinh sản, bảo trợ, mà còn là biểu tượng của sự tổng hòa vũ trụ, nơi bốn yếu tố Thiên, Địa, Thoải và Nhạc được nhân cách hóa thành các vị Mẫu, mỗi Mẫu đại diện cho một miền tự nhiên và một phương diện tâm linh. Điều này lý giải vì sao nghi lễ Lên đồng luôn gắn liền với các yếu tố tự nhiên như nước, lửa, trời, đất, và tại sao múa, hình thức biểu đạt bằng cơ thể lại trở thành ngôn ngữ chính yếu trong việc tái hiện vũ trụ thiêng liêng ấy.

Có thể thấy, điều kiện tự nhiên và vị trí địa lý đặc thù của châu thổ Bắc Bộ không chỉ tạo ra một không gian sinh thái thuận lợi cho đời sống vật chất, mà còn hình thành nên một môi trường tinh thần và tâm linh. Chính ở đó, những giá trị văn hóa, tín ngưỡng, nghệ thuật được tích tụ và phát triển qua nhiều thế hệ, tạo thành nền tảng cho sự ra đời của tín ngưỡng Thờ Mẫu và nghi lễ Lên đồng, trong đó múa đồng đóng vai trò như biểu hiện cô đọng nhất của thế giới quan nông nghiệp, của tư duy biểu tượng và cảm thức linh thiêng của người Việt vùng châu thổ Bắc Bộ.

Trong phạm vi khảo sát đã nêu ở trên, thành phố Hà Nội nổi bật với mật độ thực hành đa dạng, bao gồm đền phủ công cộng và điện tư gia, qua đó phản ánh quá trình đô thị hóa và mở rộng công chúng của Lên đồng. Tỉnh Hưng Yên cho thấy sự gắn kết chặt hơn giữa thực hành nghi lễ và mạng lưới cộng đồng địa phương, với nhịp điệu nghi lễ ổn định và đậm sắc thái thờ tự vùng. Ninh Bình, gắn với Phủ Dầy như một trung tâm của Thực hành thờ Mẫu, cho phép nhận diện rõ hơn chiều sâu truyền thống, tính quy chuẩn nghi lễ và sức lan tỏa biểu tượng của hệ thống điện thần.

1.3.2. Nguồn gốc và bối cảnh hình thành múa đồng

Theo Lê Ngọc Canh [9], về phương diện nguồn gốc, múa dân gian hình thành và phát triển trong tiến trình lịch sử, văn hóa của các cộng đồng tộc người, gắn với đời

sống lao động, môi trường tự nhiên và nhu cầu thẩm mỹ của con người. Ông cho rằng “múa là một thành tố văn hóa được hình thành, phát triển trong nguồn gốc lịch sử văn hóa của các cộng đồng tộc người ở Việt Nam” [9, tr. 89]. Trong quá trình phân hóa chức năng, bên cạnh hình thái múa dân gian sinh hoạt còn xuất hiện hình thái múa tín ngưỡng, gắn với đời sống tâm linh và thực hành nghi lễ cộng đồng. Ở bình diện này, múa không chỉ là phương tiện biểu đạt thẩm mỹ mà còn đảm nhận chức năng thiêng, trở thành phương thức giao tiếp với thần linh và lực lượng siêu nhiên. Từ nền tảng đó, múa đồng có thể được nhìn nhận như một dạng thức tiêu biểu của múa tín ngưỡng trong văn hóa Việt, nơi thân xác các thanh đồng trở thành trung gian linh thiêng, chuyển tải niềm tin, quyền năng và cấu trúc biểu tượng của hệ thống Thờ Mẫu. Như vậy, xét từ nguồn gốc văn hóa, tín ngưỡng, múa đồng không phải là hiện tượng biệt lập mà là sự tiếp nối và phát triển của hệ thống tín ngưỡng Thờ Mẫu trong văn hóa của người Việt ở châu thổ Bắc Bộ.

1.3.2.1. Tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ

Múa đồng là một phần trong nghi lễ Lên đồng, một thực hành chính của tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ (như trên đã đề cập, gọi tắt là Thờ Mẫu). Trong chính thể diễn xướng của nghi lễ này, múa đồng giữ vai trò then chốt, vừa là hành vi nghi lễ, vừa là hình thức biểu hiện thẩm mỹ, vừa là phương tiện truyền đạt biểu tượng văn hóa.

Sự hình thành và cấu trúc thần điện của thờ Mẫu Tam phủ

Tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ có nguồn gốc từ tín ngưỡng bản địa cổ xưa, gắn với đời sống nông nghiệp và quan niệm vũ trụ luận dân gian. Người Việt hình dung vũ trụ được chia thành ba miền: Thiên phủ (bầu trời), Địa phủ (đất đai), Thoải phủ (sông nước), sau này bổ sung thêm Nhạc phủ (núi rừng), hợp thành hệ thống Tứ phủ, tương ứng với bốn yếu tố cấu thành tự nhiên và cũng là bốn không gian sinh tồn của con người. Mỗi phủ do một vị Mẫu cai quản: Mẫu Thượng Thiên, Mẫu Địa, Mẫu Thoải, và Mẫu Thượng Ngàn [45]. Các vị Mẫu vừa là biểu tượng của quyền năng sáng tạo, bảo trợ và che chở, vừa là hiện thân của nguyên lý Mẹ, là người ban sự sống, điều hòa và tái sinh vũ trụ. Tư duy thờ Mẫu thể hiện rõ dấu vết của tàn dư mẫu hệ trong xã hội Việt cổ, đồng thời phản ánh tinh thần nhân bản sâu sắc của người Việt: tôn vinh người mẹ, đề cao tình thương, lòng bao dung, và khát vọng sinh tồn.

Hệ thống thần điện Tam phủ vì vậy không phải là một tôn giáo có giáo lý hay tổ chức giáo hội, mà là một vũ trụ biểu tượng, nơi mỗi vị Thánh là hiện thân của một khía cạnh thiên nhiên và phẩm chất con người. Dưới các vị Mẫu là hệ thống các hàng Thánh, bao gồm Ngũ vị Tôn ông, Ngũ vị Châu Bà, Thánh Hoàng, Thánh Cô bé, Cậu bé... mỗi vị thánh gắn với một truyền thuyết, một vùng địa linh hoặc một biểu tượng đạo đức, anh hùng.

Không gian thờ tự

Những trung tâm thờ Mẫu nổi tiếng như Phủ Dầy (Ninh Bình) nơi thờ chính Thánh Mẫu Liễu Hạnh, Đền Sòng Sơn (Thanh Hóa), Phủ Tây Hồ (Hà Nội), Đền Lảnh Giang (Ninh Bình), Đền Ông Hoàng Bảy (Lào Cai)... không chỉ là địa điểm hành lễ mà còn là không gian văn hóa tổng hợp. Tại đây, các hoạt động nghi lễ, lễ hội, ca hát, diễn xướng, trang trí và giao tiếp xã hội diễn ra thường xuyên, tạo nên một không gian thiêng năng động, nơi tín ngưỡng, nghệ thuật và đời sống cộng đồng hòa quyện. Trong không gian ấy, nghi lễ Lên đồng là hoạt động trung tâm, đóng vai trò vừa là nghi thức tín ngưỡng, vừa là một loại hình nghệ thuật diễn xướng tổng hợp. Mỗi buổi Lên đồng không chỉ là một hành vi tâm linh, mà còn là một “vũ trụ sân khấu thiêng”, nơi mọi yếu tố như âm nhạc, ca từ, trang phục, đạo cụ, ánh sáng, và đặc biệt là múa cùng vận hành theo cấu trúc biểu tượng chặt chẽ.

Triết lý nhân sinh của tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ

Điểm đặc biệt của tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ là tính nhân bản và dung hợp. Khác với các tôn giáo hướng ngoại, thờ Mẫu hướng đến việc tôn vinh đời sống và con người. Thế giới thần linh ở đây không xa vời mà gần gũi, mang hình hài và cảm xúc con người, có vui, buồn, yêu, ghét, và có thể giao cảm, đối thoại. Chính vì vậy, nghi lễ Lên đồng không chỉ là nghi lễ tín ngưỡng, mà còn là một quá trình biểu hiện hóa tâm linh, nơi niềm tin được cụ thể hóa bằng nghệ thuật diễn xướng [46]. Từ đó, múa đồng với tư cách là ngôn ngữ cơ thể của nghi lễ trở thành phương tiện thể hiện triết lý giao hòa giữa người và thần, giữa trần tục và thiêng liêng, giữa cảm xúc và hình tượng.

1.3.2.2. Nghi lễ Lên đồng

Cấu trúc và ý nghĩa: Lên đồng là nghi lễ trung tâm của Thờ Mẫu, là quá trình giáng thần, hóa thân và hiển thánh mang tính tín ngưỡng, biểu tượng, trong đó người

hầu đồng còn gọi là thanh đồng trở thành trung gian giữa thế giới con người và thế giới thần linh. Nghi lễ thường được tổ chức trong các dịp lễ hội hoặc các kỳ giỗ thánh, và các buổi mở phủ, hầu tạ, v.v. với việc “bắc ghé cho các ngài ngự” của thanh đồng, cùng với cung văn người hầu dâng và cộng đồng tín đồ.

Cấu trúc một buổi Lên đồng gồm nhiều giá đồng, mỗi giá tương ứng với một vị thánh nhập đồng. Trong mỗi giá, người thanh đồng thay đổi trang phục, đạo cụ và điệu múa phù hợp với thân thế và tính cách của vị thánh được hầu. Quá trình ấy được dẫn dắt bởi nhạc châu văn, hương khói, nhịp trống, tiếng phách, tạo nên một không gian thiêng, nơi thanh đồng bước vào trạng thái nhập thần. Người tham dự cũng bị cuốn vào diễn trình của nghi lễ.

Không gian và yếu tố biểu hiện: Không gian hành lễ của Lên đồng được tổ chức như một sân khấu thiêng. Trung tâm là bàn thờ các vị thần thánh, nơi đặt long ngai, bài vị, lễ vật, hương hoa. Phía trước là không gian biểu diễn nơi thanh đồng hầu, nhập đồng, múa, di chuyển, và giao tiếp thần linh và với người dự lễ. Trang phục, âm nhạc, ánh sáng, màu sắc, khói hương, múa, đạo cụ... không chỉ mang chức năng phụ trợ mà là thành phần cấu trúc của nghi lễ, tạo nên một sân khấu tâm linh. Theo tác giả Richard Schechner (1985) [100], nghi lễ và sân khấu đều là các hành động trình diễn. Đó là những hành động có tính biểu hiện, nơi cơ thể người diễn và không gian xung quanh cùng tạo nên ý nghĩa. Áp dụng vào Lên đồng, có thể thấy đây là một hình thức sân khấu hóa nghi lễ, nơi tính thiêng và tính nghệ thuật không tách rời, mà hòa quyện trong một chỉnh thể mang tính biểu tượng.

Thành tố đi kèm, linh hồn của nghi lễ Lên đồng là âm nhạc châu văn. Với hệ thống thang âm ngũ cung, tiết tấu đa dạng, nhịp phách biến hóa, châu văn vừa mang tính chất kể chuyện, vừa gợi cảm xúc thiêng liêng. Lời văn châu với lối ngôn ngữ giàu hình tượng ca ngợi công đức thần thánh, đồng thời dẫn dắt thanh đồng hóa thân vào các vị thánh. Sự tương tác giữa âm nhạc và chuyển động cơ thể của thanh đồng tạo nên một ngôn ngữ kép, nơi mỗi động tác múa là sự cụ thể hóa của lời ca, mỗi nhịp phách là một tín hiệu dẫn đường cho trạng thái tâm linh. Chính nhờ sự hòa quyện này mà múa đồng đạt đến tính tổng hợp và biểu tượng cao, vừa mang tính nghi lễ, vừa là nghệ thuật biểu hiện của văn hóa người Việt ở châu thổ Bắc Bộ.

1.3.2.3. Múa đồng trong cấu trúc sân khấu của nghi lễ Lên đồng

Trong cấu trúc tổng thể của nghi lễ Lên đồng, múa đồng là một thành tố phụ trợ cho nhập đồng, vận hành như một cấu trúc sân khấu với hệ thống ngôn ngữ tạo hình, nhịp điệu và hình thức tổ chức trình diễn tương đối ổn định. Trước hết, về cấu trúc động tác, múa đồng sở hữu một hệ thống động tác có tính quy phạm và ký hiệu cao, gắn với từng giá đồng cụ thể. Mỗi hệ động tác không phải là sự ngẫu hứng thuần túy mà là sự tái hiện thân thể, quyền năng và tính cách của từng vị thánh thông qua các mô thức vận động đặc thù: động tác kiểm, cờ của các giá quan lớn, động tác chèo đò của các giá cô miền sông nước, hay động tác múa môi, múa quạt của các giá thánh nữ. Hệ thống này tạo nên ngôn ngữ hình thể có tính mã hóa, tương tự cấu trúc động tác trong sân khấu truyền thống.

Về nhịp và tiết tấu, múa đồng vận hành trong mối quan hệ hữu cơ với châu văn. Nhịp phách, cao độ, trường độ của âm nhạc quyết định cường độ, tốc độ và biên độ vận động của cơ thể thanh đồng. Sự tăng dần nhịp độ ở cao trào nhập thánh, hay sự chậm rãi ở những giá mang tính nữ tính, tạo nên một cấu trúc tiết tấu có tính kịch tính nội tại. Nhịp điệu ở đây không chỉ là yếu tố âm nhạc mà trở thành hình thức điều tiết cảm xúc và dẫn dắt trạng thái trình diễn.

Về tính lặp trong múa đồng giữ vai trò cấu trúc, sự lặp lại các vòng xoay, các động tác tung khăn, phát lộc, hay những mô thức di chuyển theo chu kỳ không đơn thuần mang ý nghĩa nghi lễ mà còn tạo ra nhịp điệu thị giác và sự tích tụ cảm xúc. Chính sự lặp lại có kiểm soát này hình thành kịch tính và tính thẩm mỹ, tương tự trong cấu trúc sân khấu âm nhạc.

Về cấu trúc không gian, điện thờ trong nghi lễ Lên đồng vận hành như một không gian sân khấu đa chiều. Trung tâm là thân thể thanh đồng, chủ thể trình diễn; xung quanh là cung văn, người hầu dâng và cộng đồng tham dự. Sự di chuyển giữa các trục không gian hình thành một bố cục sân khấu linh hoạt. Không gian này tuy không có ranh giới cụ thể như giữa diễn viên và khán giả như sân khấu chuyên nghiệp, nhưng lại có ranh giới biểu tượng giữa thanh đồng và người tham dự rõ rệt, tạo nên một sự tương tác đặc thù.

Về hình tượng thị giác, múa đồng kiến tạo một hệ mỹ cảm mạnh mẽ thông qua sự kết hợp của phục trang rực rỡ, đạo cụ biểu trưng, ánh sáng nền và khói hương. Mỗi

giá đồng là một bức tranh sống động, trong đó màu sắc, chất liệu và chuyển động cùng tham gia kiến tạo hình tượng. Chính tính tạo hình cao này tạo điều kiện thuận lợi cho quá trình sân khấu hóa sau này.

Xét về việc gây hiệu ứng thẩm mỹ, múa đồng tạo nên sự cộng hưởng giữa âm nhạc, vận động và niềm tin tâm linh để hình thành một trạng thái cảm xúc tập thể. Nếu trong nghi lễ, hiệu ứng này được hiểu như hiệu lực thiêng, thì từ góc độ sân khấu học, đó là sự cộng hưởng cảm xúc giữa người diễn và người xem. Hình thức này cho thấy múa đồng đã sở hữu sẵn những tiền đề của một cấu trúc trình diễn chuyên nghiệp, có kịch tính, có cao trào, có tạo hình, có nhịp điệu và có tương tác khán giả.

Do vậy, múa đồng trong Lên đồng không chỉ tồn tại như hành vi nghi lễ, mà là một hình thức trình diễn có cấu trúc sân khấu nội tại. Chính cấu trúc này tạo nên tiềm năng chuyển thể và phát triển trên sân khấu chuyên nghiệp, nơi các yếu tố động tác, nhịp điệu, hình tượng và bố cục không gian có thể được tái cấu trúc, chọn lọc và thẩm mỹ hóa mà vẫn bảo lưu được lõi biểu tượng của nghi lễ.

Tiểu kết

Chương 1 đã thực hiện ba nhiệm vụ nền tảng để làm cơ sở cho toàn bộ luận án bao gồm tổng quan tình hình nghiên cứu, xây dựng cơ sở lý luận, và khái quát cơ sở thực tiễn (địa bàn nghiên cứu và môi trường văn hóa) của múa đồng ở châu thổ Bắc Bộ. Về phần tổng quan tài liệu, chương này cho thấy nghiên cứu trong nước có thể quy về ba nhóm chính: các công trình bàn về múa trong tín ngưỡng nói chung và trong tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ và các công trình xem xét múa đồng trong bối cảnh sân khấu hóa và nghệ thuật trình diễn. Các công trình quốc tế mở ra hướng tiếp cận rộng hơn về tương tác xã hội, biểu hiện trình diễn, và nền tảng lý luận về nghi lễ và sân khấu tâm linh.

Chương này cũng cung cấp một bộ khái niệm công cụ để nhìn múa đồng không chỉ như thực hành tín ngưỡng thể hiện qua các giá đồng, mà như một hiện tượng trình diễn với cấu trúc, ngôn ngữ biểu đạt và việc tạo nghĩa. Ở phần cơ sở lý luận, luận án xây dựng nền tảng lý luận cho nghiên cứu múa đồng từ nghi lễ đến sân khấu thông qua sự tích hợp các tiếp cận từ triết học thẩm mỹ, lý thuyết trình diễn và sân khấu. Từ bình diện triết học thẩm mỹ, luận án xác lập sự phân biệt giữa hiệu lực thiêng và hiệu lực thẩm mỹ như hai trung tâm vận hành khác nhau của hành vi trình diễn. Các lý thuyết trình diễn nghi lễ và khái niệm tín ngưỡng được vận dụng nhằm làm rõ tính trình diễn

của nghi lễ cũng như trạng thái trung gian của cấu trúc khi chuyển dịch hệ hình.

Từ nền tảng lý luận ấy, luận án đề xuất một khung phân tích múa đồng từ nghi lễ đến sân khấu, và kiến tạo khái niệm ngưỡng chuyển hóa nghi lễ và sân khấu như một tiêu chí phân định mang tính lý luận. Khái niệm này cho phép nhận diện điểm dịch chuyển cấu trúc trình diễn khi múa đồng vượt khỏi cấu trúc nghi lễ để trở thành một hình thái trình diễn nghệ thuật. Như vậy, Chương 1 không chỉ tổng thuật lý thuyết mà còn xác lập công cụ phương pháp luận cho toàn bộ phần phân tích ở các chương sau, bảo đảm rằng việc nghiên cứu Múa đồng được phân tích từ góc độ sân khấu học.

Phần cơ sở thực tiễn tiếp tục củng cố lập luận bằng cách đặt múa đồng trong môi trường văn hóa, cái nôi sinh ra các thực hành trình diễn dân gian ở châu thổ Bắc Bộ. Đây là một không gian văn hóa giàu tính cộng đồng làng xã và giàu cấu trúc thiêng và tục đan xen, từ đó tạo điều kiện cho các hình thức diễn xướng nghi lễ hình thành và phát triển. Việc khái quát nguồn gốc múa đồng từ các lớp thực hành múa gắn với đời sống tinh thần, niềm tin và giao tiếp với thần linh cũng cho phép luận án xác lập một tiền đề quan trọng. Nghi lễ Lên đồng có thể được nhìn nhận như một cấu trúc trình diễn mang tính sân khấu, trong đó múa đồng giữ vai trò trung tâm của việc tạo hình, nhịp điệu và kịch tính. Hệ thống động tác, tiết tấu, tổ chức không gian và hình tượng thị giác của múa đồng cho thấy đây không chỉ là hành vi tín ngưỡng mà còn là một cấu trúc sân khấu nghi lễ có tính chỉnh thể. Chính cấu trúc nội tại ấy tạo tiền đề cho khả năng chuyển thể và phát triển của múa đồng trên sân khấu nghệ thuật chuyên nghiệp.

Chương 2

MÚA ĐỒNG TRONG NGHI LỄ LÊN ĐỒNG

2.1. Vai trò của múa đồng trong nghi lễ Lên đồng

Trong cấu trúc nghi lễ Lên đồng, múa đồng giữ vai trò then chốt, vừa là phương tiện biểu hiện tính thiêng, vừa là sự điều phối tổng thể diễn trình. Múa đồng là một thành tố cấu trúc có chức năng nghi lễ, thẩm mỹ và xã hội. Nhìn từ quan điểm nhân học của Victor Turner (1969) [103], đây là hình thức hành động thân thể mang tính ngưỡng, đưa thanh đồng vào trạng thái chuyển tiếp giữa đời thường và thế giới siêu nhiên. Dưới góc nhìn nghệ thuật sân khấu, múa đồng là hình thức diễn xướng tổng hợp, nơi chuyển động cơ thể, âm nhạc, trang phục và đạo cụ hợp thành một chỉnh thể mang tính biểu tượng cao (Schechner, 2003) [101].

2.1.1. Phương tiện để “thánh nhập” tạo cầu nối tâm linh

Múa đồng giữ chức năng dẫn dắt thanh đồng bước vào trạng thái nhập thần, trở thành thân xác cho các vị thánh nhập và xuất, từ đó mở ra kênh giao tiếp giữa con người và thế giới thần linh. Theo Lê Ngọc Canh (1998) [6], múa thiêng là dạng diễn xướng nghi lễ tín ngưỡng kết hợp âm nhạc, hình thể và nghi thức nhằm tạo ra năng lượng kết nối con người với cõi siêu nhiên. Trong ngữ cảnh Lên đồng, chính các động tác như quay, phát khăn, nhún chân, cúi lạy... là chuỗi tín hiệu nghi lễ, giúp cơ thể người hành lễ chuyển từ trạng thái phàm tục sang trạng thái tiếp nhận linh lực.

Dưới góc nhìn lý thuyết nghi lễ của Catherine Bell (1992) [66], có thể thấy rằng sự linh thiêng trong Lên đồng không phụ thuộc thuần túy vào sự lạy cầu thần thánh, hay không gian điện thờ, mà được kiến tạo chủ yếu thông qua cách thức hành động. Múa đồng là dạng thức điển hình của hành động nghi lễ này, khi cơ thể thanh đồng trở thành phương tiện để thần linh hiển thị, đồng thời tạo nên không gian trải nghiệm thiêng cho cộng đồng tham dự. Nhờ vậy, múa đồng trở thành công cụ chủ đạo để thiết lập cầu nối tâm linh giữa hai thế giới trần tục và siêu nhiên.

2.1.2. Phương tiện biểu hiện uy quyền, tính cách thần thánh

Một đặc điểm nổi bật của múa đồng là khả năng nhân cách hóa thần thánh thông qua ngôn ngữ cơ thể. Trong mỗi giá đồng, vị thánh được nhận diện không chỉ qua âm nhạc châu vãn và trang phục, mà còn qua hệ thống động tác, tiết tấu và đạo cụ đặc thù.

Chẳng hạn, trong giá Ông Hoàng Mười, các chuỗi động tác múa cờ, múa kiếm mang nhịp điệu mạnh, dứt khoát biểu hiện khí chất thượng võ. Đối lập với đó, giá Cô Bơ Thoải thể hiện bằng động tác mềm, uyển chuyển, gợi tính nữ và liên quan sông nước. Hay giá Cô Bé Thượng Ngàn với động tác hái hoa, vén lá biểu trưng cho sức sống của rừng núi.

Theo khung lý thuyết của Schechner (2003) [101], múa thiêng là những mô típ động tác được cộng đồng người thực hành chuẩn hóa qua thời gian, đồng thời cho phép tùy biến theo trạng thái thiêng của từng buổi lễ. Điều này khiến múa đồng vừa có tính lặp lại mang tính truyền thống, vừa có tính ngẫu hứng, và thể hiện quyền năng, phẩm tính và sắc thái của từng vị thần thánh. Ngoài ra, hệ thống đạo cụ như kiếm, cờ, quạt, khăn, hoa, rượu... không chỉ đóng vai trò hỗ trợ biểu diễn mà còn là ký hiệu nghi lễ, củng cố ý nghĩa biểu tượng của động tác và giúp người thực hành dễ dàng nhận diện sự hiện linh của từng vị thánh.

2.1.3. Yếu tố liên kết cấu trúc và điều tiết nhịp độ trong toàn bộ nghi lễ

Lên đồng là một nghi lễ đa lớp, gồm chuỗi giá đồng nối tiếp nhau nhưng không được văn bản hóa theo dạng kịch bản. Tuy nhiên, nghi lễ vẫn vận hành theo trình tự nghiêm ngặt nhờ sự điều tiết của múa đồng. Về mặt cấu trúc, múa đồng đảm nhận ba chức năng:

Chức năng mở đầu: thông qua các động tác nhận khăn, bắt ấn, quay nhập, thanh đồng chuyển vào trạng thái nghi lễ, báo hiệu sự chuẩn bị cho “thánh giáng”.

Chức năng triển khai: hệ thống động tác đặc thù của từng giá, tổ chức nhịp độ diễn tiến, tạo điểm nhấn và độ căng thẩm mỹ cho toàn bộ nghi lễ.

Chức năng kết thúc: các động tác tạ, kết, trả lại trạng thái bình ổn của cơ thể giúp chuyển tiếp sang giá sau.

Tính chu kỳ của động tác (mang dấu ấn văn hóa nông nghiệp) và tính thăng – giáng cảm xúc (đồng bộ với tiết tấu hát vãn) tạo nên một cấu trúc nhịp điệu vừa ổn định vừa linh hoạt. Điều này đảm bảo sự mạch lạc của toàn bộ buổi nghi lễ Lên đồng. Nhờ đó, múa đồng trở thành bộ phận tổ chức nội tại, đóng vai trò tương tự như “bộ điều phối” của nghi lễ.

2.1.4. Kiến tạo không gian linh thiêng của nghi lễ

Một khía cạnh quan trọng khác của múa đồng là khả năng kiến tạo không gian thiêng thông qua chuyển động cơ thể trong tương tác với âm nhạc, trang phục và đạo cụ. Theo Catherine Bell (1992) [66], không gian nghi lễ được hình thành từ sự lặp lại có tính biểu tượng của hành động, chứ không phải từ vật thể hay lời văn. Trong Lân đồng, chính các vòng quay, nhịp tay mở rộng, nhịp chân nhún theo tiết tấu hát văn kiến tạo nên không gian biến đổi, nơi ranh giới giữa người và thần được tạm thời xóa mờ.

Nhìn từ quan điểm của Turner [103], đây là thời điểm xã hội bước vào trạng thái cộng cảm, một dạng cảm thức cộng thông mà trong đó mọi phân tầng xã hội bị triệt tiêu, chỉ còn lại kinh nghiệm tập thể hướng về thế giới thiêng. Múa đồng đóng vai trò trung gian trong việc chuyển hóa không gian điện thờ từ một địa điểm cụ thể thành một không gian nghi lễ, nơi cái thiêng và cái đẹp hòa quyện.

Do vậy, có thể coi múa đồng là thành tố giữ vai trò trọng tâm trong nghi lễ Lân đồng. Múa vừa đảm nhận chức năng tâm linh, tạo điều kiện cho thần thánh hiển hiện, vừa đảm nhận chức năng biểu tượng để tái hiện phẩm tính của từng vị thánh. Múa đồng cũng là hình thức tổ chức cấu trúc, điều tiết nhịp điệu của nghi lễ và kiến tạo không gian thiêng. Nhìn từ nhân học, nghệ thuật học và lý thuyết trình diễn, múa đồng là trục vận hành chính của nghi lễ và là sự biểu đạt cốt lõi của tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ của người Việt.

2.2. Đặc điểm của múa đồng

Văn hoá là sản phẩm do con người sáng tạo ra để phục vụ cho những nhu cầu đa dạng của con người. Múa được sinh ra để phục vụ nhu cầu hướng tới cái đẹp thẩm mỹ của con người và phản ánh cuộc sống của con người. Nhưng múa nói chung có nguồn gốc từ dân gian hoặc nguồn gốc từ bác học, cung đình. Trong hai nguồn gốc đó, múa đồng của người Việt xuất phát từ dân gian.

Trong thực tế, các tầng lớp nhân dân lao động có nhiều nhu cầu khác nhau: nhu cầu lao động sản xuất, nhu cầu vui chơi giải trí, nhu cầu tâm linh. Tương ứng với mỗi nhu cầu như vậy, nhân dân lao động sáng tạo nên những thể loại múa, điệu múa riêng khác nhau.

2.2.1. Múa đồng: thể loại múa thiêng

Tính chất thiêng của múa đồng không chỉ là bối cảnh mà còn là thuộc tính định

hình bản chất và chức năng của loại hình múa trong nghi lễ lên đồng. Cụ thể, tính thiêng được thể hiện qua bản thân các thanh đồng. Trước khi thực hành nghi lễ và múa đồng, họ đã trải qua một thời gian thiêng hoá cơ thể của mình bằng cách làm thanh sạch cơ thể để làm giá cho các vị thần thánh. Hay nói cách khác, họ trải qua giai đoạn ngưỡng trong nghi lễ chuyển tiếp để tạo nên sự thiêng liêng như đã được đề cập đến trong lý thuyết của Victor Tuner [103]. Chính vì vậy, động tác múa không chỉ là phương tiện biểu đạt mà còn là ngôn ngữ thiêng kết nối con người với thế giới siêu nhiên.

Trong các cuộc phỏng vấn (chọn lọc ở Phụ lục 1), một số ông bà đồng nhắc đến việc họ phải giữ thanh sạch cơ thể, không quan hệ vợ chồng, không ăn mắm tôm thịt chó, không ăn tỏi trước ngày họ hầu thánh khoảng mười ngày đến nửa tháng. Điều này cũng giống như ông Bóng (ông Kaing), người múa duy nhất của lễ hội Rija Nuga của người Chăm. Trước ngày lễ 3 ngày, ông Bóng phải kiêng ăn thịt heo và bò. Trong nhà, ông Bóng có một ô riêng, trong đó để giường ngủ của ông và chỗ để các công cụ hành nghề và áo quần. Ông Bóng cũng ngủ riêng một mình, tách biệt với giường của vợ con; ông không được tắm bằng xà bông mà phải tắm bằng nước pha đất cát lòi (halu patang); hàng ngày ông phải kiêng không được chui qua dây phơi quần áo vì phải tránh những thứ dơ của phụ nữ [11, tr.65]. Việc các ông bà đồng cũng như các ông Bóng thực hiện những kiêng kị như nói ở trên rõ ràng là một cách để tạo nên sự thanh sạch, thiêng liêng cho buổi lễ và cũng là tạo sự thiêng liêng cho các điệu múa mà họ thực hiện.

Không gian diễn xướng cũng là yếu tố cấu thành tính thiêng. Lên đồng là một sân khấu tâm linh, diễn ra trong các đền phủ, điện thờ Mẫu cộng hưởng với đạo cụ, hương khói, âm nhạc châu văn và lời cầu khẩn tạo nên trạng thái tâm linh, giúp người xem và người hầu cùng cảm nhận sự biến đổi cơ thể người múa thành thân thể linh thiêng. Các điệu múa được thực hiện trong sân khấu tâm linh này trước điện thờ được coi là nơi hiện diện của thần thánh, trong khói hương nghi ngút, trong lời cầu khẩn của các con nhang đệ tử và cả tiếng nhạc châu văn... tạo nên một bối cảnh tâm linh góp phần làm cho múa đồng trở nên thiêng hơn.

Theo quan điểm của Schechner [101] môi trường và bối cảnh quyết định ý nghĩa và hiệu quả của buổi biểu diễn. Vì vậy, nếu đặt Lên đồng và múa đồng sang một không gian khác, không gian của sân khấu của các nhà hát chẳng hạn, Lên đồng và múa đồng có thể giảm đi tính thiêng. Múa đồng trong nghi lễ Lên đồng ở các đền phủ khác với

múa đồng trên sân khấu của nhà hát. Khi múa đồng ở các nhà hát mặc dù đã cố gắng dàn dựng sân khấu cho giống điện thờ ở đền phủ, song tính thiêng đã giảm đi rất nhiều, thậm chí không còn tính thiêng. Đây là một buổi trình diễn cho khán giả xem với mục đích trình diễn nghệ thuật về văn hoá truyền thống, chứ không có tính chất hầu thánh. Múa ở đền phủ là sự biểu đạt các vị thánh mang tính linh ứng, tâm linh hoà quyện [Phụ lục 1, tr.202].

Mỗi một giá đồng là một vị thánh nhập vào thân xác người Lên đồng, cũng có nghĩa là vị thần thánh đó đang mượn thân xác của người Lên đồng. Theo đức tin, đó là điệu múa của thần thánh và do thần thánh thực hiện, nên tính thiêng càng trở nên thiêng liêng hơn.

Như vậy, múa đồng vừa là hành vi biểu diễn, vừa là nghi lễ. Trong nghi lễ, người hầu thánh trở thành trung tâm thực hiện múa thiêng, và mỗi động tác múa là sự hòa quyện giữa truyền thống dân gian, năng lực sáng tạo cá nhân biểu đạt sự hiện diện thần thánh. Đây chính là cơ sở làm nên bản chất thiêng và chức năng tâm linh của múa đồng trong văn hóa tín ngưỡng của người Việt ở châu thổ Bắc Bộ.

2.2.2. Múa đồng: hình thức múa đơn

Mỗi loại hình sân khấu khác nhau tồn tại các điệu múa khác nhau, có thể là múa đôi, múa bốn, múa sáu, múa đồng người hoặc có sự kết hợp cả hai hình thức múa là múa đơn và các hình thức múa khác. Chẳng hạn, trong Chèo có cả múa đơn với các trích đoạn tiêu biểu như đoạn múa *Thị Mầu lên chùa*, *Xuý Vân giả dại*, *Tiên tắm*... đồng thời có cả múa đôi như có múa *Vu quy*, *Hề gậy*; có cả múa bốn người như *Tứ thần* và múa đồng người như múa chạy đàn. Mỗi hình thức múa như vậy có một cấu trúc khác nhau. Trong múa đôi có hai cấu trúc gọi là múa đồng điệu và múa phức điệu. Múa đồng điệu là múa của hai nhân vật theo một bè chung, múa phức điệu là múa hai người theo hai bè phức điệu (chẳng hạn như trong múa Long hổ hội). Múa bốn người, đơn giản nhất có múa Giáo cờ giáo quạt với tính chất đồng điệu của bốn vai nữ cùng múa theo một bè, phức tạp hơn có múa Tứ linh, Sắc bùa. Múa sáu người, tiêu biểu là múa Lục cúng với nội dung là dâng sáu vật cúng Phật gồm hương, hoa, đèn, trà, trái cây, oản. Múa tám người ví dụ như múa Bát tiên hiển thọ - tám cô tiên dâng tám vị thuốc trường sinh, điệu múa gồm nhiều đoạn nhỏ nói về từng vị thuốc bổ.

Trong cơ cấu thực hành, múa đồng chủ yếu tồn tại dưới dạng múa đơn. Mỗi giá

đồng tương ứng với sự giáng linh của một vị thánh. Hình thức múa đơn này không chỉ là một đặc trưng kỹ thuật, mà còn phản ánh bản chất biểu hiện và chức năng nghi lễ của múa đồng, phù hợp với lý thuyết trong nhân học diễn xướng của Victor Turner [104]. Theo quan điểm này, biểu diễn đơn lẻ giúp tăng tập trung thị giác, làm nổi bật năng lực hiện diện của chủ thể, đồng thời tăng cường tác dụng của nghi lễ. Khi viết về múa đồng, tác giả Lâm Tô Lộc trong công trình *Nghệ thuật múa dân tộc Việt* nhận xét: “Cũng như múa ma thuật, múa đồng thường theo hình thức múa đơn và ít nhiều mang tính chất ngẫu hứng” [31, tr.53].

Hình thức múa đơn trong múa đồng còn thể hiện tương tác kép giữa con người và thần thánh. Người hầu vừa là cơ thể phàm tục, vừa là hiện thân thánh thần, và nhờ đó, mỗi động tác trở thành ngôn ngữ cơ thể thiêng. Ngôn ngữ múa đồng bao gồm dáng điệu, động tác, thần thái, biểu cảm gương mặt, nhịp điệu được kết hợp hài hòa với nhạc châu văn, tiếng trống, tiếng thanh la tạo nên một mạch kể chuyện động vừa mô tả các sự tích thánh thần, vừa biểu đạt trạng thái nhập thân của thanh đồng. Trong bối cảnh này, ngôn ngữ múa đồng không chỉ là ký hiệu thẩm mỹ mà còn là phương tiện giao tiếp với thần thánh, phản ánh rõ triết lý “múa là lời cầu, múa là hiện thân” trong tín ngưỡng thờ Mẫu.

Ngôn ngữ múa đồng trong hình thức múa đơn còn chịu ảnh hưởng trực tiếp từ múa dân gian (múa chèo thuyền, múa cờ, múa quạt, múa dẹt gấm...). Tuy nhiên, nó được chuyển hóa thành biểu đạt thiêng, nơi các động tác đã được cách điệu hóa, ước lệ hóa, vừa giữ được tính truyền thống, vừa nhấn mạnh cường độ, nhịp điệu và trạng thái nhập thân của thanh đồng. Điều này làm nổi bật tính độc lập và quyền lực biểu đạt của người hầu, đồng thời là minh chứng cho sự liên tục giữa truyền thống và cá nhân hóa trong múa đồng.

Lên đồng là múa của thần thánh, mỗi một giá đồng là sự nhập của một vị thánh. Giá ông Hoàng Mười chỉ có duy nhất ông Hoàng Mười, cũng như vậy nếu đến giá cô Chín thì chỉ có duy nhất cô Chín hiện diện trên chiếu hầu. Tỉnh thoảng trong các giá đồng, tác giả quan sát thấy có những con nhang đệ tử đứng dậy và múa theo điệu múa của người đang Lên đồng. Nhưng đó chỉ là múa cộng hưởng của các con nhang đệ tử lúc đó bị kích động bởi các thanh đồng mà múa theo, chứ họ không đứng cùng vai “nhập

xác” với người Lên đồng, hay nói cách khác họ không đứng trong đội hình múa với người Lên đồng. Như vậy, dù là múa đơn, thanh đồng vẫn tương tác gián tiếp với người tham dự. Các con nhang đệ tử hoặc người dự lễ có thể múa cộng hưởng. Người tham dự vừa là khán giả, vừa tham gia bằng cảm xúc, sự phấn khích và sự cộng hưởng năng lượng, làm gia tăng hiệu ứng tập thể và tính thiêng của nghi lễ.

Tóm lại, hình thức múa đơn trong múa đồng không chỉ là đặc trưng kỹ thuật, mà còn là cấu trúc biểu đạt thiêng liêng. Hình thức múa này làm nổi bật trung tâm nghi lễ, tạo tương tác kép với thần thánh và cộng đồng, đồng thời phát huy tính sáng tạo cá nhân trong khuôn khổ nghi lễ truyền thống.

2.2.3. Múa đồng với tính ngẫu hứng

Tính ngẫu hứng trong múa đồng không phải là sự tự do tuyệt đối, mà là sự biến thiên trong phạm vi một khung động tác đã được cộng đồng mặc nhiên thừa nhận cho từng giá đồng. Khác với nhiều điệu múa dân gian có cấu trúc và động tác được quy ước khá rõ ràng, múa đồng tuy vẫn có khuôn thức riêng nhưng cho phép người thực hành ứng tác trong quá trình diễn xướng. Mỗi giá đồng có một khung ổn định gắn với nhân vật thánh, đạo cụ, mô-típ động tác và nhịp điệu cơ bản. Chẳng hạn, ở giá Ông Hoàng Mười, mô-típ thường gặp là múa cờ, múa quạt. Ở giá Cô Bơ, mô-típ đặc trưng là chèo đò với các động tác khua mái chèo. Những yếu tố này tạo thành phần ổn định của từng giá, giúp người dự lễ nhận diện tính cách, phong thái và biểu tượng của vị thánh được thỉnh.

Tuy nhiên, trong phạm vi khung ổn định đó, múa đồng vẫn có biên độ ứng tác khá rõ. Sự ứng tác thể hiện ở cường độ động tác, thời lượng của giá đồng, tốc độ nhanh chậm, cách chuyển đoạn, độ nhấn của từng động tác và mức độ tương tác với cung văn, hầu dâng và con nhang đệ tử. Nói cách khác, người lên đồng không lặp lại nguyên xi một mô hình cố định, mà luôn điều chỉnh động tác theo tâm trạng, theo tiết tấu châu văn, theo không khí buổi lễ và theo căn quả của bản thân. Ví dụ ở giá Cô Bơ, mô-típ chèo đò là khung ổn định, nhưng nhịp chèo nhanh hay chậm, số vòng di chuyển, độ nhấn ở động tác nghiêng người và cách dừng lại để ban lộc có thể thay đổi theo cảm xúc của thanh đồng, tiết tấu châu văn và không khí buổi lễ. Tương tự, có những giá đồng diễn ra nhanh gọn, nhưng cũng có những trường hợp kéo dài hơn do bối cảnh nghi lễ cụ thể; chẳng hạn, người có căn Quan Đệ Ngũ khi hầu tại Đền Quan Lớn Tuần Tranh

có thể kéo dài giá hầu hơn thường lệ. Chính đặc điểm này cho thấy tính ngẫu hứng của múa đồng không phải là sự ngẫu nhiên vô tổ chức, mà là sự linh hoạt trong khuôn khổ nghi lễ, làm nên sức sống và sắc thái riêng của từng lần trình diễn. Một thanh đồng ở Hà Nội nói rằng “khi hầu vẫn ra được cái quy luật của đồng bóng, nhưng mỗi lần hầu lại hơi khác nhau một chút vì lúc ấy là theo cảm xúc của mình” [Phụ lục 1, tr.202].

Với đặc trưng ngẫu hứng, tính sáng tạo của thanh đồng trong khi múa đồng được thể hiện rất rõ nét. Đối với những thanh đồng mà đã từng học trong các trường nghệ thuật thì trên chiếu hầu trước điện thờ họ còn có nhiều sáng tạo hơn nữa. Một thanh đồng với hơn 30 năm hầu thánh, đồng thời là một nghệ sĩ sân khấu kịch đã chỉ ra: “Ông bà đồng đồng thời là người nghệ sĩ ngoài đời biết đưa nghệ thuật được học ở trường học vào múa đồng. Họ đưa kĩ thuật biểu diễn với cảm xúc, cơ mặt, thần thái khác nhau vào múa đồng. Tôi cũng từng là diễn viên kịch vì vậy khi hầu, tôi thực hiện rất tự nhiên và có sự sáng tạo các điệu múa. Đề báo hiệu thánh nhập, Mẫu Thượng Thiên ra dấu 1 ngón tay, Mẫu Đệ nhị Thượng Ngàn ra dấu 2 ngón tay... nhưng mình ra như thế nào cho nó đẹp là tùy mình. Ở đây đòi hỏi sự sáng tạo của ông bà đồng” [Phụ lục 1, tr.202].

Chính vì thế, tính ngẫu hứng và tính sáng tạo trong múa đồng không mâu thuẫn với tính truyền thống. Ngược lại, đó là sự biểu diễn, là sự kết hợp giữa khuôn mẫu và ứng tác giữa ký ức nghi lễ và sự sống động của khoảnh khắc hiện tại. Như vậy, tính ngẫu hứng của múa đồng không chỉ là sự biến hóa động tác mà còn là yếu tố quyết định cảm xúc, âm nhạc, tín ngưỡng và sáng tạo cá nhân hòa quyện tạo nên trải nghiệm biểu diễn linh hoạt, sống động và mang tính thiêng.

Từ các đặc điểm trên, có thể nhận thấy múa đồng là một loại hình múa đặc thù trong văn hóa tín ngưỡng Việt Nam, nơi sự giao thoa giữa nghệ thuật và tâm linh tạo nên cấu trúc biểu đạt riêng biệt. Múa đồng không đơn thuần là hoạt động trình diễn mà là một hành vi nghi lễ – một hình thức múa thiêng, nơi thân thể thanh đồng trở thành trung gian kết nối giữa con người và thần thánh. Ba đặc điểm là tính thiêng, múa đơn và ngẫu hứng không tồn tại tách rời mà luôn đan xen, hỗ trợ, bổ sung và làm sáng rõ bản chất của nhau, tạo nên một hình thức múa giàu khả năng biểu đạt và chiều sâu văn hóa. Múa đồng vì thế không chỉ là di sản nghi lễ, mà còn là bằng chứng của khả năng sáng tạo múa dân gian luôn vận động, thích nghi và tái sinh trong dòng chảy sân khấu

nghệ thuật chuyên nghiệp.

2.3. Phân loại múa đồng trong các giá đồng

2.3.1. Múa của các giá hàng Quan

Nghi lễ Lên đồng là hình thức nhập các vị thần thánh của Thờ Mẫu theo thứ tự từ giá Mẫu đến giá Cậu. Sau hàng Mẫu chỉ giáng, không nhập đồng là đến hàng Quan. Hàng Quan có 5 vị được gọi từ Quan Đệ Nhất đến Quan Đệ Ngũ, tuy nhiên không phải là không có quan niệm về sự hiện diện của 10 vị Quan lớn trong hàng Quan. Xét về nguồn gốc, Quan Đệ Nhất, Quan Đệ Nhị và Quan Đệ Tứ xuất thân từ nhiên thần trong khi đó Quan Đệ Tam và Quan Đệ Ngũ được lịch sử hoá. Quan Đệ Nhất vâng mệnh Ngọc Hoàng xuống trần gian để cứu giúp dân làng khỏi sự quấy phá của tà quan, trong khi Quan Đệ Nhị được phái xuống trần gian để trấn giữ Thượng Ngàn. Quan Đệ Tam trong các văn bản châu văn là con của Bát Hải Đại Vương, hoá thân thành võ tướng thời đại Hùng Vương. Quan Đệ Ngũ được gọi là Quan Lớn Tuần Tranh có nơi cho rằng ngài có gốc tích là rắn thần ở sông Đò Tranh (Hải Dương cũ) có nơi lại gắn Quan Đệ Ngũ với Cao Lỗ (một võ tướng của An Dương Vương) hoặc là con trai của Trần Hưng Đạo. Trong số các Quan, Quan Đệ Tam và Quan Đệ Ngũ nổi tiếng và hay giáng đồng hơn cả [49, tr.72].

Múa của các giá hàng Quan gồm có:

Múa kiếm: Múa kiếm là điệu múa của các vị thánh Hàng Quan (Từ Quan Đệ Nhất đến Quan Đệ Tứ). Điểm chung trong múa của giá hàng Quan là khi giáng đồng, các Quan thường múa kiếm và múa đao. Động tác của múa kiếm thường mạnh mẽ, dứt khoát và khoáng đạt thể hiện vẻ uy nghiêm và linh thiêng.

Trong khi múa kiếm, chủ yếu làm động tác như phát quạt số 8 một tay, tay kia chống nạnh hoặc đặt sau lưng. Phát quạt số 8, hai tay đuổi nhau. Những động tác này thể hiện sự thuần thục của việc sử dụng kiếm và vũ khí của các quan võ. Động tác chủ đạo mà các cô đồng thường xuyên biểu diễn là động tác đưa hai tay lên xuống, chân đứng thế 5 rộng nhún đúp theo nhạc. Động tác này được làm dựa trên cơ sở vượt guôn đuổi A trong múa dân gian Việt Nam nhưng không sử dụng guôn cổ tay mà chỉ đưa lên đưa xuống 2 tay đuổi nhau mà thôi. Bên cạnh đó, các ông bà đồng thường hay làm động tác khua một kiếm trên đầu, tay kia đặt ngang lưng, động tác này giống như động tác đi

ngựa trong múa Tuồng, mang tính ước lệ cao. Chiếc kiếm được thay thế cho chiếc roi ngựa. Trong múa Tuồng cổ, chỉ với một chiếc roi ngựa người diễn viên có thể mô tả được việc có một con ngựa hay một đàn ngựa, diễn tả được việc cưỡi ngựa và thậm chí diễn tả được cả không gian và thời gian. Động tác này diễn tả các quan đang phi ngựa, múa kiếm, tung hoành ngang dọc trong chiến trận... Có thêm động tác dâng kiếm, được thực hiện là hai tay cầm ngang kiếm dâng lên thế 2 cao, trên trán rồi lại hạ xuống phía trước ngực hoặc thấp hơn. Phần chân, chủ yếu là sử dụng chân bước thế 2 rộng, các bước nhún ký và nhún đúp thế 5, chân đi qua trám cũng được sử dụng (nhưng không nhiều lắm). Các bước chân thường rõ ràng, đỉnh đặc, thể hiện tư thế của các vị quan lớn nhà võ. Các vị mang dáng dấp khỏe mạnh, bước đi mạch lạc, dứt khoát, hướng đi rõ ràng, các bước đi lớn và mạnh mẽ. Chuyển câu mạch lạc, không lắt nhắt, ví dụ 4 nhịp thì đổi bên, 4 nhịp thì đổi hướng... Các bước chân vững chãi, tạo điều kiện cho ông bà đồng làm động tác múa mạnh với binh khí ở phần thân trên. Điểm khác biệt của múa ở hàng Quan là trong khi Quan Đệ Nhị múa một kiếm thì Quan Đệ Tam múa song kiếm (hai kiếm).

Múa đao: Múa đao là điệu múa của Quan Đệ Ngũ. Một điểm khác biệt nữa là trong khi các Quan Đệ Nhị và Quan Đệ Tam múa kiếm thì Quan Đệ Ngũ lại múa long đao. Khi giáng đồng, Quan Đệ Ngũ thường múa cây đao dài khoảng hơn 1 mét rưỡi, vẽ họa tiết hoặc sơn màu ở cán đao, lưỡi đao sơn sáng loáng. Động tác của Quan Đệ Ngũ cũng như các động tác của Hàng Quan là thể hiện tính võ, mạnh mẽ, uy nghiêm. Các động tác chân cũng như các động tác chân của Quan Đệ Nhị và Đệ Tam, hệ thống động tác này cũng dựa trên phương diện các động tác tay như múa kiếm, song bên cạnh đó có thêm một số động tác khác như tung đao, quay chuyển đao qua người, phát số 8 chuyển tay.

Dù múa kiếm hay múa đao, những người Lên đồng cũng phải tuân thủ những luật lệ bất thành văn được lưu truyền trong dân gian đó là không được chĩa mũi kiếm lên ban công đồng, không được quay lưng lại ban thờ, không được làm roi kiếm hay gãy kiếm hoặc đánh đổ các vật lễ bởi đó là điềm báo không tốt và sẽ bị thánh quở. Vì vậy, việc các ông bà đồng sáng tạo hoặc ngẫu hứng trong phần múa này là rất ít, họ chủ yếu làm các động tác “an toàn”, không dám thử những động tác khó. Do đó, phần múa trong hàng Quan không

được phong phú và sinh động như phần múa của các hàng thánh khác.

2.3.2. Múa của các giá hàng Châu Bà

Tứ vị Châu Bà được coi như hoá thân và phục vụ trực tiếp của Tứ vị Thánh Mẫu. Mặc dù gọi là Tứ vị Châu Bà nhưng trên thực tế số lượng các châu có thể lên tới 12. Trong số các Châu Bà, Từ Châu Đệ Nhất đến Châu Lục, châu Bát Nàn, Châu Mười và châu Bé rất hay giáng đồng, được mọi người biết rõ thần tích và có nơi thờ phụng riêng. Nhìn chung các vị thánh hàng Châu đều có nguồn gốc người dân tộc miền núi, thuộc nhạc phủ, dòng tiên nữ. Khi giáng đồng, các Châu đều ăn mặc theo trang phục của dân tộc Tày, Nùng, Dao, Mường trong tiếng nhạc châu văn theo điệu Xá Thượng.

Múa của các giá hàng Châu Bà gồm có:

Múa Mọi: Múa mọi là điệu múa có trong hầu hết các giá hàng Châu bà. Quan sát các điệu múa hàng Châu Bà. Đây là điệu múa đặc trưng của miền rừng núi, thường chia làm hai phần Múa môi và múa tay không.

Múa môi: Trong *Đại cương nghệ thuật múa* (Lê Ngọc Canh 2002) [7] cho rằng, múa môi là điệu múa được sử dụng trong Lên đồng và một số hội chùa ở nhiều làng thôn bên bờ sông Nhuệ và những vùng phụ cận. Trong đó rõ nét nhất là múa môi ở làng Xa La, Văn Quán ven Hà Đông. Môi làm bằng giấy tằm nện, xoắn kiểu dây thừng, dài 20 cm. Những động tác chính như chéo tay trước ngực, hoa tay cầm môi, guộn 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 một cách ngẫu hứng. Xưa kia là môi lửa tằm dầu lạc quấn đựng trong những ống sắt con hoặc để trên một cây đèn nhỏ, khi có những ngọn lửa được thắp sáng bằng những cây nến. Hiện nay với công nghệ tiên bộ và để phục vụ nhu cầu Lên đồng của tín đồ, người ta sản xuất môi làm bằng giấy cuộn có tằm chất để bắt lửa và giữ lửa để dễ đốt và cầm được lâu, vừa không bị tắt và không bị bỏng tay. Các cô đồng thường cầm từ 2 môi trở lên trong mỗi tay, với những người Lên đồng lâu năm thì họ cầm đến 5 môi một tay, họ kẹp môi vào các ngón tay và múa.

Múa tay không: Múa tay không thường được thực hiện sau phần múa môi. Các động tác múa sẽ bám theo lời hát văn, chẳng hạn khi hát về cảnh chúa lên rừng hái hoa, lội suối giữa dòng nước chảy, ánh mắt ngược nhìn theo làn suối trên ngàn, gió thổi, chim bay chấp chới khắp nơi, cá bơi ngược dòng... Người múa lắng nghe từng câu văn

để thể hiện động tác tương ứng, qua đó ca ngợi công đức của châu.

Khi hát đến đoạn châu về giúp dân trồng lúa thì thể hiện điệu múa trồng lúa, đồng thời có thể kết hợp thêm những động tác phù hợp để làm phong phú phần biểu diễn. Hay khi dâng một lẵng quả, thực hiện động tác ban lộc cho mọi người. Tất cả các điệu múa đều có thể dựa trên lời văn để diễn tả, sao cho vừa giàu tính nghệ thuật vừa cuốn hút người xem.

Trong múa tay không, các ông bà đồng thường sử dụng các động tác múa dân gian của vùng đồng bằng Bắc Bộ như: guộn tay thế 1, thế 2, thế 6; hái đào một tay và hai tay. Múa tay không chủ yếu thể hiện nhiều động tác trong lao động như đồng tác hái đào, một tay và hai tay thể hiện sự hái quả. Động tác dệt cửi, dệt vải, động tác guộn chỉ, quay tơ, nhằm tôn vinh những ngành nghề thủ công truyền thống có giá trị từ xa xưa. Ngành nghề này cũng từ một vị Quốc Mẫu của Việt Nam, đó là Bà Hoàng Hậu thời Lý, Nhiếp Chính Ý Lan đã dạy cho dân chúng. Động tác vuốt guộn đuổi hạ, trung, thượng; động tác guộn tay tiên; động tác guộn đèn là những động tác múa rất đẹp, thể hiện sự đẹp đẽ, uyển chuyển của bông hoa, tạo ra những thế tay của hoa, của cây lá, tạo ra sự uyển chuyển của người phụ nữ và tôn lên vẻ đẹp thần thánh của họ.

Về phần chân, chủ yếu người Lên đồng đi nhún nhảy giữ nhịp. Các động tác chân chủ yếu dựa trên nền tảng của các động tác đi thế 2, nhún mềm, đi lướt, đi chân quả trám, xiển và nhún kiêu. Các động tác chân này nhằm tạo ra cho người múa sự di chuyển mềm mại và nhẹ nhàng, sự duyên dáng uyển chuyển của cơ thể. Đây là những động tác không khó nên nhiều người có thể thể hiện một cách thuần thục. Bên cạnh các động tác chân của dân tộc Kinh như trên thì có thêm một số các động tác chân của dân tộc Mông và biến thể phần chân của các dân tộc khác như động tác nhún chuyển trọng tâm và chọi gà của dân tộc Mông, biến thể phần chân của động tác Phá Má Hính và Sải Biooc của dân tộc Thái.

Một trong những giá đồng tiêu biểu cho múa môi đó là giá Châu Bà Đệ Nhị. Khi giáng đồng, Châu Đệ Nhị kẹp môi vào các ngón tay, guộn ngón tay và cổ tay ở thế 2 và thế 6, chân nhún rập rình theo tiếng nhạc của điệu Xá tạo không khí vừa đẹp, uy linh và vui vẻ. Khi múa, Châu nở nụ cười nhẹ, nụ cười của hoa hàm tiếu, vẻ mặt diễn tả sự sung sướng với tâm hồn phơi phới nhẹ nhàng, đầy vị tha và sự bao dung. Bà chủ yếu biểu

diễn hướng lên phía hương án, thỉnh thoảng có nhìn sang hai bên, và nhìn xuống các con nhang đệ tử ngồi quanh chiếu đồng. Thỉnh thoảng có người thốt lên: “Ôi Châu, Châu đẹp quá”, Bà lại nghiêng mình duyên dáng hưởng ứng những lời tán thưởng của những người ngồi xem. Bà làm các động tác múa thể hiện sự đẹp đẽ của hoa lá cây cỏ, như động tác guộn tay thế 1 của hoa sen, và các động tác guộn tay thể hiện sự đẹp đẽ của bàn tay, cánh tay, sự uyển chuyển duyên dáng của cơ thể, bà thể hiện các động tác xiển sang bên này, bên kia, thể hiện sự chuyển dịch, chia sẻ cho hai bên tả hữu. Các động tác guộn môi, múa với môi lửa tạo không gian lung linh, huyền ảo và tươi đẹp trong một không gian khác với ngày thường, với trang phục lộng lẫy như các bà hoàng thời xa xưa, với sự cầu kỳ của khăn xếp trên đầu và trâm cài hoa, phượng như thần tiên tạo ra không gian của cung đình trên thiên giới. Ở Châu Bà Đệ Nhị, uy nghiêm hơn các cô vì bà có vị thế rất cao và rất được tôn sùng trong xã hội. Tuy nhiên, do Châu Bà Đệ Nhị cai quản núi rừng, gần gũi với thiên nhiên, với cây cỏ hoa lá, chim muông và cầm thú nên khi múa động tác của Bà thể hiện sự chan hòa và vui tươi hơn Châu Đệ Nhất. Cùng với Châu Đệ Nhị, giá Châu Lục cũng sử dụng động tác múa môi và múa tay không. Giá đồng của Châu Lục có động tác nhún chuyển trọng lượng của người Kinh, rồi guộn tay thế 1 lên co dãn, guộn tay thế 2 và thế 6, tay cánh tiên, đặc biệt là có động tác múa Lãm vòng của dân tộc Khome. Phần chân cũng giống như các Châu là động tác chân quả trám, nhún mềm, đi thế 2, nhún đúp thế 5 và động tác đi kiễng. Khi đi kiễng, người cô nảy nhẹ, tay cô chống cằm rất điệu, thể hiện sự đỏng đảnh, duyên dáng. Bên cạnh Châu Đệ Nhị và Châu Lục, Châu Đệ Tam và Châu Bé Bắc Lệ khi giáng đồng cũng thường múa điệu múa môi và múa tay không.

Múa cờ và múa kiếm: Đây là điệu múa của Châu Bát và Châu Mười đồng Mỏ. Trong khi hầu hết các giá hàng Châu đều múa môi và múa tay không thì giá Châu Bát và Châu Mười đồng Mỏ lại múa cờ và múa kiếm - có phần giống với điệu múa của các giá hàng Quan. Châu Bát và Châu Mười là hai vị Châu hơi khác biệt một chút so với các vị Châu còn lại. Hai vị Châu này là nhân thần và đều là nữ tướng. Sử tích đã ghi rõ ràng Châu Tám Bát Nàn ngày xưa là vị tướng thời Hai Bà Trưng. Châu Mười Đồng Mỏ cũng thế. Bà là người gốc Thổ, tương truyền bà có công trong việc giúp Lê Lợi đánh tan quân Liễu Thăng, trấn ải vùng Đông Bắc nước ta. Sau khi dâng hương xong,

các bà dùng kiếm và cờ các bà múa. Hai vị Châu này khác biệt so với các châu còn lại. Tất nhiên, múa cờ và múa kiếm của giá Châu khác với múa cờ và múa kiếm giá hàng Quan. “Động tác múa kiếm hàng Quan mạnh mẽ và dứt khoát hơn so với động tác múa kiếm của hàng Châu” [Phụ lục 1, tr.212]. Như vậy, nguồn gốc nữ tướng của Châu Bát và Châu Mười đã lí giải rõ ràng cho việc vì sao các vị thánh này thường múa kiếm và múa cờ khi nhập đồng giống như các Quan lớn xông pha trận mạc.

2.3.3. Múa của các giá hàng Ông Hoàng

Hàng các ông Hoàng được gọi tên thứ tự từ ông Hoàng Nhất đến ông Hoàng Mười. Các ông Hoàng cũng như các Quan đều có gốc tích là con trai Bát Hải Đại Vương ở hồ Động Đình. Các ông Hoàng đã được người đời lịch sử hoá thành các danh tướng có công đánh giặc giữ nước, khai sáng và mở mang cho đất nước. Những người Lên đồng nói rằng, trong số 10 ông Hoàng, ông Hoàng Đôi, ông Hoàng Bơ, ông Hoàng Bảy và ông Hoàng Mười thường hay giáng đồng. Khi giáng đồng, các ông Hoàng có điệu múa riêng, gồm có múa hèo, múa cờ và múa quạt.

Múa của các giá hàng Ông Hoàng gồm có:

Múa hèo: Đây là điệu múa phổ biến trong các giá hàng ông Hoàng. Cùng trong hàng thánh nam, nhưng nếu các Quan múa kiếm và múa đao thì hầu hết các ông Hoàng lại múa hèo. Khi xem giá các Ông Hoàng, chúng ta thấy, các vị thánh này thường vác hèo lên vai, nhảy từng bước nhỏ hoặc gõ hai đầu hèo vào nhau tạo tiếng nhạc ngựa như những tiếng vó ngựa rất vui tai. Bên cạnh việc đi ngựa múa Hèo, các Ông Hoàng cũng hay xuống ngựa để làm động tác bắn cung. Các ông quỳ xuống, dùng cây hương như những mũi tên tượng trưng cho việc bắn. So với múa mọi, múa kiếm và múa đao, múa hèo đơn giản hơn nhiều. Động tác chủ yếu là các ông bà đồng cầm hai cái hèo ở hai tay, đưa song song với người về phía trước và rung chiếc hèo lên theo nhịp nhạc. Hai tay cố sức, dùng sức để nhấn hèo xuống nhịp mạnh của nhạc để tạo ra tiếng động của việc rung hèo. Động tác thứ hai cũng là động tác khá rõ và thường gặp trong giá đồng của các ông Hoàng là động tác gõ Hèo. Hai đầu hèo được gõ vào nhau tạo hình chữ X và thường gõ 4 nhịp thì đổi, tay trái lên trên hoặc đổi liên tục theo nhịp một. Người trên hơi ngả ra sau để nhìn vào hèo, chân thường đứng thế 5 rộng, nhún đúp hoặc đứng yên. Động tác vượt guồn đuối không dùng cổ tay cũng được sử dụng trong phần này. Đôi khi các ông

Hoàng đưa hèo cho hầu dâng, rồi là động tác bước xuống ngựa, quỳ xuống, ngắm nhìn xa xăm, lấy cung và hương để làm động tác bắn cung.

Múa đao: Trong tín ngưỡng Tam phủ chỉ dành riêng cho giá ông Quan Tuân. Ông sử dụng đao như một biểu tượng của việc sát quỷ, trừ tà. Trong khi đó, chiếc hèo của các ông Hoàng lại được thiết kế khác và mang ý nghĩa riêng. Hèo ngắn hơn đao, phần đầu thường gắn những quả lắc tạo nên âm thanh như tiếng nhạc.

Theo lời truyền lại từ xưa, các thánh Hoàng trẻ tuổi hơn các Quan lớn, lại rất mực phong lưu. Ngoài việc lo triều chính, các ngài còn gần gũi, vui cùng nhân gian. Chính vì thế, tiếng hèo trở thành biểu hiện của sự vui tươi ấy. Khi hầu giá ông Hoàng, các ông đồng bà đồng thường rung hèo để tạo nên những âm thanh rộn rã, vui tai. Ngược lại, tuy cùng thuộc hàng nam thần, nhưng giá các Quan lúc nào cũng giữ vẻ nghiêm trang [Phụ lục 1, tr.208].

Tuy vậy, cũng có một số thanh đồng đưa ra cách lý giải khác về việc vì sao các ông Hoàng múa hèo. Theo họ, chiếc hèo còn mang ý nghĩa giúp các ông Hoàng chấm đồng, chấm lính.

Múa cờ, múa quạt: Múa cờ là điệu múa đặc trưng của ông Hoàng Mười. Ông Hoàng Mười là một nhân vật đặc biệt trong hệ thống 10 ông Hoàng. Khi đến một buổi Lên đồng, dù người xem không được chứng kiến tiến trình trước đó của các giá đồng, nhưng nếu họ nhìn thấy trên sạp công đồng có một vị thánh đang múa cờ rồi múa quạt và đề thơ, người ta nghĩ ngay đến ông Hoàng Mười. Nói cách khác, điệu múa này chính là dấu hiệu để nhận ra ông Hoàng Mười. Khi hầu giá ông Hoàng Mười, người Lên đồng múa cờ sử dụng các động tác như phát quạt số 8 chuyển tay, phát quạt số 8 một tay, quay chuyển cờ qua người. Theo quan sát của tác giả, nhiều ông bà đồng múa cờ xong, đưa cờ cho hầu dâng và sau đó lấy chiếc bút lông giắt ở mang tai và đề thơ lên quạt một cách tượng trưng. Vấn đề đặt ra là, tại sao ông Hoàng Mười vừa múa cờ lại vừa múa quạt đề thơ? Có những thanh đồng đã giải thích điều này rất thú vị xuất phát từ câu chuyện ông Hoàng Mười vừa là một võ tướng nhưng lại giỏi văn thơ:

Ông Hoàng Mười là người văn võ song toàn, khi ra trận ông cầm kiếm, nhưng sau khi đánh xong trận thời bình trở về, xả tác bình yên, ông Mười rất văn thơ. Vì thế, trong điệu múa của ông Mười không chỉ có điệu múa cờ thôi

mà ông có hai điệu múa. Điệu múa cờ liên quan đến việc tái hiện lại bản văn ông ra trận, lúc đây ông là võ tướng. Còn một điệu múa khi thanh bình, đất nước bình yên, ông thích làm văn, làm thơ, ngắm cảnh uống trà, ông sử dụng cái quạt, là quạt để ông quạt mát và là quạt để ông đề thơ lên đó [Phụ lục 1, tr.211-212].

2.3.4. Múa của các giá hàng Cô

Hàng Cô có 12 cô được gọi từ cô Đệ Nhất đến cô thứ 12 (Cô Bé). Tất cả các Cô được coi là thị nữ của Thánh Mẫu và các Châu bà. Cô Đệ Nhất là thị nữ của Mẫu Thượng Thiên. Cô Đôi là thị nữ của mẫu Thượng Ngàn, giáng đồng với bông hoa cài trên mái tóc. Cô Bơ thuộc thoải phủ, giáng đồng mặc trang phục màu trắng. Cô thứ tư là thị nữ của Châu Đệ Tứ, cô thứ năm thuộc Châu Đệ ngũ. Cô Sáu thuộc phủ Thượng Ngàn... Tất nhiên, tùy từng địa phương, các cô còn được mang các tên gắn với từng vùng, như cô Bé Bắc Lệ, Cô Cam Đường, Cô Chín Giếng, cô Đồng Mỏ [49, tr.77].

Múa trong các giá hàng Cô gồm có: múa mọi, múa chèo đò và múa quạt.

Múa mọi: là điệu múa phổ biến của các thánh hàng Cô. Xuất thân từ núi rừng giống các Châu Bà, nên nét nổi bật trong múa của các giá hàng Cô là múa mọi. Đặc điểm chung của điệu múa này là vui tươi, nhí nhảnh và trẻ trung như bản thân chính các Cô. Cùng với việc sử dụng môi để múa, các cô cũng kết hợp với các động tác và điệu múa khác và do đó tạo nên nét sinh động của các giá hàng Cô. Chẳng hạn, Cô Bé là bé nhất trong các cô nên Cô thể hiện sự trẻ trung trong động tác múa như những động tác nhảy nhót, như đang nhảy qua suối, qua rừng. Các động tác đi nhanh, đi lướt như đang đi qua các lùm cây, hang động của miền sơn cước, rồi vui sướng bắt ba ba trên suối. Ở giá Cô Bé, đôi khi các Cô đồng mặc quần áo người Mông, và làm động tác chọi gà, đây là một trò chơi của các cô gái và các chàng trai người Mông trẻ. Thường thì vào các lễ hội và hội chợ của mùa xuân, các chàng trai, cô gái Mông thường thi chọi gà với nhau, và sau những lễ hội này, có những đôi nên vợ nên chồng. Ngoài động tác chọi gà, các Cô đồng còn làm động tác xúng xính hay nhảy từ hướng 2 sang hướng 8 làm cho chiếc váy Mông xòe rộng và xoắn lại trông rất đẹp, đây cũng là một động tác rất phổ biến của con gái dân tộc Mông. Lúc này cung vẫn có thể chơi nhạc múa Sạp, là nhạc của dân tộc Thái. Trong giá Cô Cam Đường, động tác thường được diễn tả về sự buôn bán. Trong

giá đồng này, cung vẫn có thể hát Quan họ. Cô mặc áo tứ thân, đội khăn mở quạt. Cô gánh đôi quang gánh có hai chiếc túi vải trong đó đựng đầy gương lược, bút bi, xà phòng, khăn mùi xoa hay khăn mặt. Cô đi gồng gánh, vui vẻ, thể hiện việc đi từ nơi này qua nơi khác bán hàng. Cô vừa đi vừa tung các vật trong túi cho các con nhang, đệ tử ngồi quanh chiếu hầu. Cô đi nhún nhảy thế 2, người rập rình theo tiếng nhạc. Cô tươi cười chia quà cho mọi người, đôi khi hơi dưng dăng, ngúng nguẩy gánh đi, gánh lại trong chiếu hầu.

Múa chèo đò: là điệu múa trong múa của Cô Bơ và Cô Chín. Trong số các Cô, Cô Bơ và Cô Chín có những nét riêng biệt trong điệu múa của mình. Trong khi điệu múa có tính nhận diện danh tính của Cô Bơ là múa Chèo đò thì điệu múa có tính nhận diện cô Chín là múa quạt. Múa Chèo đò của Cô Bơ là một điệu múa miền sông nước và đượm vẻ u buồn, đối lập với nét vui tươi của điệu múa mồi của các thánh Cô khác. Với việc sử dụng mái chèo là chủ yếu, phần múa của Cô Ba Thoải khá đơn điệu. Chủ yếu là động tác chèo đò một bên và hai bên, hai tay chập một và hai tay hai bên. Cùng với sự nhún chuyển trọng tâm nhịp nhàng như người ta chèo đò trên sông nước. Cô Ba có thể một tay cầm mồi lửa, một tay chèo đò, đầu hơi nghiêng nhẹ theo nhịp mái chèo, chậm rãi. Âm nhạc, động tác và người diễn xướng phối hợp ăn ý tạo ra cho người xem sự cảm nhận về không gian, tưởng tượng đang đi chèo đò trên một vùng sông nước mênh mông vào lúc hoàng hôn buông xuống, với khói lam chiều bảng lảng trên mặt sông. Nhà nhà đã lên đèn quây tụ bên mâm cơm nhưng một mình Cô vẫn đi về trên khúc sông đó, cô đơn và buồn. Cô chèo một tay cho đến khi cung vẫn hát: “Phách ba, cô mở lái ra” thì Cô mới lái sang hai bên, hai tay Chèo đò, hai tay đều nhau cùng vào trong trước rồi mở ra, tạo thành hai vòng tròn đều nhau. Sau đó, có thể có thêm xiển thế 1 hoặc xiển song song kết hợp với chèo đò sang và về ngang theo chiếu hầu. Nhấc mái chèo lên cao cách mặt đất 25 độ rồi chọc xuôi mái chèo xuống chiếu hầu kết hợp với xiển đi, tạo cảm giác cô đang lái đò, chống đò.

Múa chèo đò còn là điệu múa của Châu Ba và Cô Ba Thoải. Âm nhạc của điệu múa này thường buồn, mang đậm chất tự sự vì tương truyền rằng Cô Ba lúc sinh thời đã gặp nhiều oan khuất nên đã phải trầm mình xuống dòng sông. Cô linh thiêng hiển linh, đã trở thành người giúp Mẫu Đệ Tam cai quản sông nước. Với sự mênh mông

thăm thẳm của các dòng sông, gắn với sự linh thiêng của nó, âm nhạc hát vãn trong giá Cô Ba Thoải thường lắng đọng đượm nét u buồn, oan khuất. Chính sự thay đổi này làm cho sân khấu tâm linh Lên đồng cuốn hút. Có những nét lắng đọng lại, tràn ngập và mênh mang làm thay đổi tiết tấu và sự tập trung của sân khấu, mang đến cho cả cô đồng và con nhang, Đệ tử của sự tập trung mới.

Múa quạt: Múa Quạt dành riêng cho giá đồng cô Chín. Tương truyền, rằng Cô Chín thuộc người của Thiên phủ, Cô mặc áo hồng và hay múa Quạt. Cô có tài trị bệnh cứu người. Cô dùng chiếc quạt phép thuật để ban phước lành cho nhân gian. Trong văn chầu Cô Chín có hát rằng:

Cô Chín quạt cho gió lộng sơn hà

Quạt cho nam nữ trẻ già đều vui

Quạt cho hoa nở núi đồi

Quạt cho mát rượi lòng người nhân gian.

Hình ảnh chiếc quạt rất đa nghĩa, trong thực tế chiếc quạt là vật gần gũi thân thiết với dân chúng xứ nhiệt đới, chiếc quạt để quạt mát, để che nắng che mưa. Chiếc quạt còn là vật hiệu, thể hiện quyền lực của thần thánh, là vật ngăn cách giữa trần tục và linh thiêng. Trong nghi lễ Lên đồng, người ta sử dụng quạt gần như trong tất cả các giá chầu. Ngoài ý nghĩa thể hiện sự trang nhã, ung dung, thanh lịch của các bậc vương tôn, quạt còn là vũ khí và thể hiện sự uy lực quyền năng như một vật thiêng có đạo pháp tạo ra lửa, che chắn độc hại. Quạt còn là biểu tượng của sự bất tử của sự bay lên thiên giới. Trong Thờ Mẫu, quạt là một đạo cụ hết sức quan trọng, là đạo cụ để đề thơ giáng bút, để ngăn cách, là vật thể hiện quyền năng của các Mẫu, thể hiện sự sang trọng của các vị thần và bản thân tín ngưỡng.

Cô Chín sử dụng chiếc quạt một cách uyển chuyển và duyên dáng, có thể nói, trong các giá đồng thì phần múa quạt của Cô rất duyên dáng và đậm thắm chứ không tinh nghịch như các Cô ở miền núi và không buồn như các Cô ở Thoải phủ. Cô sử dụng quạt như một vật thần thông. Cô quạt cho tả hữu hai bên mát lành như trong động tác ngồi rung chuyển quạt, quạt tràn sang bên này, tràn sang bên kia như ban phát sự quan tâm chăm sóc của Cô cho các con nhang, đệ tử. Cô cũng sử dụng chiếc quạt như chiếc xích đu trong động tác đu tiên phần đầu, đu lên đu xuống, bay bổng như những nàng

tiên đang vui chơi trên các tầng trời. Trong động tác chim bay, chiếc quạt như đôi cánh của tiên nữ, bay lên bay xuống, chao lên chao xuống chu du thiên hạ. Động tác guôn quạt thể hiện quyền năng của chiếc quạt, biến ảo lạ thường. Động tác đề thơ tạo ra sự sang trọng, quý phái, đề cao sự học tập, đề cao trí tuệ của các bậc thánh thần.

2.3.5. Múa của các giá hàng Cậu

Hàng Cậu bao gồm 10 Cậu, được coi là phụ tá của các ông Hoàng. Trong số các Cậu, Cậu Bơ và Cậu Bé thường hay giáng đồng. Đặc điểm của các giá đồng Cậu là vui tươi, phóng túng, tinh nghịch, lời nói ngọng nghịu của trẻ con. Khi giáng đồng các Cậu thường hay múa hèo. Múa hèo không chỉ là điệu múa đặc trưng của các giá Ông Hoàng mà của cả các giá Cậu. Tuy nhiên, múa hèo ở các giá Cậu có nét khác biệt một chút so với múa hèo của các Ông Hoàng đó là khi múa thì ở phần chân các Cậu có thêm một số động tác nữa. Các Cậu trẻ trung, lại có vị thế xã hội không cao bằng các Ông Hoàng nên các Cậu có thể làm các động tác tinh nghịch, nhanh và nhỏ hơn. Ví dụ như động tác nhảy nhót, không hay gặp ở giá các Ông Hoàng nhưng lại gặp thường xuyên ở Giá các Cậu. Động tác này tượng trưng cho việc các cậu nhảy qua rừng suối rất vui vẻ, trẻ trung.

Động tác nhảy chân sáo cũng thường gặp trong giá các Cậu. Các cậu thường vác hèo trên vai, nhảy chân sáo, đầu nghiêng nghiêng bên này bên kia theo bước chân. Trong giá Cậu Bơ, chúng ta gặp động tác xiên song song nhưng chia nhạc chậm tạo thành sự nhích hai chân từ hướng 2 sang hướng 8 rất hóm hỉnh. Khi làm động tác này mặt và người trên của Cậu ngược chiều với hướng chân đi tạo sự lém lỉnh, hồn nhiên.

Trong giá Cậu Bé, ta cũng thường gặp động tác phi ngựa, người Cậu hơi cúi thẳng xuống đằng trước như rạp trên mình ngựa, chân nhảy như phi ngựa - chân trước, chân sau, một tay nắm cương ngựa, một tay khua trên đầu như cầm roi ngựa. Rồi động tác phi ngựa khác là động tác ngồi trên một chân trụ, chân trụ hơi nhún đầu gối, chân kia nhấc lên vuông góc mặt sàn, mũi bàn chân gần chạm vào chân trụ, tạo nên thế vững chắc trên một chân. Hai tay như phần phi ngựa ở trên, nhảy nhẹ qua chân trụ. Động tác này cũng rất đẹp tạo biến thể của động tác phi ngựa. Bên cạnh đó, các Cậu còn múa động tác nhảy ngang khuỳnh chân, theo tác giả quan sát thì rất giống động tác của dân tộc Ba Na ở Tây Nguyên. Động tác này được thực hiện là nhảy một chân sang ngang, chân kia rút nhanh về thế 1. Rồi hai chân vẫn khuỳnh ra, rồi chuyển nhẹ trọng tâm sang

một chân, vai nhún ả xuống. Động tác này thể hiện sự nam tính của những người đàn ông trẻ, mạnh mẽ.

2.4. Tính sân khấu của múa đồng

Mặc dù mang bản chất tín ngưỡng nhưng nghi lễ Lên đồng lại vận hành theo một cấu trúc gần gũi với sân khấu. Lên đồng có đầy đủ các thành tố của một sự kiện biểu diễn tổng hợp: có trình tự cấu trúc, có nhân vật (các giá thần thánh của điện thần Thờ Mẫu), có hành động, có cao trào, có ngôn ngữ biểu đạt thông qua múa, âm nhạc, phục trang, và có sự tương tác trực tiếp giữa thanh đồng và cộng đồng. Mọi hình thức nghi lễ, trình diễn dân gian và sân khấu đều nằm trên một phổ chung của hành vi biểu diễn. Vì vậy, tính sân khấu của múa đồng không phải do vay mượn từ sân khấu hiện đại mà là đặc tính vốn có, bắt nguồn từ bản chất nguyên hợp của diễn xướng dân gian của người Việt ở châu thổ Bắc Bộ.

2.4.1. Cấu trúc ba hồi

Nghi lễ tín ngưỡng nói chung, Lên đồng nói riêng là một hình thức sáng tạo dân gian và truyền khẩu, nên không có kịch bản như sân khấu chuyên nghiệp. Tuy nhiên, quan sát kỹ nghi lễ Lên đồng, chúng ta vẫn thấy nó vẫn vận hành theo một trình tự chặt chẽ, mang dáng dấp của cấu trúc ba hồi trong sân khấu truyền thống, bao gồm phần mở đầu, phát triển và kết thúc. Chính sự vận hành theo nhịp điệu này khiến nghi lễ không chỉ là một hành vi tín ngưỡng mà còn là một hình thức biểu đạt nghệ thuật giàu kịch tính, được tổ chức theo lôgic biểu diễn rõ ràng [51].

Cấu trúc ba hồi của múa đồng thể hiện cụ thể như sau:

Hồi một - Mở đầu: Phần này gồm các nghi thức kêu cầu, dâng hương, trình lễ và chuẩn bị trang phục. Đây là thời khắc thanh đồng tách khỏi đời sống thường nhật để bước vào không gian thiêng. Âm nhạc châu văn mở đầu với nhịp chậm, đều, mang sắc thái trang trọng, như tấm màn sân khấu từ từ mở ra. Khoảnh khắc này đánh dấu ranh giới giữa đời và thánh bắt đầu mờ đi, gọi đúng tinh thần giai đoạn “tách rời” được mô tả trong lý thuyết nghi lễ chuyển tiếp của Turner (1969) [103]. Ở phương diện sân khấu học, đây là phần dẫn nhập, nơi bối cảnh, không khí và tinh thần của vở diễn tâm linh được hình thành.

Hồi hai - Phát triển (cao trào): Đây được coi là phần trung tâm của nghi lễ, khi

các giá đồng lần lượt giáng. Mỗi giá mang một phong thái riêng về múa, trang phục, biểu tượng và tính cách tạo nên chuỗi hình tượng phong phú và đa tầng. Nhịp điệu âm nhạc nhanh dần, cường độ biểu diễn tăng cao, đẩy nghi lễ lên cao trào. Theo Schechner (1985) [101] biểu diễn là hành vi được thực hiện hai lần, vừa theo khuôn mẫu truyền thống vừa được tái hiện trong thời gian thực. Trong từng giá đồng, động tác của thanh đồng tuân theo quy phạm truyền thống nhưng vẫn có khoảng trống cho ứng tác và cảm xúc cá nhân. Chính sự giao thoa giữa quy phạm và sáng tạo này tạo nên sức sống đặc biệt của múa đồng, vừa dân gian, thiêng liêng, vừa luôn biến hóa theo từng hoàn cảnh biểu diễn.

Hồi ba - Kết thúc: Diễn ra khi các giá đồng hoàn tất vai trò của mình; âm nhạc chậm lại, không khí lắng dịu. Thanh đồng cởi trang phục, trở lại với dáng vẻ đời thường. Đây là giai đoạn *tái hội nhập*, khép lại hành trình bước vào vùng ngưỡng và trở về với thực tại [103]. Nghi thức thoát đồng không chỉ mang ý nghĩa kết thúc nghi lễ mà còn là khoảnh khắc giải tỏa năng lượng, tương tự như hạ màn sau cao trào của một vở diễn. Cộng đồng, người xem và chính thanh đồng đều dần trở lại trạng thái cân bằng như là một sự khép lại hài hòa cả về tâm linh lẫn cảm xúc thẩm mỹ [75].

Nếu nhìn ở cấp độ vi mô, cấu trúc ba hồi của múa đồng không nằm ở sự phân cảnh theo kiểu kịch nói, mà nằm ở logic vận động của động tác: từ nhập vai, triển khai thần thái đến khép giá. Chính sự thay đổi về nhịp độ, tuyến di chuyển, cường độ sử dụng đạo cụ và mức độ tương tác với hát văn đã tạo nên các lớp mở đầu, phát triển và cao trào trong từng giá đồng.

Ở giá Quan Đệ Ngũ, cấu trúc ba hồi có thể nhận diện khá rõ qua sự vận động của thân thể và đạo cụ. Phần mở đầu thường bắt đầu từ động tác nhận khăn, bắt ấn, quay nhập, qua đó xác lập sự chuyển đổi từ thân phận đời thường sang vai thánh. Sang phần phát triển, động tác cờ hoặc kiếm trở thành trung tâm của trình diễn, kết hợp với các bước tiến – thoái, đảo hướng, chuyển tuyến và nhịp dồn theo châu văn, làm nổi bật thần thái uy nghi và tính võ của nhân vật thánh. Đến phần cao trào và kết thúc, tiết tấu động tác dần giảm, biên độ chuyển động được thu hẹp, các động tác tạ xuất hiện như dấu hiệu khép giá, đưa thân thể thanh đồng trở về trạng thái ổn định sau khi hoàn tất quá trình biểu đạt.

Ở giá Cô Bơ, cấu trúc ba hồi lại được thể hiện theo một sắc thái khác, mềm mại và uyển chuyển hơn. Phần mở đầu là những động tác nhận vai, nhập thân với nhịp điệu nhẹ, thân người thả mềm, tạo cảm giác chuyển dần vào trạng thái nhập đồng. Phần phát triển tập trung vào mô-típ chèo đò, với các động tác tay gắn với mái chèo, sự phối hợp của vai, thân và bước chân trong những cung tuyến vòng, làm hiện lên hình tượng gắn với sông nước. Khi tiết tấu hát văn dồn dập hơn, biên độ của động tác tay, vai và thân tăng lên, nhịp di chuyển cũng trở nên rõ và mạnh hơn, tạo nên cao trào của giá đồng. Đến phần kết, nhịp điệu chậm lại, động tác được thu gọn, thân thể giảm dần cường độ biểu đạt và chuyển sang các động tác ban lộc hoặc tạ, đánh dấu sự khép lại của toàn bộ tiến trình trình diễn.

Từ cách vận hành trên, có thể thấy nghi lễ Lên đồng, dù thiêng liêng và mang tính tín ngưỡng, vẫn có lôgic sân khấu rõ rệt theo trình tự mở đầu, phát triển và kết thúc. Cấu trúc ấy giúp nghi lễ duy trì được sức hấp dẫn, người xem dễ đồng cảm, người thực hành dễ nhập vai. Toàn bộ không gian nghi lễ trở thành một sân khấu tổng hợp, nơi ranh giới giữa thực tại và biểu tượng, con người và thần thánh, nghệ thuật và tâm linh được xóa nhòa [43].

Từ góc nhìn nghệ thuật biểu diễn, Lên đồng có thể xem như một vở diễn sống không có kịch bản cố định. Người Lên đồng đồng thời là diễn viên, làm vai trò trung gian cho việc hiện thân của thần thánh trong các giá đồng. Họ không diễn để thể hiện nội dung một kịch bản định sẵn, mà hành lễ để tái hiện thần thánh bằng ngôn ngữ hình thể đặc thù trong không gian diễn xướng được nghi lễ hóa. Không tồn tại ranh giới rõ rệt giữa người biểu diễn và người xem: tín đồ, người dự lễ đều tham gia vào quá trình biểu diễn qua hành vi chấp tay, vái lạy, nhận lộc hay đối thoại với thánh [51].

Chính sự nhập vai đồng loạt này khiến Lên đồng vượt lên khỏi phạm vi một nghi thức tín ngưỡng thông thường để trở thành một hình thức nghệ thuật biểu đạt dân gian nguyên hợp. Ở đó, các yếu tố múa, nhạc, hát, trang phục, đạo cụ, không gian và tâm lý cùng vận hành trong một chỉnh thể thống nhất [75]. Nghệ thuật trong nghi lễ không nhằm mục đích trình diễn thẩm mỹ thuần túy, mà trở thành phương tiện kết nối giữa con người và thế giới siêu hình, giữa cá nhân và cộng đồng, giữa hiện tại và ký ức văn hóa truyền thống [104].

Trong nghi lễ Lên đồng, múa giữ vai trò trung tâm, là ngôn ngữ biểu đạt cốt lõi của toàn bộ diễn trình. Mỗi động tác vừa mang vẻ đẹp hình thể vừa hàm chứa ý nghĩa biểu tượng, biểu hiện tính cách và quyền năng thiêng của từng giá thánh. Khi thanh đồng hầu Quan Lớn, động tác mạnh mẽ, uy nghi; khi hầu Cô Châu, động tác mềm mại, uyển chuyển; khi hầu Cô Bơ, lại nhẹ nhàng, hiền hòa. Chính sự đa dạng ấy tạo nên một ngữ pháp múa đặc thù, nơi cơ thể trở thành “ký hiệu sống” giúp người xem nhận ra tinh thần và năng lực của từng giá [75]. Nhờ đó, Lên đồng mang cấu trúc sân khấu rõ nét: có nhân vật, có hành động, có diễn xuất bằng thân thể.

Nhìn từ góc độ lịch sử sân khấu, Lên đồng có thể được xem như một hình thái sân khấu nghi lễ dân gian, nơi yếu tố thiêng và yếu tố nghệ thuật đan xen chặt chẽ. Không gian đền phủ với nến, hương, tiếng trống, phách chính là phong nền tự nhiên của sân khấu Lên đồng trong không gian thiêng. Đây không phải là sân khấu hộp khép kín mà là sân khấu mở, linh hoạt, hòa quyện với môi trường tín ngưỡng. Chính bối cảnh ấy xóa nhòa ranh giới giữa nghệ thuật và nghi lễ, giữa cái thực và cái biểu tượng, tạo cảm giác vừa gần gũi vừa thiêng liêng. Các thành tố của nghi lễ không bị đóng khung trong hình thức, mà vận hành như biểu hiện sống động của văn hóa dân gian thiêng hóa. Chính từ nền tảng này, múa đồng đã có thể bước ra khỏi không gian nghi lễ truyền thống để hiện diện trên sân khấu đương đại, vừa giữ được bản sắc thiêng, vừa thích ứng linh hoạt với ngữ cảnh biểu diễn mới.

2.4.2. Tính nguyên hợp và tính tổng hợp của múa đồng

Trong nghiên cứu sân khấu học hiện đại, tính nguyên hợp được hiểu là sự hòa quyện của nhiều yếu tố biểu hiện như lời nói, âm nhạc, động tác, trang phục, ánh sáng, không gian... vào một chỉnh thể diễn xướng có tính gắn kết và tương tác cao. Khác với tính tổng hợp nhấn mạnh vào sự kết hợp của nhiều loại hình nghệ thuật khác nhau để tạo thành một cấu trúc sân khấu hoàn chỉnh, tính nguyên hợp trong nghi lễ Lên đồng vượt lên trên phạm vi nghệ thuật biểu diễn. Tính nguyên hợp là sự đan xen, hòa trộn giữa nghệ thuật và nghi lễ, giữa biểu đạt thẩm mỹ và trải nghiệm thiêng.

Trong Lên đồng, mọi thành tố nghệ thuật từ múa đồng (ngôn ngữ hình thể), châu văn và nhạc cụ (ngôn ngữ âm thanh), trang phục, đạo cụ, màu sắc (ngôn ngữ thị giác) cho đến không gian điện phủ (ngôn ngữ không gian) đều gắn bó hữu cơ, vận hành trong

một hệ thống tín ngưỡng thống nhất. Người thực hành (thanh đồng, cung văn, người hầu dâng) và người tham dự (khán giả, tín đồ) cùng tham gia vào một không gian diễn xướng mang tính thiêng, nơi không tồn tại ranh giới giữa diễn viên và người xem, giữa sân khấu và đời sống, giữa biểu diễn và cầu nguyện.

Tính nguyên hợp này không nhằm tạo ra một buổi diễn theo nghĩa sân khấu thể tục, mà hướng tới một trải nghiệm thiêng liêng, nơi múa, hát, lời khẩn và động tác nghi lễ cùng hòa quyện để dẫn dắt cộng đồng đi vào trạng thái cảm ứng tâm linh. Trong trạng thái đó, múa không chỉ là múa, hát không chỉ là hát mà mọi hành vi, cử chỉ, âm thanh đều mang ý nghĩa biểu tượng, là phương tiện giao tiếp giữa con người và thế giới thần thánh.

Từ góc nhìn sân khấu học, có thể coi tính nguyên hợp chính là nền tảng cấu trúc của nghi lễ Lên đồng như một hình thức sân khấu tâm linh đặc thù, nơi nghệ thuật và tín ngưỡng hòa vào nhau trong một chỉnh thể sống động, vừa mang tính thẩm mỹ, vừa chứa đựng quyền năng thiêng. Nếu tính nguyên hợp là bản chất gắn kết nội tại của Lên đồng, thì tính tổng hợp lại thể hiện cấu trúc tổ chức bên ngoài, nơi nhiều loại hình nghệ thuật cùng hiện diện, bổ sung và tôn vinh nhau trong một tổng thể diễn trình.

Tính nguyên hợp thể hiện trong việc phối, kết hợp của các thành tố như âm nhạc, phục trang... tạo thành một tổng thể hòa hợp của nghi lễ Lên đồng. Âm nhạc châu văn là dòng chảy năng lượng dẫn dắt toàn bộ nghi lễ. Tiếng đàn, nhịp phách, giọng hát không chỉ điều tiết tiết tấu múa mà còn chi phối nhịp nhập đồng và cảm xúc của thanh đồng. Âm nhạc là yếu tố giúp người hành lễ và cộng đồng cùng hòa vào một nhịp tâm linh. Khi nhạc dâng lên, chuyển động cũng biến đổi, cảm xúc lan tỏa, tạo nên một không gian trình diễn có sức cuốn hút đặc biệt. Phục trang, hóa trang và đạo cụ lại là lớp ngôn ngữ thị giác định danh nhân vật thiêng. Màu đỏ của Quan Lớn, xanh của Cô Bơ, khăn phủ diện, quạt, kiếm, trầm, mồi... nhằm nhận diện giá đồng. Chính những chi tiết ấy khiến người xem cảm nhận Lên đồng như một sân khấu rực rỡ của cái thiêng, nơi hình tượng được tái hiện bằng sắc màu, ánh sáng và chất liệu văn hóa dân gian.

Từ đó có thể thấy, tính nguyên hợp và tính tổng hợp trong Lên đồng không tách biệt mà đan cài, tương hỗ cho nhau. Nếu tính nguyên hợp là bản chất nội sinh của nghi lễ, có sự thống nhất giữa nghệ thuật và tín ngưỡng trong một chỉnh thể mang tính thiêng thì tính tổng hợp là hình thức biểu hiện bên ngoài, thể hiện sự quy tụ của nhiều yếu tố

nghệ thuật (múa, nhạc, trang phục, không gian, ánh sáng...). Chính nhờ sự giao thoa giữa tính nguyên hợp và tính tổng hợp mà múa đồng vừa đạt giá trị thẩm mỹ của sân khấu, vừa giữ hiệu quả tâm linh của nghi thức. Ở đó, cái đẹp không tách rời niềm tin; hành động múa trở thành ngôn ngữ của sự giao cảm thiêng liêng. Sự hòa quyện giữa nguyên hợp và tổng hợp đã biến Lân đồng thành một sân khấu đặc biệt của cộng đồng, nơi nghệ thuật, tín ngưỡng và trải nghiệm tinh thần cùng tồn tại trong một chỉnh thể sống động, thấm đẫm linh hồn văn hóa Việt.

2.4.3. Tính hành động

Tính hành động trong múa đồng là một đặc trưng cơ bản, làm nổi bật bản chất nghi lễ đồng thời tạo nên nhịp vận động liên tục cho toàn bộ nghi lễ Lân đồng. Hệ thống động tác trong múa đồng có thể được phân loại thành bốn cấp độ bao gồm: nghi lễ, biểu trưng, biểu cảm và tương tác.

Ở cấp độ nghi lễ, các hành động cụ thể như dâng hương, tung khăn, rót rượu hay phát lộc không chỉ là thủ tục, mà còn mang giá trị thiêng liêng, thể hiện sự tôn kính đối với các vị thần thánh và thể hiện trật tự nghi thức.

Ở cấp độ biểu trưng, các động tác trở thành ngôn ngữ hình thể, truyền tải quyền năng, tính cách và vai trò của từng vị thần, ví dụ: Ông Hoàng Bảy mạnh mẽ, quyết đoán; Cô Bé Thượng Ngàn uyển chuyển, mềm mại.

Ở cấp độ biểu cảm, người múa bộc lộ nội tâm, cảm xúc và tính cách nhân vật thần thánh thông qua chuyển động, ánh mắt, nhịp điệu và cử chỉ. Như vậy, hành động không chỉ là biểu hiện bên ngoài mà còn phản ánh trạng thái tâm linh, cảm xúc nội tại giúp khán giả cảm nhận được sự hiện diện của thần thánh một cách sống động và chân thực. Những động tác biểu cảm này cũng giống như việc xây dựng nhân vật trong nghệ thuật sân khấu truyền thống, nơi cử chỉ, điệu bộ, nhịp múa trở thành công cụ tạo hình tượng.

Tầng mức tương tác là nơi hành động vượt ra ngoài bản thân người múa, kết nối trực tiếp với cộng đồng tham dự. Khi thanh đồng rót nước, phát lộc, múa quạt hay múa kiếm, họ không chỉ biểu diễn mà thực sự hành động trong không gian nghi lễ, tạo ra sự giao tiếp phi ngôn ngữ với cung văn, hầu dâng và người dự lễ. Các cử chỉ như nhìn, gạt đầu, ra hiệu hay trao vật phẩm trở thành mạng lưới tương tác, biến nghi lễ thành sân khấu mở. Ở đó, tất cả người tham dự đều trở thành một phần của dòng cảm xúc thiêng liêng, nơi

không gian, con người và hành động hòa quyện thành một trải nghiệm tổng thể.

Tính hành động trong múa đồng đạt đến cao trào trong thời khắc nhập đồng và thoát đồng. Đây là sự chuyển hóa toàn diện, khi thanh đồng trải qua hành trình từ trạng thái phàm sang trạng thái thiêng, và ngược lại. Phong thái, tư thế, nhịp điệu, giọng điệu, thậm chí cả cường độ chuyển động đều thay đổi để phản ánh quá trình tâm linh này. Những hành động này vừa là công cụ trình diễn, vừa là cách thức thực hành nghi lễ, tạo nên sự đồng nhất giữa biểu hiện thẩm mỹ và giá trị tâm linh.

Ngoài ra, ở mỗi giá thánh xuất hiện qua hành động biểu tượng đặc trưng: quạt nhẹ nhàng như gió của Cô Châu, vung kiếm dứt khoát của Quan Lớn, cầm môi, dâng hoa của Cô Bơ... Các động tác này khắc họa tính cách của các vị thánh mà không cần lời thoại, tương tự cách xây dựng nhân vật trong sân khấu truyền thống. Hành động trở thành ngôn ngữ thứ hai, song hành với múa và âm nhạc, định hình nhịp điệu, cường độ cảm xúc và tính sống động của nghi lễ.

Tính hành động trong múa đồng không chỉ là diễn xuất cá nhân mà còn là phương thức kết nối cộng đồng, tạo nên một dòng chảy năng lượng thiêng liêng giữa người múa, các cung văn, hầu đồng và khán giả. Mỗi động tác, dù là nâng chén, vung khăn hay phát lộc, đều vừa mang tính nghi lễ vừa có ý nghĩa biểu tượng, vừa tạo nhịp diễn tổng thể cho trình thức. Sự song hành giữa thẩm mỹ và tâm linh này biến múa đồng trở thành một hình thức biểu đạt nghệ thuật và niềm tin hòa quyện tạo nên một sân khấu của linh cảm và cộng cảm.

2.4.4. Tính biểu đạt

Tính biểu đạt của múa đồng là yếu tố cốt lõi, làm cho nghi lễ Lên đồng vừa mang tính tâm linh, vừa giàu giá trị nghệ thuật. Múa đồng không chỉ là những động tác hình thể thuần túy, mà là phương tiện để người múa truyền tải ý nghĩa, thông điệp và trải nghiệm thiêng liêng tới cộng đồng, tương tự như cách một tác phẩm sân khấu được nghệ sĩ sáng tạo nhằm truyền tải chủ đề và tư tưởng đến khán giả. Về mặt tâm linh, người múa trở thành hiện thân của thần thánh. Mỗi động tác, ánh mắt, nụ cười, mỗi bước chân hay nhịp tay đều mang ý nghĩa thiêng liêng, giúp khán giả cảm nhận sự hiện diện sống động của thần thánh. Chính khả năng hóa thân này khiến múa đồng vượt ra ngoài phạm vi nghệ thuật thuần túy, trở thành nghi lễ thiêng liêng, gắn chặt với Thờ

Mẫu trong văn hóa người Việt ở châu thổ Bắc Bộ.

Sự biểu đạt của múa đồng thể hiện ở nhiều khía cạnh như bản sắc, gắn kết cộng đồng hay ý nghĩa nhân văn. Về bản sắc văn hóa dân tộc, múa đồng kết hợp trang phục, đạo cụ, âm nhạc châu văn và các nghi thức dân gian, tạo nên một tổng thể nghệ thuật dân gian mang đậm bản sắc của người Việt. Điều này cho thấy Thờ Mẫu thể hiện tinh thần của Công ước 2003 về bản sắc và sự kế tục của cộng đồng chủ thể. Vì vậy, di sản này đã được UNESCO ghi danh trong danh sách di sản văn hóa phi vật thể đại diện của nhân loại vào năm 2016. Về gắn kết cộng đồng, múa đồng không chỉ dành cho thanh đồng, mà còn cho con nhang, đệ tử, và những người tham dự lễ. Các động tác rót nước, phát lộc, múa quạt hay vung khăn đều tạo ra mối liên kết trực tiếp, thể hiện sự kết nối với hầu dâng, người tham dự. Những động tác mang tính giao tiếp này khiến cho người dự lễ có thể cùng chia sẻ trải nghiệm thiêng liêng, tạo ra trạng thái đồng cảm cùng với thanh đồng trong bối cảnh nghi lễ nhập thần. Về ý nghĩa nhân văn, múa đồng truyền tải khát vọng cầu sức khỏe, bình an, tài lộc cho cá nhân và cộng đồng cũng như toàn thể nghi lễ Lên đồng. Đây là một thông điệp nhân văn sâu sắc về việc con người luôn hướng tới điều tốt đẹp, cầu tài, cầu lộc, cầu bình an lành. Nghi lễ trở thành phương tiện thể hiện hóa khát vọng rất nhân văn ấy.

Xét trên bình diện sân khấu phi ngôn ngữ, múa đồng là một hình thức biểu đạt, nơi cơ thể thanh đồng trở thành kênh giao tiếp chính giữa thế giới hữu hình và thế giới thiêng. Khác với kịch nói, nơi lời thoại giữ vai trò chủ đạo, múa đồng vận hành bằng một thứ ngôn ngữ hình thể giàu tính biểu cảm. Mỗi động tác, mỗi thế tay, mỗi bước chân không chỉ là cử chỉ thuần túy, mà là hệ mã mang nhiều tầng ý nghĩa tượng trưng. Những động tác có thể biểu đạt về thân phận, tính cách, quyền năng và vai trò của từng vị thánh giáng đồng. Múa đồng vì vậy trở thành những thông điệp truyền tải từ các vị thánh, truyền qua cơ thể thanh đồng đến cộng đồng người dự lễ một cách biểu tượng và mang tính nghi lễ.

Một đặc điểm nổi bật là các động tác múa đồng không tuân theo cấu trúc trình diễn quy phạm như sân khấu truyền thống, các động tác vẫn đạt hiệu quả thẩm mỹ và sức biểu đạt mạnh mẽ nhờ ký ức cơ thể, trải nghiệm thiêng hóa của thanh đồng. Cơ thể họ không chỉ là công cụ biểu diễn, mà trở thành kênh tiếp dẫn thần thánh, nơi các chuyển

động vừa mang tính cá nhân, vừa thể hiện hệ thống đức tin của tín ngưỡng thờ Mẫu.

Múa đồng cũng là một hình thức giao tiếp đa giác quan, nơi khán giả không cần hiểu nghĩa đen của từng động tác nhưng vẫn có thể cảm nhận những cảm xúc, nhận biết tầng linh khí và cảm nhận sự hiển linh qua cái vung tay, cái quay đầu hay sự lặng im đầy ám gọi. Điều này giải thích vì sao Lân đồng có khả năng tạo ra trạng thái đồng cảm tập thể, thậm chí dẫn đến hiện tượng nhập đồng tập thể như các dạng thức Lân đồng ở Huế.

Khả năng biểu cảm của múa đồng còn được thể hiện qua bốn phổ cảm xúc “hỷ, nô, ái, ó”, một đặc trưng quen thuộc trong văn hóa phương Đông. Trong đó, hỷ (niềm vui, hân hoan) thường xuất hiện ở các giá Cô, giá Cậu, với động tác nhẹ nhàng, uyển chuyển, kết hợp nhạc châu và hát văn rộn ràng, tạo không khí gần gũi, cộng hưởng vui vẻ giữa thanh đồng và cộng đồng. Trong cấu trúc diễn xướng của nghi lễ Lân đồng, phổ cảm xúc hỷ, nô, ái, ó không chỉ được biểu đạt như những trạng thái tâm linh nhất thời, mà còn được mã hóa thành ngôn ngữ hình thể thông qua hệ thống động tác, đạo cụ và phong thái trình diễn đặc thù của từng giá. Nô (phấn nô, uy nghi) thường gắn với các giá mang quyền lực võ thần như giá Quan, khi thanh đồng sử dụng những đạo cụ có tính biểu tượng mạnh (kiếm, đao, hèo...) và triển khai động tác dứt khoát, quyết liệt nhằm tạo dựng hình tượng quyền uy và năng lực trừng phạt của thần thánh. Ở tầng nghĩa xã hội, lớp cảm xúc này đồng thời phản chiếu nhu cầu về công lý, trật tự và sự bảo vệ cộng đồng trong đời sống đương đại. Trái lại, ái (tình yêu, ân cần) nổi bật trong các giá Châu Bà, giá Cô, với chuỗi động tác mềm mại, tiết chế, kết hợp phong thái dịu dàng nhằm kiến tạo sự gần gũi và gắn bó giữa thần thánh và con nhang đệ tử. Trong khi đó, ó (bi thương, khước từ hoặc căm ghét) thường xuất hiện ở các giá mang chức năng trừ tà hoặc các hình tượng thần nữ cứu khổ, thương dân, được thể hiện qua những cú giạt mạnh, nhịp chuyển động đột ngột, nét mặt căng và ánh nhìn sắc, tạo nên một trường cảm xúc vừa nghiêm khắc vừa nhân từ, vừa răn đe vừa cứu độ. Từ những biểu hiện trên có thể thấy, phổ cảm xúc hỷ, nô, ái, ó không đơn thuần là mô tả thần thánh, mà chính là nền tảng để múa đồng vận hành như một sân khấu giàu cảm xúc. Tại đó, người tham dự được dẫn dắt đi qua một dải trạng thái tâm lý rộng, từ hân hoan đến kính sợ, từ xúc động đến ám ảnh. Quan trọng hơn cả, họ cảm nhận một cách trực quan sự hiện diện sống động của thần thánh trong không gian nghi lễ.

Tóm lại, tính biểu đạt của múa đồng chính là sự hòa quyện giữa thần thánh, nghệ thuật, và cảm xúc con người. Nó biến nghi lễ Lên đồng thành một thực thể sống động, nơi nhân vật thần thánh được biểu đạt qua các động tác mang tính biểu trưng, hóa thân vào các thanh đồng. Múa đồng chính là phương tiện biểu đạt trung tâm, định hình cấu trúc biểu hiện và trải nghiệm sâu sắc tâm linh của người Việt.

2.4.5. Tính tương tác

Tính tương tác là một trong những đặc trưng nổi bật của múa đồng trong nghi lễ Lên đồng, được lý giải qua lý thuyết biểu diễn của Richard Schechner. Schechner (1985) [100] cho rằng hành vi biểu diễn luôn là hành vi được thực hiện hai lần, vừa dựa trên khuôn mẫu truyền thống được định hình qua các thế hệ, vừa được tái hiện và biến đổi trong từng hoàn cảnh biểu diễn cụ thể. Áp dụng vào múa đồng, mỗi động tác của thanh đồng vừa là sản phẩm của các điệu múa dân gian và nghi lễ truyền thống, vừa được tái hiện trong thời gian thực, tương tác trực tiếp với không gian thiêng, âm nhạc châu văn và cộng đồng con nhang đệ tử. Như vậy, mỗi hành vi múa đồng vừa là hành vi truyền thống, vừa là hành vi sống động, được điều chỉnh theo tâm trạng, trạng thái nhập thân và phản hồi của cộng đồng. Từ góc nhìn sân khấu học, nghi lễ Lên đồng là sân khấu tâm linh dân gian nguyên hợp, trong đó mối quan hệ giữa người trình diễn (thanh đồng), nhạc công (cung văn), người hỗ trợ (hầu dâng) và người xem (người tham dự) được tổ chức như một mạng lưới kết nối năng động, đồng thời là không gian chia sẻ niềm tin, xúc cảm và trải nghiệm.

2.4.5.1. Tương tác giữa thanh đồng và cung văn

Trong cấu trúc biểu diễn của nghi lễ Lên đồng, mối quan hệ giữa thanh đồng và cung văn đóng vai trò trung tâm trong việc tạo nên nhịp điệu, cảm xúc và hiệu quả thiêng của nghi lễ. Từ góc nhìn lịch sử sân khấu, đây là mối quan hệ mang tính liên kết biểu diễn đặc thù, nơi âm nhạc, ngôn từ và thân thể chuyển động đan cài để kiến tạo một thế giới biểu tượng. Tác giả Ngô Đức Thịnh cho rằng nghi lễ Lên đồng là nghi lễ cốt lõi của tín ngưỡng thờ Mẫu, trong đó thánh nhập hồn vào thân xác của thanh đồng để phán truyền, chữa bệnh, ban phúc lộc [48]. Ở đây, thanh đồng không còn là cá thể đời thường mà trở thành hóa thân biểu tượng thực hiện hành động biểu diễn với sự hỗ trợ không thể thiếu của cung văn và hầu dâng. Theo Nguyễn Ngọc Thơ (2020) [52]

“nghỉ lễ là một hình thức tư duy biểu tượng thể hiện qua các hoạt động nghi thức trong tôn giáo, phong tục và đời sống, và Lên đồng với đặc trưng sân khấu hóa cao là ví dụ sinh động cho sự kết hợp đó” [52].

Cung văn có thể được xem như đạo diễn âm nhạc của nghi lễ nhập thần - đặc trưng và là một phần không thể thiếu của nghi lễ Lên đồng, không chỉ ở Việt Nam, mà còn trong các cộng đồng dân tộc khác trên thế giới. Khác với hình thức shaman giáo, khi thầy shaman hành lễ, họ vừa múa, đàn, hát, vừa thực hiện nghi lễ. Cung văn kiểm soát toàn bộ dòng chảy âm thanh, lời văn, nhạc, dẫn dắt tiến trình của các giá đồng qua từng lớp văn chầu và tiết tấu nhạc cụ. Các động tác múa của người Lên đồng không thể tách rời khỏi mạch nhạc và ca từ do cung văn thể hiện. Một cung văn ở Hà Nội chia sẻ: “Mọi động tác múa thiêng trong nghi lễ Lên đồng phải khớp với âm nhạc, lời văn và trang phục. Người hầu đồng phải tương tác với cung văn và người hầu dâng. Cung văn sẽ giúp mình hóa thân thành vị thánh thông qua lời văn và nhịp phách” [Phụ lục 1, tr.208].

Trong các buổi lễ, hát văn mang tính tâm linh nên lời văn luôn được trau chuốt và trang nghiêm để thể hiện sự tôn kính với thánh thần. Cung văn là người xướng nhạc và hát cho nghi lễ hầu đồng khi thánh nhập, biểu hiện khi người hầu đồng tung chiếc khăn đỏ (gọi khăn phủ điện, khăn đồng) ra khỏi đầu người hầu và khi thánh thăng, tức vị thánh ấy thoát ra khỏi xác thể hiện bằng cách phủ khăn đỏ lên đầu. Nếu vị thánh nào giáng đồng thì người hầu đồng sẽ giơ một ngón hay hai, ba ngón tay hoặc cả hai bàn tay lên trên ngang trán báo hiệu, cung văn theo đó mà chuyển bài hát văn cho phù hợp. Lúc này, người hầu và cung văn phải phối hợp ăn ý với nhau rất thuận thực. Cung văn phải nhìn vào tay của người hầu ra hiệu. Nếu cánh tay trái của người hầu giơ lên là báo hiệu giá hầu của hàng thánh nam và, sau đó người hầu giơ tay ra biểu hiện cho cung văn biết để hát thỉnh mời vị thánh nhập vào người hầu đồng. Như một quy ước trong nghi lễ, theo một thanh đồng ở Hà Nội:

Người hầu đồng đóng vai là thánh nên không nói ra lời giống như người trần tục nên thường được biểu hiện thông qua biểu tượng của động tác là giơ bàn tay hay số lượng ngón tay. Nếu người hầu giơ cả bàn tay trái lên ngang mặt thì biểu hiện cho giá hầu Quan Đệ Ngũ Tuần Tranh. Người hầu giơ ngón tay

trỏ và ngón tay giữa biểu hiện cho giá hầu Quan Đệ Nhị, còn giờ 3 ngón tay (trỏ, giữa, nhẫn) là giá hầu Quan Đệ Tam hoặc giá hầu quan Hoàng Bơ. Nếu giờ cả bàn tay trái và ngón trỏ và giữa là thông điệp giá hầu ông Hoàng Bảy và giờ cả hai bàn tay trái- phải là giá hầu ông Hoàng Mười. Khi sang giá hầu hàng thánh cậu, người hầu giờ ngón tay út là mách bảo cho cung văn là hầu cậu bé bản đền, hoặc giờ ngón út và ngón giáp út thì mang biểu tượng cho giá hầu Cậu Bé Hoàng Quận. Tương tự như vậy, giá hầu hàng Châu Bà cũng được quy định bằng giờ bàn tay phải hay các ngón tay để biểu thị cho giá hầu mới sau mỗi lần thánh nhập và thánh thăng [Phụ lục 1, tr.216-217].

Các ký hiệu này vừa đóng vai trò như tín hiệu kỹ thuật không chỉ cho hầu dâng thay khăn áo, mà còn để cung văn chuyển bài hát văn đúng với giá thánh đang giáng, vừa là cách để chính đội ngũ hầu dâng nhận biết bóng thánh nào đang nhập về nhằm chuẩn bị khăn áo, đạo cụ, lễ vật tương ứng. Do người hầu đồng trong trạng thái nhập thánh không nói năng như người thường, việc xưng danh của thần thánh được thực hiện bằng mã biểu tượng của thân thể, tuân theo những quy ước như tả nam và hữu nữ (tay trái báo hàng thánh nam, tay phải báo hàng thánh nữ) và số lượng ngón tay tương ứng với từng giá. Ở chiều ngược lại, khi thánh thăng, động tác hai tay bắt chéo trước trán trở thành tín hiệu kết thúc “Thánh xa giá hồi cung”, đòi hỏi cung văn và người hầu phải phối hợp thuận thực để nhịp diễn xướng không bị đứt đoạn [48].

Sự phối hợp này đòi hỏi cung văn có khả năng quan sát trực quan và linh cảm nhạy bén để nhận diện từng biểu hiện nhỏ của thanh đồng, từ ánh mắt đến cử chỉ cơ thể, để đưa ra lời hát tương ứng, điều tiết tiết tấu nhạc cụ phù hợp. Theo tác giả Barley Norton (2015) [91], âm nhạc trong nghi lễ Lên đồng hoạt động như “bùa chú”, mở ra một thế giới vô hình và mang đến phép thuật. Trong ngữ cảnh Lên đồng, âm nhạc trở thành chất liệu sân khấu hóa trung tâm dẫn dắt nhịp điệu và trở thành chất xúc tác cho trạng thái cảm xúc thần thánh của buổi diễn.

Đặc biệt, sự tương tác giữa thanh đồng và cung văn không dừng ở mức kỹ thuật, mà còn thể hiện một mối quan hệ quyền lực mang tính sân khấu thiêng. Người Lên đồng là như là “con nhà thánh”, bắc ghé cho các ngài ngự, còn cung văn là người dẫn kịch, đồng thời giữ vai trò kể chuyện và nhạc trưởng, đưa nghi lễ lên cao trào, kết cấu nội

dung của từng giá đồng. Điều này lý giải vì sao trong các giá đồng có tính sân khấu hóa cao như giá Đức Thánh Trần hay giá Quan lớn Tuần Tranh - cung văn sử dụng nhiều làn điệu với cảm xúc đối nghịch từ oai hùng, phẫn nộ đến u sầu, trầm mặc để tương tác và điều phối cảm xúc của người Lên đồng [25]; [26]; [46].

Thực hành “nói văn” và “đào văn” trong quá trình diễn xướng càng làm rõ năng lực ứng biến và sáng tạo biểu diễn của cung văn. Đó là nghệ thuật thi ca ứng khẩu có khả năng gây xúc động mạnh mẽ trong khán giả, cả người tham gia tín ngưỡng lẫn người xem như một buổi diễn sân khấu dân gian. Như Đặng Hoàng Loan (2001) [26] nhận định: “Nói văn là biểu hiện năng lực thơ ca ứng khẩu của cung văn; là phương tiện đẩy cảm xúc của người Lên đồng lên cực điểm”.

Từ góc độ lịch sử sân khấu, có thể cho rằng sự tương tác giữa thanh đồng và cung văn chính là động lực biểu hiện trung tâm của diễn xướng nghi lễ Lên đồng. Chính mối quan hệ này tạo nên cấu trúc ba tầng bao gồm biểu diễn, nhập thần và cảm xúc. Nếu thiếu cung văn, người hầu không thể hóa thân. Nếu thiếu thanh đồng và nghi lễ của họ, lời văn không còn hàm chứa những giá trị biểu tượng và hàm ý mô phỏng cho thần thánh. Do đó, đây không chỉ là một tương tác kỹ thuật, mà là cấu trúc sân khấu hóa chặt chẽ, đậm đặc tính biểu hiện, linh thiêng và thẩm mỹ.

2.4.5.2. Tương tác giữa thanh đồng và hầu dâng

Trong cấu trúc sân khấu hóa nghi lễ của Lên đồng, tương tác giữa thanh đồng và hầu dâng giữ vai trò như một kỹ thuật đặc biệt, bảo đảm cho giá đồng vận hành trôi chảy cả về nhịp diễn xướng lẫn tính trang nghiêm. Nếu cung văn điều phối phần âm nhạc và lời hát, thì hầu dâng (phụ đồng) có thể được xem như bộ phận trợ giúp của nghi lễ. Họ vừa chuẩn bị lễ vật, châm hương, dâng rượu, nước, trà, vừa trực tiếp hỗ trợ thanh đồng thay khăn áo, đạo cụ theo từng giá. Chính sự trợ giúp kịp thời này cho phép thanh đồng duy trì trạng thái nhập vai và nhập đồng liên tục, không bị đứt mạch, đồng thời tạo nên cảm giác chuyển cảnh nhanh, gọn, đúng lẽ lối, giống một hình thức chuyển lớp trong trình diễn sân khấu.

Đáng chú ý, hầu dâng còn tham gia vào hệ thống điều phối trình diễn thông qua các ám hiệu tinh tế bằng tay, ánh mắt hoặc lời thì thầm để truyền đạt hiệu lệnh của thanh đồng tới cung văn và những người liên quan. Đây là những mật mã biểu diễn mang tính

quy ước nội bộ, giúp liên kết nhịp nhàng ba chủ thể chính, gồm thanh đồng, cung văn và hầu dâng. Qua đó, trình diễn ổn định tiết tấu, kiểm soát chuyên đoạn và bảo đảm tính nhất quán của toàn bộ giá đồng. Trong những canh hầu lớn, mô hình tứ trụ hầu dâng càng làm rõ tính tổ chức của nghi lễ. Đội ngũ này thường là những người đã trình đồng mở phủ, được cộng đồng thừa nhận đủ tư cách hỗ trợ “làm việc thánh”. Họ am hiểu trật tự nghi thức, và thực hành các chuẩn mực về thân thể, trang phục, tác phong, giữ sự thanh tịnh, ăn mặc kín đáo, quý khi thỉnh bóng như một phần của phép tắc nghi lễ.

Từ góc nhìn sân khấu học, có thể nói tương tác thanh đồng và hầu dâng chính là nơi hầu dâng vừa góp phần kiến tạo hiệu quả thị giác và nhịp diễn xướng, vừa tham dự vào việc gìn giữ tính thiêng thông qua các quy chuẩn và kiểm soát nội bộ. Vì vậy, nghiên cứu vai trò hầu dâng giúp nhận diện chiều sâu tương tác trong Lân đồng, và thấy nghi lễ này vận hành như một chỉnh thể sân khấu tâm linh, nơi hiệu lực thiêng được đồng sản xuất bởi nhiều chủ thể chứ không chỉ riêng thanh đồng.

2.4.5.3. Tương tác giữa thanh đồng và người tham dự

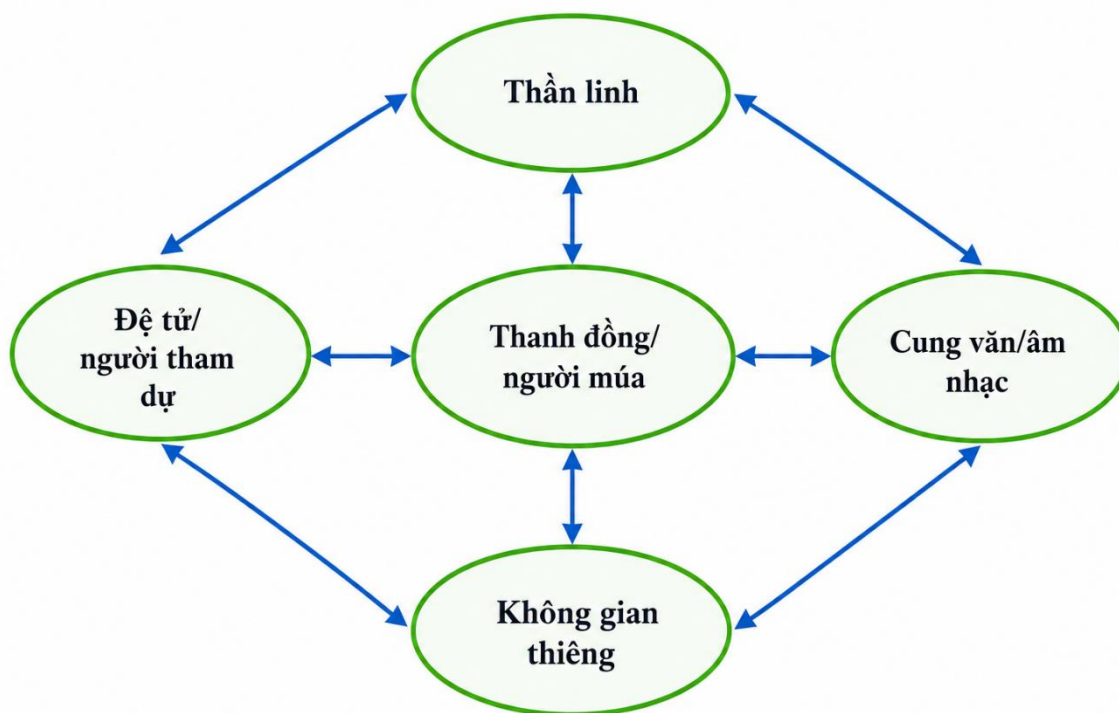
Trong nghi lễ Lân đồng, người tham dự chủ yếu bao gồm những con nhang đệ tử, đồng môn trong bản hội của thanh đồng, người thân quen, người “mê” Lân đồng. Không giống như sân khấu kịch nói nơi khán giả tách biệt, trong Lân đồng người xem bao quanh chiếu hầu, nhiều khi chỉ cách người trình diễn vài gang tấc. Khoảng cách gần gũi ấy tạo nên sự tương tác cảm xúc trực tiếp. Người xem không chỉ quan sát, mà còn tham dự bằng mọi giác quan, lắng nghe âm nhạc chầu văn, dõi theo động tác múa, cảm nhận không khí linh thiêng, vỗ tay theo nhịp, thậm chí nhập tâm vào trạng thái đồng cảm sâu sắc. Chính sự đồng hiện về không gian và cảm xúc này làm nên nét gần gũi và tạo thành một cộng đồng cộng cảm của khán giả về sân khấu diễn xướng dân gian.

Quan sát thực địa cho thấy, mỗi giá đồng đều tạo ra hình thức tương tác riêng biệt với khán giả qua ngôn ngữ hình thể. Ví dụ, các giá hàng Cô thường có động tác mềm mại, bay bổng, đầy duyên dáng, tạo không khí hoan hỉ, kích thích người xem cùng lắc lư, cười nói vui vẻ. Ngược lại, các giá hàng Quan hay Ông Hoàng lại mạnh mẽ, dứt khoát, khơi gợi khí thế oai phong. Sự khác biệt này tạo nên nhịp điệu phong phú của buổi Lân đồng, đồng thời cho thấy sự tạo nghĩa liên tục giữa người biểu diễn và người xem, giữa vũ đạo và cảm xúc cộng đồng. Cung văn Nguyễn Văn Ty từng chia sẻ:

“Người xem không cần hiểu hết nội dung bài văn, nhưng họ cảm được cái hồn, cái đẹp, cái linh trong từng điệu múa, từng tiếng nhạc” [Phụ lục 1, tr.208]. Câu nói này phản ánh vai trò của cảm xúc và trực giác trong tiếp nhận trình diễn – một sự tiếp nhận mang tính cảm quan hơn là lý trí.

Theo Nguyễn Ngọc Thơ, 2020 [52, tr.3,7] nghi lễ là “một quá trình con người ứng xử với thế giới xung quanh, với nội tâm sâu thẳm của mình và với người khác trong giới hạn không gian – thời gian nhất định”, trong đó các yếu tố biểu tượng được huy động nhằm tạo nên trạng thái “thăng hoa” và “khởi thị hành vi mới”. Trong khung cảnh ấy, người Lên đồng là diễn viên diễn, còn người tham dự là những đồng kiến tạo không gian linh thiêng thông qua sự đồng cảm và nhập vai tự nhiên.

Sự tương tác đa chiều của múa đồng trong nghi lễ Lên đồng thể hiện qua sơ đồ sau:



Như vậy, tính tương tác trong múa đồng là sự đan xen của nhiều chủ thể, yếu tố, giữa thanh đồng, người tham dự, âm nhạc, người hầu dâng, v.v. Mỗi động tác không chỉ là kỹ thuật cơ thể, mà là hành vi được sống động hóa trong khoảnh khắc lễ và trong sự tương tác với nhiều chủ thể, tạo ra trải nghiệm biểu diễn đặc trưng của nghi lễ nhập thần, vừa cá nhân vừa tập thể. Tính đa tầng của hành vi biểu diễn cùng khả năng ứng

tác theo bối cảnh lý giải vì sao múa đồng vừa giữ được giá trị của loại hình trình diễn dân gian, vừa luôn mới mẻ, sống động và trở thành cảm hứng trong sáng tác nghệ thuật trên sân khấu chuyên nghiệp.

2.4.6. Tính thẩm mỹ

Múa đồng là một phương tiện trình diễn và là biểu hiện thẩm mỹ đặc thù của một không gian sân khấu tâm linh. Tại đây, ranh giới giữa biểu diễn và tín ngưỡng, giữa thanh đồng và người dự lễ đều trở nên mờ nhòa. Chính sự mờ nhòa ấy tạo ra một tính thẩm mỹ đặc biệt, nơi mà cái thiêng và cái đẹp cùng tồn tại, cộng hưởng và nâng đỡ lẫn nhau. Điều này có thể thấy rõ ở một số giá Cô, vẻ đẹp thẩm mỹ không chỉ nằm ở độ mềm của cổ tay hay sự uyển chuyển của thân trên, mà còn ở quan hệ giữa động tác và đạo cụ. Khi quạt mở ra theo nhịp châu vãn, thân thể thanh đồng không mô phỏng hiện thực thuần túy mà kiến tạo một hình tượng biểu trưng, vừa duyên dáng vừa thiêng hóa. Cảm giác thẩm mỹ của người xem được tạo nên từ sự cộng hưởng giữa chuyển động, màu sắc phục trang, nhạc điệu và tâm thế tiếp nhận trong không gian nghi lễ.

Qua các điệu múa trong các giá đồng, đặc trưng nổi bật của múa trong sân khấu tâm linh chính là tính biểu trưng. Các động tác múa không mô phỏng trực tiếp các hành vi thực tế, mà được cách điệu hóa qua hình thể, đạo cụ, nhịp điệu và tiết tấu nhằm gọi lên sự hiện diện của thần thánh. Một cái nghiêng đầu nhẹ, một động tác vung tay với quạt, hay một bước nhún chân đều mang trong đó ý nghĩa linh thiêng: vừa là sự hóa thân của người thanh đồng vào nhân vật thánh, vừa là lời truyền đạt phi ngôn ngữ từ thế giới siêu hình đến người trần tục. Cấu trúc ước lệ này cho phép múa thoát khỏi tính minh họa thông thường để đạt đến khả năng gợi cảm và giao cảm thẩm mỹ.

Thứ hai, múa trong không gian sân khấu tâm linh gắn bó mật thiết với không gian linh thiêng của điện thờ, nơi được sắp đặt như một vũ trụ thu nhỏ. Với diện tích biểu diễn hạn chế, nhiều khi chỉ gói gọn trong một chiếc chiếu nhỏ trước ban thờ công đồng, thanh đồng phải vận dụng tối đa ngôn ngữ cơ thể để tạo nên sự lan tỏa trong giới hạn không gian hẹp. Chính sự giới hạn này lại buộc động tác múa phải cô đọng, súc tích, và hàm chứa chiều sâu biểu tượng. Mỗi động tác tuy không đẹp về mặt hình thức nghệ thuật, những “đúng kiểu” về mặt tâm linh và mang tính biểu đạt về vị thánh.

Một đặc điểm khác trong mỹ học của múa đồng là tính cộng cảm và hiệu ứng

nhập thể. Khác với sân khấu truyền thống nơi người diễn và người xem phân lập rạch ròi, thanh đồng và người dự lễ cùng bước vào một hành trình thăng hoa cảm xúc. Múa không còn là trình diễn đơn chiều mà trở thành trung tâm của một mạng lưới tương tác đa tầng giữa người múa và âm nhạc, giữa người múa và khán giả, giữa người múa và thế giới thần thánh. Chính mối quan hệ ba chiều này tạo nên hiệu ứng thẩm mỹ đặc biệt, dẫn tới trạng thái ngây ngất. Khi người tham dự bị lôi cuốn về thị giác và dần nhập cảm về tinh thần, thậm chí có thể rơi vào trạng thái nhập đồng (“óp đồng”, “bất sát”).

Chẳng hạn, trong một giá Cô Bơ, khi thanh đồng thực hiện mô-típ chèo đò với động tác tay nhịp nhàng, thân người nghiêng mềm theo làn điệu chầu văn, không gian nghi lễ thường dần chuyển sang trạng thái cộng cảm mạnh. Tiếng đàn, tiếng phách, lời hát vãn về sông nước hòa cùng chuyển động của mái chèo khiến người dự lễ không chỉ theo dõi bằng mắt mà còn bị cuốn vào nhịp điệu chung của buổi hầu. Ở thời điểm cao trào, một số con nhang đệ tử có thể lắc lư theo nhịp, chấp tay khấn vái, cầm một ít tiền lẻ hoặc hoa quả tiền lên xin lộc Cô buôn bán, hoặc chữa bệnh. Trong trường hợp này, cái đẹp của múa không chỉ nằm ở đường nét động tác mà còn nằm ở khả năng dẫn dắt cộng đồng cùng tham dự vào một trải nghiệm thẩm mỹ, tâm linh cộng cảm.

Thẩm mỹ của múa đồng còn đến từ sự giao thoa giữa cái thực và cái ảo. Thanh đồng không phải là diễn viên đóng vai nhân vật, mà là thân xác được thần thánh của thờ Mẫu nhập vào, là hiện thân sống động của thánh thể. Bởi thế, vẻ đẹp của múa không nằm ở kỹ thuật điêu luyện hay hình thể hoàn hảo mà ở cảm giác linh ứng mà thanh đồng truyền đến người xem. Đây là một vẻ đẹp không hoàn toàn nằm trong phạm trù thẩm mỹ học thuần túy, mà là một dạng mỹ học linh cảm, nơi nghệ thuật không tách rời khỏi đức tin.

Rõ ràng, múa trong không gian sân khấu tâm linh của nghi lễ Lên đồng là một hiện tượng nghệ thuật đặc thù. Ở đó, tính biểu trưng, sự tiết chế không gian, tính cộng cảm và yếu tố linh ứng hợp nhất để kiến tạo nên một hệ mỹ học riêng biệt - một kiểu cái đẹp mang tính thiêng. Sự biểu đạt xuất hiện khi nghệ thuật không đơn thuần là biểu diễn mà trở thành phương tiện dẫn dắt con người tới trạng thái thăng hoa mang tính nghi lễ.

Tiểu kết

Qua khảo sát vai trò, đặc điểm và hệ thống phân loại múa đồng trong từng hàng thánh, Chương 2 cho thấy múa đồng là một phân minh họa cho nghi lễ Lên đồng. Múa đồng cũng là phương tiện chủ đạo kiến tạo sự hiện diện của thần thánh, tổ chức nhịp điệu nghi lễ và duy trì trạng thái linh thiêng bao trùm toàn bộ canh hầu. Múa đồng vận hành như một hình thức nối kết giữa con người và thế giới siêu nhiên: vừa biểu đạt thánh giáng, phối kết hợp trong một giá đồng, vừa biểu đạt quyền uy, phẩm tính và phong thái của từng giá thánh thông qua sự phối hợp chặt chẽ giữa động tác, âm nhạc châu văn và không gian thiêng.

Những đặc trưng nổi bật như tính thiêng, tính đơn tuyến và tính ngẫu hứng tiếp tục nhận ra bản chất kép của múa đồng. Một mặt, múa đồng tuân thủ khung nghi thức và hệ quy phạm biểu tượng của thần điện. Mặt khác, múa vẫn mở ra biên độ linh hoạt cho dấu ấn cá nhân của thanh đồng trong xử lý động tác, thần thái và tiết tấu. Chính sự song hành giữa khuôn mẫu mang tính ước lệ và tương đối này giúp múa đồng duy trì sức sống nội tại, tạo nên sự phong phú về phong cách trình diễn mà vẫn không rời khỏi trật tự thiêng của nghi lễ.

Đặc biệt, phân tích tính sân khấu của múa đồng trong nghi lễ (cấu trúc ba hồi; tính nguyên hợp; tính hành động; tính biểu đạt; tính tương tác; và tính thẩm mỹ) cho thấy Lên đồng, dù được kiến tạo như một thực hành tín ngưỡng, vẫn vận hành theo một lôgic trình diễn chặt chẽ được cộng đồng bồi đắp qua quá trình thực hành lâu dài. Từ đây có thể cho rằng múa đồng vừa giữ vai trò trung tâm trong việc tạo hiệu lực thiêng, vừa sở hữu chiều kích nghệ thuật rõ nét.

Chương 3

MÚA ĐỒNG: SỰ CHUYỂN HÓA TỪ NGHI LỄ

ĐẾN SÂN KHẤU CHUYÊN NGHIỆP

3.1. Múa đồng từ không gian thiêng trong điện thờ đến sân khấu

3.1.1. Sự chọn lọc và trích xuất các giá đồng

Một nghi lễ có thể kéo dài hàng giờ, với nhiều lớp nghĩa, nhiều cung bậc tâm linh đan xen trong không gian điện thờ thì khi lên sân khấu, với đặc trưng đòi hỏi sự gọn gàng, cô đọng và dễ tiếp nhận. Do đó, khi múa đồng bước ra khỏi nghi lễ, nó buộc phải trải qua một quá trình gạn lọc. Trong quá trình ấy, những yếu tố dễ nhận diện và giàu sức gợi thị giác được giữ lại như: áo thánh rục rờ sắc màu, điệu múa quạt mềm mại, múa kiếm dứt khoát, chiếc khăn phủ điện huyền ảo, tiếng châu văn ngân vang, khoảnh khắc thay xiêm y đầy biến hóa... Những chi tiết này vốn là điểm sáng của nghi lễ sẽ được các nhà biên đạo, đạo diễn tách ra khỏi chỉnh thể để trở thành những dấu hiệu tiêu biểu của múa đồng trên sân khấu. Đó chính là những chỉ dấu giúp khán giả nhanh chóng nhận ra hơi thở của Lên đồng, dù chưa từng bước chân vào điện thờ.

Việc lựa chọn các giá đồng đưa lên sân khấu phụ thuộc vào kịch bản và ý tưởng chuyển hóa nghi lễ thành sân khấu chuyên nghiệp của đạo diễn, biên đạo. Theo đạo diễn Việt Tú: “Việc lựa chọn mỗi giá đồng được dựa vào tiêu chí tính quan trọng và tiêu biểu trong dòng chảy của tín ngưỡng và việc thực hành nghi lễ. Đồng thời, việc lựa chọn giá đồng cũng dựa vào sự tư vấn từ các đồng thầy uy tín sau khi nghe trình bày ý tưởng. Tiếp đến là các yếu tố liên quan tới âm nhạc, thị giác và các yếu tố nghệ thuật khác như thời trang, bố cục sân khấu để thể hiện giá đồng” [Phụ lục 1, tr.235].

Từ một thực hành sống động, gắn với dòng chảy tâm linh liên tục, múa đồng được cô đọng thành hình ảnh và biểu trưng. Sự chọn lọc ấy làm nổi bật vẻ đẹp thị giác, tăng khả năng truyền đạt và tiếp nhận trong không gian biểu diễn. Tuy nhiên, cái được là sự rõ ràng, dễ hiểu; cái giảm bớt là chiều sâu tâm linh của nghi lễ. Khi bị tách khỏi chỉnh thể, các môtip không còn giữ trọn mối liên kết nội tại giữa các giá đồng, vốn được tổ chức theo một trật tự tâm linh khép kín. Vì thế, múa đồng trên sân khấu tuy vẫn mang hình hài quen thuộc, nhưng đã trở thành một phiên bản cô đọng, nơi cái thiêng được chuyển hóa thành dấu hiệu thẩm mỹ, dễ nhìn, dễ nhớ, song ít nhiều mỏng đi về chiều sâu tâm linh.

3.1.2. Nén thời gian và tái cấu trúc nghi lễ

Thời gian của một buổi Lên đồng trong đời sống tín ngưỡng vốn không bị ràng buộc bởi quy tắc, luật lệ. Mỗi một giá đồng có thể kéo dài từ 30 phút đến 2 tiếng. Do vậy, một buổi Lên đồng có thể kéo dài 5-6 tiếng, thậm chí cả ngày trôi theo nhịp điệu riêng của thế giới tâm linh để thanh đồng và con nhang, đệ tử dần dần bước vào trạng thái giao cảm từ nhập đồng cho đến thăng hoa. Mỗi giá đồng diễn ra như một mạch chảy chậm rãi và liên tục, không bị ngắt quãng, vận hành theo nhịp của nghi lễ và cảm nhận linh thiêng của người thực hành.

Tuy nhiên, khi bước lên sân khấu, dòng thời gian ấy buộc phải thu hẹp. Một tiết mục biểu diễn thường diễn ra trong vài chục phút. Trong khuôn khổ ấy, múa đồng không thể giữ nguyên sự kéo dài theo mạch tự nhiên của nghi lễ. Các điệu múa phải được rút ngắn, lược bỏ hoặc ghép nối. Những bài chầu văn dài kể về lai lịch, tính cách của các vị thánh được gia cố, bố cục lại. Trình tự nghi lễ được sắp xếp thành từng lớp, từng cảnh rõ ràng theo chủ ý của đạo diễn. Thay cho dòng chảy liên tục của điện thờ là cấu trúc quen thuộc của sân khấu, gồm mở đầu để dẫn dắt, cao trào để gây ấn tượng, và kết thúc để khép lại.

Sự thay đổi này không chỉ là vấn đề thời lượng tiết mục mà là sự chuyển đổi theo lôgic sân khấu chuyên nghiệp. Trong nghi lễ, thời gian chảy theo mạch tâm linh thì trên sân khấu, thời gian được dàn dựng theo ý đồ nghệ thuật. Múa đồng vì thế bước vào một kịch bản đã được biên tập, sắp xếp. Ở đó, cảm xúc được dẫn dắt, nhịp điệu múa được điều chỉnh, cao trào được sắp đặt. Thay vì để trạng thái tâm linh tự nảy sinh và lan tỏa, múa đồng giờ đây vận hành theo ý đồ của biên đạo và đạo diễn sân khấu, biến chuyển theo tiết tấu của âm nhạc, sức lan tỏa của âm thanh, ánh sáng và sự tổng hòa của mỹ thuật sân khấu. Chính vì phải nén và tái cấu trúc giá đồng, múa đồng rời khỏi dòng chảy tự nhiên của nghi lễ để bước vào dòng chảy theo khuôn mẫu của nghệ thuật sân khấu.

3.1.3. Thẩm mỹ hóa và kỹ thuật hóa múa đồng

Trong môi trường điện thờ, cái thiêng không cần phải dàn dựng. Nó hiện hữu tự nhiên từ niềm tin của con người, từ khói hương, từ nhịp phách, từ sự cộng cảm giữa người hầu và cộng đồng. Không gian nghi lễ tự nó đã mang tính thiêng. Mỗi động tác múa, mỗi câu hát chầu văn đều được nâng đỡ bởi đức tin, bởi cảm thức về sự hiện diện

của thần thánh. Ở đó, cái thiêng không cần phô bày, cũng không cần chứng minh mà nó được tin là có thật.

Khi bước lên sân khấu, nền tảng ấy đã bị lu mờ. Khán giả đến thưởng thức bằng con mắt nghệ thuật, không phải với tâm thế hành lễ. Vì vậy, cái thiêng phải được dàn dựng bằng những phương tiện khác như: ánh sáng, âm thanh, khói, phong nền, nhạc phối khí, bố cục không gian. Đèn màu thay cho ánh nến; hiệu ứng sân khấu thay cho khói hương; âm nhạc được phối mới để tạo cao trào cảm xúc. Tất cả cùng góp phần tạo nên một cảm thức linh thiêng khác - linh thiêng của thị giác và cảm giác thẩm mỹ. Như đạo diễn Việt Tú chia sẻ: “Tôi giữ lại tất cả những gì quan trọng và mang tính cơ bản nhất của nghi lễ này. Những gì biến đổi hay làm mới đến từ việc phóng to đến cực đại không gian Điện Phủ, thị giác hoá những hoa văn, hoạ tiết và đặc biệt là các lời văn cổ để biến những yếu tố này trở thành một phần của câu chuyện được kể... Việc thị giác hoá sẽ giúp biến toàn bộ các giá đồng trở thành một trình diễn sân khấu thể hiện vẻ đẹp văn hoá dân tộc” [Phụ lục 1, tr.236].

Ở đây, cảm giác huyền ảo không còn nảy sinh từ đức tin, mà từ công nghệ và nghệ thuật dàn dựng. Ánh sáng làm không gian trở nên mờ ảo; âm thanh dẫn dắt cảm xúc; khói và phong nền gợi ra thế giới khác lạ. Người xem bị cuốn vào bằng mắt và tai, chứ không phải bằng đức tin về hệ thống Thờ Mẫu. Cái thiêng vì thế chuyển từ trạng thái sống sang trình diễn cùng với hiệu ứng kỹ thuật sân khấu, âm thanh được tạo ra.

Múa đồng, trong quá trình ấy cũng được chuyển đổi từ biểu hiện của trạng thái nhập đồng, nơi thân thể người hầu trở thành nơi “giáng” của các thánh trở thành hình ảnh được dàn dựng. Động tác không còn sinh ra từ cảm thức tâm linh mà được tính toán theo nhịp nhạc, theo ánh sáng, theo bố cục sân khấu. Cái thiêng không còn hiện ra một cách tự nhiên, mà được tạo ra có chủ đích. Nhờ đó, múa đồng trở nên đẹp hơn, rõ hơn, dễ cảm nhận hơn đối với công chúng; nhưng đồng thời nó cũng phần nào giảm đi bản chất nguyên sơ của một thực hành tâm linh để bước vào thế giới của biểu diễn và thẩm mỹ.

3.1.4. Chuẩn hóa và chuyên nghiệp hóa múa đồng

Trong đời sống nghi lễ, múa đồng không có một khuôn mẫu cố định. Mỗi căn đồng, mỗi vùng đất lại mang một phong cách múa riêng, tùy theo căn của người hầu, theo truyền thống địa phương và theo trạng thái tâm linh ở từng thời điểm. Có giá mềm mại, uyển chuyển; có giá mạnh mẽ, dứt khoát. Động tác khi chậm, khi nhanh, khi lặp

lại, khi biến đổi – tất cả đều gắn với cảm thức linh thiêng và sự nhập đồng của người hầu. Chính sự linh hoạt ấy làm nên sức sống của múa đồng trong cộng đồng, nó không phải là một tiết mục cố định mà là một thực hành sống và luôn biến hóa.

Khi bước lên sân khấu, múa đồng không thể giữ nguyên tính tự do ấy. Môi trường biểu diễn đòi hỏi sự ổn định và khả năng lặp lại. Do đó, múa đồng cần được khuôn mẫu hóa: xây dựng các động tác chuẩn, các tổ hợp động tác điển hình, những quy phạm biểu diễn có thể truyền dạy, học tập và rèn luyện. Những gì vốn sinh ra từ trạng thái nhập đồng nay được hệ thống lại thành bài bản. Nghệ sĩ múa học múa đồng như học một thể loại nghệ thuật chứ không phải như một nghi lễ tâm linh.

Sự chuyển đổi vai trò cũng diễn ra đồng thời. Trên sân khấu, nghệ sĩ múa thay chỗ cho thanh đồng; khán giả thay chỗ cho cộng đồng tín ngưỡng. Người biểu diễn không còn hành lễ mà là biểu diễn. Người xem không còn là con nhang đệ tử hầu thánh mà là thưởng thức. Múa đồng trở thành một tiết mục có thể tập luyện trước, có thể diễn đi diễn lại, có thể mang đi lưu diễn ở nhiều nơi. Từ chỗ gắn với một điện thờ cụ thể, một cộng đồng cụ thể, múa đồng trở thành sản phẩm nghệ thuật có tính lưu động.

Quá trình chuyên nghiệp hóa này mở ra cho múa đồng một con đường mới. Nhờ đó, múa đồng bước vào đời sống nghệ thuật đương đại, tiếp cận được đông đảo công chúng, vượt ra khỏi không gian điện thờ để hiện diện trong nhà hát, lễ hội, chương trình biểu diễn. Giá trị văn hóa của nó được lan tỏa rộng hơn, được nhận diện như một di sản văn hóa giàu bản sắc. Tuy nhiên, cùng với sự lan tỏa ấy là một sự biến đổi khác không thể né tránh. Múa đồng không còn là thực hành sống trong cộng đồng tín ngưỡng mà trở thành hình thức biểu đạt mang tính trình diễn và đại diện cho một thế giới tâm linh đã được chuyển dịch sang ngôn ngữ nghệ thuật.

Nhìn lại, con đường từ điện thờ đến sân khấu của múa đồng là một hành trình nhiều lớp, gồm rời không gian thiêng, chọn lọc mô típ, nén thời gian, thẩm mỹ hóa bằng kỹ thuật và chuẩn hóa trong môi trường chuyên nghiệp. Trên hành trình ấy, múa đồng đổi thay căn tính, từ hành vi tín ngưỡng sang ngôn ngữ nghệ thuật, từ trải nghiệm tâm linh sang đối tượng thưởng thức nghệ thuật. Nó rời đi một phần hiệu lực thiêng nhưng đồng thời mở ra một đời sống mới, đời sống của nghệ thuật trình diễn trong bối cảnh văn hóa đương đại.

3.2. Múa đồng trong nghệ thuật sân khấu

3.2.1. Múa đồng trong chương trình, vở diễn sân khấu

Một trong những khía cạnh quan trọng của ngành lịch sử sân khấu là nghiên cứu sự giao thoa giữa nghi lễ và sân khấu qua các thời kỳ lịch sử. Fischer-Lichte (2014) [76] nhấn mạnh rằng nhiều loại hình sân khấu trên thế giới có nguồn gốc từ nghi lễ, nhưng theo thời gian, chúng được sân khấu hóa và trở thành nghệ thuật biểu diễn độc lập. Múa đồng là một ví dụ điển hình về sự giao thoa này. Trong bối cảnh truyền thống, múa đồng là một nghi lễ có chức năng tôn giáo, giúp người tham gia kết nối với thế giới thần thánh. Tuy nhiên, khi được đưa lên sân khấu, nó trở thành một loại hình nghệ thuật với mục tiêu thẩm mỹ. Ở đó khán giả không còn đóng vai trò như một cộng đồng tôn giáo, tín ngưỡng, mà trở thành người quan sát và thưởng thức nghệ thuật với không gian trình diễn trên sân khấu, hiệu ứng thị giác và những yếu tố sân khấu khác.

Mối liên hệ giữa múa đồng và sân khấu có thể được so sánh với các hình thức biểu diễn nghi lễ khác như Kut của Hàn Quốc, Kecak của Bali, hay sân khấu Noh của Nhật Bản, nơi yếu tố tôn giáo và nghệ thuật đan xen để tạo ra một hình thức trình diễn đặc biệt. Trong thời hiện đại, sự hồi sinh của vũ điệu nhập thần có thể được ghi nhận với Gabrielle Roth vào những năm 1970 [109]. Sự trở lại này đã thu hút sự chú ý đến sức mạnh của vũ điệu như một hình thức thực hành tâm linh và khám phá bản thân. Mối quan hệ giữa âm nhạc, vũ điệu và yếu tố thiêng liêng đã trở thành chủ đề nghiên cứu trong nhiều lĩnh vực học thuật, bao gồm cả lịch sử sân khấu [108]. Các vấn đề về giới, âm nhạc và vũ điệu trong không gian công cộng cũng đã được nghiên cứu trong bối cảnh các nghi lễ và trình diễn thiêng liêng. Sự giao thoa giữa vũ đạo, nghi lễ và ý thức là một lĩnh vực nghiên cứu tại các tổ chức như Viện Âm nhạc thiêng Yale [111]. Những biến đổi ý thức qua nghi lễ thường bao gồm các thực hành vũ điệu nhập thần và thiêng liêng, với mục tiêu vượt qua giới hạn của thực tại thường ngày và kết nối với thần thánh. Những thực hành này đã trở thành một phần không thể thiếu trong di sản văn hóa và tôn giáo của nhiều xã hội, nhấn mạnh tầm quan trọng của chuyển động và biểu đạt trong trải nghiệm tâm linh.

Trong vở diễn sân khấu, việc kết hợp trạng thái nhập thần và những chuyển động mang tính nghi lễ trong các tác phẩm sân khấu có thể tạo ra một trải nghiệm mạnh mẽ

cho cả nghệ sĩ biểu diễn và khán giả. Diễn viên trở thành một phương tiện truyền dẫn năng lượng tâm linh, làm mờ ranh giới giữa cái thiêng và cái phàm tục (Eliade, 1959) [73]. Do vậy, việc nghiên cứu vũ điệu nhập thần thiêng liêng từ góc độ lịch sử sân khấu cung cấp một lăng kính để khám phá sự giao thoa giữa trình diễn, tâm linh và biểu đạt văn hóa. Thông qua việc xem xét vai trò của vũ đạo trong các nghi lễ tôn giáo và trình diễn sân khấu, các nhà nghiên cứu có thể hiểu sâu hơn về sức mạnh biến đổi của chuyển động và biểu đạt.

Múa đồng giữ một vị trí quan trọng trong lịch sử sân khấu, với những nguồn gốc có thể truy nguyên từ nhiều truyền thống sân khấu trên thế giới. Trong *Sân khấu Nhật Bản: Từ nghi lễ shaman đến tính đa nguyên đương đại* (*The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*) Ortolani (1990) [93] đã nghiên cứu sâu về mối liên hệ giữa trạng thái nhập thần và nghệ thuật trình diễn trong sân khấu Nhật Bản, đặc biệt nhấn mạnh đến vai trò của các nghi lễ shaman giáo trong việc hình thành các hình thức sân khấu cổ điển. Ở Nhật Bản, các nghi lễ shaman giáo đã góp phần tạo nên nền tảng của sân khấu truyền thống. Ortolani (1990) [93] chỉ ra rằng Vũ điệu nhập thần của Uzume (*Ame-no-Uzume-no-Mikoto*) trong thần thoại Shinto là một ví dụ điển hình về sự kết hợp giữa múa nghi lễ và yếu tố nhập thần trong trình diễn. Điệu múa này không chỉ là một hành động nghi lễ mà còn là một hình thức biểu diễn mang tính kịch, kích thích sự tò mò của thần thánh và khơi dậy sự tham gia của cộng đồng. Chính từ nghi lễ này, yếu tố múa nhập thần đã đi vào nhiều loại hình sân khấu Nhật Bản sau này, như Noh và Kabuki, nơi diễn viên nhập vai các vị thần thánh qua những động tác mang tính tượng trưng và giàu cảm xúc.

Không chỉ trong Nhật Bản, trạng thái nhập thần cũng đóng vai trò trung tâm trong nhiều nền sân khấu nghi lễ khác trên thế giới. Một ví dụ nổi bật là Calonarang, một điệu múa nghi lễ của Bali, Indonesia, nơi các vũ công nhập vai vào các nhân vật ma quỷ, phù thủy và linh hồn bằng cách đạt đến trạng thái nhập thần thực sự trong lúc trình diễn. Trong điệu múa này, các diễn viên không chỉ đơn thuần diễn xuất mà còn trải qua một sự chuyển đổi tinh thần, giúp họ nhập vai hoàn toàn vào những thực thể siêu nhiên.

Ngoài ra, Kut - nghi lễ shaman giáo của Hàn Quốc, cũng thể hiện sự kết hợp giữa múa nhập thần và nghệ thuật sân khấu. Trong nghi lễ Kut, các pháp sư (*mudang*) thực

hiện những điệu múa nhịp nhàng theo tiếng trống và nhạc cụ truyền thống, dần dần đạt đến trạng thái nhập thần và giao tiếp với thần linh. Đây là một ví dụ về cách trạng thái nhập thần có thể trở thành một phương tiện biểu diễn, mang lại sự kết nối giữa người thực hành nghi lễ, trình diễn sân khấu và khán giả.

Một trong những khía cạnh quan trọng của lịch sử sân khấu là nghiên cứu sự giao thoa giữa nghi lễ và sân khấu qua các thời kỳ lịch sử. Như ở Chương 1 đã chỉ ra, tác giả Fischer-Lichte (2014) [76] nhấn mạnh rằng nhiều loại hình sân khấu trên thế giới có nguồn gốc từ nghi lễ, nhưng theo thời gian, chúng được sân khấu hóa và trở thành nghệ thuật biểu diễn độc lập. Múa đồng là một ví dụ điển hình về sự giao thoa này. Múa đồng là một nghi lễ có chức năng nghi lễ, giúp người tham gia kết nối với thế giới thần thánh. Tuy nhiên, khi được đưa lên sân khấu, nó trở thành một loại hình nghệ thuật với mục tiêu thẩm mỹ, nơi khán giả không còn đóng vai trò như một cộng đồng tôn giáo mà trở thành người quan sát và thưởng thức nghệ thuật.

Nhìn từ góc độ lịch sử sân khấu, múa nhập thần không chỉ là một hiện tượng tôn giáo mà còn là một yếu tố cốt lõi trong sự hình thành nghệ thuật trình diễn. Richard Schechner [100] khi nghiên cứu về mối quan hệ giữa nghi lễ và sân khấu đã nhấn mạnh rằng nhiều hình thức sân khấu cổ đại khởi nguồn từ nghi lễ. Trong đó, các nghệ sĩ nhập vai vào nhân vật không chỉ thông qua diễn xuất mà còn thông qua trạng thái ngây ngất, nhập thần.

Từ các nghi lễ shaman giáo đến sân khấu truyền thống, trạng thái nhập thần đã trở thành một kỹ thuật biểu diễn giúp các diễn viên đạt đến mức độ hóa thân cao nhất vào nhân vật. Trong sân khấu Noh của Nhật Bản, trạng thái nhập định (*muga*) là một kỹ thuật được các diễn viên sử dụng để kết nối với tinh thần nhân vật và đạt được sự tập trung tối đa trong trình diễn. Tương tự, trong sân khấu Kathakali của Ấn Độ, các diễn viên sử dụng chuyển động cơ thể phức tạp và biểu cảm mắt để thể hiện trạng thái nhập thần, mang đến cho khán giả cảm giác rằng họ đang chứng kiến một sự kiện thần thoại như là đang diễn ra.

Như vậy, từ Nhật Bản đến Đông Nam Á, từ châu Phi đến châu Âu, múa nhập thần đã và đang đóng vai trò quan trọng trong sự phát triển của nghệ thuật sân khấu. Dưới góc nhìn của Ortolani (1990) [93], sự kết hợp giữa trạng thái nhập thần và nghệ

thuật trình diễn không chỉ là một đặc trưng của sân khấu châu Á mà còn là một hiện tượng toàn cầu, nơi các nền văn hóa khác nhau đều tìm cách sử dụng múa nhập thần như một phương thức biểu đạt tinh thần và sáng tạo nghệ thuật.

Sự giao thoa giữa nghi lễ và sân khấu cho thấy rằng trạng thái nhập thần không chỉ đơn thuần là một hiện tượng tâm linh mà còn là một kỹ thuật biểu diễn có thể được khai thác để tạo ra những trải nghiệm sân khấu. Từ những nghi lễ cổ đại đến sân khấu hiện đại, điệu múa nhập thần thiêng vẫn tiếp tục duy trì sức ảnh hưởng mạnh mẽ trong nghệ thuật biểu diễn, chứng minh rằng khả năng kết nối giữa nghệ sĩ, nhân vật và khán giả thông qua trạng thái nhập thần là một trong yếu tố trong sự phát triển của sân khấu.

Vào những năm cuối của thế kỷ XX, việc nhìn nhận về nghi lễ hầu đồng trong tín ngưỡng dân gian phần nào đó đã được cởi mở hơn, nên Lên đồng đã được dàn dựng và trình diễn trên sân khấu biểu diễn mang tính chuyên nghiệp do các nghệ sĩ có “căn đồng” đảm nhiệm làm nhân vật chính trong nghi lễ. Tuy nhiên, vào những năm 1990, theo nghệ sĩ Lan Hương, việc xây dựng và thực hiện dự án đưa Lên đồng lên sân khấu cũng bị nhiều trở ngại. Người tán đồng, khuyến khích và cũng có người trong giới nghiên cứu đạo Mẫu, ông đồng bà đồng chê bai, ngăn cấm. Do vậy, khi trình diễn Lên đồng trên sân khấu, theo một nghệ sĩ, “các nghi thức, nghi lễ, lời phán truyền phải tránh. Tam tòa thánh Mẫu được tái hiện bằng ba nghệ sĩ mặc trang phục với ba màu đỏ, trắng, xanh như các pho tượng Mẫu thờ ở trong đền” [Phụ lục 1, tr.198].

Trong bối cảnh lịch sử sân khấu Việt Nam, múa đồng mang nhiều nét tương đồng với các hình thức biểu diễn dân gian như Chèo, Tuồng và múa cung đình. Cấu trúc nghi lễ trong hầu đồng bao gồm âm nhạc châu văn, hệ thống nhân vật linh thiêng và sự tương tác với người tham dự - những yếu tố có thể tìm thấy trong sân khấu truyền thống. Việc múa đồng kết hợp giữa yếu tố trình diễn và yếu tố thiêng đã khiến nó trở thành một thực hành mang tính sân khấu trong không gian thiêng của điện thần. Theo Schechner (1985) [100], sự chuyển hóa từ nghi lễ sang sân khấu là một tiến trình phổ biến trong nhiều nền văn hóa, trong đó không gian nghi lễ có thể được tái tạo trên sân khấu và tạo ra những trải nghiệm cho khán thính giả trong không gian nhà hát. Sự chuyển hóa này đã diễn ra mạnh mẽ trong trường hợp của Việt Tú và Lan Hương, hai nghệ sĩ có cách tiếp cận khác nhau đối với việc đưa hầu đồng lên sân khấu hiện đại.

Một trong những cột mốc quan trọng đánh dấu quá trình sân khấu hóa nghi lễ Lên đồng là chương trình *Tâm linh Việt* do NSND Lan Hương thực hiện. Là một nghệ sĩ, Lan Hương đã mạnh dạn đưa 13 giá đồng tiêu biểu lên sân khấu trình diễn, kết hợp nhuần nhuyễn giữa nghệ thuật múa, ánh sáng, âm nhạc và hiệu ứng sân khấu để tạo nên một không gian huyền ảo, đậm chất linh thiêng mà vẫn giàu tính thẩm mỹ. Trong bối cảnh thực hành Lên đồng từng bị coi là mê tín dị đoan trước năm 1986 và chỉ diễn ra trong âm thầm, kín đáo, sự kiện này không chỉ là một sáng tạo nghệ thuật táo bạo mà còn là một hành động can đảm nhằm công khai hóa và phục hồi giá trị của di sản trong đời sống đương đại [14]. Như một nghệ sĩ chia sẻ: “Việc đưa Lên đồng lên sân khấu để biểu diễn là nhằm mục đích quảng bá các giá trị di sản văn hóa thực hành tín ngưỡng thờ Mẫu đến với công chúng nhiều hơn. Đó là một loại hình nghệ thuật biểu diễn tâm linh chứ không phải giống như nhiều người quy chụp là mê tín dị đoan” [Phụ lục 1, tr.192].

Trước chương trình của NSND Lan Hương, dấu ấn đầu tiên của việc đưa Lên đồng lên sân khấu có thể kể đến là màn trình diễn *Ba giá đồng* của Đoàn Chèo Hà Nam năm 1993, sau đó là *Năm giá đồng* của Đoàn Chèo Nam Định năm 1994. Cả hai chương trình đều tập trung vào việc mô tả nghi lễ thông qua các yếu tố nghệ thuật như âm nhạc, phục trang và tạo hình sân khấu, từng bước làm lan tỏa hình ảnh của Lên đồng tới công chúng đại chúng, từ không gian thiêng chuyển sang không gian thẩm mỹ. Đây là những bước đi đầu tiên trong quá trình thẩm mỹ hóa và phổ cập hóa một thực hành tín ngưỡng vốn dĩ mang tính huyền bí và khép kín.

Tuy nhiên, sân khấu hóa Lên đồng cũng gây ra không ít tranh luận, đặc biệt xoay quanh mối quan hệ giữa tính thiêng và tính nghệ thuật. Chương trình *Tâm linh Việt* của NSND Lan Hương tại Nhà hát Tuổi trẻ năm 2011, với sự kết hợp giữa múa hiện đại, cải lương, chèo và châu văn - từng bị một số nhà nghiên cứu và người thực hành chỉ trích là làm nhòa đi yếu tố linh thiêng của nghi lễ. Dù vậy, nghệ sĩ Lan Hương cho rằng Lên đồng không chỉ là một thực hành tín ngưỡng, mà còn là một biểu hiện văn hóa đặc sắc cần được tôn vinh và lan tỏa thông qua ngôn ngữ nghệ thuật. Quan điểm này phản ánh một xu hướng đang ngày càng phổ biến: đưa di sản sống vào đời sống hiện đại thông qua những hình thức nghệ thuật tương tác, tạo cầu nối giữa truyền thống và công chúng

trẻ [Phụ lục 1, tr.192-193]. Năm 2013, vở Chèo *Bắc Lệ đền thiêng* (tác giả: Triệu Trung Kiên; đạo diễn: Vũ Ngọc Minh, NSUT Lê Tuấn Cường, Nhà hát Chèo Việt Nam) đã tái hiện câu chuyện người dân ở làng Lệ Thượng, thuộc tổng Thuộc Sơn, tỉnh Lạng Sơn, nơi có ngôi đền Bắc Lệ thờ Bà chúa Thượng Ngàn chống thực dân Pháp và bè lũ tay sai. Họ đã gìn giữ di sản văn hóa tâm linh của ông cha - tín ngưỡng thờ Mẫu - dù phải trả giá bằng mạng sống của chính mình. Vở diễn đã đưa hầu đồng lên sân khấu với dàn dựng hoành tráng, kỹ lưỡng, như một minh chứng cho chủ đề của vở đó là nền văn hóa dân tộc mãi trường tồn, không kẻ thù nào có thể khuất phục nổi. Theo lời tác giả Triệu Trung Kiên:

Khi đưa tín ngưỡng thờ Mẫu lên sân khấu cũng là một cách giới thiệu cái hay, cái đẹp của nghi lễ thờ Mẫu, để đông đảo người Việt và bạn bè quốc tế được chứng kiến, thương thức, chiêm ngưỡng. Mục đích chính vẫn là giới thiệu rộng rãi một di sản văn hóa tâm linh đặc sắc của người Việt....Việc trình diễn góp phần tôn vinh các vị thần thánh và các anh hùng dân tộc có công với nhân dân, với đất nước, phản ánh hình tượng các vị thánh lên sân khấu [Phụ lục 1, tr.231].

Chương trình *Ngũ biến* do NSND Anh Tú dàn dựng và NSND Lê Ngọc trình diễn tại Nhà hát Kịch Việt Nam là một ví dụ tiêu biểu cho xu hướng tái cấu trúc nghi lễ Lên đồng dưới hình thức kịch nghệ độc lập. Vở diễn chọn lọc năm giá đồng tiêu biểu - Châu Đệ Nhị, Ông Hoàng Mười, Cô Bé, Quan Đệ Ngũ Tuần Tranh và Cô Bơ - để xây dựng một hành trình hóa thân ngắn gọn nhưng đầy tính biểu cảm. *Ngũ biến* không đơn thuần tái hiện nghi lễ mà là một nỗ lực sáng tạo nhằm thể hiện chiều sâu tâm linh, khát vọng và thân phận con người Việt qua lăng kính sân khấu đương đại. Với thời lượng chỉ 60 phút, vở diễn vẫn giữ được tinh thần cốt lõi của nghệ thuật Lên đồng, đồng thời mở ra khả năng đối thoại mới giữa di sản tín ngưỡng và nghệ thuật biểu diễn hiện đại.

Năm 2022, vở cải lương kết hợp với xiếc *Thượng Thiên Thánh Mẫu* được xây dựng trên những huyền tích dân gian về Mẫu Liễu Hạnh, đệ nhất Thánh Mẫu trong tín ngưỡng thờ Mẫu của người Việt. Hai đạo diễn là nghệ sĩ nhân dân Triệu Trung Kiên và nghệ sĩ nhân dân Tổng Toàn Thắng dùng những thủ pháp nghệ thuật cải lương, xiếc thể hiện hợp lý và giàu tính giải trí trên sân khấu. Hai đạo diễn đã mạnh dạn tái hiện một số

giá thực hành nghi lễ hầu đồng vào tác phẩm, tạo cho vở diễn giàu cảm xúc. Khi đưa lên sân khấu, các giá đồng làm nổi bật vẻ đẹp của những giá trị nghệ thuật, truyền thống dân tộc ẩn chứa trong nghi lễ. Theo tác giả Triệu Trung Kiên, “việc trần thế hóa hiện tượng này, nhưng vẫn giữ được tinh thần thờ Mẫu, đồng thời truyền tải được thông điệp khiến người xem hiểu, chiêm ngưỡng và bị thuyết phục. Người xem đắm chìm vào một thế giới nửa hư nửa thực, có cả tâm linh, chứ không chỉ là thưởng thức nghệ thuật đơn thuần” [Phụ lục 1, tr.231].

Từ những chương trình như *Tâm linh Việt, Ngũ biến*, cũng như các vở diễn như *Bắc Lệ đền thiêng, Thượng Thiên Thánh Mẫu*, có thể thấy sân khấu hóa Lên đồng không chỉ là quá trình chuyển dịch hình thức, mà còn là quá trình tái tạo ý nghĩa. Ở đó, ranh giới giữa nghệ thuật và thiêng liêng được thương lượng liên tục. Điều này đòi hỏi sự nhạy cảm trong cách tiếp cận và một hình thức bảo đảm sự tham gia thực chất của cộng đồng chủ thể, để di sản không bị giản lược thành hình ảnh biểu diễn đơn thuần mà vẫn giữ được chiều sâu văn hóa và tâm linh vốn có. Việc đưa múa đồng, nghi lễ Lên đồng lên sân khấu đặt ra những câu hỏi quan trọng về ranh giới giữa tín ngưỡng và nghệ thuật trình diễn. Trong lịch sử sân khấu thế giới, nhiều hình thức nghi lễ đã chuyển hóa thành sân khấu chuyên nghiệp, chẳng hạn như Noh của Nhật Bản hay Kathakali của Ấn Độ (Ortolani, 1990) [93]. Điều này gợi mở rằng múa đồng có thể tiếp tục phát triển theo hai hướng. Một mặt, nó có thể được bảo vệ trong không gian tín ngưỡng như một thực hành Thờ Mẫu. Mặt khác, nó có thể được các biên đạo, các đạo diễn biến đổi thành một loại hình sân khấu trình diễn để tiếp cận công chúng rộng rãi hơn. Như đạo diễn Trần Trung Kiên hồi tưởng lại: “Khi vở diễn Thượng thiên Thánh Mẫu tham gia Liên hoan quốc tế sân khấu thử nghiệm, ban giám khảo người nước ngoài rất ngạc nhiên. Đến đoạn này, họ nhìn xuống khán giả và thấy cả hội trường (lúc đó thi ở Đại Nam) đứng lên hòa theo bản nhạc của giá đồng. Không khí tung bừng, rục rịch, hân hoan vô cùng. Điều đó khiến ban bè quốc tế rất bất ngờ và ấn tượng với văn hóa truyền thống Việt Nam” [Phụ lục 1, tr.232].

Dù đi theo hướng nào, múa đồng vẫn giữ vai trò quan trọng trong nghi lễ Lên đồng. Nó vừa như một phần của di sản văn hóa, thể hiện tín ngưỡng của con nhang đệ tử, vừa như một hình thức nghệ thuật sống động kết hợp với đạo cụ, âm nhạc, động tác,

phản ánh sự giao thoa giữa tâm linh và biểu diễn nghệ thuật.

3.2.2. Múa đồng trên sân khấu múa chuyên nghiệp

Sự xuất hiện của múa đồng trên sân khấu múa được hiểu như một biểu hiện của quá trình tái cấu trúc các yếu tố truyền thống nhằm đáp ứng nhu cầu thưởng thức nghệ thuật đa dạng của công chúng đương đại. Trên sân khấu múa, múa đồng đã được các biên đạo sáng tạo, chắt lọc dựa trên những tinh hoa, cốt cách của ngôn ngữ động tác hầu đồng trong dân gian kết hợp với âm nhạc đương đại (hoặc nhạc dân gian phối khí mới) và trang phục, sân khấu, đạo cụ tạo thành một sản phẩm nghệ thuật cuốn hút, hàm chứa tinh thần, bản sắc dân tộc sâu sắc nhưng vẫn tạo cảm xúc mới mẻ, thăng hoa thỏa mãn nhu cầu thưởng thức của công chúng đương thời.

Để tiếp cận hiện tượng sân khấu hóa Múa đồng từ góc nhìn lịch sử sân khấu, luận án lựa chọn ba tác phẩm tiêu biểu đã gây tiếng vang trong thực hành múa chuyên nghiệp Việt Nam hiện đại. Đây là những sáng tạo nghệ thuật lấy cảm hứng trực tiếp từ nghi lễ Lên đồng và thực hành thờ Mẫu Tam phủ, vừa kế thừa các yếu tố nghệ thuật truyền thống, vừa tái hiện thông qua ngôn ngữ sân khấu đương đại:

(1). Tác phẩm múa Hầu văn Xá thượng (Biên đạo: NSND Chu Thúy Quỳnh)

Tác phẩm được công diễn lần đầu và nhận Huy chương Vàng tại Liên hoan Múa chuyên nghiệp toàn quốc năm 1995, và là một trong chùm tác phẩm nhận Giải thưởng Hồ Chí Minh của NSND Chu Thúy Quỳnh. Ngay sau khi được công diễn tại Liên hoan múa chuyên nghiệp, tác phẩm nhanh chóng trở thành một tác phẩm trong dòng múa nghi lễ truyền thống của Việt Nam. Tác phẩm được xây dựng trên nền tảng nghi lễ Lên đồng trong Thờ Mẫu, lấy giá đồng có làn điệu Xá thượng làm trung tâm biểu đạt. Đây là một giá đồng quan trọng trong hệ thống nghi thức tín ngưỡng, biểu tượng cho sự cầu mong phúc lộc, may mắn trong ngày đầu xuân.

Qua ngôn ngữ múa dân gian truyền thống kết hợp với âm nhạc hát văn đặc trưng, *Hầu văn Xá thượng* tái hiện sinh động không khí lễ hội xuân của người Việt, đồng thời thể hiện sâu sắc tâm linh, niềm tin và khát vọng ấm no, hạnh phúc của cộng đồng. Hình tượng giá đồng có làn điệu Xá thượng hiện lên không chỉ là biểu tượng tín ngưỡng mà còn là hình ảnh đại diện cho sự giao hòa giữa con người và thần thánh trong đời sống văn hóa dân gian. Tác phẩm đã khéo léo truyền tải tinh thần thiêng liêng của nghi lễ

đồng thời tôn vinh giá trị văn hóa truyền thống thông qua hình thức nghệ thuật múa đặc sắc và mang tính biểu tượng. *Hầu Văn Xá thượng* là một tác phẩm múa tiêu biểu kết hợp giữa nghệ thuật trình diễn và nghi thức tín ngưỡng dân gian, được kiến tạo trên nền tảng của nghi lễ Lên đồng. Lấy giá đồng có làn điệu Xá thượng làm trung tâm, tác phẩm không chỉ tái hiện nghi lễ lên đồng mà còn chuyển hóa nó thành một dạng ngôn ngữ sân khấu giàu biểu cảm, đậm chất thiêng liêng và tính thẩm mỹ cao.

Không giống với các trình thức múa dân gian thuần túy, *Hầu văn Xá thượng* tiếp cận nghi lễ từ góc nhìn biên đạo về múa. Múa không đơn thuần là sự sao chép hình thức động tác, mà là sự nghiên cứu, chiết xuất và nâng tầm ngôn ngữ cơ thể nhằm biểu đạt niềm tin, cảm xúc và khát vọng cộng đồng trong không gian tín ngưỡng. Các động tác đặc trưng trong nghi lễ hầu văn như phát khăn, tung lộc, quay gối, vái vọng được tuyển chọn, sắp xếp có chủ đích, kết hợp cùng nhạc văn và tiết tấu trống phách để tạo nên cấu trúc múa mang tính trình diễn, đồng thời giữ được tinh thần thánh thiêng của giá đồng gốc.

Tác phẩm không vận hành theo lối kể chuyện tuyến tính mà triển khai bằng các lớp động tác tượng trưng, hướng tới việc kiến tạo một không gian tâm linh sân khấu. Âm nhạc hát văn Xá thượng với tiết tấu rộn ràng, âm vực sáng và lời ca mang đậm tinh thần chúc phúc là xương sống của toàn bộ tác phẩm, giúp tạo dựng không khí lễ hội nhưng vẫn giữ được chiều sâu nghi lễ. Trên nền nhạc đó, ngôn ngữ múa được triển khai với tiết tấu linh hoạt. Các động tác khi chậm rãi, thanh thoát như hành động dâng hương; khi rộn ràng, vui tươi trong động tác tung hoa, múa quạt, tạo nên chuyển động của mùa xuân và phúc lộc sinh sôi.

Ở một khía cạnh khác, *Hầu văn Xá thượng* cũng là một biểu hiện của nghi lễ được sân khấu hóa, nơi nghệ thuật trình diễn đóng vai trò vừa là phương tiện gìn giữ truyền thống, vừa là công cụ biểu đạt văn hóa tâm linh trong ngữ cảnh hiện đại. NSND Chu Thúy Quỳnh tái hiện lại một giá đồng tiêu biểu, và nâng nó lên thành một tuyên ngôn nghệ thuật. Múa đồng thể hiện vẻ đẹp của tín ngưỡng, khát vọng hòa hợp giữa con người và vũ trụ, và giá trị của bản sắc văn hóa dân tộc.

Tác phẩm *Hầu văn Xá thượng* đặt ra những yêu cầu đặc thù đối với người biểu diễn, khi kết hợp nhuần nhuyễn giữa múa truyền thống và nghi lễ Lên đồng. Là một trong những giá đồng tiêu biểu mang đậm tính nghi lễ và giàu chất biểu tượng, *Hầu văn*

Xá thượng không chỉ đòi hỏi diễn viên nắm vững kỹ thuật múa dân gian mà còn cần sự am hiểu sâu sắc về ngữ cảnh tín ngưỡng, cũng như tinh thần thánh thiêng của nghi lễ lên đồng. Quá trình biểu diễn đòi hỏi khả năng kiểm soát cơ thể chính xác qua các động tác đặc trưng... Trong đó, yếu tố nhịp phách và cảm nhận âm nhạc đóng vai trò đặc biệt quan trọng để tạo nên sự hòa hợp giữa chuyển động và tiết tấu văn. Người diễn viên cần phải múa đúng và có hồn, tức là thể hiện được sự kết nối thiêng liêng với thần thánh trong từng động tác. Điều này đòi hỏi nghệ sĩ rèn luyện kỹ thuật đạt đến trình độ thâm thấu văn hóa và khả năng biểu cảm nội tâm sâu sắc. Các nghệ sĩ từng tham gia trình diễn tác phẩm chia sẻ rằng, điểm khó nhất trong *Hầu văn Xá thượng* không nằm ở độ phức tạp hình thể, mà ở việc duy trì trạng thái cảm xúc cao độ, tạo được sự lan tỏa tâm linh mà vẫn giữ được tiết chế và sự trang nghiêm. Mỗi chuyển động của chiếc quạt đều trở thành một đối tượng biểu đạt, vừa là công cụ trình diễn, vừa là biểu tượng văn hóa cần được tôn trọng và tương tác một cách tinh tế.

Trong tác phẩm *Hầu văn Xá thượng*, âm nhạc giữ vai trò then chốt trong việc kiến tạo không gian tâm linh và dẫn dắt trạng thái cảm xúc của người biểu diễn - một nghi thức mang đậm yếu tố tín ngưỡng dân gian. Toàn bộ phần âm nhạc được xây dựng dựa trên những bản châu văn cổ, với phân phối khí do các nghệ nhân dân gian kết hợp cùng nhà soạn nhạc hiện đại, tạo nên một lớp nền âm thanh vừa trang nghiêm, vừa linh hoạt. Âm nhạc ở đây không đơn thuần là chất liệu minh họa, mà là trực cảm xúc chính.

Một điểm đặc biệt trong *Hầu văn Xá thượng* là việc sử dụng âm nhạc sống ngay trên sân khấu, với sự hiện diện trực tiếp của hai nghệ nhân hát văn, đóng vai trò như sợi dây kết nối không gian nghi lễ truyền thống với hình thức trình diễn sân khấu hiện đại. Sự xuất hiện của họ không chỉ mang lại tính xác thực và chiều sâu văn hóa cho tác phẩm, mà còn tạo ra mối quan hệ trực tiếp và linh hoạt giữa âm thanh và chuyển động cơ thể. Từng đoạn ngân nga, từng tiếng phách gõ được điều chỉnh ngay tại chỗ, tương tác với trạng thái biểu cảm của diễn viên múa, khiến tiết tấu và cảm xúc luôn tươi mới, biến hóa theo từng khoảnh khắc sân khấu.

Phân phối nhạc trong *Hầu văn Xá thượng* khai thác sâu chất liệu châu văn truyền thống với các nhạc cụ đặc trưng như trống bản, phách, đàn nguyệt, đàn nhị và chuông, kết hợp cùng kỹ thuật hát văn theo làn điệu cổ. Đặc biệt, yếu tố ngẫu hứng trong phần

đệm tạo nên không gian âm nhạc có tính linh thiêng, vừa thống nhất về mạch chảy, vừa mở ra những khoảnh khắc bút phá đầy bất ngờ. Điều này đòi hỏi người diễn viên múa phải cực kỳ nhạy bén với tiết tấu và trạng thái cảm xúc ẩn sau từng nhịp phách, từng đoạn luyện lách của giọng hát vãn.

Điểm nổi bật trong phần âm nhạc của tác phẩm là sự biến thiên linh hoạt về nhịp điệu và sắc thái, có lúc khoan thai, diu dặt, có lúc dồn dập, dữ dội. Những đoạn ca trào thường gắn với sự thay đổi mạnh mẽ về tiết tấu, khi đó trống nổi lên, phách gõ nhanh, giọng hát đầy uy lực. Âm nhạc khiến cho chuyển động của người múa trở nên dữ dội, mang tính nhập thần. Cấu trúc âm nhạc này buộc diễn viên phải kiểm soát cơ thể trong trạng thái căng đầy nội lực nhưng vẫn mềm mại, uyển chuyển, phản ánh đúng tinh thần của nghi lễ Lên đồng, nơi người trần làm phương tiện cho thần thánh hiện diện.

Đáng chú ý, *Hầu vãn Xá thượng* giữ nguyên phần ca từ cổ trong các bản vãn châu, vừa làm phương tiện biểu cảm, vừa như một lớp ngữ nghĩa bổ sung cho hình tượng múa. Giọng hát của nghệ nhân với kỹ thuật rung, luyện, nhấn đặc trưng thì không chỉ truyền tải nội dung tín ngưỡng mà còn trở thành đối thoại nội tâm cho diễn viên. Âm nhạc, vì thế, không còn đứng ngoài chuyển động mà như luồng năng lượng xuyên thấu cơ thể người múa.

Rõ ràng, trong *Hầu vãn Xá thượng*, âm nhạc và múa không tồn tại độc lập mà hòa quyện. Mỗi tiếng trống, mỗi tiếng hát không chỉ dựng nên không gian nghi lễ, mà còn đánh thức ký ức văn hóa trong người xem. Sự giao thoa giữa yếu tố truyền thống và tinh thần trình diễn đương đại - đặc biệt là qua sự hiện diện trực tiếp của hai nghệ nhân hát vãn trên sân khấu - khiến âm nhạc trở thành “linh hồn” sống động của tác phẩm, còn chuyển động múa lại là hình hài hiện thực của một dòng tín ngưỡng đã được nâng tầm nghệ thuật.

Hầu vãn Xá thượng của biên đạo, NSND Chu Thúy Quỳnh chủ trương tiếp cận không gian sân khấu theo hướng tối giản nhưng giàu biểu tượng, nhằm khơi gợi chiều sâu tâm linh và tính nghi lễ đặc trưng của hình thức Lên đồng miền Bắc. Không gian sân khấu không tái lập bàn thờ hay ban thánh như trong thực hành tín ngưỡng gốc, mà chủ yếu khai thác ánh sáng và bố cục cơ thể người biểu diễn như những yếu tố tạo hình chính. Tông ánh sáng chủ đạo là ánh sáng vàng, đôi khi xen kẽ các điểm nhấn đỏ hoặc

xanh. Sự chuyển biến của màu sắc ánh sáng được tính toán hợp lý, vừa mang tính dẫn dắt trạng thái tâm linh, vừa đậm chất nghệ thuật. *Hầu văn Xá thượng* không sử dụng đạo cụ mà sử dụng chính cơ thể người múa và ánh sáng làm vật liệu sân khấu, để kiến tạo nên một thế giới giàu tính tâm linh nhưng không cần đến sự hiện diện vật chất của nghi lễ truyền thống. Cách tiếp cận này mở ra khả năng tiếp cận đa tầng cho khán giả. Đồng thời, vở diễn tạo điều kiện tối ưu để người biểu diễn làm chủ không gian - nơi mỗi bước chân, mỗi vòng xoay, động tác đều mang ý nghĩa biểu tượng, trở thành kênh giao tiếp giữa con người và thế giới vô hình.

Trang phục trong *Hầu văn Xá thượng* được lựa chọn và thiết kế nhất quán với tinh thần dân gian, tâm linh của tác phẩm, đồng thời gọi lại hình ảnh người phụ nữ Việt truyền thống trong không gian nghi lễ Lên đồng miền Bắc. Áo yếm và váy đụp là hai yếu tố trang phục đặc trưng, mang tính gợi nhớ văn hóa và được cách điệu khéo léo để hỗ trợ tối đa cho chuyển động múa trên sân khấu. Sự xuất hiện của áo yếm lụa trắng, một biểu tượng nữ tính thuần Việt mang yếu tố thẩm mỹ và góp phần khắc họa hình ảnh người phụ nữ trong vai trò trung gian giữa người và thánh. Trong khi đó, váy đụp màu cam đất được xử lý cách tân với độ dài vừa phải cho phép diễn viên triển khai các chuyển động kỹ thuật mà vẫn giữ được tinh thần trang phục truyền thống. Cấu trúc trang phục tuy giản dị nhưng được tính toán kỹ lưỡng để làm nổi bật đường nét cơ thể trong múa, đồng thời phản ánh sự hòa quyện giữa thân xác phàm trần và năng lượng thiêng liêng.

Có thể thấy, tổng thể trang phục trong tác phẩm giữ nguyên tinh thần giản dị nhưng không đơn giản, vừa đủ để gợi không khí lễ nghi truyền thống, và mở ra không gian cho ngôn ngữ múa phát huy tối đa. Những chuyển động xoay, lượn, hay phát quạt trong các pha cao trào đều được hỗ trợ hiệu quả nhờ cấu trúc và chất liệu trang phục, giúp cơ thể người múa trở thành trung tâm biểu hiện sống động của luồng năng lượng tâm linh. Dù mang yếu tố cách điệu nhưng bản sắc văn hóa và chiều sâu tâm linh của trang phục vẫn được bảo lưu trọn vẹn. Áo yếm, váy đụp là lớp vỏ thị giác, một lớp ngôn ngữ biểu đạt. Ở đó, quá khứ và hiện tại, nghi lễ và trình diễn, dân gian và đương đại gặp nhau trong một chỉnh thể hòa hợp.

Tóm lại, dưới bàn tay dàn dựng của NSND Chu Thúy Quỳnh, *Hầu Văn Xá thượng* trở thành một tác phẩm tiêu biểu về nghệ thuật múa nghi lễ. Không chỉ là sự tái

hiện một giá đồng tiêu biểu, tác phẩm còn thể hiện năng lực biến tấu và biểu đạt của ngôn ngữ múa truyền thống trên sân khấu đương đại, nơi mà kỹ thuật, cảm xúc và tâm linh giao hòa để tạo nên những khoảnh khắc nghệ thuật giàu chiều sâu và đầy sức sống.

(2) *Tác phẩm múa Hóa vàng (Biên đạo: NSND Trần Ly Ly)*

Ra mắt lần đầu tại Cuộc thi Tài năng biểu diễn nghệ thuật múa toàn quốc năm 2017, *Hóa vàng* nhanh chóng trở thành một tác phẩm được chọn trong các kỳ thi và liên hoan múa chuyên nghiệp. Tác phẩm lấy cảm hứng từ nghi lễ Lên đồng. Trong vở diễn, các Mẫu được thần hóa như những biểu tượng siêu nhiên mang quyền năng sinh sôi, bảo hộ và che chở cho con người.

Thông qua ngôn ngữ múa đương đại kết hợp với các yếu tố múa dân gian, *Hóa vàng* khắc họa hành trình nội tâm phức tạp của người phụ nữ Việt Nam trong xã hội truyền thống: từ đau khổ, giằng xé đến khát vọng giải thoát và tái sinh. Hình tượng người mẹ, người vợ hiện lên như một biểu tượng linh thiêng không chỉ trong tín ngưỡng mà cả trong đời sống tâm linh và nghệ thuật. Là một nữ biên đạo, NSND Trần Ly Ly đã truyền tải trọn vẹn tinh thần của nghi lễ đồng thời khơi mở những tầng nghĩa sâu sắc về giới, thân phận và cảm xúc của người phụ nữ thông qua hình thức múa.

Hóa vàng là một sáng tạo kết hợp giữa múa dân gian và múa đương đại, xây dựng hành trình cảm xúc nội tâm của một người phụ nữ qua nhiều trạng thái tâm lý phức tạp: cô đơn, giằng xé, khát khao yêu thương, và ước vọng tự do. Ngôn ngữ múa trong tác phẩm không đơn thuần là sự tái hiện động tác nghi lễ, mà là phương tiện biểu đạt tâm lý sâu sắc và giàu tính biểu tượng.

Múa trong nghi lễ Lên đồng vốn mang tính truyền khẩu và dị bản cao, được cộng đồng duy trì qua hình thức truyền thừa và thực hành, không thông qua đào tạo chính quy. Mỗi giá đồng đều gắn với hệ thống động tác đặc thù tương ứng với thần tích và phong thái của từng vị thánh, ví dụ: múa hèo trong giá Ông Hoàng Bảy mang dáng dấp uy nghiêm. *Hóa vàng* đã tiếp thu có chọn lọc các động tác đặc trưng như guộn đèn, quay gối, động tác tay ba tầng... từ hệ thống múa dân gian, đồng thời phối hợp với chuyển động và kỹ thuật biểu đạt của múa đương đại để hình thành một ngôn ngữ múa đa tầng biểu cảm.

Tác phẩm không đi theo kết cấu tuyến tính mà triển khai bằng hình tượng và biểu tượng, thể hiện trạng thái tâm linh "hóa vàng" - tức giải thoát thân phận và cảm xúc bị

dồn nén. Một số đoạn múa như tô son, điểm phấn, vẽ mặt không chỉ mô tả hành động mà còn ẩn dụ cho sự giằng xé giữa bản thể và vai diễn xã hội, giữa khát vọng tự do và khuôn mẫu giới. Chuyển động được triển khai với tiết tấu biến hóa, lúc dồn nén, lúc giãn nở, kết hợp linh hoạt giữa kỹ thuật hình thể và biểu cảm khuôn mặt, ánh mắt, tạo nên hiệu ứng thị giác mạnh và chiều sâu nội tâm. Đặc biệt, chi tiết “rằm tháng Bảy - âm dương hòa hợp” đánh dấu ca trào tâm lý nhân vật, biểu đạt nhu cầu bùng nổ, hóa thân, siêu thoát khỏi vòng luân hồi. Các động tác quay tròn liên tục trong phần cuối được xử lý như một thủ pháp biểu tượng, thể hiện sự xoáy cuộn của số phận và khát vọng giải phóng khỏi định mệnh an bài. *Hóa vàng*, qua đó, không chỉ là một tác phẩm múa, mà là một dạng “nghĩ lễ nội tâm hóa” trên sân khấu hiện đại, mở rộng khả năng biểu đạt của ngôn ngữ múa truyền thống.

Trong nghệ thuật sân khấu múa, đặc biệt là các tác phẩm solo, yêu cầu kỹ thuật và kỹ năng biểu diễn của diễn viên vốn đã rất cao. Tuy nhiên, với *Hóa vàng*, yêu cầu ấy được nâng lên một tầm mức khác để thể hiện trọn vẹn tinh thần tác phẩm, diễn viên không chỉ cần kỹ thuật điêu luyện mà còn phải sở hữu một nội lực văn hóa sâu sắc, khả năng cảm thụ âm nhạc, triết lý và tâm linh. Đây là loại hình tác phẩm mà chỉ những nghệ sĩ đạt đến độ chín về tư duy, văn hóa và cảm xúc mới có thể đảm đương - hay nói cách khác, đó là vai diễn “đo ni đóng giày” cho một số cá nhân đặc biệt, không thể sao chép hay thay thế dễ dàng.

Diễn viên Đoàn Vũ Minh Tú, người đầu tiên biểu diễn *Hóa vàng* và đoạt Huy chương Vàng tại Cuộc thi Tài năng biểu diễn múa toàn quốc năm 2017, cho biết, trải nghiệm với tác phẩm là một hành trình “mắt kiểm soát có chủ đích”. Biên đạo Trần Ly Ly không đưa ra động tác mẫu cụ thể mà gợi mở bằng âm nhạc, ánh sáng và không gian để diễn viên tự do khai phá ngôn ngữ cơ thể. Từ bất ngờ ban đầu, Minh Tú dần nhập vai qua việc để âm nhạc và không khí tác phẩm ngấm dần vào cơ thể và cảm xúc. Tác phẩm trở thành hành trình khám phá nội tâm và biểu đạt cá nhân, nơi mỗi động tác không chỉ là kỹ thuật mà còn là sự chuyển hóa cảm xúc thành biểu đạt nghệ thuật.

Tuy nhiên, quá trình tập luyện và biểu diễn *Hóa vàng* là một thử thách lớn. Minh Tú chia sẻ rằng tác phẩm đòi hỏi diễn viên phải thấu hiểu từng tầng lớp ý nghĩa để khắc họa hình tượng người phụ nữ Việt Nam trong nhiều trạng thái: kiên trung, đồng đánh,

đoan chính, mong manh. Về kỹ thuật, đây là sự hòa quyện của nhiều trường phái múa - độ đậm của múa đương đại, sự mềm mại của múa dân gian và kỹ thuật hình thể của múa cổ điển châu Âu. Khó khăn nhất, theo Minh Tú, là vừa kiểm soát hoàn hảo chuyển động, đặc biệt là các nhóm cơ nhỏ, vừa thể hiện cảm xúc một cách tự nhiên, truyền cảm, vượt khỏi các khuôn mẫu hình thể [Phụ lục 1, tr.228-229].

Trong tác phẩm *Hóa vàng*, âm nhạc giữ vai trò trung tâm trong việc kiến tạo không gian biểu đạt và dẫn dắt cảm xúc của người biểu diễn. Tác phẩm được dàn dựng trên nền ca khúc cùng tên của nhạc sĩ Lê Mây, với phần phối khí sáng tạo do nhạc sĩ Mạnh Tiến thực hiện. Âm nhạc kết hợp giữa chất liệu dân gian (trống, nhị, phách, xèng) và nhạc điện tử hiện đại, hòa quyện cùng phần ca từ đậm chất châu văn qua giọng hát luyến láy, da diết của nghệ sĩ Thanh Thanh Hiền. Đây không chỉ là phần nhạc nền, mà còn là dòng chảy cảm xúc chủ đạo, giữ vai trò dẫn kịch cho toàn bộ cấu trúc múa.

Bản phối của *Hóa vàng* sử dụng điệu thức ngũ cung dân tộc pha trộn với hòa âm bảy âm, tạo nên một không gian âm nhạc vừa gần gũi truyền thống, vừa mới mẻ đương đại. Nhịp điệu âm nhạc biến hóa linh hoạt, khi da diết, trầm lắng; khi lại cuồng nộ, dồn dập. Nhịp điệu này tương ứng với các trạng huống tâm lý trong ngôn ngữ múa. Sự biến chuyển này đòi hỏi diễn viên phải có khả năng cảm thụ và kiểm soát âm thanh ở mức độ cao. Minh Tú thừa nhận đây là thử thách không nhỏ do tiết tấu phức điệu, tính ngẫu hứng và đặc thù của nhạc dân gian khác xa với những thể loại quen thuộc như nhạc cổ điển châu Âu hay nhạc trẻ. Quá trình nhập tâm yêu cầu lắng nghe nhiều lần để tiếng trống, nhịp phách thấm vào cơ thể, điều chỉnh hơi thở, tiết chế cảm xúc phù hợp với từng đoạn chuyển động [Phụ lục 1, tr.230].

Đáng chú ý, trong *Hóa vàng*, phần ca từ không bị tách rời mà được giữ nguyên, sử dụng như một chất liệu ngữ nghĩa bổ sung cho ngôn ngữ múa. Giọng ca trầm khàn, đầy biểu cảm của nghệ sĩ Thanh Thanh Hiền là phần minh họa và nâng đỡ hình tượng nhân vật, tạo điểm nhấn ở những đoạn cao trào, tăng chiều sâu biểu đạt. Âm nhạc và múa là hai yếu tố riêng biệt mà đan cài, nâng đỡ lẫn nhau, tạo nên một tổng thể biểu hiện có chiều sâu và giàu cảm xúc. Chính sự tương tác ấy khiến ranh giới giữa âm thanh và chuyển động như bị xóa nhòa. Âm nhạc trở thành linh hồn của múa, còn múa lại là sự hiện hình sống động của âm nhạc.

Tác phẩm *Hóa vàng* của biên đạo Trần Ly Ly lựa chọn lối dàn dựng tối giản, đề cao ngôn ngữ hình thể và biểu hiện nội tâm của diễn viên như phương tiện trung tâm để chuyển tải tư tưởng nghệ thuật. Không gian sân khấu được xử lý theo hướng ước lệ, không sử dụng đạo cụ cố định mà chỉ khai thác ánh sáng và khói lạnh để kiến tạo bầu không khí linh thiêng, phi thực. Ánh sáng trắng được sử dụng làm nền chủ đạo, hư ảo, đồng thời các điểm sáng đỏ và đèn rọi được điều chỉnh linh hoạt theo chuyển động cơ thể của diễn viên, góp phần nhấn mạnh trạng thái cảm xúc trong từng phân đoạn. Đây là cách thiết kế sân khấu mang tính biểu tượng, mở rộng biên độ cảm thụ cho khán giả và làm nổi bật tính chất nội tâm, tâm linh của tác phẩm.

Một trong những điểm nhấn thị giác đặc biệt của tác phẩm là hình ảnh những mảnh giấy vụn được thả bay ở phần kết, biểu trưng cho sự siêu thoát, hóa giải những uẩn ức, đau thương, yêu ghét của nhân vật người phụ nữ. Yếu tố thị giác này cũng có tầng nghĩa biểu tượng mà còn tạo nên một điểm kết giàu cảm xúc, mở ra chiều sâu tâm linh cho toàn bộ tác phẩm. Có thể nói, không gian trống và ánh sáng trong *Hóa vàng* không phải là sự thiếu vắng, mà chính là nền để diễn viên nhập thân bằng ngôn ngữ cơ thể và cảm xúc, dẫn dắt khán giả bước vào thế giới nội tâm đầy biến động của nhân vật.

Trang phục trong *Hóa vàng* được thiết kế nhất quán với tinh thần tổng thể của tác phẩm. Chất liệu vải nhẹ, mỏng, mềm mại, hỗ trợ tối đa cho các chuyển động uyển chuyển và tạo hiệu ứng thị giác khi kết hợp với ánh sáng. Màu trắng được chọn làm tông màu chủ đạo, biểu thị cho sự thanh khiết, hóa giải, đồng thời mang tính tượng trưng cao trong ngữ cảnh lễ Vu Lan. Đây là một nghi lễ gắn với triết lý báo hiếu, siêu độ trong văn hóa Phật giáo và tín ngưỡng dân gian của người Việt ở châu thổ Bắc Bộ. Một số phiên bản biểu diễn về sau sử dụng trang phục áo dài cách tân với màu đỏ và đen truyền thống, đối lập và làm tăng tính đời cho nhân vật. Tuy nhiên, dù lựa chọn phong cách trang phục nào, bản chất tâm linh và chiều sâu cảm xúc của tác phẩm vẫn được bảo lưu.

(3) *Tác phẩm múa Nam Phương Mẫu tế (Biên đạo: Tấn Lộc)*

Được công diễn lần đầu năm 2008 tại cuộc thi tài năng biểu diễn múa toàn quốc, *Nam Phương Mẫu tế* tái hiện nghi lễ Hầu bóng (Bóng rỗi) miền Nam. Đây là một hình thức thờ Mẫu có nhiều điểm tương đồng với tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ ở châu thổ

Bắc Bộ. Tác phẩm lấy cảm hứng từ hình tượng Hoàng hậu Nam Phương, một người phụ nữ được tôn vinh là “quốc mẫu tân thời” trong lịch sử Việt Nam hiện đại làm biểu tượng trung tâm để triển khai câu chuyện sân khấu. Thông qua sự kết hợp giữa múa đương đại và múa dân gian Nam Bộ, đặc biệt là kỹ thuật múa mâm điệu luyện, tác phẩm đã tạo nên một không gian sân khấu giàu tính biểu tượng và tâm linh. Kỹ thuật quay mâm là điểm nhấn về mặt hình thể và được sử dụng như một ẩn dụ thị giác, kỹ thuật này thể hiện sự xoay chuyển của số phận, sự tuần hoàn của thời cuộc và vị thế người phụ nữ trong vòng luân hồi.

Trái với biểu cảm giằng xé trong *Hóa vàng*, tác phẩm *Nam Phương Mẫu tế* chọn lựa ngôn ngữ múa mềm mại, nữ tính, uyển chuyển đặc trưng của múa Bóng rỗi miền Nam. Các chuyển động theo vòng cung, lượn sóng, kết hợp ánh mắt và động tác tay đầy biểu cảm, tạo nên hiệu ứng thị giác vừa linh thiêng, vừa mộng tưởng. Tác phẩm nhấn mạnh tính nghi lễ hóa của biểu hiện hình thể, đặc biệt là trong kỹ thuật quay mâm được đẩy lên thành điểm nhấn thị giác và triết lý sân khấu.

Kỹ thuật quay mâm đòi hỏi người biểu diễn có sự kiểm soát cao về trọng tâm, tiết tấu và phối hợp toàn thân, tạo nên sự uyển chuyển liên tục mà không làm mất thăng bằng. Trong tác phẩm, chiếc mâm không chỉ là đạo cụ, mà còn là biểu tượng chuyển động của thời gian, vòng đời và quyền năng nữ giới. Hành vi tung hứng, xoay chuyển mâm từ đầu, tay, chân đến lưng thể hiện một chuỗi động tác thị phạm được xử lý như một thủ pháp mang tính biểu tượng. Điều này thể hiện sự vận hành của định mệnh, sự linh ứng của thánh thể, cũng như khả năng biến hóa của thân thể người diễn viên trong không gian nghi lễ hóa.

Tác phẩm *Nam Phương Mẫu tế* của biên đạo Tấn Lộc cũng đặt ra yêu cầu đặc biệt đối với người biểu diễn. Là sự kết hợp giữa múa đương đại và nghi lễ dân gian Nam Bộ, tác phẩm đòi hỏi diễn viên không chỉ có kỹ thuật chuyên nghiệp mà còn cần sự am hiểu sâu sắc về không gian văn hóa, nghi lễ và tinh thần bản địa. Việc thực hiện các đoạn quay mâm với cường độ cao, chuyển động phức tạp và yêu cầu thăng bằng tuyệt đối trong suốt quá trình biểu diễn, đòi hỏi khả năng điều tiết hơi thở, sự phối hợp nhịp nhàng và năng lực biểu hiện giàu chiều sâu. Các động tác không chỉ đơn thuần là kỹ thuật hình thể mà còn phải biểu hiện được sự tôn kính, nhập đồng, và tinh thần thánh thiêng của nghi lễ.

Diễn viên Nguyễn Đình Bảo Bảo, người đã nhiều lần biểu diễn *Nam Phương Mẫu tế*, chia sẻ rằng, bên cạnh quá trình tập luyện nghiêm túc, nghệ sĩ cần có sự đồng cảm và năng khiếu cảm nhận đạo cụ. Cụ thể là chiếc mâm, được như một công cụ sống, một bạn diễn cần được trân trọng và tương tác cảm xúc. Bảo ví múa Mâm như một người bạn đồng hành trong hành trình sáng tạo, nơi mỗi gắn bó tinh thần giữa nghệ sĩ và đạo cụ trở thành trung tâm của sự hóa thân và biểu đạt [Phụ lục 1, tr.225].

Tác phẩm *Nam Phương Mẫu tế* do hai nhạc sĩ Nhất Dũng và Đức Trí phối khí, dựa trên chất liệu âm nhạc nghi lễ bóng rối Nam Bộ. Âm thanh của các nhạc cụ truyền thống như trống, đàn cò, đàn tranh, sáo trúc, hòa lẫn tiếng tụng niệm và các thủ pháp phối khí hiện đại, đã tái hiện một không gian tâm linh sâu lắng, đầy chất thiêng. Giai điệu chuyển biến linh hoạt: có lúc mềm mại, diu dặt, có lúc dồn dập, cuốn theo chuyển động của múa, tạo nên hiệu ứng đồng bộ và hiệu quả thị giác - thính giác mạnh mẽ.

Trong *Nam Phương Mẫu tế*, âm nhạc đóng vai trò dẫn dắt múa và góp phần xây dựng không gian linh thiêng, nơi giao hòa giữa thần thánh và con người. Các động tác múa được dẫn dắt bởi âm thanh, và ngược lại, âm nhạc hiển hiện qua hình thể múa. Nhờ sự đồng sáng tạo giữa biên đạo Tấn Lộc và các nhạc sĩ, dòng chảy cảm xúc của tác phẩm liền mạch, thống nhất, giúp khán giả như được dẫn dắt vào một không gian nghệ thuật có chiều sâu, mang đậm bản sắc văn hóa Nam Bộ. Mọi tương tác hài hòa giữa âm nhạc và múa chỉ ra giá trị nghệ thuật của tác phẩm và mở rộng biên độ biểu hiện của sân khấu múa trong việc diễn đạt thế giới tâm linh và tín ngưỡng bản địa.

Về không gian sân khấu, *Nam Phương Mẫu tế* của biên đạo Tấn Lộc cũng sử dụng không gian sân khấu tối giản, nhưng khai thác ánh sáng màu đỏ làm chủ đạo. Màu này biểu trưng cho không gian linh thiêng và thần thánh trong tín ngưỡng hầu bóng Nam Bộ. Sân khấu không bố trí phong cảnh hay lễ vật, mà để trống hoàn toàn nhằm tạo điều kiện tối đa cho diễn viên làm chủ không gian, triển khai trọn vẹn các chuyển động kỹ thuật và biểu cảm tinh tế. Điểm nhấn sân khấu duy nhất là chiếc *mâm bông* như là một đạo cụ mang tính biểu tượng cao. Mâm bông được thiết kế phỏng theo nguyên mẫu nghi lễ nhưng điều chỉnh về chất liệu và kích thước để phù hợp với yêu cầu kỹ thuật biểu diễn. Chiếc mâm trong tác phẩm không chỉ là đạo cụ, mà còn là sự biểu hiện, thông qua kỹ thuật quay mâm phức tạp. Điều này góp phần tạo nên điểm nhấn thị giác mạnh

mẽ và chiều sâu biểu tượng về vòng luân hồi, số phận, và nữ quyền.

Trang phục trong *Nam Phương Mẫu tế* được thiết kế trên tinh thần gìn giữ bản sắc của tục hầu bóng miền Nam. Áo dài cổ đứng bằng vải lụa gấm, phi bóng với màu sắc rực rỡ kết hợp cùng phụ kiện trang sức cầu kỳ tạo nên hình ảnh thần thánh giáng thế. Hóa trang được thực hiện tỉ mỉ như kẻ mắt đậm, má hồng rực, môi đỏ thắm. Tất cả đều nhằm tăng tính biểu tượng và trạng thái ngự diện của thần thánh trong nghi lễ dân gian. Tuy các phiên bản biểu diễn có thể có sự thay đổi về chi tiết trang phục và hóa trang, song điểm chung là đều giữ nguyên tinh thần thánh thiêng và mỹ học dân gian của tín ngưỡng thờ Mẫu.

Tổng thể, cả ba tác phẩm *Hầu văn Xá thượng*, *Hóa vàng* và *Nam Phương Mẫu tế* cho thấy múa đồng khi được sân khấu hóa không đơn giản là tái trình diễn văn hóa dân gian. Tác phẩm còn là một hình thức biểu đạt phức hợp đòi hỏi sự tổng hòa giữa kỹ năng, cảm xúc, tri thức văn hóa và chiều sâu tâm linh từ người biểu diễn. Mỗi động tác, ánh nhìn hay chuyển động hình thể đều mang tính biểu tượng, chuyển tải nội hàm tinh thần vượt khỏi giới hạn của lời nói, góp phần mở rộng không gian biểu đạt của nghệ thuật múa đương đại Việt Nam.

Từ ba tác phẩm trên có thể nhận thấy điểm chung trong tư duy sân khấu là sự tổng hợp giữa phong cách dân gian tôn thờ Thánh Mẫu và các vị thánh của điện thần. Cả ba đều khai thác chiều sâu tâm linh trong văn hóa người Việt, sử dụng ngôn ngữ múa, tinh tế hòa quyện với âm nhạc, ánh sáng và trang phục để tạo nên một không gian sân khấu gợi mở, biểu tượng và giàu cảm xúc. Tuy nhiên, mỗi tác phẩm lại thể hiện một cách tiếp cận riêng biệt. Tác phẩm *Hầu văn Xá thượng* không chỉ đề cao vẻ đẹp thẩm mỹ mà còn đồng cảm sâu sắc với thông điệp về sự ấm no, sung túc và niềm hy vọng vào một năm mới thịnh vượng, an lành. Đây là những giá trị tinh thần quan trọng trong văn hóa truyền thống của người Việt. *Hóa vàng* đi sâu vào thế giới nội tâm của người phụ nữ trong mối liên hệ với nghi lễ Vu Lan. *Nam Phương Mẫu tế* nhấn mạnh yếu tố trình diễn nghi lễ với đặc trưng vùng miền đậm nét. Cả ba tác phẩm múa cho thấy xu hướng chuyển thể các yếu tố tín ngưỡng dân gian lên ngôn ngữ sân khấu hiện đại, tạo thành một dạng nghi lễ nghệ thuật hóa. Qua đó, múa đồng được tái hiện như một hình thức sân khấu, mang chức năng thẩm mỹ, biểu đạt văn hóa trên sân khấu.

Do vậy, có thể nói, cả ba tác phẩm là minh chứng cho khả năng tiếp biến và sáng tạo của sân khấu múa đương đại trong việc chuyển hóa các yếu tố văn hóa tín ngưỡng thành ngôn ngữ biểu hiện giàu tính nghệ thuật. Thông qua đó, nghệ thuật múa trong nghi lễ Lên đồng được bảo lưu và được tái tạo đầy sáng tạo như một hình thức sân khấu sống động, vừa có chiều sâu văn hóa, vừa đưa đến cho khán giả những cảm xúc nghệ thuật thăng hoa.

3.2.3. Múa đồng trong trình diễn đại chúng và truyền hình

Trong những năm gần đây, cùng với làn sóng hồi sinh và chuyển hóa các hình thức nghệ thuật truyền thống, múa đồng dần vượt ra khỏi không gian linh thiêng tại các đền, phủ để hiện diện ngày càng rõ nét trên các sân khấu biểu diễn đương đại, đặc biệt là sân khấu đại chúng truyền hình. Hiện tượng này cho thấy một quá trình giao thoa sâu sắc giữa nghệ thuật trình diễn truyền thống và các loại hình giải trí hiện đại, đồng thời phản ánh nhu cầu ngày càng lớn của công chúng trong việc tiếp cận di sản văn hóa dân tộc thông qua các phương tiện biểu đạt mới mẻ, dễ tiếp nhận.

Việc đưa múa đồng lên sân khấu ca nhạc có thể được nhìn nhận như một hình thức sân khấu hóa không gian linh thiêng, trong đó các yếu tố nghi lễ được tuyển chọn, biến đổi và tái cấu trúc để phù hợp với ngôn ngữ trình diễn hiện đại. Trong bối cảnh đó, múa đồng không còn giữ nguyên vai trò như một phần nghi thức cúng lễ, mà được trình diễn với các yếu tố thị giác, gây cảm xúc mạnh mẽ cho khán giả. Múa đồng trở thành phương tiện truyền tải bản sắc văn hóa Việt Nam trong các không gian nghệ thuật đại chúng. Hình thức tái hiện này thường kết hợp giữa âm nhạc đương đại (hoặc âm nhạc dân gian được phối khí hiện đại) với phục trang, đạo cụ, động tác và tạo hình gợi nhắc đến các giá đồng quen thuộc trong tín ngưỡng thờ Mẫu.

Trong khuôn khổ luận án này, hai trường hợp tiêu biểu được lựa chọn để phân tích hiện tượng trên gồm: (1) MV *Tứ Phủ* của ca sĩ Hoàng Thùy Linh (2019) và (2) tiết mục *Phong Nữ - Cô Đồi Thượng Ngàn* do ca nương Kiều Anh thể hiện trong chương trình truyền hình thực tế *Chị đẹp đạp gió rẽ sóng* năm 2024.

MV *Tứ Phủ* được xem là một nỗ lực táo bạo trong việc đưa yếu tố văn hóa tín ngưỡng vào sáng tạo nghệ thuật đương đại. Với phần âm nhạc kết hợp chất liệu dân gian và phối khí điện tử hiện đại, hình ảnh được dàn dựng công phu mang màu sắc huyền ảo.

Sản phẩm này gây ấn tượng về mặt thị giác và khơi gợi chiều sâu tâm linh, thẩm mỹ và văn hóa của Thờ Mẫu. Những biểu tượng quen thuộc như trang phục lên đồng, động tác múa mô phỏng giá đồng, đạo cụ lễ nghi được cách điệu và lồng ghép trong tổng thể ngôn ngữ nghệ thuật đậm chất đương đại. Điều này tạo ra một sản phẩm mang tính giao thoa giữa truyền thống và hiện đại, giữa tâm linh và nghệ thuật biểu diễn.

Tương tự, trong tiết mục biểu diễn *Phong Nữ - Cô Đôi Thượng Ngàn* tại chương trình truyền hình thực tế *Chị đẹp đạp gió rẽ sóng* (2024), nghệ sĩ Kiều Anh đã khéo léo đưa yếu tố múa đồng vào một không gian sân khấu hiện đại thông qua lối phối ghép âm nhạc dân gian và pop ballad. Với chất giọng mang đậm chất ca trù và kỹ thuật thanh nhạc điêu luyện, Kiều Anh đã kết hợp hát văn với những chuyển động múa mang tính tượng trưng của Lên đồng, đồng thời sử dụng phục trang, ánh sáng và bố cục sân khấu để tái hiện không khí huyền ảo của một giá đồng trên nền trình diễn đương đại. Tiết mục không chỉ thể hiện sự sáng tạo cá nhân mà còn mở ra một không gian nghệ thuật giao cảm, nơi yếu tố linh thiêng và biểu diễn đương đại có thể song hành và hỗ trợ nhau trong việc chuyển tải thông điệp văn hóa.

Từ hai trường hợp nghiên cứu trên có thể nhận thấy rằng, sự hiện diện của múa đồng trên sân khấu ca nhạc là biểu hiện của một xu hướng đại chúng hóa yếu tố tín ngưỡng dân gian. Đó còn là quá trình tái cấu trúc sân khấu truyền thống trong bối cảnh toàn cầu hóa và hiện đại hóa nghệ thuật trình diễn. Đồng thời, đây cũng là một minh chứng rõ nét cho năng lực thích ứng, biến đổi và tiếp biến của múa đồng trong đời sống nghệ thuật đương đại. Sân khấu hóa trình diễn dân gian vừa giữ được hồn cốt văn hóa, vừa mở rộng khả năng biểu đạt trong các không gian biểu diễn mới.

Tương tự như trên, luận án phân tích một số yếu tố nghệ thuật về không gian trình diễn và hiệu ứng thị giác, về múa, về âm nhạc và phối khí, về trang phục.

Không gian trình diễn và hiệu ứng thị giác: Việc đưa các yếu tố của nghi lễ Lên đồng vào không gian trình diễn nghệ thuật đại chúng như MV âm nhạc hay chương trình truyền hình thực tế đã tạo ra một hướng tiếp cận mới cho khán giả đương đại trong việc tiếp nhận thực hành tâm linh. Trong đó, không gian sân khấu và hiệu ứng thị giác đóng vai trò then chốt trong việc tái tạo và chuyển hóa ngữ cảnh linh thiêng thành trải nghiệm nghệ thuật có chiều sâu. Dưới đây, luận án phân tích một số yếu tố sân khấu và thị giác

trong hai trường hợp tiêu biểu đã chọn như trên là: MV *Tứ Phủ* của Hoàng Thùy Linh (2019) và tiết mục *Phong Nữ - Cô Đồi Thượng Ngàn* do Kiều Anh trình diễn trong chương trình *Chị đẹp đạp gió rẽ sóng* (2024).

MV *Tứ Phủ*: Tác phẩm được dàn dựng như một tác phẩm trình diễn thị giác, nơi các yếu tố sân khấu, ánh sáng, màu sắc và chuyển động được thiết kế nhằm mô phỏng không gian nghi lễ thờ Mẫu trong bối cảnh nghệ thuật số. Không gian trong MV tái hiện một điện thờ trang nghiêm với các biểu tượng đặc trưng như tranh thờ, lọng, phướn, cờ quạt, mâm lễ với hoa quả, vàng mã, ngũ hương... Những yếu tố này mang tính minh họa và chứa đựng chiều sâu biểu tượng, phản ánh thế giới quan và vũ trụ quan trong Thờ Mẫu. Ánh sáng trong MV được sử dụng như một phương tiện tạo cảnh giới với gam màu chủ đạo là đỏ (linh thiêng), vàng (phồn thịnh) và lam tím (huyền bí).

Các đạo cụ nghi lễ như gương, kiếm, quạt, cờ... được bố trí khéo léo, giữ nguyên giá trị biểu trưng. Gương tượng trưng cho sự phản chiếu tâm linh, kiếm thể hiện quyền lực trừ tà, quạt tạo nhịp điệu và luân chuyển khí, cờ phướn mang tính triệu thỉnh thần thánh. Sự lặp lại có chủ đích của các động tác múa theo nhóm, kết hợp với kỹ thuật chuyển cảnh mượt mà, khói, ánh sáng ngược và chuyển động chậm đã góp phần khơi gợi trạng thái nhập đồng, mở rộng biên độ cảm nhận thẩm mỹ của người xem.

Từ góc nhìn sân khấu học, MV *Tứ Phủ* có thể được xem là một hình thức sân khấu hóa không gian ảo, trong đó nghi lễ truyền thống được tái cấu trúc theo ngôn ngữ hình ảnh kỹ thuật số. Không gian sân khấu là nơi thực hành nghi lễ và trở thành không gian nghệ thuật, nơi người xem trải nghiệm di sản thông qua hình ảnh đậm chất biểu cảm và mê hoặc. Đây cũng là ví dụ tiêu biểu của hiện tượng sân khấu hóa linh thiêng trong bối cảnh trình diễn đương đại.

Trong chương trình *Chị đẹp đạp gió rẽ sóng* (2024), tiết mục *Phong Nữ - Cô Đồi Thượng Ngàn* do ca nương Kiều Anh trình bày tiếp tục minh chứng cho khả năng chuyển hóa không gian nghi lễ thành không gian sân khấu hiện đại. Sân khấu được thiết kế với chiều sâu thị giác, sử dụng ánh sáng hướng tâm và hiệu ứng tầng lớp nhằm mô phỏng hình ảnh điện thờ. Các gam màu đỏ, tím và vàng kim, vốn gắn liền với thẩm mỹ của tín ngưỡng thờ Mẫu, được sử dụng để gợi cảm giác linh thiêng, đồng thời tạo chiều sâu biểu cảm cho không gian trình diễn.

Hiệu ứng nền sân khấu với hình ảnh rừng thiêng, suối ngọc, họa tiết dân gian cách điệu đã tái hiện không gian phủ Thượng Ngàn, nơi ngự của Cô Đồi. Sự kết hợp giữa chuyển động mềm mại của vũ đoàn, làn khói mờ, ánh sáng chuyển động và kỹ thuật layer 3D đã tạo nên một thế giới gợi tưởng. Ở đó con người có thể bước vào không gian huyền thoại thông qua nghệ thuật sân khấu. Tổng thể tiết mục không chỉ dừng ở biểu diễn âm nhạc mà đã trở thành một bản hợp xướng thị giác, nơi các yếu tố múa, âm nhạc, trang phục và kỹ thuật sân khấu cùng nhau tôn vinh di sản văn hóa thông qua ngôn ngữ biểu diễn đương đại.

Về động tác múa: MV *Tứ Phủ* của Hoàng Thùy Linh đã khai thác hệ thống động tác múa gắn liền với các giá đồng trong Thờ Mẫu như múa cò, múa kiếm, múa quạt, múa môi rượu. Dù không phục dựng nguyên trạng nghi lễ, MV đã kế thừa và chuyển hóa nhiều động tác mang tính biểu tượng như vung tay, xoay người, lắc cổ tay nhẹ nhàng, di chuyển theo vòng tròn hoặc theo hình thức rước diễu, gọi lên rõ nét tinh thần vũ đạo nghi lễ.

Điểm nổi bật trong cách xử lý vũ đạo là sự kết hợp giữa ngôn ngữ cơ thể truyền thống và tinh thần trình diễn hiện đại. Những động tác mềm mại, uyển chuyển được đặt cạnh các chuyển động mạnh, dứt khoát, tạo nên hiệu ứng thị giác về một thân thể nhập đồng để tái hiện trạng thái thăng hoa, nhập thần trong nghi lễ hầu thánh. Vũ đạo ở đây đóng vai trò minh họa, và trở thành phương tiện chuyển tải linh khí, biểu cảm nội tâm, nơi hình thể nghệ sĩ trở thành kênh truyền dẫn văn hóa.

Tổ chức không gian vũ đạo trong MV cũng tuân thủ nhiều nguyên tắc của múa nghi lễ: hướng nhìn, hướng chuyển động, sự tương tác giữa cá nhân và tập thể, giữa vũ công trung tâm và nhóm múa phụ trợ. Các yếu tố này được vận dụng một cách linh hoạt, tạo nên bố cục thị giác vừa gợi nhớ nghi lễ vừa phù hợp với ngôn ngữ sân khấu ca nhạc. Đồng bộ với tiết tấu của châu văn được cách tân, các động tác mang tính nhịp điệu rõ nét, từ đó khơi gợi cảm thức nghi lễ trong một bối cảnh biểu diễn hiện đại.

Đáng chú ý, việc phối hợp vũ đạo với các yếu tố khác như ánh sáng, trang phục, đạo cụ đã góp phần tạo nên một tổng thể thị giác giàu sức gợi. Ví dụ, động tác múa kiếm tượng trưng cho quyền năng và sự oai nghiêm trong các giá võ, nhân mạnh khí chất thánh hóa của nhân vật. Múa quạt, múa môi rượu gợi không khí ân thương, hiền

linh - những yếu tố đặc trưng trong các giá văn. Qua đó, MV *Từ Phủ* cho thấy một khả năng biểu đạt mới của múa đồng- nơi các ký ức nghi lễ được chuyển hóa thành ngôn ngữ hình thể đương đại, mở rộng biên độ tiếp cận của công chúng đối với di sản văn hóa phi vật thể.

Còn trong chương trình truyền hình *Chị đẹp đạp gió rẽ sóng* (2024), tiết mục *Phong Nữ - Cô Đồi Thượng Ngàn* do ca nương Kiều Anh thể hiện đã đem đến một cách tiếp cận táo bạo, kết hợp giữa vũ đạo truyền thống của múa đồng với hình thức biểu diễn đương đại. Điểm nhấn của tiết mục là màn chuyển vũ đạo, trong đó Kiều Anh vừa biểu diễn động tác múa mỗi lên đồng, vừa chơi đàn nguyệt và trống, tạo nên một hình thức biểu diễn đa tầng, hòa quyện âm thanh, hình ảnh và chuyển động trong cùng một khoảnh khắc sân khấu.

Các động tác được chốt lọc kỹ lưỡng, thể hiện tính biểu trưng cao, từ ban lộc, mời rượu, tung khăn, đến các động tác vung tay nhấn nhá theo nhịp trống. Tất cả được cách điệu để hài hòa với chuyển động mạnh mẽ, quyết liệt của vũ đạo đương đại. Đặc biệt, phần chuyển vũ đạo diễn ra trong bối cảnh ánh sáng đỏ tím và làn khói mờ ảo, giúp khơi gợi cảm giác giáng đồng. Đây là một trạng thái thiêng liêng, nơi người nghệ sĩ như thể đang hiện thân cho các thực thể tâm linh trong nghi lễ.

Sự kết hợp giữa trình diễn nhạc cụ và múa cho thấy kỹ thuật biểu diễn điêu luyện. Sự kết hợp này cho phép hình ảnh người nghệ sĩ nữ như một chủ thể sáng tạo đa năng, vừa thiêng liêng trong các giá đồng, vừa hiện đại, bản lĩnh trong tư cách nghệ sĩ trình diễn. Cách tiếp cận này không đi theo lối phục dựng nghi lễ nguyên bản, mà chọn cách chuyển hóa linh hoạt. Thủ pháp này dùng hình thể để biểu đạt tinh thần của nghi lễ, tạo nên một không gian diễn xướng giàu cảm xúc, vừa gần gũi vừa huyền diệu.

Qua tiết mục này, có thể thấy rõ một chiến lược nghệ thuật mới, biến động tác múa truyền thống thành phương tiện thẩm mỹ đương đại. Đây không chỉ là sự làm mới sân khấu ca nhạc, mà còn là hành vi giới thiệu văn hóa đầy chủ đích. Sân khấu hóa giúp khán giả trẻ tiếp cận với tinh thần Lên đồng trong một không gian nghệ thuật nhiều tầng nghĩa. Vũ đạo, vì vậy, múa không chỉ là thành tố phụ họa, mà giữ vai trò trung tâm trong việc kiến tạo trải nghiệm sân khấu, mở ra những khả năng tồn tại mới cho múa đồng trong đời sống nghệ thuật đương đại.

Về âm nhạc và phối khí: Âm nhạc trong MV *Tứ Phủ* được xây dựng như một mã biểu đạt riêng, không chỉ đóng vai trò nền âm thanh mà còn giữ vị trí trung tâm trong việc định hình cảm xúc, không gian và tiến trình biểu diễn. Tác phẩm sử dụng kỹ thuật phối khí hiện đại, kết hợp nhạc cụ điện tử (đàn dây, synthesizer, trống điện tử) với chất liệu truyền thống của hát chầu văn, từ đó tạo nên một phổ âm thanh vừa quen thuộc vừa mới lạ.

Điểm nổi bật là MV đã chắt lọc các yếu tố âm nhạc tiêu biểu của chầu văn như chất giọng ngân nga, luyện láy. Đây là tiết tấu đặc trưng của văn thỉnh, văn dâng cùng với những đoạn xướng danh các vị thánh. Âm thanh chuông, trống đồng được lồng ghép khéo léo, tạo nên những điểm nhấn tâm linh mang tính chất linh ứng. Cấu trúc âm nhạc được phân lớp tương ứng với các giai đoạn của một buổi Lên đồng, từ lễ thỉnh, nhập đồng, ban lộc đến hồi cung, qua đó khơi gợi lên cảm xúc nghi lễ có tính dẫn dắt mạnh mẽ.

Điều quan trọng là âm nhạc không đơn thuần chỉ mô phỏng nghi lễ, mà đã được sân khấu hóa theo hướng điện ảnh. Nhịp điệu linh hoạt, biến đổi liên tục, khi nhanh dồn dập, khi chậm rãi, sâu lắng. Sự linh hoạt này tạo cảm giác chuyển động nội tâm, góp phần hỗ trợ trực tiếp cho ngôn ngữ hình thể của vũ đạo. Một số đoạn ca trào sử dụng kỹ thuật lặp âm, tiếng trống dồn, tiếng hú giả thanh, gọi liên tưởng đến trạng thái nhập thần trong nghi lễ thực hành, từ đó tạo nên sự đồng cảm cảm xúc cho người xem.

Không gian âm nhạc trong MV được tổ chức theo lối đa tầng, kết hợp giữa lớp nền (và lớp âm nhạc chính, vừa mang tính minh họa, vừa chuyển tải chiều sâu tâm linh. Nhờ vậy, âm nhạc trở thành xương sống cấu trúc của toàn bộ tác phẩm, trong đó yếu tố truyền thống được cách tân bằng kỹ thuật hiện đại, tạo ra một hình thức nghi lễ thánh giá - thị giác có khả năng lan tỏa rộng trong công chúng đương đại, đặc biệt là giới trẻ.

Tác phẩm *Phong Nữ - Cô Đồi Thượng Ngàn* do ca nương Kiều Anh trình diễn tại chương trình *Chị đẹp đập gió rẽ sóng 2024* là một minh chứng rõ nét cho xu hướng hiện đại hóa nghi lễ qua phương tiện âm nhạc sân khấu. Tác phẩm do nhạc sĩ Hồ Hoài Anh sáng tác đã tạo nên một bản hòa tấu giữa âm nhạc dân gian và nhạc điện tử, giữ được tinh thần của nghi lễ Lên đồng trong một hình thức mới. Bản phối sử dụng thang âm ngũ cung, mô phỏng tiết tấu đặc trưng của các bài văn thỉnh, văn dâng trong chầu văn, đồng thời lồng ghép âm sắc của các nhạc cụ dân tộc như đàn nguyệt, sáo trúc,

phách, trống. Các yếu tố này được kết hợp hài hòa với âm thanh điện tử hiện đại như lớp âm nền, bộ tổng hợp âm thanh, tạo ra hiệu ứng âm thanh đa tầng, vừa mang tính kịch tính, vừa tạo độ ngân vang tâm linh. Điểm nhấn đặc biệt trong phần trình diễn là đoạn giãn nhịp cuối bài, sử dụng kỹ thuật tay ngang truyền thống trong châu văn. Điều này giúp tái hiện cảm giác phi thời gian, gợi nên một không gian mơ hồ, linh thiêng gần với trạng thái giáng đồng trong nghi lễ. Đây là một cách xử lý tinh tế, thể hiện trình độ điều tiết nhịp phách và cảm xúc biểu diễn của nghệ sĩ. Âm nhạc trong tiết mục tạo bối cảnh cho vũ đạo và trở thành phương tiện biểu đạt bản sắc, là cầu nối giữa nghệ thuật trình diễn truyền thống và công nghệ âm thanh đương đại. Sự kết hợp này mở rộng khả năng tiếp cận di sản cho công chúng đa dạng, đặc biệt là khán giả trẻ, đồng thời nhận thấy vai trò của âm nhạc như một công cụ chuyển tải văn hóa trong môi trường trình diễn mới.

Về trang phục và không gian sân khấu: Tác phẩm *Tứ phủ* khai thác sâu sắc các yếu tố biểu tượng của nghi lễ Lên đồng thông qua hệ thống phục trang và thiết kế không gian sân khấu. Trang phục trong MV được xây dựng trên nền tảng truyền thống với áo dài, mấn, khăn đóng, kết hợp các đạo cụ như quạt, nón quai thao, kiếm, cờ, phướn - những biểu trưng quen thuộc trong thực hành Lên đồng. Các gam màu chủ đạo gồm đỏ, xanh, vàng, trắng, tương ứng với bốn phủ trong hệ thống Thờ Mẫu, được phối hợp có chủ đích nhằm chuyển tải rõ nét tầng ý nghĩa vũ trụ quan và thế giới quan của tín ngưỡng thờ Mẫu.

Điểm nổi bật là trang phục không chỉ giữ nguyên tính chất tượng trưng mà còn được cách tân theo tinh thần thẩm mỹ đương đại bằng chất liệu xuyên thấu, đường cắt hiện đại, chi tiết thêu cầu kỳ gợi sự giao thoa giữa linh thiêng và trình diễn. Việc thay đổi liên tục của các lớp trang phục gợi nhắc đến trình tự thay giá đồng trong lễ thực. Mỗi bộ áo là biểu tượng cho một vị thánh nhập đồng, từ đó mang lại cảm giác chuyển hóa nhịp nhàng giữa các tầng trạng thái nghi lễ.

Không gian trình diễn được tổ chức như một điện thờ cách điệu, kết hợp giữa phong nền đa lớp, ánh sáng sân khấu, khói mờ và hiệu ứng thị giác. Cách sử dụng ánh sáng đỏ, vàng kim, lam mờ ảo cùng hiệu ứng chuyển động chậm, chuyển cảnh mượt, đã tạo dựng không khí huyền bí, gợi nên trạng thái nhập thần thị giác, nơi thực và ảo hòa quyện. Đạo cụ và vũ công được bố trí theo trục đối xứng, kết hợp chuyển động uyển

chuyển và thị giác động, mở rộng trường biểu cảm cho người xem. Khác với không gian đóng của đèn phủ, MV *Tứ Phủ* triển khai một sân khấu mở, dẫn dắt khán giả lướt qua các lớp hình ảnh, từ chi tiết biểu tượng đến toàn cảnh bố cục. Điều này không chỉ gia tăng hiệu ứng thẩm mỹ, mà còn mở rộng khả năng tiếp cận với công chúng hiện đại. Như vậy, trang phục và không gian trong *Tứ Phủ* không đơn thuần là phương tiện minh họa, mà còn tham gia vào cấu trúc kể chuyện bằng hình ảnh. Ở đó, các giá đồng được chuyển hóa thành trải nghiệm thẩm mỹ đa tầng, vừa dân tộc, vừa đương đại.

Trong tiết mục *Phong Nữ - Cô Đồi Thượng Ngàn*, phần trình diễn của ca nương Kiều Anh tiếp tục cho thấy tiềm năng sân khấu hóa các yếu tố của nghi lễ Lên đồng thông qua sự kết hợp tinh tế giữa trang phục, đạo cụ và thiết kế không gian. Trang phục lấy cảm hứng từ hình thức Lên đồng, được thiết kế bởi Micae Vũ, là sự giao thoa giữa truyền thống và hiện đại. Áo dài cách tân với chất liệu ánh kim, họa tiết thù công, đường nét tôn dáng cùng phụ kiện như mấn, khăn choàng, quạt gọi nên vẻ đẹp vừa linh thiêng vừa kiêu sa. Màu sắc chủ đạo như đỏ son, vàng kim, xanh lam đậm không chỉ có giá trị thị giác mà còn mang tính biểu trưng cao, tái hiện biểu tượng các phủ trong hệ thống Thờ Mẫu. Trang phục của Kiều Anh, bên cạnh giá trị thẩm mỹ sân khấu, còn thể hiện vị thế chủ thể, người nghệ sĩ đồng thời là thanh đồng bước ra từ nghi lễ để hiện diện trong một không gian biểu diễn hiện đại.

Sân khấu được thiết kế theo hướng tối giản nhưng giàu hiệu quả gọi tả, ở đó ánh sáng chuyển sắc theo tiết tấu, dải lụa, làn khói, ánh sáng tạo nên không gian nửa thực, nửa ảo. Đây là sự lựa chọn có dụng ý, giúp khắc họa trạng thái giáng đồng bằng thị giác hiện đại mà không làm mất đi cảm giác linh thiêng nguyên bản. Những chi tiết như đèn lồng, trống, nón quai thao xuất hiện mang tính biểu trưng, giúp sân khấu trở thành một điện thờ nghệ thuật mang sắc thái đương đại.

Qua tiết mục này, có thể thấy việc tổ chức không gian trình diễn và lựa chọn phục trang đóng vai trò quan trọng trong việc nội dung hóa biểu tượng nghi lễ vào sân khấu chuyên nghiệp. Từ đó, di sản Lên đồng được bảo vệ và quảng bá sâu rộng trong một hình thức hình thức mới. Đó là sân khấu nghệ thuật chuyên nghiệp với một cấu trúc trình diễn đa tầng, nơi biểu tượng truyền thống đối thoại với ngôn ngữ thẩm mỹ hiện đại. Điều này mở ra hướng tiếp cận mới đối với sân khấu hóa triển diễn dân gian, vừa

bảo vệ, quảng bá, vừa thúc đẩy sáng tạo nghệ thuật và đáp ứng thị hiếu của công chúng nói chung, của giới trẻ nói riêng.

3.3. Sự tương đồng và khác biệt giữa múa đồng trong nghi lễ và múa đồng trong nghệ thuật sân khấu

3.3.1 Sự tương đồng

Điểm gặp gỡ giữa múa đồng trong nghi lễ và múa đồng trong nghệ thuật sân khấu là ở khả năng sử dụng ngôn ngữ cơ thể như một hình thức biểu đạt đa tầng. Khoảng cách giữa hai hình thức này nằm ở mục đích truyền tải giữ thiêng và thẩm mỹ, ở không gian trình diễn điện thờ và sân khấu, ở đối tượng cảm thụ là tín đồ và công chúng, và tác động giữa nhập thần và cảm thụ nghệ thuật. Việc sân khấu hóa múa đồng có thể mở ra những không gian trình diễn mới, vừa bảo tồn hình thức vũ đạo truyền thống, vừa cho phép sáng tạo nghệ thuật. Nhưng nếu quá nhấn mạnh vào tính trình diễn và hiệu ứng thị giác, múa đồng trên sân khấu có thể rơi vào sự sao chép bề mặt, làm mất đi chiều sâu tâm linh vốn có của nó.

Quá trình sân khấu hóa múa đồng luôn vận hành giữa hai cực, một bên là nguy cơ giải thiêng, bên kia là cơ hội sáng tạo nghệ thuật. Việc đưa múa đồng ra khỏi không gian thiêng để trình diễn trên sân khấu, theo một số nhà nghiên cứu hiện nay, đã phần nào làm thay đổi bản chất của thực hành thờ Mẫu (Hüwelmeier 2018; Đỗ Thị Thanh Thủy 2016) [81]; [55]. Như đã phân tích, khi múa đồng bị tách khỏi điện thờ, nó không còn vận hành như một nghi thức chuyển hóa tâm linh mà bị chi phối bởi mục đích thị giác và giải trí thị trường.

Tuy nhiên, không thể phủ nhận rằng nhiều nghệ sĩ đương đại đã tiếp cận múa đồng như một chất liệu mang tiềm năng biểu đạt lớn trong nghệ thuật biểu diễn. Từ góc nhìn này, múa đồng không chỉ là hiện thân của niềm tin, mà còn là văn bản sống động chứa đựng ký ức văn hóa, biểu tượng thẩm mỹ và cấu trúc diễn xướng có thể được sáng tạo lại trong ngôn ngữ sân khấu hiện đại. Trong các tác phẩm múa nghệ thuật chuyên nghiệp như *Hóa Vàng* (biên đạo Trần Ly Ly), múa đồng được giải cấu trúc và tái tạo thông qua bố cục sân khấu ba hồi, ánh sáng, âm nhạc điện tử và hệ thống động tác được chọn lọc từ các giá đồng tiêu biểu.

Sự sáng tạo này không đơn thuần là tái hiện nghi lễ, mà là trình diễn mang tính

biểu tượng, nơi thanh đồng trở thành nhân vật kịch tính với hành trình nội tâm riêng. Đây có thể coi là một dạng nghi lễ hóa trong nghệ thuật. Trong đó, trạng thái thánh nhập được thể hiện như một quá trình cảm xúc hơn là một sự kiện linh thiêng thực sự. Theo Fischer-Lichte (2014) [75], đây chính là hình thức thẩm mỹ hóa nghi lễ, khi các yếu tố thiêng được trích xuất và tái định nghĩa trong ngữ cảnh nghệ thuật.

Múa đồng khi được chuyển dịch lên sân khấu lại mở ra không gian mới cho việc lưu giữ và sáng tạo di sản trong điều kiện hiện đại. Trên sân khấu múa chuyên nghiệp hoặc sân khấu tổng hợp, các đạo diễn, biên đạo đã trích xuất các yếu tố hình thức từ múa đồng - như động tác múa, đạo cụ, âm nhạc châu văn - để tạo nên những tác phẩm có tính biểu tượng, không gian hóa cao. Chẳng hạn, vở múa *Hóa Vàng* (biên đạo Trần Ly Ly) đã xây dựng nhân vật thanh đồng như một chủ thể trải qua hành trình tâm linh hóa thân, mang tính trừu tượng nhưng gợi nhớ đến lôgic nội tại của nghi lễ.

Tuy vậy, cần lưu ý rằng sự sáng tạo chỉ thực sự có giá trị khi không làm tổn hại đến nguyên lý thiêng của di sản. Nhiều trường hợp sân khấu hóa Lên đồng vì mục đích thương mại, giải trí đã dẫn đến sự đơn giản hóa, mô phỏng hình thức mà không quan tâm đến nội dung tâm linh hay tiếng nói của cộng đồng chủ thể. Ví dụ, việc trình diễn múa đồng trong các chương trình đại nhạc hội, gameshow, hoặc các MV âm nhạc thường chỉ giữ lại các đạo cụ như khăn phủ diện, trang phục thêu rực rỡ và vài động tác đặc trưng, trong khi loại bỏ hoàn toàn mạch kết nối với thế giới thần thánh. Điều này khiến múa đồng trở thành nghi lễ mang tính hình thức, đánh mất cả chiều sâu và chức năng vốn có.

3.3.2. Sự khác biệt

Trong lịch sử phát triển, hai phạm trù múa thiêng và múa nghệ thuật không tồn tại như hai thực thể đối lập tuyệt đối, mà thường đan xen, chuyển hóa và ảnh hưởng lẫn nhau. Tuy vậy, mỗi loại hình lại mang những giá trị nghệ thuật đặc thù, phản ánh bản chất và chức năng khác nhau của trình diễn.

Múa thiêng, như Chương 1 đã định nghĩa, là hình thức múa gắn với chức năng tín ngưỡng, thực hành trong môi trường nghi lễ, có khả năng kết nối với thế giới siêu nhiên và chuyển tải niềm tin của cộng đồng vào các thực thể linh thiêng. Trong trường hợp múa đồng, thanh đồng không đơn thuần diễn mà theo tín ngưỡng, họ làm trung gian

tiếp nhận thần lực, thông qua trạng thái nhập đồng.

Giá trị nghệ thuật của múa thiêng không nằm ở kỹ thuật vũ đạo hay thẩm mỹ hình thể thuần túy, mà ở sức mạnh biểu cảm nội tại, cảm xúc chân thành, năng lượng tâm linh và sự giao cảm cộng đồng. Động tác trong múa đồng không cần phức tạp, nhưng mỗi động tác lại mang nghĩa, như cách cầm quạt, động tác phủ khăn, giơ tay, cúi lạy, v.v. đều là ngôn ngữ thiêng, gọi nhắc đến truyền tích, thần phả, và mối liên kết giữa con người và thế giới thần thánh.

Múa thiêng cũng là một hành vi biểu đạt mang tính cộng đồng, được công nhận bởi cộng đồng tín ngưỡng, diễn ra trong không gian thiêng (điện thờ), thời gian thiêng (ngày lễ, ngày hội, ngày tổ chức buổi Lên đồng), với các yếu tố hỗ trợ như âm nhạc châu vãn, khói hương, và nghi tiết. Chính vì thế, giá trị nghệ thuật của múa thiêng không tách rời khỏi tính thiêng của môi trường và niềm tin của người tham gia. Múa đồng trong điện thần không đơn thuần là vũ đạo mà là phương tiện để người Lên đồng thực hiện nghi lễ nhập thân, trở thành thân xác cho thánh thần nhập thông qua trình diễn mang tính biểu tượng. Không gian thiêng (như đền, phủ) đóng vai trò trung tâm trong việc kiến tạo bối cảnh, hiệu lực và sự linh ứng của nghi lễ. Theo một thanh đồng, nghi lễ Lên đồng không phải là sân khấu, không dành để biểu diễn, mà là một thế giới tâm linh mà người ngoài không thể hiểu nếu chỉ xem bề ngoài [Phụ lục 1, tr.184].

Lập luận của nhiều thanh đồng phản đối sân khấu hóa dựa trên lo ngại rằng việc tách múa đồng khỏi không gian thiêng sẽ dẫn đến giải thiêng, làm mất đi giá trị tín ngưỡng, và biến nghi lễ thành hàng hóa trình diễn. Điều này cũng phù hợp với tinh thần của Công ước UNESCO 2003, cảnh báo việc phi bối cảnh và phi tự nhiên hóa của di sản văn hóa phi vật thể. Công ước quan tâm đến những di sản sống trong đời sống cộng đồng và được cộng đồng chủ thể gìn giữ, bảo vệ và trao truyền.

Ngược lại, múa đồng trên sân khấu chuyên nghiệp hiện nay được định hình bởi các yếu tố của hệ hình nghệ thuật chuyên nghiệp. Các yếu tố này bao gồm ngôn ngữ hình thể phức hợp, bố cục sân khấu, nhịp điệu, tiết tấu, ánh sáng, âm nhạc, và đặc biệt là khả năng khái quát và biểu tượng hóa thông qua chuyển động. Khi múa đồng được giải cấu trúc và tái cấu trúc để trở thành múa sân khấu, nó chuyển từ không gian chức năng tín ngưỡng sang không gian thẩm mỹ, nơi khán giả không còn là tín đồ mà là

người thưởng thức. Ở đây, vũ đạo không còn phục vụ cho việc thực hành nghi lễ mà phục vụ cho thưởng thức nghệ thuật. Các biên đạo có thể giữ lại một số động tác biểu tượng, ví dụ như động tác phủ khăn, múa quạt, giơ tay thỉnh thánh, nhưng các yếu tố như cấu trúc tiết tấu, nhịp động nhóm múa, tương tác ánh sáng và âm nhạc được thiết kế lại để phục vụ cấu trúc ba hồi, xung đột kịch tính, và hiệu quả thị giác.

Giá trị nghệ thuật của múa đồng trên sân khấu vì vậy nằm ở ba phương diện chính:

(1) Thẩm mỹ hình thể: sử dụng kỹ thuật múa chuyên nghiệp, kết hợp chuyên động cơ thể uyển chuyển, có tính cấu trúc cao; (2) Biểu tượng hóa và trừu tượng hóa: đi từ động tác trong nghi lễ, biên đạo trừu tượng hóa chúng thành các hình thức tượng trưng để khơi gợi cảm xúc hoặc ý niệm; (3) Hiệu quả trình diễn: không gian, âm thanh, ánh sáng, bố cục và nhịp điệu được tính toán để đạt hiệu quả sân khấu, tạo ra sự lôi cuốn người xem. Tuy nhiên, điều này cũng đặt ra một giới hạn, múa đồng sân khấu khó có thể đạt tới chiều sâu cảm xúc và năng lượng tâm linh như múa đồng trong nghi lễ. Khi rời khỏi ngữ cảnh thiêng, các yếu tố nghi lễ có khuynh hướng trở thành tín hiệu thị giác hơn là hành vi mang nghĩa.

Do đó, cần phân biệt rõ giữa sáng tạo nghệ thuật mang tính phê bình, tái cấu trúc có ý thức, với sự trình diễn phi bối cảnh, thương mại hóa và giải thiêng di sản. Sự tham gia của cộng đồng thực hành trong các dự án sân khấu hóa là yếu tố then chốt để giữ gìn tính chính danh và đạo đức trình diễn. Theo Nghị định 39/2024/NĐ-CP và Công ước UNESCO 2003, mọi hình thức giới thiệu di sản ra công chúng, kể cả trên sân khấu, cần có sự đồng thuận của cộng đồng chủ thể và phải đảm bảo không làm biến tướng hay thương mại hóa yếu tố thiêng liêng của di sản.

Bảng so sánh sự tương đồng và khác biệt giữa múa đồng trong nghi lễ và múa đồng trong nghệ thuật sân khấu:

Điểm so sánh	Khác biệt		Tương đồng
	Múa đồng trong nghi lễ	Múa đồng trong nghệ thuật sân khấu	
<i>Bản chất</i>	Là một thành tố trong nghi lễ	Là tác phẩm nghệ thuật, do nghệ sĩ sáng tạo	Đều là nghệ thuật biểu diễn
<i>Mục đích</i>	Phục vụ nghi lễ tín	Phục vụ khán giả	Thể hiện nội dung liên quan

Điểm so sánh	Khác biệt		Tương đồng
	Múa đồng trong nghi lễ	Múa đồng trong nghệ thuật sân khấu	
	ngưỡng (thờ Mẫu, Lên đồng)		đến tín ngưỡng dân gian, bản sắc dân tộc
<i>Địa điểm trình diễn</i>	Đền, phủ, điện thờ	Nhà hát, sân khấu,...	Phải có không gian biểu diễn nhất định
<i>Đối tượng tham gia</i>	Các thanh đồng, cung văn	Nghệ sĩ biểu diễn (diễn viên múa, ca sĩ, nhạc công...)	Người biểu diễn đều có thời gian tập luyện, am hiểu nội dung
<i>Trang phục, đạo cụ</i>	Trang phục, đạo cụ được quy ước theo từng giá đồng	Trang phục, đạo cụ được cách điệu	Đều sử dụng trang phục riêng
<i>Âm nhạc</i>	Nhạc châu văn truyền thống	Âm nhạc được phối khí, hòa âm, sáng tạo lại	Đều phải sử dụng âm nhạc
<i>Tính chất tâm linh</i>	Đề cao tính linh thiêng liêng, mang tính cầu cúng tâm linh.	Chủ yếu mang tính nghệ thuật, giải trí	Cùng dựa trên nền tảng tín ngưỡng thờ Mẫu
<i>Tính sáng tạo</i>	Tuân thủ nghi lễ truyền thống	Tự do sáng tạo, biên đạo theo mục đích nghệ thuật	Đều sử dụng ngôn ngữ múa
<i>Người thưởng thức</i>	Con nhang đệ tử, tín đồ	Khán giả yêu nghệ thuật, giải trí	Đều có người thưởng thức

Tiểu kết

Chương 3 cho thấy quá trình sân khấu hóa múa đồng không phải là sự sao chép nguyên mẫu nghi lễ mà là một sự chuyển dịch văn hóa và thẩm mỹ. Khi bước từ không gian điện thần lên sân khấu chuyên nghiệp, múa đồng chuyển từ thực hành mang tính thiêng, hướng nội sang hình thức biểu diễn hướng ngoại, chịu chi phối bởi cấu trúc tác phẩm, kỹ thuật dàn dựng và nhu cầu thưởng thức của khán giả.

Quá trình này diễn ra thông qua việc tách múa đồng khỏi bối cảnh nghi lễ, chọn lọc và tái cấu trúc các môtip động tác, đồng thời thẩm mỹ hóa bằng ánh sáng, âm nhạc và mỹ thuật sân khấu. Nhờ đó, múa đồng được chuyên nghiệp hóa và lan tỏa rộng hơn trong nghệ thuật đương đại, nhưng cũng đối diện nguy cơ bị giản lược, tách rời khỏi nền tảng tâm linh vốn là cốt lõi của nghi lễ.

Từ sự đối sánh giữa múa đồng nghi lễ và múa đồng sân khấu có thể thấy: chúng tương đồng ở hệ thống động tác, âm nhạc và hình tượng thân điện, nhưng khác biệt ở mục đích và cách tạo nghĩa. Nếu múa đồng nghi lễ nhấn mạnh tính thiêng và sự cộng cảm tâm linh, thì múa đồng sân khấu đề cao hiệu quả nghệ thuật và thẩm mỹ biểu diễn. Vì vậy, quá trình chuyên hóa này vừa góp phần lan tỏa di sản, vừa đặt ra những vấn đề về những biến đổi của di sản trong đời sống biểu diễn đương đại.

Chương 4

NHỮNG VẤN ĐỀ ĐẶT RA CỦA MÚA ĐỒNG TRONG ĐỜI SỐNG ĐƯƠNG ĐẠI

Trong bối cảnh đời sống văn hóa xã hội đương đại chứng kiến sự giao thoa mạnh mẽ giữa truyền thống và hiện đại, múa đồng đang trải qua những biến đổi đáng kể về hình thức biểu đạt và môi trường tồn tại. Nếu trước đây múa đồng chủ yếu vận hành trong không gian thiêng của đền phủ với tư cách một thành tố trung tâm của nghi lễ Lên đồng, thì ngày nay các yếu tố nghi lễ không chỉ được duy trì trong môi trường thờ tự mà còn được mở rộng, tái cấu trúc và lan tỏa trong môi trường nghệ thuật trình diễn, lễ hội và truyền thông đại chúng. Chính sự dịch chuyển ấy làm nổi bật hai vấn đề then chốt: nghi lễ hóa múa đồng khi các yếu tố thẩm mỹ và trình diễn ngày càng gia tăng trong không gian nghi lễ và sân khấu hóa nghi lễ khi các mã thiêng của Lên đồng được chọn lọc, biên tập để trở thành đối tượng thưởng thức của công chúng. Hai xu hướng này đồng thời bộc lộ những ưu điểm, giới hạn và hệ quả văn hóa nhất định, đặt ra yêu cầu cần được phân tích một cách thận trọng nhằm nhận diện rõ việc vận hành, ranh giới chuyên hóa, cũng như các tác động của chúng đối với đời sống văn hóa Việt Nam hiện nay.

4.1. Nghi lễ hóa trình diễn sân khấu

4.1.1. Đặc điểm của nghi lễ hóa trình diễn sân khấu

Trong những thập niên gần đây, mối quan hệ giữa nghệ thuật trình diễn và thực hành nghi lễ trở thành một hướng tiếp cận quan trọng của nhiều nhà nghiên cứu. Một số học giả đã nhấn mạnh rằng trình diễn không chỉ là hình thức giải trí hay tái hiện thẩm mỹ, mà còn là hành vi xã hội mang chức năng thiêng, chuyên hóa và duy trì ký ức cộng đồng như nhà lý luận về nghi lễ Victor Turner (1982) [104]; nhà lý luận về sân khấu, trình diễn Richard Schechner (2003) [101]). Trong bối cảnh đó, hiện tượng nghi lễ hóa trình diễn nói chung và sân khấu nói riêng nổi lên như một sự thể hiện sự quay trở lại của tính thiêng trong nghệ thuật biểu diễn.

Theo tác giả Schechner (2003) [101], không nên tách bạch tuyệt đối giữa nghi lễ và sân khấu, mà xem chúng như hai cực của một dải liên tục hiệu lực và giải trí. Theo ông, trình diễn luôn vận động giữa hai cực này, vừa hướng tới làm cho điều gì đó tạo hiệu quả, vừa hướng tới mang lại khoái cảm thẩm mỹ và sự thưởng thức. Đáng chú ý,

Schechner nhấn mạnh sự dịch chuyển nghi lễ hóa trình diễn trên sân khấu diễn ra khi khán giả không còn là những cá nhân tách rời đến xem, mà được chuyển hóa thành một nhóm tham dự. Từ góc nhìn này, nghi lễ hóa trình diễn trên sân khấu có thể hiểu như một nỗ lực dịch chuyển trọng tâm của trình diễn từ cực giải trí đơn thuần là nghệ thuật sang cực hiệu lực. Nghệ thuật không chỉ để xem cho vui, mãn nhãn mà còn hướng tới tạo ra sự chuyển hóa nội tâm, một dạng tác động tinh thần và tâm linh.

Ở đây, quan điểm của Turner (1982) [104] bổ sung một tầng nghĩa quan trọng là các hình thức trình diễn mang màu sắc nghi lễ thường gắn với khát vọng tìm sự cộng cảm, khi ranh giới xã hội và cảm giác xa cách tạm thời được nói lỏng, nhường chỗ cho cảm thức thuộc về nhau. Schechner [101] đã mượn chính cách Turner gọi đó là cộng cảm tự phát, tức sự tan rã (tạm thời) của những ranh giới ngăn con người lại gần nhau, làm nảy sinh trải nghiệm lễ hội tập thể. Trong bối cảnh đời sống hiện đại dễ dẫn tới phân mảnh và cô lập, các thử nghiệm trình diễn có xu hướng kéo nghệ thuật trở lại như một thực hành cộng đồng, nhằm khắc phục tình trạng đứt gãy liên kết xã hội. Nói cách khác, nghi lễ hóa trong trình diễn đương đại không chỉ là thao tác thẩm mỹ, mà còn là một chiến lược văn hóa xã hội để tái tạo cảm thức cộng đồng và năng lực tác động của nghệ thuật. Cách này có thể luận giải những thực hành như múa đồng trong tiến trình đi từ không gian thiêng của nghi lễ sang không gian của sân khấu.

Nghi lễ hóa sân khấu được hiểu là quá trình một hình thức trình diễn nghệ thuật được gắn thêm giá trị tâm linh, quy tắc nghi thức và cấu trúc thiêng, từ đó vượt ra ngoài mục đích giải trí thông thường và trở thành một thực hành tín ngưỡng có ý nghĩa biểu tượng sâu sắc. Trong lịch sử văn hóa nhân loại, ranh giới giữa nghi lễ và biểu diễn vốn không có tính tuyệt đối. Nhiều nghi lễ tự thân đã bao hàm các yếu tố trình diễn như âm nhạc, múa, lời xướng, phục trang, đạo cụ, đồng thời nhiều loại hình sân khấu xuất phát từ nghi lễ rồi phát triển thành nghệ thuật chuyên nghiệp. Sự giao thoa này cho thấy mối quan hệ biện chứng giữa tính thiêng và tính biểu diễn trong các thực hành văn hóa.

Nghi lễ, với nền tảng tâm linh và tín ngưỡng, được thực hiện nhằm kết nối con người với thần thánh, tổ tiên, tức thế giới siêu nhiên. Để truyền tải ý nghĩa thiêng liêng, nghi lễ thường sử dụng các ngôn ngữ nghệ thuật như âm nhạc, múa, lời ca, ánh sáng, màu sắc... nhằm kiến tạo một không gian biểu tượng giàu cảm xúc. Chính vì vậy, nhiều

nghi lễ truyền thống trên thế giới đã khai thác có chủ ý các yếu tố trình diễn vẫn duy trì cốt lõi tâm linh. Trong bối cảnh đương đại, xu hướng này được đảo ngược: các hình thức biểu diễn nghệ thuật được nghi lễ hóa tức là được tái cấu trúc, gắn với tính thiêng và quy phạm nhằm tăng chiều sâu tinh thần và giá trị biểu tượng. Múa đồng trong nghi lễ Lên đồng là ví dụ điển hình minh chứng cho xu hướng này.

Nghi lễ hóa trình diễn là hiện tượng trong đó các yếu tố trình diễn nghệ thuật bao gồm động tác múa, âm nhạc, lời ca, phục trang và đạo cụ được gắn kết với cấu trúc thiêng, quy tắc nghi thức và giá trị tâm linh, từ đó vượt ra ngoài mục đích giải trí để trở thành thực hành tín ngưỡng và văn hóa mang tính biểu tượng sâu sắc. Hiện tượng này có thể được nhận diện thông qua bốn đặc trưng cơ bản:

Tính thiêng: Các hoạt động trình diễn được đặt trong bối cảnh tâm linh, gắn với niềm tin vào sự hiện diện của thần thánh hoặc lực lượng siêu nhiên. Trong Lên đồng, ví dụ điển hình là các giá đồng, nơi hành vi múa được xem như kênh để thánh nhập, thánh giáng, thể hiện sự hiện diện của thần thánh trong cộng đồng.

Tính quy phạm: Nghi lễ hóa yêu cầu trình diễn phải tuân thủ các quy tắc và trình tự nhất định. Điều này bao gồm thứ tự các giá đồng, cách thức dâng lễ, cấu trúc động tác múa, bài bản âm nhạc châu văn và quy định về trang phục. Sự quy phạm này tạo nên tính ổn định, cấu trúc rõ ràng và khác biệt so với biểu diễn thuần túy nghệ thuật mang tính tự do, ngẫu hứng.

Tính biểu tượng: Mọi yếu tố diễn xuất từ đạo cụ, lời hát, động tác, sắc phục, đến hướng di chuyển đều mang ý nghĩa tượng trưng. Ví dụ, cờ, kiếm, môi, quạt hay sắc phục theo ngũ hành không chỉ phục vụ thẩm mỹ mà còn biểu thị tầng nghĩa tâm linh, văn hóa, hoặc gắn với các giá trị cộng đồng.

Tính cộng đồng: Nghi lễ hóa biến người xem thành những thành phần tham dự cùng chia sẻ niềm tin, cầu phúc và kết nối với thần thánh. Như vậy, cộng đồng không còn ở vị trí thụ động mà trở thành đồng hiện diện, góp phần củng cố mối quan hệ xã hội và giá trị văn hóa chung.

Hiện tượng nghi lễ hóa trình diễn không chỉ tồn tại trong phạm vi Việt Nam mà còn là xu hướng phổ biến trong nhiều nền văn hóa, như Ấn Độ, Nhật Bản và châu Âu. Ấn Độ với các loại hình múa Kathakali và Bharatanatyam xuất phát từ nghi lễ Hindu.

Dù được trình diễn trên sân khấu chuyên nghiệp, các nghi thức dâng lễ, cầu thần, cấu trúc kể chuyện thiện, ác vẫn được giữ, thể hiện mối quan hệ chặt chẽ giữa nghi lễ và trình diễn. Nhật Bản trong các lễ hội Shinto giáo, âm nhạc và múa kagura được biểu diễn nhằm mời gọi thần thánh. Một phần của kagura sau này phát triển thành Noh, Kabuki, nhưng bản chất nghi lễ vẫn tồn tại, cho thấy sự hòa trộn giữa tính thiêng và tính biểu diễn trong sân khấu Nhật. Châu Âu thời Trung cổ với các nghi lễ Thiên Chúa giáo lớn như Giáng sinh, Phục sinh thường gắn liền với kịch phụng vụ, thánh ca Gregorian và múa nghi lễ, qua đó hình thành những tiền đề cho sự ra đời của sân khấu phương Tây. Những ví dụ này minh chứng rằng nghi lễ và sân khấu luôn có mối quan hệ tương tác và chuyển hóa lẫn nhau, nơi tính thiêng và tính trình diễn hỗ trợ, bổ sung cho nhau trong các thực hành văn hóa (Schechner 2003 [101]; Oesterley 2016 [92]).

Tại Việt Nam, nghi lễ hóa trình diễn thể hiện sự gắn kết lâu đời giữa trình diễn và tín ngưỡng, trong đó múa đóng vai trò trung tâm vừa mang tính biểu tượng, vừa mang tính cộng đồng. Ngoài múa đồng trong Lên đồng, nhiều hình thức múa nghi lễ khác cũng thể hiện đặc điểm này. Múa Ải Lao trong lễ hội Gióng (Phù Đổng, Hà Nội) không chỉ là tiết mục trình diễn nghệ thuật mà còn là phần thiết yếu trong nghi lễ dâng Thánh Gióng. Múa Dậm tại đền Trúc (Hà Nam nay thuộc tỉnh Ninh Bình) là nghi lễ tưởng nhớ danh tướng Lý Thường Kiệt, kết hợp giữa nghi thức thờ tự và trình diễn múa. Múa Dô trong lễ hội Tản Viên Sơn Thánh (Ba Vì, Hà Nội) là điệu múa thiêng liêng tưởng nhớ và tôn vinh Thánh Tản Viên, vị thần đứng đầu Tứ bất tử, không chỉ phục vụ phần hội mà là một nghi thức tâm linh quan trọng. Múa Chăm trong tín ngưỡng Bàlamôn – Bani, như Múa Apsara thể hiện múa dâng hiến thần thánh, thường được trình diễn trong lễ hội tại tháp Chăm, mang tính cầu phúc. Rija Nugar, Rija Praong là múa cầu mưa, cầu mưa, thể hiện sự giao hòa giữa thiên nhiên và con người. Múa tháp biểu hiện nghi lễ dâng thần Siva, nữ thần Uma và các vị thần bảo hộ trong không gian tháp thiêng. Múa bà bóng (Muk Rija, Muk Pajau) là do các bà bóng thực hiện, kết hợp múa và hát lễ, mang tính thiêng liêng và kết nối thần thánh với cộng đồng (xem thêm Lâm Tô Lộc 2001; 2014) [32]; [33]. Hệ thống các hình thức này cho thấy Việt Nam có một hệ sinh thái phong phú của nghi lễ hóa trình diễn, trong đó múa vừa là phương tiện biểu đạt tính thiêng và biểu tượng, vừa là môi trường kết nối cộng đồng và bảo tồn giá trị văn hóa.

Như vậy, câu chuyện nghi lễ hóa trình diễn cho phép nhận diện đầy đủ bản chất đa tầng của loại hình xuất nhập thần. Nó không chỉ là hình thức biểu diễn mà là thực hành tín ngưỡng, ảnh hưởng đến cảm xúc và đời sống tâm linh của cộng đồng. Đồng thời, nó không thuần túy là nghệ thuật mà là cấu trúc nghi lễ mang tính quy phạm và biểu tượng. Hơn nữa, nó không tồn tại độc lập mà nằm trong hệ thống rộng lớn của các thực hành trình diễn nghi lễ ở châu Á và trên thế giới. Do đó, vấn đề nghi lễ hóa múa đồng giúp xác định vị trí của loại hình này trong đời sống đương đại, vừa là nghệ thuật biểu diễn, vừa là thực hành tín ngưỡng, hiện diện tại giao điểm giữa cái thiêng và cái đẹp.

4.1.2. Sự phát triển nghi lễ hóa múa đồng trong đời sống đương đại

Trong đời sống văn hóa đương đại, múa đồng trong nghi lễ Lên đồng cho thấy một xu hướng đầu tư và hoàn thiện rõ rệt về động tác, trang phục và âm nhạc, nhưng vẫn diễn ra trong không gian đền, phủ. Ở nhiều canh hầu hiện nay, thanh đồng và bản hội chuẩn bị kỹ lưỡng hơn. Trang phục được may đo công phu, phụ kiện và pháp khí đầy đủ theo từng giá; châu văn được tổ chức bài bản, phối hợp nhịp nhàng với tiết tấu trình diễn; động tác múa cũng được rèn luyện mềm mại, uyển chuyển, giàu biểu cảm hơn so với trước. Sự thay đổi và phát triển này không chỉ phản ánh khả năng thích ứng của nghi lễ trong bối cảnh hiện đại, mà còn làm nổi bật chiều kích thẩm mỹ của múa đồng, tạo nên sức hấp dẫn thị giác và cảm xúc đối với người tham dự.

Về phương diện động tác, nếu múa đồng truyền thống thường nhấn vào những mô típ cơ bản (múa kiếm, múa cờ, múa hèo, múa môi...), thì ngày nay nhiều thanh đồng có xu hướng chất lọc và gia công ngôn ngữ hình thể. Múa đồng tăng tính nhịp nhàng, rõ nét, bổ sung chuyển động mềm để biểu đạt thần thái từng giá thánh, đồng thời vẫn giữ khung biểu tượng thể hiện tính cách của các vị thánh trong nghi lễ. Các mô típ dân gian vùng châu thổ Bắc Bộ tiếp tục đóng vai trò nền tảng, nhưng cách diễn được tinh luyện hơn nhằm tạo một tổng thể vừa trang nghiêm, vừa giàu tính trình diễn. Tương tự, âm nhạc châu văn trong nhiều nghi lễ Lên đồng hiện nay cũng được chú trọng về dàn dựng. Châu văn vẫn giữ lối làn điệu truyền thống, nhưng cách phối khí, nhấn nhá tiết tấu và sự phối hợp giữa hát, phách, trống ngày càng được tổ chức hợp lý để nâng đỡ động tác, tạo cao trào cảm xúc và duy trì mạch thiêng của buổi lễ. Trang phục cũng

được đầu tư đẹp và cầu kỳ hơn với những bộ thêu tay đắt đỏ. Trang phục của các giá đồng cần phải đúng lễ lối đã quy định cho các giá và làm tăng khả năng biểu đạt của thân thể và tính thẩm mỹ trong trình diễn nghi lễ.

Điểm then chốt cần nhấn mạnh là những sự thay đổi, phát triển trên không làm múa đồng trở thành một chuỗi động tác đẹp mắt tồn tại độc lập, mà vẫn vận hành theo cơ chế tổng hòa giữa các yếu tố của nghi lễ Lên đồng. Thân thể đồng nhân, cùng với âm nhạc châu văn, không gian hương khói trên ban thờ và bản hội cùng cộng đồng tín hữu kết dính thành một cộng đồng cộng cảm, và cùng chia sẻ hệ thống tín ngưỡng, cái thiêng, đức tin như một hiệu lực trải nghiệm.

Như vậy, động tác múa vừa hiển lộ phong thái và uy lực của giá thánh, vừa được âm nhạc và nhịp phách nâng đỡ. Trong khi hương khói, lễ vật, không gian điện thờ và cảm xúc cộng hưởng của bản hội, người tham dự tạo nên một xúc cảm về niềm tin mang tính tập thể. Đây là cơ sở quan trọng để đối chứng với sân khấu. Trong nghi lễ, người xem là người tham dự, con nhang đệ tử, những người cùng chia sẻ đức tin về Mẫu và thánh thần. Họ cầu phúc, dâng lễ, tương tác và cùng đồng kiến tạo diễn tiến canh hầu. Điều này rất khác với khán giả thưởng thức nghệ thuật trong nhà hát, vốn mua vé để xem một sản phẩm nghệ thuật đã được biên tập, cố định hóa và tách khỏi hệ quy chiếu tâm linh của cộng đồng thực hành. Chính sự khác biệt về sự tham dự này giúp nhận diện ranh giới cốt lõi giữa múa đồng trong nghi lễ và múa đồng khi bước sang không gian sân khấu hóa. Yếu tố quan trọng để có thể nhận thấy sự khác biệt này nằm ở tính thiêng của múa đồng giữa hai không gian nghi lễ và sân khấu.

4.1.3. Tính thiêng của múa đồng trong sự chuyển đổi từ nghi lễ đến sân khấu

Giải thiêng trong nghi lễ hóa múa đồng

Trong bối cảnh đương đại, sự phát triển của múa đồng trong nghi lễ Lên đồng không vận hành theo cách làm mất thiêng, mà biểu hiện một động lực kép: (i) tái thiêng thông qua thẩm mỹ hóa và tái trung gian hóa các yếu tố nghi lễ; (ii) giảm tính thiêng khi các lôgic biểu diễn lấn át, làm suy giảm hiệu lực tâm linh của thực hành. Nhận định này tương hợp với gợi ý của Hüwelmeier (2018) [81] khi cho rằng quá trình di sản hóa không tất yếu dẫn tới thế tục hóa, mà có thể mở ra những cách thức tái cấu trúc niềm tin trong điều kiện xã hội biến đổi.

Tái thiêng trong nghi lễ hóa múa đồng

Ở bình diện thực hành, có thể quan sát thấy xu hướng đầu tư thẩm mỹ trong các giá đồng đương đại: trang phục, đạo cụ, dàn nhạc châu văn, nhịp phách, bài trí điện thờ và kỹ thuật thân thể của thanh đồng đều được chăm chút hơn. Cần nhấn mạnh rằng sự gia tăng yếu tố thị giác, âm thanh này không đơn thuần nhằm đẹp mắt, mà còn góp phần gia cố cảm thức thiêng. Trang phục và đạo cụ làm nổi bật tính cách của thần thánh. Trong khi đó, châu văn và nhịp phách tạo nền dẫn nhập cho việc nhập thân trong không gian hương khói, lễ vật, ánh sáng gây cảm giác mạnh mang tính cộng hưởng tập thể. Trong cách hiểu này, thẩm mỹ trở thành một kỹ nghệ của tái thiêng, tức làm mới tính thiêng bằng việc tăng cường cường độ cảm giác và mức độ trang nghiêm của nghi lễ.

Ở tầng sâu hơn, theo tác giả Hübner (2018) [81], quá trình này có thể được diễn giải như một dạng tái trung gian hóa cái thiêng không mất đi mà được đi qua các phương tiện thẩm mỹ và các kỹ thuật trình diễn, nhằm tiếp tục thuyết phục và quy tụ cộng đồng trong nhịp sống hiện đại. Đáng chú ý, tài liệu phỏng vấn các thanh đồng cho thấy người trong cuộc thường không hiểu sự đầu tư này như phô diễn thuần túy, mà như một cách dâng thánh những điều trang trọng và đẹp đẽ nhất để củng cố niềm tin và giữ chuẩn mực không gian điện thờ [Phụ lục 1, tr.193].

Cái thiêng qua trải nghiệm nhập thân và cộng cảm

Từ khung lý thuyết của Turner (1982), nghi lễ tạo ra một vùng ngưỡng, nơi các ranh giới đời thường trong cuộc sống xã hội, trật tự sinh hoạt, thời gian, v.v. tạm thời bị treo lại, nhường chỗ cho một cấu trúc trải nghiệm khác. Trong vùng ngưỡng, cộng đồng có thể hình thành sự cộng cảm như là cảm thức được tạo bằng nhịp phách, âm nhạc, chuyển động và niềm tin đồng hiện, thay vì bằng diễn ngôn lý trí [104]. Một thanh đồng nói rằng trong không gian thiêng của nghi lễ, đôi khi thấy “sờ gai ốc”, cảm giác “không phải là mình”, hay niềm tin vào trạng thái nhập đồng được mô tả như dấu hiệu của trải nghiệm thiêng trong canh hầu. Ở góc độ khác, khi một trích đoạn hầu đồng được tái hiện trong môi trường trình diễn, sự cộng cảm vẫn có thể xuất hiện. Có trường hợp, khán giả cùng đứng lên hòa theo âm nhạc ở đoạn giá cuối, tạo nên trạng thái vỡ òa mang tính lan truyền cảm xúc tập thể [Phụ lục 1, tr.232]. Những mô tả này cho thấy rằng tính thiêng trong nghi lễ hóa múa đồng không chỉ là một ý niệm,

mà vận hành như hiệu lực trải nghiệm được tạo bởi sự đồng hiện của thân thể, âm nhạc, không gian, cộng đồng.

Giảm thiêng trong nghi lễ hóa mùa đồng

Việc tăng cường thẩm mỹ và mở rộng tính công khai của nghi lễ cũng có thể dẫn tới nguy cơ giảm tính thiêng. Thay vì cho rằng nghi lễ mất thiêng, luận án sử dụng khái niệm giảm thiêng để nhấn mạnh tính thiêng không biến mất tức thời. Nó có thể bị loãng và giảm dần khi hệ quy chiếu nghi lễ bị thay thế bởi mục tiêu biểu diễn, giải trí, nghệ thuật (Hoàng Thị Thu Trang, 2024) [56].

Tài liệu phỏng vấn cho thấy các thực hành Lên đồng bị coi là lệch chuẩn thường được mô tả bằng ngôn ngữ phê phán như hiện tượng tung tiền, hoặc phô trương công đức như thước đo danh tiếng. Thậm chí có trường hợp bị xem là “làm vè” và đứt gãy chuẩn mực đạo đức nghi lễ [Phụ lục 1, tr.184]. Khi đó, các đồ vật như là những ký hiệu thiêng (khăn áo, đạo cụ, điệu thức) vẫn hiện diện, nhưng hiệu lực tâm linh suy giảm vì bị tách khỏi lôgic cộng đồng và quy trình nghi lễ. Sự giảm thiêng còn có thể nhận diện qua sự suy yếu trật tự không gian (ồn ào, xao nhãng, thiếu trang nghiêm), khiến trải nghiệm thiêng khó được duy trì bền vững. Do vậy, giảm tính thiêng trong nghi lễ hóa mùa đồng khi các tiêu chí của sân khấu như hay, đẹp, bắt mắt trở thành ưu tiên, nghi lễ có thể dịch chuyển sang trạng thái nguy thiêng, trong đó cái thiêng được trình diễn hóa nhưng thiếu nền tảng nội tại của niềm tin và nguyên tắc nghi thức.

Sự biến đổi của việc nghi lễ hóa nêu trên có thể được diễn giải thêm bằng cặp khái niệm hiệu lực và giải trí của tác giả Richard Schechner. Theo Schechner (2003), nghi lễ và sân khấu không tách rời tuyệt đối mà nằm trên một trục liên tục, trong đó hiệu lực chuyển hóa và chức năng giải trí luôn đan cài [101]. Khi nghi lễ ưu tiên tính hiệu lực, nó hướng tới người thực hành và tham dự, thấy vui vẻ, thoải mái, thậm chí mang tính trị liệu. Còn khi giải trí lấn át trên sân khấu, thực hành dễ dịch chuyển về phía thưởng thức nghệ thuật.

Từ đó, nghi lễ hóa mùa đồng hiện nay có thể được nhìn như là sự tái thiêng và giảm thiêng. Một bên, nghi lễ hóa làm tái thiêng bằng thẩm mỹ và tái trung gian nhằm củng cố niềm tin và quy tụ cộng đồng. Bên kia, nghi lễ hóa là nguy cơ giảm thiêng khi thực hành bị cuốn vào công nghiệp văn hóa và giải trí sự kiện. Nhận diện đúng tình thế

này giúp tránh kết luận giản lược rằng Lên đồng đang mất thiêng. Thay vào đó, chúng ta cần làm rõ một luận điểm phù hợp hơn. Tính thiêng đang được tái cấu hình trong điều kiện xã hội mới, vừa phục hồi vừa tiềm ẩn nguy cơ lệch pha khỏi nền tảng tâm linh trong thực ngành nghi lễ.

4.2. Sân khấu hóa nghi lễ

4.2.1. Đặc điểm của sân khấu hóa nghi lễ

Trong luận án, sân khấu hóa nghi lễ được hiểu là hiện tượng đưa một nghi lễ tín ngưỡng vào môi trường nghệ thuật biểu diễn, nhằm giữ lại những hồn cốt của nó. Điều này còn tạo ra những giá trị mới về thẩm mỹ, cấu trúc và trải nghiệm xem cho công chúng. Điều quan trọng là sân khấu hóa không chỉ là mượn chất liệu nghi lễ, mà là một sự chuyển đổi bối cảnh, khiến nghi lễ đi từ một thực hành đức tin, chuyển sang một thực hành được xem, và từ đó biến niềm tin tín ngưỡng thành một diễn ngôn văn hóa công chúng.

Từ nghi lễ tín ngưỡng đến kịch thẩm mỹ: sự chuyển đổi hình thức trình diễn

Vận dụng khung của Turner (1982) [104], có thể xem nghi lễ tín ngưỡng như một dạng kịch xã hội, nơi các quan hệ và giá trị được cộng đồng thương lượng và giải quyết theo thời gian thực. Khi bước lên sân khấu, nghi lễ được chuyển dịch sang sân kịch thẩm mỹ, như một hình thức trình diễn được dàn dựng trong các không gian công cộng như nhà hát, vận hành theo lôgic thẩm mỹ, bố cục, kịch bản và dành cho công chúng.

Turner nhấn mạnh, kịch xã hội và kịch thẩm mỹ có thể chồng lấn, tương tác, thậm chí hội tụ, nhưng vẫn khác nhau ở sự vận hành. Còn kịch xã hội mang tính mở, là tiến trình đang diễn ra. Trong khi đó, kịch thẩm mỹ thường hướng tới cấu trúc hóa và cố định hóa để có thể trình diễn lại. Từ đây, sân khấu hóa nghi lễ có thể được nhìn như một quá trình tái cấu trúc, không chỉ chuyển không gian, mà chuyển cả hệ quy chiếu (từ tác dụng của nghi lễ sang hiệu quả nghệ thuật).

Biên tập, kịch bản hóa nghi lễ: từ nghi lễ sống sang cấu trúc có thể biểu diễn

Một đặc trưng trung tâm của sân khấu hóa nghi lễ là sự chặt lọc và biên tập, rút ngắn thời lượng, chọn lọc đoạn, đặt lại vị trí các yếu tố thiêng vào một cấu trúc kịch bản nhằm kể chuyện, tạo cao trào, và tối ưu hóa trải nghiệm thẩm mỹ. Chẳng hạn, trong chia sẻ của nghệ sĩ nhân dân Triệu Trung Kiên về một vở diễn lấy cảm hứng từ vở

Thượng Thiên Thánh Mẫu, tác giả nhấn mạnh rằng mục đích chính là kể câu chuyện về Thánh Mẫu Liễu Hạnh, chứ “không phải là trình diễn các giá đồng”. Vì thế, các giá đồng chỉ xuất hiện như thành tố phụ trợ để làm sáng rõ tuyến truyện. Thậm chí các hát văn trong các giá đồng “chỉ xuất hiện ba lần trong vở diễn” [Phụ lục 1, tr.232] theo nhu cầu dẫn dắt kịch tính. Đây là dấu hiệu điển hình của sân khấu hóa khi nghi lễ không còn vận hành theo lôgic thiêng nội tại, mà theo lôgic dàn dựng, kể chuyện, bố cục.

Chuyển đổi vị thế khán giả: từ người tham dự sang khán giả

Nếu trong nghi lễ, người xem là người tham dự, cùng chia sẻ và sống trong môi trường văn hóa tín ngưỡng, thì trên sân khấu, khán giả chủ yếu trở thành người xem đón nhận một sản phẩm nghệ thuật đã được đạo diễn, biên đạo sẵn. Sự gia tăng của khán giả thụ động trong xã hội hiện đại (qua truyền thông, phim ảnh...), nơi trải nghiệm cộng đồng dễ bị thay bằng hành vi quan sát.

Từ góc tiếp cận so sánh trật tự nghi lễ và sân khấu, nghi lễ nhấn mạnh sự tham dự và các tác nhân tập thể, trong khi sân khấu thường tạo đường biên giữa người diễn và khán giả. Khi áp vào trường hợp Lên đồng, sân khấu hóa vì thế làm nảy sinh một chuyển dịch căn bản, khi đó người xem không còn đồng kiến tạo nghi lễ gồm những con nhang đệ tử, bản hội, mà là khán giả trải nghiệm nghệ thuật.

Tính thiêng còn lại như ký hiệu thẩm mỹ: cái thiêng được trình diễn

Sân khấu hóa thường giữ các mã thiêng (khăn áo, màu sắc, âm nhạc châu văn, đạo cụ, hình thái thân thể...), nhưng chuyển chúng từ phương tiện hiệu lực sang ngôn ngữ biểu đạt. Nói cách khác, cái thiêng vẫn hiện diện, song chủ yếu như ký hiệu thẩm mỹ và mang tính biểu tượng. Quan sát của tác giả Hüwelmeier (2018) [81] về các trình diễn Lên đồng trên sân khấu cho thấy ranh giới này rất rõ. Các buổi diễn thường được thực hiện bởi diễn viên, không phải thanh đồng, và do đó có thể khiến khán giả nhầm tưởng mình đang xem lên đồng thật. Bà cũng mô tả sự khác biệt vật chất không gian, ở đó không có bàn thờ, lễ vật, không có nhập xác, âm nhạc châu văn nhiều khi còn là những bản ghi âm. Điều này cho thấy rằng sân khấu hóa có thể tạo ấn tượng thiêng, nhưng hiệu lực thiêng bị thay thế bằng hiệu ứng thẩm mỹ.

Ngôn ngữ nghệ thuật tổng hợp: tái tạo tổng thể nhưng theo lôgic thiết kế

Sân khấu hóa nghi lễ thường vận hành bằng ngôn ngữ nghệ thuật tổng hợp (múa,

âm nhạc, mỹ thuật, ánh sáng, đạo cụ, bố cục), tạo nên một thế giới trình diễn có tính cuốn hút và dễ phổ biến. Tuy nhiên, khác với tính tổng hòa trong nghi lễ sống (vốn được cộng đồng kiến tạo trong trường thiêng), tổng hòa trên sân khấu là tổng hòa được thiết kế, nhằm tối ưu cho cảm thụ của người xem. Vì vậy, đặc điểm của sân khấu hóa nghi lễ nằm ở nghịch lý kép. Một mặt, nó mở rộng khả năng truyền thông và giáo dục di sản và tạo kênh tiếp cận mới. Mặt khác, nó luôn kéo nghi lễ về phía trật tự thẩm mỹ, nơi cái thiêng có nguy cơ bị suy giảm thành biểu tượng.

Như vậy, sân khấu hóa nghi lễ là một quá trình chuyển đổi từ nghi lễ như thực hành xã hội sống, được tin và cùng tham dự sang sân khấu nghi lễ như cấu trúc trình diễn được dàn dựng để xem. Trong chuyển dịch ấy, nghi lễ được kịch bản hóa, khán giả được tái định vị, và tính thiêng được tái mã hóa thành ngôn ngữ biểu đạt công chúng. Đây chính là nền tảng để phân tích tiếp các mô hình sân khấu hóa múa đồng trong bối cảnh đương đại, nơi thực hành văn hóa vừa được lan tỏa, vừa đứng trước nguy cơ bị giản lược thành nghệ thuật trình diễn.

4.2.2. Sự phát triển sân khấu hóa nghi lễ trên thế giới

Trên phạm vi toàn cầu, việc chuyển dịch nghi lễ sang không gian sân khấu đã trở thành một xu hướng phổ biến, mở ra cơ hội vừa bảo vệ những giá trị văn hóa truyền thống, vừa tạo ra các hình thức nghệ thuật mới, dễ tiếp cận khán giả và giàu giá trị thẩm mỹ. Sân khấu hóa nghi lễ không đồng nghĩa với việc làm mất đi tính thiêng. Ngược lại, nó cho phép các yếu tố cốt lõi của nghi lễ được gìn giữ trong một cấu trúc biểu diễn, nơi khán giả có thể vừa thưởng thức nghệ thuật, vừa cảm nhận chiều sâu tín ngưỡng.

Ở bình diện lý thuyết, tác giả Schechner (2003) [101] đề xuất một ranh giới chức năng quan trọng về việc nghi lễ dựa vào niềm tin, còn sân khấu dựa vào sự cảm thụ nghệ thuật. Khi nghi lễ được đưa vào sân khấu chuyên nghiệp, trật tự tham dự của cộng đồng dễ chuyển sang trật tự thưởng thức của khán giả. Đồng thời, quá trình này không chỉ diễn ra một chiều. Sân khấu hóa nghi lễ có thể vận hành theo lôgic giữa tác dụng của nghi lễ và hiệu quả trình diễn, tùy theo bối cảnh tổ chức, chủ thể điều phối và mục tiêu xã hội của sự kiện.

Một ví dụ kinh điển về sân khấu hóa nghi lễ trong bối cảnh du lịch ở Bali. Theo mô tả của Schechner (2003) [101], nhiều tiết mục nghi lễ được tổ chức thành lịch diễn

định kỳ. Phiên bản cho khách du lịch diễn buổi tối sớm, còn phiên bản cho người Bali diễn sau đó. Đặc biệt, sự trình diễn này có sự phân biệt ngày thường và cuối tuần (cuối tuần dành cho khách). Không chỉ tách đôi khán giả, một số tiết mục còn được tái thiết kế ngay từ đầu để phục vụ nhu cầu xem của khách. Các tác giả Bandem & de Boer (1981) [61] cho thấy Kecak là trường hợp tiêu biểu. Đây là một hình thức được đặt hàng và nhanh chóng trở thành tiết mục biểu diễn có tính chuyên nghiệp hóa, với nhiều nhóm diễn thường xuyên phục vụ khách du lịch.

Ở đây, câu hỏi “ai đưa nghi lễ lên sân khấu?” hiện ra rõ rệt. Cộng đồng địa phương vẫn tham gia trình diễn và tái tạo biểu tượng, nhưng khung tổ chức, nhịp thời gian, cấu trúc tiếp nhận lại bị chi phối mạnh bởi ngành du lịch. Nói cách khác, chủ thể được phân bổ lại, từ cộng đồng thực hành nghi lễ sang nhà tổ chức, tour, và thị hiếu người xem. Điều này cũng phù hợp với nhận định rằng du lịch có thể làm nảy sinh những tác phẩm mới, hoặc biến đổi cách trình hiện truyền thống.

Tại Nhật Bản, kịch Noh và Kabuki xuất phát từ các nghi lễ Shinto. Ban đầu, các nghi lễ này mang tính cầu cúng và biểu hiện tâm linh, nhưng qua thời gian, các yếu tố nghi lễ được biên tập, điều chỉnh và sắp xếp để phù hợp với cấu trúc sân khấu, nghệ thuật biểu diễn và cảm nhận của khán giả hiện đại. Sự chuyển dịch này không chỉ bảo tồn các yếu tố truyền thống như trang phục, mặt nạ, động tác biểu tượng, mà còn tạo ra trải nghiệm nghệ thuật giàu cảm xúc và nghệ thuật hình thể [85].

Tại Ấn Độ, các hình thức múa Kathakali và Bharatanatyam xuất phát từ nghi lễ Hindu. Khi được sân khấu hóa, các vở diễn vẫn giữ cốt lõi tín ngưỡng, như các thần tích, biểu tượng và giá trị tâm linh, nhưng đồng thời được biên đạo để phục vụ khán giả, kết hợp âm nhạc, ánh sáng, hóa trang và kỹ thuật biểu diễn tinh tế. Việc sân khấu hóa này vừa giúp các hình thức múa truyền thống tồn tại trong đời sống đương đại, vừa tạo ra trải nghiệm thẩm mỹ cao, thu hút khán giả trong nước và quốc tế (Srinivasan, 2015) [102].

Tại Trung Quốc, nhiều loại hình múa tín ngưỡng như múa mặt nạ Nuo, múa Bò Tát, nghi thức Đạo giáo, hay các vở múa cung đình vốn gắn với nghi lễ tôn giáo và phong tục dân gian, đã được sân khấu hóa. Tác giả Wang (2014) [105] phân tích trường hợp Xiangong Tapeng (Sân khấu Puxian), trong đó các thực hành như thanh tẩy có liên hệ với nghi thức Đạo giáo nhưng đã được điều chỉnh để phù hợp nhu cầu sân khấu.

Các yếu tố truyền thống được giữ lại, nhưng được kết hợp với âm nhạc, ánh sáng, đạo cụ hiện đại, tạo nên những tác phẩm trình diễn vừa mang giá trị tín ngưỡng, vừa có sức hút nghệ thuật. Những vở diễn này không chỉ xuất hiện trong lễ hội địa phương mà còn được biểu diễn trên các sân khấu chuyên nghiệp, phục vụ khán giả trong nước và quốc tế, mở rộng tầm ảnh hưởng văn hóa. Còn tác giả Zhao (2014) [107] phân tích sân khấu điện thờ Nuo như một cấu trúc tiêu biểu của vùng ranh giới nghi lễ và sân khấu. Tác giả mô tả mô hình hai lớp không gian, phần trong nhà gắn với nghi lễ và các thực hành đeo mặt nạ. Còn phần ngoài trời là trình diễn thể tục hơn, hướng tới đám đông. Đáng chú ý, trong tiến trình sân khấu hóa, quyền kiểm soát có thể dịch chuyển. Zhao cho biết các trình diễn Nuo đương đại thường do các đoàn nghệ thuật chuyên nghiệp và bán chuyên đảm nhiệm, thay vì do pháp sư cử hành như trong logic nghi lễ truyền thống. Một hệ quả quan trọng là khi Nuo chuyển sang biểu diễn thương mại, nghi lễ có thể bị rút gọn, điều chỉnh theo lịch diễn, và phụ thuộc vào nguồn lực của nhà tài trợ và khán giả. Ở đây, vấn đề không chỉ là mất thiêng hay không, mà là tái phân phối tính chủ thể. Nghi lễ không còn hoàn toàn do cộng đồng, thầy cúng kiểm soát, mà bị chi phối bởi đoàn diễn, thị trường và thiết chế văn hóa. Như vậy, không chỉ nghi lễ đi vào sân khấu, chiều ngược lại cũng xảy ra: sân khấu mượn kỹ thuật nghi lễ để tăng tính uy nghi và tạo cảm giác thiêng. Từ góc nhìn này, sân khấu hóa nghi lễ là một quá trình lai ghép, vừa bảo tồn các chi dấu thiêng, vừa tái cấu trúc theo thẩm mỹ trình diễn.

Trong bối cảnh Hàn Quốc, tác giả Sarfati ghi nhận rằng nghi lễ Kut, một hình thức nghi lễ shaman ngày nay vừa được nhìn như di sản văn hóa, vừa là một loại trình diễn nghệ thuật tạo ra lợi ích kinh tế trong xã hội đương đại (Liora Sarfati 2014) [98]. Điều này cho thấy sân khấu hóa nghi lễ thường đi cùng quá trình thị trường hóa và mở rộng công chúng, đồng thời kéo theo tranh chấp quyền diễn giải: ai có quyền định dạng nghi lễ như sản phẩm văn hóa?

Những ví dụ trên về sân khấu hóa nghi lễ ở một số quốc gia trên thế giới cho thấy đây là một xu hướng toàn cầu, thể hiện khả năng bảo vệ giá trị cốt lõi của nghi lễ trong bối cảnh hiện đại, đồng thời thổi sức sống mới cho các hình thức nghệ thuật truyền thống. Qua đó, trong dòng chảy phát triển nghệ thuật chuyên nghiệp lấy cảm hứng từ trình diễn nghi lễ phục vụ công chúng và khác du lịch, nghi lễ không chỉ còn là thực hành

tín ngưỡng thuần túy. Nghi lễ đã trở thành nguồn cảm hứng, là vật liệu biểu đạt cho các nghệ sĩ, đạo diễn giúp văn hóa truyền thống tồn tại một cách linh hoạt và sinh động trong đời sống đương đại.

4.2.3. Sự phát triển sân khấu hóa nghi lễ ở Việt Nam

Trong đời sống văn hóa nghệ thuật đương đại ở Việt Nam, sân khấu hóa nghi lễ đang trở thành một xu hướng ngày càng rõ nét. Hiện tượng này phản ánh sự dịch chuyển của nhiều thực hành nghi lễ từ môi trường tín ngưỡng truyền thống sang môi trường biểu diễn nghệ thuật, nơi các yếu tố nghi lễ được chọn lọc, tái tổ chức và trình bày theo logic của sân khấu. Nếu trong không gian gốc, nghi lễ chủ yếu vận hành trên nền tảng niềm tin, chức năng tâm linh và sự tham dự của cộng đồng, thì khi bước vào không gian biểu diễn, nó đồng thời phải đáp ứng những yêu cầu mới về thời lượng, tiết tấu, bố cục thị giác và khả năng tiếp nhận của công chúng. Vì vậy, sự phát triển của sân khấu hóa nghi lễ ở Việt Nam không chỉ là một hiện tượng thẩm mỹ, mà còn là một biểu hiện của chuyển dịch văn hóa trong bối cảnh hiện đại hóa, đô thị hóa, phát triển du lịch và mở rộng các hình thức truyền thông đại chúng.

Một trong những động lực quan trọng của xu hướng này là nhu cầu đưa di sản đến gần hơn với công chúng. Trong bối cảnh ngày càng nhiều chương trình nghệ thuật, sự kiện lễ hội và hoạt động quảng bá văn hóa được tổ chức theo hướng trải nghiệm, các yếu tố nghi lễ trở thành nguồn chất liệu giàu hình ảnh, âm thanh và biểu tượng. Đối với công chúng đương đại, đặc biệt là lớp khán giả trẻ hoặc khán giả đô thị, việc tiếp cận nghi lễ thông qua sân khấu thường dễ dàng hơn so với việc tham dự trực tiếp vào một không gian tín ngưỡng truyền thống vốn đòi hỏi sự hiểu biết nhất định về niềm tin, ngữ cảnh và quy tắc thực hành. Từ góc độ này, sân khấu hóa có thể được xem như một cơ chế trung gian, cho phép di sản hiện diện trong đời sống đương đại dưới một hình thức dễ tiếp cận hơn, trực quan hơn và giàu tính thẩm mỹ hơn.

Trong trường hợp của Thờ Mẫu, nghi lễ Lên đồng vốn gắn với điện thần, đền, phủ và các không gian thờ tự cụ thể. Tuy nhiên, trong những năm gần đây, nhiều thành tố của nghi lễ này, trong đó có múa đồng, đã xuất hiện trong các chương trình nghệ thuật dân gian, các festival văn hóa, các sân khấu biểu diễn chuyên nghiệp và cả truyền thông đại chúng. Sự hiện diện đó cho thấy di sản không còn chỉ tồn tại trong môi trường

nghi lễ trong điện thần, mà đã bước vào một không gian mới, nơi nó được tiếp nhận trước hết như một hình thức trình diễn văn hóa. Điều đáng chú ý là trong quá trình này, công chúng không nhất thiết phải chia sẻ cùng một hệ quy chiếu niềm tin với cộng đồng thực hành, nhưng vẫn có thể bị cuốn hút bởi vẻ đẹp của âm nhạc châu văn, màu sắc phục trang, nhịp điệu trình diễn và năng lượng biểu cảm của thân thể thanh đồng hoặc diễn viên. Như vậy, sân khấu hóa nghi lễ đã góp phần làm tăng khả năng lan tỏa của di sản, đồng thời mở rộng phạm vi hiện diện xã hội của nó.

Bên cạnh nhu cầu lan tỏa di sản, sân khấu hóa nghi lễ ở Việt Nam còn gắn với nhu cầu sáng tạo nghệ thuật. Nhiều nghệ sĩ, đạo diễn, biên đạo tiếp cận nghi lễ như một kho chất liệu giàu tính biểu tượng, có khả năng chuyển hóa thành ngôn ngữ sân khấu mới. Trong trường hợp này, nghi lễ không được bê nguyên lên sân khấu, mà được xử lý như chất liệu sáng tạo: một số mô-típ động tác, cấu trúc nhịp điệu, biểu tượng trang phục, đạo cụ hoặc trường nghĩa tâm linh được giữ lại, trong khi nhiều yếu tố khác được lược bỏ, cô đọng hoặc tái tổ chức theo ý đồ nghệ thuật. Những tác phẩm như *Hầu văn Xá thượng* của NSND Chu Thúy Quỳnh, *Hóa vàng* của Trần Ly Ly, hay *Nam Phương Mẫu tế* của Tấn Lộc cho thấy xu hướng này khá rõ: chất liệu nghi lễ được chuyển hóa thành hình thức trình diễn sân khấu có bố cục, có nhịp độ, có tính thị giác và có mục tiêu giao tiếp nghệ thuật với công chúng. Ở đây, điều quan trọng không còn là việc tái hiện nguyên trạng nghi lễ, mà là cách nghệ sĩ diễn giải nghi lễ thông qua ngôn ngữ sân khấu đương đại.

Từ góc độ lý thuyết trình diễn, sự phát triển của sân khấu hóa nghi lễ ở Việt Nam có thể được nhìn rõ hơn qua sự thay đổi trong quan hệ giữa người thực hành và người xem. Nhà lý luận Richard Schechner (2003) [101], cho rằng hiệu lực và giải trí không phải là hai phạm trù đối lập tuyệt đối, mà nằm trên một phổ liên tục; một thực hành có thể nghiêng về phía nghi lễ hay phía sân khấu tùy theo bối cảnh và chức năng của nó. Cách nhìn này đặc biệt hữu ích để giải thích vì sao cùng một hệ thống chất liệu như âm nhạc, động tác, biểu tượng và phục trang lại có thể tồn tại trong hai môi trường khác nhau. Trong không gian tín ngưỡng, người hiện diện chủ yếu là người tham dự. Họ không đứng ngoài quan sát, mà cùng tham gia vào một trật tự thiêng, chia sẻ niềm tin, xúc cảm và hiệu lực của nghi lễ. Nhưng khi chất liệu ấy được đưa lên sân khấu, công

chúng chuyển sang vị thế khán giả. Sự tiếp nhận lúc này diễn ra trước hết trên bình diện thẩm mỹ, cảm xúc và thị giác (Hüwelmeier 2018) [81]. Chính sự thay đổi về chế độ tiếp nhận này là một trong những dấu hiệu rõ nhất cho thấy nghi lễ đang được sân khấu hóa.

Trong bối cảnh Việt Nam hiện nay, sân khấu hóa nghi lễ phát triển không chỉ vì nhu cầu nghệ thuật, mà còn vì những yêu cầu của quản lý văn hóa và phát triển du lịch. Nhiều chương trình văn hóa và du lịch cần những hình thức trình diễn vừa có bản sắc dân tộc, vừa có khả năng gây ấn tượng mạnh với công chúng trong thời gian ngắn. Trong logic đó, nghi lễ với màu sắc biểu tượng đậm đặc, âm thanh giàu nhịp điệu, động tác giàu hình ảnh và khả năng huy động cảm xúc tập thể trở thành nguồn chất liệu hấp dẫn. Vì thế, nhiều thực hành vốn gắn với bối cảnh cộng đồng như rước kiệu, múa rồng, múa lân, múa trống, múa cờ hay các nghi thức tế lễ được đưa vào không gian đường phố, lễ hội ngoài trời, các sự kiện quảng bá văn hóa hoặc chương trình biểu diễn tổng hợp. Trong quá trình này, nghi lễ không còn được nhìn chủ yếu từ chức năng thực hành, mà dần được tái định vị như một cấu trúc biểu cảm và biểu tượng có thể phục vụ cho mục tiêu truyền thông, giáo dục hoặc phát triển sản phẩm văn hóa.

Tuy nhiên, chính ở đây cũng nảy sinh những vấn đề phức tạp. Khi nghi lễ bị tách ra khỏi nền tảng thiêng của nó, nhiều yếu tố tâm linh có thể bị giảm thiểu hoặc biến đổi về ý nghĩa. Một tiết mục múa đồng trên sân khấu có thể vẫn giữ nhạc châu văn, trang phục, đạo cụ và cả một số mô-típ động tác quen thuộc, nhưng nếu không còn được đặt trong niềm tin của cộng đồng thực hành và trong cấu trúc điện thần của nghi lễ, thì ý nghĩa của sự nhập đồng đã thay đổi căn bản. Điều còn lại nhiều khi chỉ là phần hình thức của nghi lễ, tức là cái dễ nhìn thấy, dễ tạo ấn tượng, dễ sân khấu hóa. Đây là ranh giới rất mong manh giữa việc phát huy giá trị di sản thông qua trình diễn và việc làm rỗng hóa chiều sâu tâm linh của chính di sản đó. Càng khi mục tiêu thẩm mỹ, giải trí và hiệu quả truyền thông được đặt cao, nguy cơ giản lược nghi lễ thành “mỹ thuật bề mặt” càng rõ.

Một thách thức khác là xu hướng chuẩn hóa và đồng nhất hóa. Khi một phiên bản sân khấu hóa được dàn dựng công phu, biểu diễn rộng rãi và lặp đi lặp lại trên các phương tiện truyền thông hoặc trong các chương trình lớn, nó dễ được mặc nhiên xem là hình thức tiêu biểu hay “chuẩn” của nghi lễ. Trong khi đó, bản thân nghi lễ dân gian

vốn luôn tồn tại trong tính đa dạng: khác biệt về vùng miền, về phong cách thanh đồng, về bối cảnh điện thần, về nhịp điệu, sắc thái và cách thức biểu đạt. Nếu sân khấu chỉ giữ lại một phiên bản tinh giản, dễ cảm thụ và dễ quảng bá, thì những biến thể khác có thể dần bị đẩy ra bên lề hoặc bị xem là thứ yếu. Về lâu dài, điều này không chỉ làm giảm tính phong phú của di sản mà còn tác động đến nhận thức xã hội về di sản, khiến công chúng tưởng rằng điều họ thấy trên sân khấu chính là toàn bộ diện mạo của nghi lễ.

Sự phát triển của sân khấu hóa nghi lễ ở Việt Nam vì thế đồng thời là một quá trình thương lượng giữa nhiều chủ thể. Với cộng đồng thực hành, nghi lễ trước hết là không gian thiêng, nơi diễn ra mối quan hệ giữa con người với thần linh. Với nghệ sĩ, nghi lễ là nguồn chất liệu biểu tượng có khả năng chuyển hóa thành ngôn ngữ sáng tạo. Với nhà quản lý, nghi lễ có thể là một thành tố của chính sách bảo tồn, quảng bá hình ảnh văn hóa và phát triển du lịch. Với công chúng, nghi lễ sân khấu hóa thường được đón nhận như một trải nghiệm thẩm mỹ và cảm xúc. Vấn đề nảy sinh ở chỗ, mỗi chủ thể dựa trên một hệ quy chiếu khác nhau để đánh giá cùng một hiện tượng. Từ đó xuất hiện những tranh luận về mức độ cải biên có thể chấp nhận, về thẩm quyền đại diện di sản, về ranh giới giữa phát huy giá trị di sản và thương mại hóa, giữa sáng tạo và chiếm dụng văn hóa. Có thể nói, sân khấu hóa nghi lễ ở Việt Nam không chỉ là hiện tượng nghệ thuật, mà còn là diễn đàn nơi các quan niệm khác nhau về di sản, bản sắc, quyền lực văn hóa và lợi ích xã hội cùng gặp nhau, va chạm và thương lượng.

Trong bối cảnh đó, sự phát triển của sân khấu hóa nghi lễ chỉ có thể bền vững khi đi kèm với những nguyên tắc thực hành rõ ràng. Trước hết, việc dàn dựng nghi lễ trên sân khấu cần dựa trên hiểu biết thực chất về cấu trúc tín ngưỡng, chức năng xã hội và logic biểu tượng của nghi lễ, chứ không chỉ mượn các yếu tố bề mặt như phục trang hay động tác đẹp mắt. Thứ hai, cần có sự tham vấn và tham gia của cộng đồng nắm giữ tri thức truyền thống, nhằm bảo đảm không làm mất đi những giá trị văn hóa và tránh việc nghi lễ bị xử lý một cách tùy tiện. Thứ ba, nên có sự chú giải, thuyết minh hoặc định vị rõ ràng cho khán giả rằng đây là phiên bản sân khấu hóa, không phải là sự thay thế cho nghi lễ gốc. Cuối cùng, cần phân biệt giữa không gian nghi lễ và không gian biểu diễn: nghi lễ gốc phải được duy trì trong môi trường thiêng và theo logic của cộng đồng thực hành, còn phiên bản sân khấu hóa cần được xác định là hoạt động nghệ thuật,

giáo dục và truyền thông. Chỉ khi giữ được sự phân tầng này, sân khấu hóa mới có thể trở thành một hình thức lan tỏa di sản mà không làm đứt gãy nền tảng văn hóa của nó.

Nhìn tổng thể, sự phát triển sân khấu hóa nghi lễ ở Việt Nam là một hiện tượng phức hợp, phản ánh đồng thời nhu cầu bảo tồn, sáng tạo, quảng bá và thích ứng văn hóa trong thời đại mới. Nó mở ra cơ hội để di sản tiếp tục hiện diện trong đời sống hiện đại, mở rộng công chúng tiếp cận và khơi gợi những hình thức biểu đạt nghệ thuật mới. Nhưng cùng lúc, nó cũng đòi hỏi một thái độ thận trọng về học thuật và đạo đức văn hóa, bởi bất cứ sự chuyển dịch nào từ nghi lễ sang sân khấu cũng đều liên quan đến việc tái định nghĩa ý nghĩa, chức năng và bản chất của thực hành đó. Giữ được sự cân bằng giữa tính thiêng và tính thẩm mỹ, giữa bảo vệ di sản và sáng tạo nghệ thuật, chính là điều kiện để sân khấu hóa nghi lễ ở Việt Nam phát triển theo hướng có trách nhiệm và bền vững.

4.2.4. Sự phát triển múa đồng trên sân khấu

Trong tiến trình sân khấu hóa nghi lễ ở Việt Nam, múa đồng là một trường hợp tiêu biểu cho sự dịch chuyển từ diễn xướng tâm linh sang trình diễn nghệ thuật. Nếu trong không gian đền phủ, múa đồng vận hành như một phương tiện giao tiếp với thần thánh thông qua thân thể thanh đồng, âm nhạc châu văn và sự cộng cảm của người dự lễ, thì trên sân khấu, nó được chọn lọc, biên tập và dàn dựng lại để trở thành một cấu trúc biểu diễn có khả năng tiếp cận công chúng rộng rãi hơn. Sự phát triển của múa đồng trên sân khấu vì thế không chỉ là quá trình mở rộng môi trường trình diễn, mà còn là quá trình tái định nghĩa chức năng, ngôn ngữ biểu đạt và cơ chế tiếp nhận của chính hình thức múa này.

Về thực chất, khi múa đồng bước lên sân khấu, nó không còn tồn tại nguyên dạng như trong nghi lễ. Những yếu tố gắn với hiệu lực tâm linh, với trật tự điện thần, với niềm tin của cộng đồng và với cơ chế nhập đồng được giản lược hoặc chuyển hóa ở các mức độ khác nhau. Thay vào đó, múa đồng được tiếp nhận chủ yếu như một chất liệu nghệ thuật giàu tính biểu tượng, giàu nhạc tính và giàu hiệu ứng thị giác. Chính vì vậy, quá trình phát triển của múa đồng trên sân khấu cần được nhìn không chỉ như một lịch sử đưa chất liệu dân gian vào nghệ thuật chuyên nghiệp, mà còn như một diễn biến cho thấy cách xã hội đương đại tái cấu trúc cái thiêng trong không gian biểu diễn công cộng.

4.2.4.1. Từ không gian thiêng đến sân khấu chuyên nghiệp: những bước đi tiên phong

Tư liệu cho thấy từ những năm 1960, một số thành tố của hát văn và các giá đồng đã bắt đầu rời không gian thiêng để xuất hiện trên sân khấu, với vai trò tiên phong của Đoàn Chèo Nam Định. Các tiết mục như *Nam Định quê tôi*, *Đài sen dâng Bác*, *Tiến anh lên đường*, *Gửi anh một khúc hát văn...* tuy chưa phải là sự tái hiện đầy đủ của nghi lễ Lên đồng, nhưng đã cho thấy bước dịch chuyển ban đầu của chất liệu hát văn và múa đồng từ môi trường tín ngưỡng sang môi trường biểu diễn nghệ thuật. Cùng với đó, tên tuổi của nhiều nghệ sĩ như Kim Mã, Kim Liên, Đăng Truyền, Thế Tuyền, Quyền Thanh, Quang Thiệu... được công chúng biết đến qua sóng phát thanh và biểu diễn sân khấu, góp phần đưa hát văn và múa đồng ra khỏi phạm vi hẹp của điện thần để bước vào đời sống nghệ thuật chuyên nghiệp.

Ngoài Đoàn Chèo Nam Định, các đơn vị như Đoàn Chèo Trung ương, Đoàn Chèo Hà Nội và các đoàn chèo ở Thái Bình, Hải Dương, Hưng Yên, Hải Phòng... cũng từng bước đưa các tiết mục phát triển từ hát văn lên sân khấu. Dù quá trình này ban đầu còn rời rạc, phân tán và chưa hình thành một hệ thống biểu diễn ổn định, nhưng nó cho thấy chất liệu nghi lễ đã sớm được nhận diện như một nguồn lực nghệ thuật có khả năng sân khấu hóa. Ở giai đoạn này, giá trị của sự phát triển không chỉ nằm ở số lượng tiết mục, mà chủ yếu ở chỗ nó mở đường cho một khả năng mới: múa đồng có thể được tổ chức lại để hiện diện trong môi trường nghệ thuật chuyên nghiệp.

Sau một thời gian dài thực hành Lên đồng và hát văn bị xem là mê tín dị đoan, từ đầu những năm 1990, cùng với chủ trương khôi phục và phát huy các giá trị văn hóa truyền thống, chất liệu hát văn và múa đồng dần được nhìn nhận lại. Các làn điệu hát văn được đặt lời mới, phát sóng trên Đài Tiếng nói Việt Nam, Đài Truyền hình Việt Nam và các chương trình ca múa nhạc dân tộc. Trong bối cảnh đó, múa đồng không chỉ trở lại như một biểu hiện văn hóa dân gian, mà còn được đưa vào sân khấu như một hình thức trình diễn mang bản sắc dân tộc. Đây là giai đoạn quan trọng bởi nó đánh dấu sự thay đổi trong nhận thức xã hội: từ chỗ loại trừ, nghi lễ và các thành tố của nó bắt đầu được phục hồi như một nguồn vốn văn hóa có thể khai thác cho sáng tạo nghệ thuật.

Một dấu mốc đáng chú ý là việc các nghệ sĩ như Kim Liên, Bích Thục, Đăng Khoa cùng đồng nghiệp ở Đoàn Chèo Nam Định xây dựng và biểu diễn chương trình

Ba giá đồng phục vụ công chúng trong các dịp lễ hội và ngày kỷ niệm. *Ba giá đồng* gồm Cô Đồi, Cậu Hoàng Bơ và Cô Đồi Thượng Ngàn. Điểm đáng chú ý ở đây là các nghệ sĩ không chỉ đưa một vài động tác minh họa lên sân khấu, mà đã cố gắng tái hiện đặc điểm không gian diễn xướng, động tác múa, trang phục và sắc thái của từng giá đồng trên cơ sở tìm hiểu thực hành trong đền phủ. Tuy nhiên, khi sân khấu hóa, mỗi nghệ sĩ chỉ đảm trách một giá riêng, trang phục và đạo cụ được đầu tư công phu hơn, cấu trúc biểu diễn được tổ chức gọn và rõ hơn so với thực hành dân gian. Điều đó cho thấy ngay từ những bước đi tiên phong, múa đồng trên sân khấu đã mang tính chọn lọc, rút gọn và tái cấu trúc, chứ không phải sự sao chép nguyên dạng nghi lễ.

Sau đó, Nhà hát Chèo Việt Nam cũng dàn dựng *Ba giá đồng*, khai thác tương đối đầy đủ các yếu tố của nghi lễ hầu đồng như hát văn, múa, nhân vật cô đồng, thầy đồng, phục trang và không khí tâm linh. Chương trình được khán giả đánh giá cao và trở thành tiết mục biểu diễn thường xuyên. Thành công này cho thấy múa đồng khi bước vào sân khấu chuyên nghiệp có khả năng hấp dẫn công chúng nếu được tổ chức lại theo ngôn ngữ sân khấu. Đồng thời, nó cũng phản ánh một thực tế là khán giả tiếp nhận múa đồng trên sân khấu trước hết như một trải nghiệm nghệ thuật, trong đó điều họ cảm nhận mạnh là sự lộng lẫy của hình ảnh, sức cuốn hút của âm nhạc và thần thái biểu diễn, chứ không phải toàn bộ chiều sâu tín ngưỡng vốn chỉ có thể tồn tại trọn vẹn trong môi trường nghi lễ.

Nhìn từ góc độ đương đại, những bước đi tiên phong này có ý nghĩa vượt ra ngoài giá trị lịch sử đơn thuần. Chúng đặt nền móng cho việc hợp thức hóa múa đồng như một chất liệu biểu diễn trên sân khấu chuyên nghiệp, đồng thời mở ra mô hình tiếp nhận mới đối với một thực hành vốn thuộc không gian thiêng. Từ đây, múa đồng không chỉ là một bộ phận của nghi lễ Lên đồng mà còn trở thành một đối tượng sáng tạo và thưởng thức trong đời sống nghệ thuật công cộng.

4.2.4.2. Sự phát triển múa đồng có quy mô và cấu trúc hoàn chỉnh

Từ những năm 2000 trở đi, múa đồng trên sân khấu không còn chỉ dừng ở các trích đoạn minh họa hoặc các tiết mục mang tính thử nghiệm, mà dần phát triển thành những chương trình có quy mô, có cấu trúc hoàn chỉnh và có khả năng lưu diễn, dự thi, tham gia vào hệ thống biểu diễn chuyên nghiệp. Đây là giai đoạn mà sân khấu hóa múa

đồng không chỉ được duy trì như một hướng khai thác chất liệu dân gian, mà còn trở thành một khuynh hướng sáng tạo rõ nét trong một số đơn vị nghệ thuật.

Một ví dụ tiêu biểu là chương trình *Năm giá đồng* do nhạc sĩ Đỗ Ngọc Vượng dàn dựng năm 2003. Chương trình này kết hợp âm nhạc, hát và múa theo hướng sân khấu hóa hiện đại nhưng vẫn giữ màu sắc dân gian. *Năm giá đồng* gồm Giá Mẫu Liễu Hạnh, Giá Quan Tuần Chanh, Giá Cô Đôi Cam Đường, Giá Quan Hoàng Mười và Giá Cô Đôi Thượng Ngàn. Điều đáng lưu ý ở đây không chỉ là số lượng giá đồng được lựa chọn, mà là cách các thành tố âm nhạc, động tác và hình tượng được tổ chức chặt chẽ theo cấu trúc biểu diễn sân khấu. Điều này cho thấy múa đồng đã không còn là một phần minh họa cho hát văn, mà trở thành thành tố trung tâm của một chỉnh thể sân khấu được dàn dựng có chủ đích.

Từ năm 2005 đến năm 2007, Đoàn Chèo Nam Định tiếp tục ghi dấu ấn tại các hội thi dân ca khu vực phía Bắc và toàn quốc với các tiết mục như *Giá văn Cô Bé* và *Giá Quan Hoàng Bảy Bảo Hà*, đạt giải cao và góp phần khẳng định vị trí của múa đồng trong biểu diễn chuyên nghiệp. Khi Đoàn Chèo Nam Định được nâng cấp thành Nhà hát Chèo Nam Định vào năm 2006, đơn vị này tiếp tục dựng *Năm giá đồng* mới, kết hợp tinh hoa diễn xướng dân gian với các yếu tố hiện đại trong làn điệu, âm nhạc và cách tổ chức nhân vật. Ở đây, sự phát triển của múa đồng trên sân khấu được thể hiện rõ ở chỗ nó bắt đầu mang diện mạo của một chương trình nghệ thuật hoàn chỉnh, có bố cục, có mạch cảm xúc và có định hướng tiếp nhận rõ ràng đối với công chúng.

Một bước phát triển khác là việc chất liệu Lân đồng và múa đồng được đưa vào những vở diễn có quy mô lớn và được xử lý bằng ngôn ngữ sân khấu hiện đại. Chương trình *Tâm linh Việt* của Đoàn Kịch hình thể, Nhà hát Tuổi trẻ, năm 2013 là một trường hợp như vậy. Tác phẩm kết hợp múa dân gian, nghệ thuật hình thể, múa đương đại, vũ đạo tuồng và nền nhạc hát văn, tái hiện 14 giá đồng bằng một hình thức biểu diễn mới. Ở đây, múa đồng không còn được đặt trong mục tiêu tái hiện nghi lễ một cách gần nguyên mẫu, mà trở thành chất liệu để xây dựng một ngôn ngữ sân khấu đương đại. Cùng năm, vở chèo *Bắc Lệ đền thiêng* của Nhà hát Chèo Việt Nam cũng đưa Lân đồng vào sân khấu với dàn dựng lớn, khai thác mạnh sức hấp dẫn của phần trình diễn nghi lễ trong tương quan với cốt truyện và xung đột kịch.

Đến năm 2016, các tác phẩm như *Từ phủ* của đạo diễn Việt Tú hay *Ngũ biến* của Nhà hát Kịch Việt Nam tiếp tục cho thấy mức độ phát triển cao hơn của múa đồng trên sân khấu. Ở những trường hợp này, công nghệ âm thanh, ánh sáng, hình ảnh trình chiếu và thiết kế không gian sân khấu được huy động để làm nổi bật tính huyền ảo, tính biểu tượng và sức cuốn hút cảm quan của chất liệu nghi lễ. Múa đồng trong các tác phẩm ấy không chỉ được giữ lại như một hệ thống động tác dân gian, mà được tái ký hiệu hóa thành hình tượng sân khấu có tính đương đại, phù hợp với công chúng mới và môi trường biểu diễn mới. Điều này cho thấy sự phát triển của múa đồng trên sân khấu không chỉ nằm ở việc nhân rộng số lượng chương trình, mà còn nằm ở sự mở rộng biên độ sáng tạo trong cách nghệ sĩ diễn giải cái thiêng.

Cùng với các nhà hát chuyên nghiệp ở Hà Nội, từ năm 2019 đến năm 2023, Nhà hát Nghệ thuật truyền thống tỉnh Nam Định cũng dựng một số vở lấy chất liệu từ Thờ Mẫu như *Gò Đống Mẫu*, *Thánh Mẫu*, hay vở cải lương kết hợp xiếc *Thượng Thiên Thánh Mẫu* (2022). Những vở diễn này cho thấy múa đồng không chỉ phát triển trong phạm vi chèo hay ca múa nhạc dân tộc, mà còn tham gia vào các loại hình sân khấu khác, từ kịch hình thể đến cải lương, xiếc và sân khấu liên ngành. Như vậy, sự phát triển của múa đồng trên sân khấu ngày nay không còn bó hẹp trong một hình thức biểu diễn truyền thống, mà đã trở thành chất liệu xuyên loại hình, có khả năng thích nghi và biến đổi mạnh trong hệ sinh thái nghệ thuật đương đại.

Tuy nhiên, chính sự phát triển này cũng đặt ra những vấn đề cần được nhìn nhận thận trọng. Từ góc độ tiếp nhận, việc múa đồng bước lên sân khấu đã mở rộng đáng kể khả năng tiếp cận của công chúng đối với Thờ Mẫu. Những người không trực tiếp tham dự nghi lễ vẫn có thể làm quen với hệ thống biểu tượng, thần tích, âm nhạc, phục trang và mỹ học hình thể của các giá đồng thông qua một cấu trúc biểu diễn được tổ chức rõ ràng. Ở phương diện đó, sân khấu hóa góp phần quan trọng vào việc lan tỏa di sản. Nhưng từ góc độ văn hóa, khi múa đồng được chắt lọc, tiết chế và tái cấu trúc theo lôgic dàn dựng, cái được ưu tiên thường là hiệu quả thị giác, kịch tính sân khấu và sự dễ tiếp nhận, trong khi chiều sâu tín ngưỡng và cơ chế vận hành của nghi lễ có thể bị giản lược.

Nói cách khác, sự phát triển của múa đồng trên sân khấu vừa là một hình thức phát huy di sản bằng trình diễn, vừa là một quá trình tái ký hiệu hóa cái thiêng trong

môi trường nghệ thuật công cộng. Nó góp phần làm mềm hóa khoảng cách giữa truyền thống và hiện đại, giữa cộng đồng thực hành và cộng đồng thưởng thức, nhưng đồng thời cũng đặt ra những câu hỏi về ranh giới giữa bảo vệ và cải biên, giữa chiều sâu tâm linh và hiệu ứng thị giác, giữa tôn trọng cấu trúc nghi lễ và yêu cầu kịch tính của sân khấu. Chính từ những vấn đề đó, việc đánh giá các ưu điểm và thách thức của sân khấu hóa múa đồng trong phần sau là cần thiết, nhằm xác định rõ hơn những điều kiện để quá trình phát triển này diễn ra theo hướng có trách nhiệm và bền vững.

4.3. Những ưu điểm và thách thức của sân khấu hóa múa đồng

Việc sân khấu hóa múa đồng trong nghi lễ Lên đồng là một bước phát triển quan trọng, giúp nghệ thuật dân gian tiếp cận công chúng rộng rãi hơn, đồng thời đặt ra cả cơ hội lẫn thách thức. Phân tích các ưu điểm và hạn chế của hiện tượng này sẽ giúp nhận diện rõ giá trị, tác động và những nguy cơ tiềm ẩn của việc chuyển hóa một nghi lễ tâm linh sang không gian biểu diễn nghệ thuật.

4.3.1. Ưu điểm

Bảo vệ và phát huy di sản văn hóa

Múa đồng vốn sinh ra trong môi trường tín ngưỡng, gắn với tín ngưỡng thờ Mẫu và chuỗi nghi thức nhập xuất thần, âm nhạc, trang phục, múa... truyền thống. Khi đưa vào sân khấu, múa đồng buộc phải qua quá trình hệ thống hóa, người dàn dựng phải ghi chép, phân tích, lựa chọn và sắp xếp chuyển động, âm thanh, trang phục theo một trình tự rõ ràng. Việc sử dụng chất liệu dân gian này lưu giữ những giá trị cốt lõi mang hồn cốt bản sắc văn hóa Việt. Những chi tiết có nguy cơ bị thất truyền được ghi lại, những kỹ thuật biểu diễn được chuẩn hóa để truyền dạy, và tri thức về nghi lễ được lưu trữ thành tư liệu. Như vậy, sân khấu hóa vừa là cách giữ lại ngôn ngữ biểu cảm truyền thống, vừa là phương tiện để biến chúng thành tài sản văn hóa có thể truyền từ thế hệ này sang thế hệ khác. Ngoài ra, khi múa đồng xuất hiện trong các chương trình nghệ thuật chính thức, cộng đồng và các cơ quan văn hóa có động lực hơn để đầu tư vào nghiên cứu, đào tạo và bảo vệ di sản.

Trở lại với trường hợp vở diễn *Tứ Phủ* do Việt Tú dàn dựng. Vở diễn được công chiếu chính thức tại Rạp Công Nhân (Hà Nội) vào đầu năm 2016 sau nhiều năm nghiên cứu thực địa. Việt Tú dành ba năm tìm hiểu nghi lễ Lên đồng truyền thống và thêm một

nằm lên ý tưởng sân khấu hóa với mục tiêu giữ trọn tinh thần Thờ Mẫu, đồng thời làm mới hình thức biểu diễn để phù hợp với thẩm mỹ khán giả đương đại. *Tứ Phủ* không đơn thuần tái hiện nghi lễ trong không gian sân khấu mà tạo ra trải nghiệm “nhập thân” ngay từ lúc khán giả bước vào rạp. Khu sân được bài trí ban sơn trang, ngựa giấy, voi giấy và các vật phẩm thờ tự theo đúng nguyên mẫu, giúp không khí thiêng được dẫn dắt từ ngoài sân khấu vào đến màn trình diễn. Bên trong không gian biểu diễn, vở diễn chia thành ba giá đồng chính, bao gồm giá Châu Đệ Nhị, Ông Hoàng Mười và Cô Bé Thượng Ngàn được biên đạo có chủ đích, giữ cấu trúc hành lễ nhưng chất lọc động tác để tăng tính biểu cảm; phần trình diễn hầu dâng, vốn trong nghi lễ thật chỉ là tiểu tiết hỗ trợ được nhấn mạnh thành điểm thẩm mỹ với những động tác đổi khăn áo nhịp nhàng và uyển chuyển. Hệ thống âm thanh, ánh sáng và hình ảnh trình chiếu được sử dụng mạnh mẽ mang tính huyền ảo, giúp khán giả như di chuyển giữa hai không gian thực và tâm linh. Thời lượng rút ngắn còn khoảng 45 phút khiến vở diễn súc tích hơn nhưng vẫn truyền tải được tinh thần thiêng liêng cốt lõi.

Hiệu quả của *Tứ Phủ* thể hiện rõ ở mức độ tiếp nhận rộng rãi. Vở diễn không chỉ tạo tiếng vang trong nước mà còn thu hút nhiều khán giả quốc tế. Trong một buổi biểu diễn từng có khoảng 30 đại sứ và đại diện các quốc gia tham dự và đánh giá tích cực. Ở phương diện quảng bá văn hóa, vở diễn trở thành cầu nối giúp khán giả nước ngoài tiếp cận Thờ Mẫu và thực hành Lên đồng bằng phương thức trực quan, thay vì chỉ qua tư liệu học thuật. Đối với di sản, *Tứ Phủ* góp phần hệ thống hóa kiến thức về cấu trúc giá đồng, trang trí ban thờ, đạo cụ, âm nhạc..., tạo điều kiện cho việc lưu trữ và truyền dạy cho thế hệ trẻ một hướng nâng cao nhận thức năng động, thay vì chỉ lưu giữ trong không gian thờ tự. Về mặt nghệ thuật, sự kết hợp giữa động tác nghi lễ và thủ pháp sân khấu hiện đại khiến múa đồng thoát khỏi khuôn khổ trình diễn dân gian để trở thành tác phẩm nghệ thuật có chiều sâu thẩm mỹ, đồng thời vẫn giữ được hơi thở truyền thống. Nhờ đó, khán giả được trải nghiệm tiết mục đa giác quan về âm nhạc, ánh sáng, vũ đạo, phục trang nhưng không đánh mất cảm giác đang tiếp xúc với một lớp văn hóa tâm linh.

Khi đặt trong hệ thống các ưu điểm của sân khấu hóa múa đồng, *Tứ Phủ* là ví dụ được minh định rõ ràng. Trước hết, vở diễn góp phần bảo tồn di sản bằng cách lưu giữ cấu trúc nghi lễ và hình tượng thờ Mẫu trong hình thức có thể truyền dẫn lâu dài. Thứ

hai, nó nâng cao giá trị thẩm mỹ bằng việc chặt lọc động tác và thiết kế sân khấu tinh tế, tạo hình ảnh vừa trang trọng vừa giàu tính nghệ thuật. Thứ ba, nó tăng tính giải trí thông qua hiệu ứng sân khấu và cấu trúc trình diễn rút gọn, giúp nghi lễ vốn kéo dài nhiều giờ trở nên cô đọng và dễ tiếp nhận. Thứ tư, nó đóng vai trò cầu nối văn hóa trong bối cảnh hội nhập quốc tế, đặc biệt khi được trình diễn trước các đoàn ngoại giao và khán giả quốc tế. Thứ năm, vở có giá trị giáo dục văn hóa, giúp người trẻ tiếp cận Đạo Mẫu theo cách sinh động hơn sách vở. Cuối cùng, yếu tố thị giác mạnh, nhịp điệu cuốn hút và sự “lạ” của thực hành nghi lễ khiến vở tạo được sức hút khán giả lớn, góp phần đưa di sản dân gian đến gần công chúng.

Tuy nhiên, sự thành công này cũng gợi mở các vấn đề cần cân nhắc. Thời lượng rút ngắn đồng nghĩa với việc một số phần nghi thức bị lược bỏ hoặc giản hóa; những yếu tố mang tính thực hành tôn giáo như phân phát lộc, tương tác trực tiếp giữa thanh đồng và cộng đồng tín hữu không xuất hiện, khiến chiều sâu tâm linh có thể bị suy giảm. Một số chi tiết cũng được nghệ thuật hóa để phù hợp thẩm mỹ biểu diễn đặt ra câu hỏi về ranh giới giữa bảo tồn và sáng tạo, giữa tôn giáo và biểu diễn nghệ thuật.

Nhìn chung, *Từ Phủ* là minh chứng rõ ràng rằng sân khấu hóa múa đồng có thể vừa bảo tồn, vừa phát triển di sản nếu được tiếp cận bằng nghiên cứu nghiêm túc và tư duy dàn dựng sáng tạo. Vở diễn đồng thời mở ra đối thoại lớn hơn về việc giữ gìn bản chất thiêng liêng của nghi lễ trong môi trường trình diễn công cộng - một câu chuyện chưa thể khép lại và còn tiếp tục định hình tương lai của nghệ thuật múa đồng trên sân khấu Việt Nam.

Tăng tính thẩm mỹ và nghệ thuật

Việc đưa múa đồng lên sân khấu cho phép các biên đạo và nghệ sĩ chặt lọc các động tác, kết hợp nhạc cụ, ánh sáng, trang phục và đạo cụ để tạo ra những tác phẩm nghệ thuật. Sự chặt lọc này vừa giữ được “hồn dân gian” của nghi lễ, vừa mang hơi thở đương đại, giúp khán giả cảm nhận được giá trị thẩm mỹ mà trước đây chỉ tồn tại trong không gian thiêng. Sự kết hợp này cũng giúp múa đồng trở nên dễ tiếp cận hơn với công chúng hiện đại mà vẫn giữ được tính truyền thống.

Trở lại trường hợp tác phẩm múa *Hóa vàng* (biên đạo Trần Ly Ly) chúng ta thấy rằng tác phẩm lấy cảm hứng từ nghi lễ Lên đồng, nhưng không tái hiện nghi lễ theo lối

mô phỏng toàn bộ nghi lễ, mà chọn cách chuyển dịch các hồn của múa lên đồng sang hình thức múa đương đại kết hợp yếu tố dân gian. Từ đó, *Hóa vàng* giữ được hồn cốt của thực hành nghi lễ, đồng thời mở rộng biên độ thẩm mỹ nhờ kỹ thuật dàn dựng, hiệu ứng thị giác và ngôn ngữ múa biểu cảm chuyên nghiệp. Đây chính là ví dụ tiêu biểu cho việc sân khấu hóa đã tái thiêng trong một hình thức mới và biến nó thành trải nghiệm nghệ thuật có khả năng chạm đến công chúng rộng rãi.

Ở bình diện ngôn ngữ cơ thể, tác phẩm kế thừa nhiều động tác đặc trưng của hệ thống múa dân gian gắn với thực hành Lên đồng như guồn đèn, quay gói, tay ba tầng, tiết tấu lượn mềm mang sắc thái nữ tính nhưng không dừng lại ở phong cách biểu diễn minh họa. Những động tác này được phối trộn với kỹ thuật múa đương đại, đặc biệt là các chuyển động xoay trục, ngã đổ trọng tâm, co duỗi biên độ lớn và nhịp thở giải phóng cơ thể, tạo nên ngôn ngữ biểu đạt giàu nội lực, đa tầng và mang tính cá nhân hóa cao. Điều này khác biệt với không gian nghi lễ gốc, nơi động tác thường mang tính khuôn mẫu, lặp lại, tượng trưng cho phong thái từng giá thánh. Trong *Hóa vàng*, chuyển động trở thành phương tiện biểu đạt tâm lý, hướng khán giả vào hành trình nội tâm của nhân vật nữ - từ tổn thương và giằng xé đến khát vọng giải thoát. Nhờ vậy, múa đồng không còn chỉ là động tác nghi lễ, mà thăng hoa thành hình thức biểu đạt nghệ thuật giàu ý niệm.

Yếu tố thị giác cũng đóng vai trò quan trọng trong việc nâng cao giá trị nghệ thuật. Tác giả chọn lối sân khấu tối giản, khai thác ánh sáng, khói lạnh và không gian trắng như một bối cảnh phi vật thể, tạo nền phủ nội tâm, thay vì tái hiện đền thờ vật chất. Các điểm sáng đỏ, ánh sáng rọi theo chuyển động cơ thể và sự xuất hiện của những mảnh giấy vụn thả bay ở cao trào cuối tạo thành biểu tượng hóa giải nghiệp lực nâng chuyển động thành hình ảnh siêu thực. Sự tối giản này không làm mất tính thiêng, trái lại mở ra khoảng trống cho khán giả tưởng tượng và đồng sáng tạo, thay vì bị áp đặt bởi tính mô phỏng vật chất như trong nghi lễ truyền thống. Đây là cách sân khấu hóa biến chất liệu tín ngưỡng thành hệ ngôn ngữ biểu tượng, đồng thời giữ được chất linh thiêng ở tầm trù tượng cao hơn.

Âm nhạc tiếp tục là một phương diện then chốt làm tăng giá trị thẩm mỹ. Tác phẩm dựa trên ca khúc *Hóa vàng* của Lê Mỹ với phối khí kết hợp chất liệu dân gian (trống, nhị, phách, xèng) và nhạc điện tử, cùng giọng hát da diết của Thanh Thanh Hiền.

Âm thanh không đóng vai trò minh họa mà trở thành nhạc kịch dẫn diễn, đan cài với chuyển động cơ thể, xoá nhoà ranh giới giữa nhạc và múa. Nhịp điệu biến thiên mạnh, lúc dồn nén, lúc bung nở phản chiếu trực tiếp các trạng thái tâm linh, buộc diễn viên không chỉ nhảy theo nhịp mà nghe bằng cơ thể. Điều này làm thay đổi triệt để cách múa đồng được cảm nhận từ hình thức tập thể mang tính cộng đồng trở thành trải nghiệm nghệ thuật giàu tính cá thể hóa, đẩy cao chiều sâu biểu cảm.

Diễn xuất của diễn viên cũng là yếu tố then chốt thể hiện sự thăng hoa thẩm mỹ. Người đầu tiên biểu diễn, Đoàn Vũ Minh Tú, đạt Huy chương Vàng không chỉ nhờ kỹ thuật cao mà nhờ khả năng nhập vai khá thành công theo phương pháp gợi mở của biên đạo. Đây là điểm đối lập thú vị với nghi lễ Lên đồng, nơi tính nhập thần gắn với niềm tin tâm linh. Còn trên sân khấu, nhập thần trở thành phương thức biểu đạt nghệ thuật, chuyển năng lượng thiêng sang ngôn ngữ trình diễn. Tính biểu đạt cá nhân này biến cơ thể diễn viên thành không gian linh nghiệm mới, trong đó biểu cảm gương mặt, ánh mắt và nhịp thở giữ vai trò quan trọng không kém động tác hình thể. Nhờ vậy, vũ đạo mang sức nặng cảm xúc, không chỉ thị giác mà chạm tới tầng phân tâm, triết lý và nữ quyền.

Tác phẩm cũng cho thấy việc nâng cao thẩm mỹ thông qua chọn lọc và tinh gọn nghi lễ. Nếu nghi lễ Lên đồng truyền thống diễn ra trong nhiều giờ với nhiều giá đồng, nhiều nghi tiết, thì *Hóa vàng* tập trung vào một hành trình biểu tượng, cô đọng từ khái niệm “hóa vàng” trong tháng Bảy âm lịch như một ẩn dụ tái sinh. Sự chất lọc này không làm giảm chiều sâu tâm linh mà khiến thông điệp trở nên tập trung, dễ cảm thụ và giàu tính nghệ thuật hơn đối với khán giả đương đại vốn quen với cấu trúc sân khấu súc tích. Đây chính là luận điểm cốt lõi nhấn mạnh rằng sân khấu hóa không chỉ chuyển vị nghi lễ mà tinh luyện nó, khiến cái thiêng trở thành nghệ thuật mà vẫn giữ được tính văn hóa, tính biểu đạt.

Như vậy, *Hóa vàng* cho thấy chuyển hóa nghi lễ múa đồng lên sân khấu giúp bảo vệ yếu tố trình diễn dân gian, mở rộng khả năng biểu đạt của múa, tạo ra tác phẩm giàu tính biểu tượng và chiều sâu thẩm mỹ. Việc kết hợp động tác dân gian với kỹ thuật đương đại, âm nhạc dân gian pha điện tử, sân khấu tối giản mang tính thị giác biểu tượng, cùng diễn xuất mang chiều sâu nội tâm, đã biến chất liệu tín ngưỡng thành ngôn ngữ nghệ thuật đương đại giàu sức sống. Đây là sự mô phỏng nghi lễ mà là sự tái sinh

của nó trong không gian nghệ thuật, một minh chứng rõ ràng rằng sân khấu hóa có thể nâng tầm thẩm mỹ múa đồng, khiến di sản vừa được bảo tồn vừa được làm mới trong bối cảnh hiện đại.

Sân khấu hóa múa đồng mang lại cơ hội quan trọng để nâng cao tính thẩm mỹ và giá trị nghệ thuật cho những hình thức nghi lễ truyền thống vốn gắn liền với đời sống tinh thần của cộng đồng. Khi được chuyển từ không gian tín ngưỡng sang sân khấu, các động tác, nghi tiết và biểu tượng trong múa đồng được biên đạo và nghệ sĩ chắt lọc, sắp xếp và kết hợp với các yếu tố biểu diễn hiện đại như âm nhạc, ánh sáng, trang phục và đạo cụ. Quá trình này không chỉ giữ được hồn dân gian của nghi lễ, mà còn mở rộng biên độ biểu cảm, giúp chuyển tải những ý nghĩa văn hóa, tâm linh và nhân sinh theo cách trực quan, sinh động hơn. Ngôn ngữ cơ thể trên sân khấu trở nên giàu biểu cảm và đa tầng, vừa phản ánh các trạng thái nội tâm, cảm xúc và tâm lý của nhân vật, vừa tạo ra những hình ảnh nghệ thuật tượng trưng, giàu sức cuốn hút người xem.

Yếu tố thị giác đóng vai trò đặc biệt quan trọng trong việc nâng cao thẩm mỹ của múa đồng khi được sân khấu hóa. Không gian biểu diễn, ánh sáng, màu sắc, khói và các hiệu ứng hình ảnh được sử dụng linh hoạt để kiến tạo bối cảnh biểu tượng, vừa gợi nhắc không gian nghi lễ truyền thống, vừa mở ra một chiều kích trừu tượng, phi vật thể để khán giả tự do tưởng tượng và đồng cảm. Những chuyển động xoay tròn, ngã đổ trọng tâm, co duỗi biên độ lớn kết hợp với ánh sáng chiếu theo cơ thể diễn viên giúp tạo ra hiệu ứng thị giác mạnh, đồng thời nhấn mạnh tính linh hoạt, uyển chuyển và sức sống của các động tác dân gian khi được tái hiện dưới lăng kính nghệ thuật.

Âm nhạc cũng là một phương tiện trung tâm trong việc nâng cao giá trị thẩm mỹ. Nhạc cụ truyền thống, nhịp điệu dân gian, ca từ tín ngưỡng được phối hợp cùng các yếu tố nhạc đương đại để tạo ra dòng chảy cảm xúc liên tục, dẫn dắt diễn xuất và nhịp điệu của múa. Sự đan cài này xóa nhòa ranh giới giữa âm nhạc và chuyển động, khiến khán giả không chỉ nghe và nhìn, mà còn cảm nhận nhịp điệu và năng lượng của tác phẩm qua cảm xúc và giác quan, từ đó tăng cường sự đồng cảm và kết nối tinh thần với nghệ thuật.

Hơn nữa, sân khấu hóa múa đồng giúp kết nối di sản với công chúng hiện đại một cách trực tiếp và sinh động. Khán giả không chỉ thưởng thức những động tác đẹp mà còn cảm nhận được chiều sâu văn hóa, ý nghĩa biểu tượng và giá trị nhân văn của

nghi lễ. Tính nghệ thuật được nâng cao thông qua sự phối hợp đồng bộ giữa chuyển động, biểu cảm, âm nhạc và hình ảnh, khiến tác phẩm vừa gần gũi, dễ tiếp cận, vừa giàu giá trị biểu đạt, mở ra cơ hội sáng tạo mới cho nghệ sĩ và tạo sức lan tỏa văn hóa rộng rãi.

Như vậy, sân khấu hóa múa đồng không chỉ là phương tiện bảo vệ và phát huy giá trị di sản văn hóa mà còn là cách nâng tầm nghệ thuật dân gian, biến các nghi lễ truyền thống trở thành trải nghiệm thẩm mỹ đa giác quan, giàu chiều sâu nội tâm và biểu tượng, đồng thời kết nối hiệu quả với khán giả hiện đại, vừa duy trì giá trị văn hóa vừa mở ra những không gian sáng tạo mới cho nghệ thuật biểu diễn.

Tăng tính giải trí

Sân khấu hóa múa đồng không chỉ là phương tiện bảo tồn di sản văn hóa, mà còn là cách nâng cao trải nghiệm giải trí, biến những nghi lễ truyền thống trở thành hình thức biểu diễn thu hút và dễ tiếp cận với khán giả hiện đại. Một trong những yếu tố then chốt giúp tăng tính giải trí của múa đồng trên sân khấu là khả năng tạo ra trải nghiệm trình diễn đa chiều, kết hợp hài hòa giữa chuyển động cơ thể, âm nhạc, ánh sáng, trang phục và đạo cụ. Các động tác uyển chuyển, mềm mại, được chất lọc từ hệ thống múa dân gian và phối hợp với kỹ thuật múa đương đại, tạo nên những tiết mục vừa giàu giá trị biểu tượng, vừa có cảm xúc thị giác mạnh mẽ. Chuyển động xoay tròn, co duỗi linh hoạt, nhịp điệu dồn nén hay giãn nở được biên đạo một cách tinh tế, khiến khán giả không chỉ thưởng thức kỹ thuật mà còn cảm nhận được chiều sâu cảm xúc, nội tâm và năng lượng của nghệ sĩ.

Âm nhạc đóng vai trò trung tâm trong việc nâng cao tính giải trí. Khi kết hợp nhạc cụ dân gian như trống, nhị, xèng với các yếu tố điện tử hoặc phối khí đương đại, âm thanh trở nên sống động, giàu nhịp điệu, dẫn dắt cảm xúc khán giả theo từng phân cảnh. Nhịp điệu biến thiên mạnh, lúc dồn nén, lúc bung nở, không chỉ phản ánh trạng thái tâm linh và nội tâm của nhân vật mà còn tạo ra hiệu ứng kịch tính, thu hút sự chú ý và duy trì trải nghiệm đa giác quan. Âm nhạc và chuyển động cơ thể hòa quyện, xoá nhòa ranh giới giữa nhạc và múa, khiến khán giả vừa nghe, vừa cảm nhận bằng cơ thể nhịp điệu và năng lượng của tác phẩm.

Yếu tố thị giác cũng góp phần nâng cao tính nghệ thuật. Sân khấu được thiết kế linh hoạt, sử dụng ánh sáng, khói, màu sắc và hiệu ứng hình ảnh để kiến tạo không gian

biểu tượng, vừa gợi nhắc không gian nghi lễ truyền thống, vừa mở ra chiều kích trừu tượng, huyền ảo, khơi gợi sự tưởng tượng của khán giả. Trang phục bắt mắt, có chất liệu mềm mại, ánh sáng phản chiếu, kết hợp cùng đạo cụ tối giản hoặc biểu tượng hóa, tạo nên hiệu ứng thị giác sinh động và tăng tính kịch tính. Không gian này vừa duy trì giá trị thiêng liêng, vừa đem lại trải nghiệm giải trí, khiến khán giả chủ động tham gia cảm nhận, đồng cảm và thưởng thức.

Một khía cạnh quan trọng khác là tương tác với khán giả. Khác với nghi lễ ở điện thờ mang tính cộng đồng và tôn nghiêm, sân khấu hóa cho phép khán giả quan sát từ nhiều góc độ, đồng thời cảm nhận nhịp điệu, cử chỉ và năng lượng của diễn viên, tạo ra trải nghiệm gần gũi, sinh động. Sự tương tác gián tiếp này khiến người xem không còn là người quan sát thụ động mà trở thành một phần của trải nghiệm nghệ thuật. Khi kết hợp với âm nhạc và ánh sáng biến đổi theo từng phân đoạn, khán giả có thể đồng cảm, hồi hộp và trải nghiệm cảm xúc theo từng trạng thái của tác phẩm, từ đó nâng cao giá trị giải trí mà vẫn giữ được tinh thần nghi lễ.

Ngoài ra, sân khấu hóa múa đồng còn mang tính giải trí, giúp mở rộng phạm vi tiếp nhận và tạo nguồn lực phát triển bền vững cho nghệ thuật dân gian. Các vở diễn được tổ chức trong các rạp hát, liên hoan văn hóa hoặc chương trình quốc tế không chỉ thu hút khán giả trong nước mà còn làm cầu nối quảng bá văn hóa ra thế giới. Việc tạo ra sản phẩm biểu diễn đa giác quan, dễ tiếp cận, đồng thời vẫn giữ được bản sắc văn hóa, vừa đáp ứng nhu cầu giải trí hiện đại, vừa góp phần duy trì đời sống văn hóa cho nghệ thuật dân gian.

Trường hợp vở *Tứ Phủ* (Việt Tú) cho thấy vở diễn được thiết kế để khán giả có thể vừa thưởng thức vẻ đẹp nghi lễ, vừa trải nghiệm sự kịch tính và tính giải trí của sân khấu hiện đại. Đạo diễn chủ động lựa chọn các yếu tố liên quan tới âm nhạc, thị giác và các yếu tố nghệ thuật khác như thời trang, bố cục sân khấu [Phụ lục 1, tr.239]. Các phân nhập đồng được biên đạo thành các giá đồng có nhịp điệu, kết hợp ánh sáng, hình ảnh chiếu và âm nhạc sống động, tạo ra cảm giác đa giác quan. Không gian sân khấu được dựng như một đèn phủ thu nhỏ, kết hợp hiệu ứng chiếu sáng và âm thanh giúp người xem cảm nhận rõ tính thiêng của nghi lễ nhưng vẫn có trải nghiệm vui thích, kịch tính. Sự tương tác gián tiếp với khán giả, khi họ đồng cảm với diễn xuất, hình tượng thần và

năng lượng của vũ công, khiến tiết mục trở thành một trải nghiệm sinh động, vừa giáo dục văn hóa, vừa giải trí.

Như vậy, sân khấu hóa múa đồng tăng tính giải trí thông qua sự kết hợp chặt chẽ giữa động tác uyển chuyển, ngôn ngữ cơ thể biểu cảm, âm nhạc sống động, ánh sáng và hiệu ứng thị giác, đồng thời tạo sự tương tác tinh thần với khán giả và mở ra cơ hội cho những sáng tác vở diễn sân khấu chuyên nghiệp. Hình thức này nhằm duy trì bản sắc văn hóa và giá trị nghi lễ, và biến trải nghiệm xem múa đồng trở thành một sản phẩm nghệ thuật giàu sức sống, và gần gũi với khán giả hiện đại, mở ra hướng phát triển bền vững cho nghệ thuật dân gian trên sân khấu đương đại.

Quảng bá văn hóa Việt Nam và hội nhập quốc tế

Khi múa đồng bước ra khỏi không gian đền phủ và được trình diễn trên sân khấu, nhất là trong các chương trình giao lưu nghệ thuật quốc tế, nó không chỉ là một tiết mục biểu diễn đơn thuần nữa. Lúc ấy, múa đồng trở thành một “đại sứ văn hóa” rất tự nhiên của Việt Nam. Những động tác uyển chuyển của người Lên đồng, những sắc màu rực rỡ từ khăn áo, âm nhạc châu văn ngân nga, tất cả hòa lại tạo thành một hình ảnh rất riêng, rất Việt Nam mà ngay cả người lần đầu tiếp xúc cũng dễ cảm nhận được sự linh thiêng, sự mềm mại và vẻ đẹp thâm đậm bản sắc Á Đông.

Nhiều đoàn nghệ thuật từng đưa các trích đoạn nghi lễ Lên đồng sang biểu diễn tại Hàn Quốc, Nhật Bản hay Pháp. Ở đó, khán giả nước ngoài không hiểu hết hệ thống Thờ Mẫu, nhưng họ vẫn chăm chú theo dõi, thậm chí ngạc nhiên trước cách người Việt gửi gắm niềm tin tâm linh thông qua âm nhạc, múa và trang phục. Qua những biểu trình diễn này, khán giả quốc tế hiểu hơn về ý nghĩa của từng giá, từng điệu múa, hay vì sao nghệ nhân lại thay trang phục nhiều lần, cũng hàm ý hiểu về văn hóa, con người Việt Nam hơn. Sân khấu hóa nghi lễ đã giúp mở ra một lối tiếp cận nhẹ nhàng nhưng hiệu quả, khi người xem muốn tìm hiểu về văn hóa thông qua trải nghiệm trực tiếp bằng hình thức sân khấu chuyên nghiệp. Cũng nhờ cách trình diễn sân khấu hóa mà hình ảnh múa đồng trở nên chín chu, có cấu trúc và dễ tiếp nhận hơn đối với khán giả quốc tế. Thay vì một nghi lễ kéo dài hàng giờ, tiết mục sân khấu chỉ giữ lại những động tác đẹp, âm nhạc giàu cảm xúc và đặc biệt là tính biểu tượng đậm nét theo mục đích của đạo diễn và tư vấn với các đồng thầy. Điều này giúp múa đồng đi xa hơn, vượt qua rào cản ngôn

ngữ, tín ngưỡng và khác biệt văn hóa.

Dưới góc độ hội nhập, việc múa đồng xuất hiện trong các liên hoan nghệ thuật, tuần lễ văn hóa hay các chương trình quảng bá du lịch quốc gia cũng thể hiện một thái độ cởi mở của Việt Nam. Ta không chỉ giới thiệu di sản theo kiểu kể cho người ta nghe”, mà là để người ta xem, cảm và tự rút ra giá trị. Đây chính là cách giao lưu văn hóa hiện đại-dùng nghệ thuật biểu diễn để tạo đồng cảm và đối thoại. Có thể nói, mỗi buổi diễn Lên đồng trên sân khấu quốc tế là một lát cắt văn hóa Việt Nam được gửi tới bạn bè năm châu. Sự hiện diện ấy góp phần nâng cao vị thế văn hóa Việt Nam, cho thấy ta có những giá trị vừa nhân văn, vừa đủ sức hòa mình vào dòng chảy văn hóa toàn cầu mà không bị hòa tan. Và chính từ những buổi giao lưu như vậy, bản sắc văn hóa Việt Nam lại được lan tỏa theo cách thâm thấu và sâu sắc giống như chính tinh thần của múa đồng.

Giá trị giáo dục và trao truyền

Sân khấu hóa múa đồng giúp thế hệ trẻ dễ tiếp cận di sản dân gian hơn, hiểu rõ hơn về tín ngưỡng, phong tục và các giá trị văn hóa truyền thống. Nhờ đó, di sản không bị hiểu một cách hời hợt hay giản lược, mà còn truyền cảm hứng tự hào dân tộc, tạo nền tảng giáo dục văn hóa một cách trực quan, sinh động. Khi múa đồng được đưa lên sân khấu, nó trở thành một “người thầy” đặc biệt, dạy về văn hóa dân gian theo cách nhẹ nhàng mà thấm. Khán giả, nhất là lớp trẻ, không phải nghe giảng giải dài dòng hay đọc những tài liệu khó hiểu. Chỉ cần ngồi trước sân khấu, để mắt nhìn những chuyển động uyển chuyển, để tai lắng nghe tiếng hát văn rộn ràng, các em đã có thể cảm nhận được tinh thần của tín ngưỡng dân gian Việt Nam. Sân khấu hóa vì thế trở thành một con đường gần gũi để thế hệ trẻ tiếp cận di sản, hiểu nó từ cảm xúc rồi mới đến tri thức – một cách học tự nhiên và dễ đi vào lòng người hơn nhiều.

Tác phẩm *Hầu văn Xá thượng* của NSND Chu Thúy Quỳnh là một minh chứng rất rõ cho giá trị giáo dục ấy. Khi tác phẩm ra mắt và đoạt Huy chương Vàng năm 1995, rồi trở thành một trong những tác phẩm xuất sắc được trao Giải thưởng Hồ Chí Minh, nó đã mở ra một cánh cửa giúp công chúng, đặc biệt là những người trẻ, nhìn thấy nghi lễ lên đồng bằng một diện mạo mới. Thực hành nghi lễ mang tính thiêng, nhưng không khó gần, khó tìm để tham dự, mà vẫn có thể trải nghiệm nó thông qua sân khấu nghệ thuật chuyên nghiệp.

Nhiều khán giả trẻ từng chia sẻ rằng trước khi xem *Hầu văn Xá thượng*, họ chỉ biết Lân đồng qua những câu chuyện mơ hồ, hoặc đôi khi còn xen lẫn định kiến. Nhưng khi thấy nghệ sĩ múa phát khăn, vái vọng, xoay người theo tiếng trống và giọng hát vãn sống ngay trên sân khấu, các em mới hiểu đó là một hệ thống tín ngưỡng chặt chẽ, giàu biểu tượng và chứa đựng bao niềm tin đẹp về mùa xuân, may mắn, phúc lộc. Đây chính là giá trị giáo dục quan trọng: sân khấu giúp di sản không bị hiểu sai, hiểu lệch, mà được nhìn nhận bằng ánh sáng trong trẻo của nghệ thuật¹.

Ở góc độ truyền nói, tác phẩm còn truyền cảm hứng cho nhiều thế hệ nghệ sĩ trẻ. Họ học cách xử lý động tác đặc trưng của Lân đồng như phát khăn, tung lộc, múa quạt không phải bằng lối sao chép, mà theo tinh thần hiểu để tái tạo. Đó chính là truyền nói đúng nghĩa, không chỉ giữ lại cái cũ, mà còn làm cho nó sống tiếp trong ngôn ngữ biểu diễn hôm nay. Các nghệ sĩ trẻ khi tập *Hầu văn Xá thượng* thường nói rằng điều khó nhất không phải là kỹ thuật, mà là làm sao múa có hồn, tức là giữ được sự trang nghiêm của nghi lễ dù đứng trên sân khấu hiện đại.

Điều đáng quý nữa là *Hầu văn Xá thượng* giúp khán giả trẻ thấy được vẻ đẹp của truyền thống mà không cần phải bước vào đền phủ. Sân khấu tối giản, ánh sáng vàng ấm, tiếng hát vãn vang lên từ hai nghệ nhân ngồi ngay bên cánh gà tất cả tạo nên một không gian mờ ảo, nhưng gần gũi. Áo yếm trắng, váy đụp cam đất của người múa cũng khiến người xem nhận ra nét đẹp của trang phục truyền thống Việt Nam, từ đó khơi gợi sự tò mò và niềm tự hào về văn hóa truyền thống của dân tộc. Nhờ những yếu tố ấy, sân khấu hóa múa đồng qua tác phẩm *Hầu văn Xá thượng* trở thành một hình thức giáo dục văn hóa trực quan, sinh động. Không cần lời giảng giải, không cần sách vở phức tạp, tác phẩm vẫn giúp người trẻ hiểu được Thờ Mẫu, hiểu được vì sao dân mình tin vào phúc, lộc, may mắn, và vì sao mỗi dịp xuân về lòng người lại hướng đến sự giao hòa với thần thánh.

Tạo sức hút khán giả

Múa đồng khi được sân khấu hóa có tính trình diễn cao, dễ gây ấn tượng mạnh về thị giác và cảm xúc. Sự kết hợp uyên chuyên giữa động tác, âm nhạc, ánh sáng và trang phục giúp khán giả bị cuốn hút ngay từ những phút đầu, từ đó thu hút công chúng

¹ Trao đổi của NCS với khán giả trẻ về vở diễn *Hầu văn Xá Thượng* trên sân khấu, Hà Nội, năm 1995.

đến với nghệ thuật truyền thống nhiều hơn, góp phần duy trì và phát triển sự quan tâm của công chúng đối với di sản dân gian.

Khi múa đồng được đưa ra sân khấu, điều trước mắt ta thấy không chỉ là một chuỗi động tác cũ mà là cả một bản phối của thị giác, âm thanh, chuyển động và phục trang, thứ khiến người xem dừng lại, nhìn lâu và nhớ mãi. Sân khấu hóa cho phép phóng đại những biểu tượng vốn nhỏ trong nghi lễ thành hình ảnh lớn, rõ và có ẩn ý thẩm mỹ. Trong MV *Tứ Phủ* của Hoàng Thùy Linh (2019) các gam màu chủ đạo (đỏ, vàng, lam tím), lớp áo, mấn, đạo cụ như kiếm, quạt được thiết kế, chiếu sáng kỹ lưỡng để mỗi khung hình trở thành một bức tranh gợi cảm. Tương tự, tiết mục *Phong Nữ - Cô Đồi Thượng Ngàn* của Kiều Anh (2024) dùng nền sân khấu có họa tiết rừng thiêng, ánh sáng hướng tâm và khói mù - những yếu tố này không những mô phỏng điện thờ mà còn tạo độ sâu, khiến mắt khán giả bị thu hút ngay tức thì.

Múa đồng trên sân khấu không sao chép nguyên bản nghi lễ mà chắt lọc động tác biểu trưng (vung tay, tung khăn, múa kiếm, múa quạt) rồi cách điệu để rõ nhịp, dễ đọc với khán giả đại chúng. Trong *Tứ Phủ* (Hoàng Thùy Linh), sự xen kẽ giữa động tác mềm mại và chuyển động dứt khoát tạo ra hiệu ứng nhập đồng trực quan. Còn Kiều Anh lồng kỹ thuật ca trù và động tác tượng trưng vào một phân đoạn hiện đại, vừa giữ ý nghĩa vừa tăng tính mãn nhãn.

Sân khấu mở, máy quay, hiệu ứng chuyển động chậm, ánh sáng, khói... là công cụ dẫn dắt chú ý, từ chi tiết (một cái nhấc khăn) tới toàn cảnh (đoàn múa xếp thành vòng). *Tứ Phủ* dùng cách chuyển cảnh mượt để tạo cảnh giới, còn tiết mục truyền hình khai thác góc máy và ánh sáng để nhấn mạnh khoảnh khắc giáng đồng. Kết quả tạo nên cảm xúc cho khán giả và họ bị dẫn dắt cảm xúc. Những yếu tố trên tạo ra cảm xúc trầm lắng, rộn ràng, linh thiêng. Với người Việt, đó có thể gợi nhớ lễ hội quê hương. Với khán giả trẻ, đó là một trải nghiệm huyền ảo, kích thích tò mò. Khi khán giả bị cuốn vào cảm xúc ngay từ đầu, họ có xu hướng tìm hiểu thêm xem lại MV *Tứ phủ*, tìm hiểu thêm về nghi lễ, tới buổi diễn thực tế, và từ đó quan tâm hơn tới di sản dân gian.

4.3.2. Thách thức

Bên cạnh những ưu điểm trong việc lan tỏa di sản, mở rộng công chúng tiếp nhận và làm giàu ngôn ngữ biểu diễn đương đại, quá trình sân khấu hóa múa đồng cũng đặt

ra nhiều thách thức. Nổi bật nhất là nguy cơ thương mại hóa nghi lễ, sự giản lược hệ biểu tượng của các giá đồng để phù hợp với nhu cầu trình diễn và khó khăn trong việc cân bằng giữa yêu cầu của nghi lễ với yêu cầu của sân khấu chuyên nghiệp. Những thách thức này không diễn ra ở một dạng thức duy nhất, mà biểu hiện khác nhau tùy theo môi trường trình diễn.

Trước hết, đối với trường hợp sân khấu nghệ thuật chuyên nghiệp, thách thức lớn nhất nằm ở sự thẩm mỹ hóa mạnh mẽ chất liệu nghi lễ. Các vở diễn như *Tứ phủ*, *Ngũ biến*, *Tâm linh Việt*, *Bắc Lệ đền thiêng* hay *Thượng Thiên Thánh Mẫu* cho thấy khi múa đồng được đặt trong một cấu trúc sân khấu hoàn chỉnh, nó có khả năng tạo ra hiệu quả nghệ thuật lớn thông qua ánh sáng, âm thanh, bố cục không gian, nhịp dựng và tổ chức hình tượng. Tuy nhiên, chính sự đầu tư này cũng làm nảy sinh một vấn đề căn bản: múa đồng trên sân khấu không còn vận hành như một phần của nghi lễ có hiệu lực tâm linh, mà chủ yếu được tiếp nhận như một hình thức biểu diễn giàu cảm xúc và thị giác. Chẳng hạn, ở *Tứ phủ*, múa đồng được thẩm mỹ hóa mạnh về ánh sáng, thiết kế sân khấu và tiết tấu dàn dựng, qua đó mở rộng đáng kể công chúng tiếp nhận; song đồng thời, trải nghiệm của khán giả nghiêng về thưởng thức nghệ thuật hơn là tham dự vào một không gian thiêng. Điều này cho thấy sân khấu có thể làm nổi bật vẻ đẹp biểu tượng của nghi lễ, nhưng cũng có thể làm giảm chiều sâu tham dự nghi lễ của người xem.

Tương tự, ở *Tâm linh Việt*, chất liệu Lên đồng và múa đồng được kết hợp với nghệ thuật hình thể, múa đương đại, vũ đạo tuồng và cấu trúc trình diễn hiện đại. Ưu điểm của cách làm này là tạo nên một hình thức biểu đạt mới, có khả năng đối thoại với khán giả đương đại. Tuy nhiên, khi chất liệu nghi lễ bị tái tổ chức quá mạnh theo logic sân khấu, ranh giới giữa chuyển hóa sáng tạo và làm mỏng cấu trúc nghi lễ trở nên rất mong manh. Ở các trường hợp như *Bắc Lệ đền thiêng* hay *Thượng Thiên Thánh Mẫu*, thách thức cũng nằm ở chỗ, càng hướng tới tính kịch, tính hấp dẫn và hiệu quả sân khấu, tác phẩm càng phải lựa chọn, lược bỏ, thậm chí tái mã hóa nhiều thành tố vốn gắn chặt với điện thần, với niềm tin và với trật tự nghi lễ. Từ đó đặt ra câu hỏi: đến đâu thì sự cải biên còn là phát huy giá trị di sản và từ đâu nó bắt đầu làm thay đổi bản chất của thực hành nghi lễ?

Đối với trường hợp trình diễn đại chúng và truyền hình, thách thức lại biểu hiện

ở xu hướng cô đọng các giá đồng thành những “dấu hiệu thị giác” dễ nhận biết. Các chương trình ca nhạc, truyền hình hoặc MV thường ưu tiên nhịp độ nhanh, hình ảnh mạnh và khả năng gây ấn tượng tức thời. Vì thế, những động tác như tung khăn, múa quạt, múa kiếm, giáng đồng, ban lộc thường được lựa chọn như các mô-típ tiêu biểu để đại diện cho cả một hệ thống biểu tượng phức tạp. Chẳng hạn, MV *Tứ Phủ* của Hoàng Thùy Linh (2019) là một ví dụ điển hình cho việc kết hợp âm nhạc dân gian, phối khí điện tử và hình ảnh sân khấu huyền ảo để gợi nhắc đến nghi lễ Lên đồng. Sản phẩm này có ưu điểm rõ rệt là làm cho hình ảnh và âm hưởng của Thờ Mẫu trở nên gần gũi hơn với công chúng trẻ; tuy nhiên, do bị chi phối bởi logic của MV, nghi lễ ở đây chủ yếu hiện lên như một hệ thống biểu tượng cô đọng và cách điệu, thiên về cảm giác thị giác hơn là chiều sâu nghi lễ.

Trường hợp tiết mục *Phong Nữ – Cô Đồi Thượng Ngàn* do Kiều Anh trình diễn cũng cho thấy rõ vấn đề đó. Khi vũ đạo truyền thống được kết hợp với pop ballad, nhạc cụ dân gian và phục trang cách tân, phần biểu diễn có thể tạo được sức hấp dẫn mới, mở rộng khả năng tiếp cận của công chúng. Nhưng đồng thời, quá trình này cũng làm cho các yếu tố nghi lễ bị chuyển dịch sang một hệ quy chiếu khác, nơi cái được nhấn mạnh là cảm xúc nghệ thuật, vẻ đẹp hình ảnh và hiệu ứng sân khấu. Nói cách khác, trong không gian đại chúng và truyền hình, múa đồng thường được rút về những biểu tượng dễ nhìn, dễ nhớ, dễ lan tỏa; ưu điểm là tăng khả năng phổ biến, nhưng hạn chế là nguy cơ giản lược hệ biểu tượng đa tầng của các giá đồng và làm công chúng tiếp nhận nghi lễ chủ yếu qua phần “vỏ hình thức”.

Đối với những trình diễn sân khấu phục vụ du lịch và lễ hội, nguy cơ thương mại hóa còn biểu hiện rõ hơn. Trong một số chương trình tại các điểm du lịch tâm linh như Đền Hùng, Chùa Hương, Đền Bà Chúa Kho, hoặc tại các lễ hội văn hóa dân gian, khu nghỉ dưỡng, không gian biểu diễn du lịch, múa đồng thường được rút gọn và sắp xếp lại để phù hợp với thời lượng chương trình và nhịp tiếp nhận của du khách. Trong các trường hợp này, người xem phần lớn không đến với tư cách người tham dự nghi lễ mà với tư cách khán giả hoặc khách tham quan. Vì vậy, ban tổ chức thường ưu tiên những lớp trình diễn dễ gây ấn tượng như phục trang rực rỡ, âm thanh rộn rập, ánh sáng mạnh, chuyển động nhanh và các mô-típ quen mắt như tung khăn, ban lộc, múa quạt. Hệ quả

là nghi lễ bị nén lại thành một tiết mục biểu diễn ngắn, dễ xem, dễ chụp ảnh, dễ truyền thông, nhưng khó giữ được chiều sâu tín ngưỡng và thần thái linh thiêng vốn là cốt lõi của múa đồng trong môi trường gốc.

Thách thức ở đây không chỉ là việc cắt xén thời lượng hay thêm hiệu ứng kỹ thuật, mà sâu hơn là sự thay đổi trong bản chất tiếp nhận. Khi có những buổi Lên đồng mang tính trình diễn được tổ chức theo lịch cố định để phục vụ khách tham quan, nghi lễ đứng trước nguy cơ bị nhìn như một sản phẩm nghệ thuật hơn là một thực hành gắn với tín tâm, thời điểm và ngữ cảnh văn hóa cụ thể. Nếu sân khấu hóa trong nhà hát còn ít nhiều giữ được ý thức nghệ thuật và sự đầu tư nghiên cứu, thì ở môi trường du lịch và lễ hội, áp lực về lượng khách, thời gian chương trình và hiệu quả thị giác dễ đẩy múa đồng đến gần hơn với logic hàng hóa. Điều này có thể tạo ra lợi ích trước mắt như tăng sức hút văn hóa, kích thích du lịch và tạo thêm thu nhập cho người thực hành hoặc đơn vị tổ chức, nhưng về lâu dài cũng có nguy cơ làm lệch nhận thức của công chúng, đặc biệt là thế hệ trẻ, về bản chất của nghi lễ Lên đồng.

Từ ba nhóm trường hợp trên có thể thấy, thách thức lớn nhất của sân khấu hóa múa đồng không phải là việc đưa múa đồng lên sân khấu tự thân đã có vấn đề, mà là việc đưa lên bằng cách nào, với mục đích nào và giới hạn nào. Nếu quá thiên về giải trí, sân khấu dễ biến nghi lễ thành một buổi trình diễn đẹp mắt và mang tính nghệ thuật nhưng thiếu chiều sâu tín ngưỡng phản ánh đời sống tâm linh của cộng đồng chủ thể như là những tiêu chí mà Thực hành tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ của người Việt đã được UNESCO ghi vào danh sách Di sản văn hóa phi vật thể đại diện của nhân loại. Nếu quá thiên về bảo vệ như vốn có trong các điện thần, tác phẩm khó có thể chuyển tải vì tính thiêng, tính biểu đạt và có thể khó tiếp cận và khó đối thoại với công chúng hôm nay. Vì vậy, khó khăn trong việc cân bằng giữa nghi lễ và nghệ thuật là thách thức có tính nền tảng. Đây không chỉ là câu chuyện kỹ thuật dàn dựng, mà còn là vấn đề nhận thức văn hóa và đạo đức nghề nghiệp. Người nghệ sĩ, biên đạo và nhà tổ chức cần hiểu rõ đâu là yếu tố cốt lõi của nghi lễ cần được tôn trọng, đâu là yếu tố có thể cách điệu, rút gọn hay tái cấu trúc mà không làm sai lệch tinh thần của di sản.

Nói cách khác, sân khấu hóa múa đồng luôn đứng trước một nghịch lý: muốn lan tỏa di sản thì phải chuyển hóa nó để phù hợp với công chúng mới. Nhưng càng chuyển

hóa mạnh, nguy cơ làm mỏng đi hồn cốt nghi lễ càng lớn. Chính vì vậy, thách thức của sân khấu hóa không chỉ nằm ở nguy cơ thương mại hóa, mà còn nằm ở việc giữ được sự cân bằng giữa hiệu quả thẩm mỹ và chiều sâu tâm linh, giữa mở rộng công chúng và bảo vệ cấu trúc biểu tượng, giữa sáng tạo nghệ thuật và trách nhiệm đối với di sản. Đây là điều kiện quan trọng để quá trình phát huy giá trị của múa đồng trong đời sống đương đại có thể diễn ra theo hướng bền vững, thay vì chỉ tạo ra những hình thức hấp dẫn nhất thời nhưng làm suy giảm ý nghĩa văn hóa lâu dài của nghi lễ.

Tiểu kết

Những vận động của múa đồng trong đời sống đương đại cho thấy sự giao thoa ngày càng rõ giữa nghi lễ và trình diễn. Trong khi các yếu tố sân khấu thâm nhập vào không gian điện thờ, thì các mã thiêng của nghi lễ cũng được chất lọc để đưa lên sân khấu nghệ thuật. Sự đan xen ấy làm cho ranh giới giữa cái thiêng và cái đẹp trở nên linh hoạt, luôn được tái định nghĩa theo bối cảnh xã hội và nhu cầu công chúng.

Ở chiều thứ nhất, nghi lễ hóa múa đồng thể hiện qua sự tinh luyện động tác, đầu tư phục trang, đạo cụ và tổ chức âm nhạc bài bản hơn. Tuy nhiên, sự thẩm mỹ hóa này không nhất thiết làm suy giảm tính thiêng, mà trong nhiều trường hợp còn góp phần củng cố cảm thức trang nghiêm và cộng cảm tâm linh. Ở chiều thứ hai, sân khấu hóa nghi lễ chuyển múa đồng từ thực hành “được tin” sang thực hành “được xem”, nơi các yếu tố thiêng trở thành ký hiệu thẩm mỹ trong cấu trúc dàn dựng. Điều đó mở rộng khả năng lan tỏa di sản, nhưng cũng đặt ra nguy cơ giản lược cái thiêng thành hiệu ứng thị giác.

Từ đó, có thể thấy tính thiêng và tính nghệ thuật không đối lập mà tồn tại trong quan hệ hỗ trợ nếu sự chuyển hóa vẫn giữ được cấu trúc và ý nghĩa cốt lõi của tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ. Vì vậy, vấn đề đặt ra không chỉ là bảo tồn hay sáng tạo, mà là tìm kiếm sự cân bằng giữa truyền thống và hiện đại, giữa tái tạo thẩm mỹ và gìn giữ chiều sâu tâm linh của múa đồng trong đời sống đương đại.

KẾT LUẬN

Luận án *Múa đồng ở châu thổ Bắc Bộ - từ nghi lễ đến sân khấu* nghiên cứu một thực hành nghi lễ mang tính thiêng, có cấu trúc trình diễn và tính sân khấu nội tại. Khi đi vào không gian sân khấu chuyên nghiệp, thực hành đó biến đổi về chức năng, hình thức biểu đạt và cơ chế tiếp nhận. Trên cơ sở khảo sát tư liệu điền dã tại thành phố Hà Nội, các tỉnh Hưng Yên, Ninh Bình, kết hợp với phân tích tư liệu thành văn, tư liệu trình diễn và các trường hợp sân khấu hóa múa đồng trong đời sống nghệ thuật đương đại, luận án đi đến kết luận rằng múa đồng không chỉ là một thành tố phụ thuộc của nghi lễ Lên đồng, mà là một hình thức trình diễn nghi lễ mang tính sân khấu. Tính sân khấu ấy là đặc điểm được hình thành ngay trong chính cấu trúc vận hành của nghi lễ. Hệ thống động tác, đạo cụ, phục trang, âm nhạc châu văn, trạng thái nhập vai và quan hệ tương tác giữa thanh đồng với người tham dự đã tạo nên một chỉnh thể diễn xướng có tổ chức, có quy phạm, có nhịp độ, có cao trào và có khả năng tạo nghĩa.

Việc tiếp cận nghiên cứu múa đồng từ góc độ ngành lý luận và lịch sử sân khấu, cho phép vượt ra khỏi cách hiểu giản lược coi đây chỉ là biểu hiện trực tiếp của đức tin. Chính cách tiếp cận này đã giúp nhận diện nó như một hệ thống ngôn ngữ hình thể và biểu tượng giàu tính thẩm mỹ, vận hành trong một không gian vừa thiêng vừa trình diễn. Ở phương diện này, luận án cho rằng múa đồng là một dạng thức múa thiêng đặc thù, nhưng đồng thời cũng là một hình thức trình diễn nghi lễ có cấu trúc sân khấu tiềm ẩn, có thể được phân tích bằng các công cụ của lý luận sân khấu một cách chính danh và hệ thống.

Từ nhận diện khái quát đó, luận án tiếp tục làm rõ rằng trong múa đồng, một hình thức biểu đạt cho nghi lễ Lên đồng, vận hành như hạt nhân tổ chức nhịp độ, biểu tượng và tương tác của chỉnh thể diễn xướng. Khảo sát hệ thống các giá đồng cho thấy múa đồng không phải là một chuỗi động tác ngẫu nhiên hay chỉ mang tính minh họa cho các giá đồng, mà là thành tố trực tiếp góp phần tổ chức thời gian, nhịp điệu, cao trào và sự chuyển đoạn của nghi lễ. Trong từng giá đồng, động tác múa gắn với tính cách, uy quyền, thần tích và căn tính biểu tượng của vị thánh được thỉnh nhập. Vì vậy, mỗi mô-típ động tác, mỗi cách sử dụng đạo cụ, mỗi chuyển động thân thể đều mang giá trị ký hiệu. Ở bình diện vi mô, múa đồng được tổ chức theo khung động tác tương đối

ổn định, gắn với từng giá đồng, từng loại đạo cụ, từng sắc thái biểu hiện. Nhưng trong phạm vi khung ấy vẫn tồn tại biên độ ứng tác, cho phép thanh đồng điều chỉnh cường độ, nhịp độ, độ nhân, thời lượng và cách tương tác theo tiết tấu châu văn, trạng thái cảm xúc, căn quả và bầu không khí của buổi lễ. Ở bình diện vĩ mô, múa đồng góp phần tổ chức nghi lễ theo các lớp diễn tiến từ nhập vai, triển khai thần thái đến khép giá. Chính vì vậy, nó giữ vai trò điều tiết toàn bộ nhịp vận động của nghi lễ. Luận án cũng chỉ ra rằng mối quan hệ giữa múa đồng với âm nhạc châu văn, lời hát, phục trang, đạo cụ và người dự lễ tạo thành một hệ thống ký hiệu đa tầng.

Trong hệ thống đó, thanh đồng không chỉ hầu các giá thánh, múa thể hiện sự nhập đồng, mà kiến tạo sự hiện diện của thần linh thông qua thân thể. Cung văn không chỉ đàn hay hát ngọt, mà tổ chức nhịp điệu và nâng đỡ cao trào. Người dự lễ không hoàn toàn ở vị thế người xem thụ động mà tham gia vào quá trình cộng cảm, tạo nên hiệu ứng nhập thể và hiệu ứng thẩm mỹ đặc thù của nghi lễ. Bởi vậy, luận án đi đến một kết luận quan trọng: nếu xem nghi lễ Lên đồng như một chỉnh thể trình diễn, thì múa đồng chính là trục vận hành trung tâm, nơi nhịp độ nghi lễ, cấu trúc biểu tượng và quan hệ tương tác cùng hội tụ. Điều đó lý giải vì sao múa đồng có khả năng chuyển hóa mạnh khi đi vào sân khấu, bởi ngay từ trong môi trường nghi lễ, nó đã là yếu tố có cấu trúc, có tổ chức và có tính biểu đạt cao.

Trên nền tảng nhận thức đó, luận án chứng minh rằng khi bước vào không gian sân khấu chuyên nghiệp, múa đồng không đơn thuần được đưa lên sân khấu theo kiểu sao chép nguyên trạng, mà trải qua một quá trình tái cấu trúc có tính hệ thống. Quá trình này diễn ra qua nhiều cơ chế đồng thời: chọn lọc và trích xuất các giá đồng hoặc các mô-típ tiêu biểu; nén thời gian nghi lễ để phù hợp với thời lượng biểu diễn; thẩm mỹ hóa hình tượng, không gian, ánh sáng, âm thanh và nhịp dựng; chuẩn hóa động tác và kỹ thuật biểu diễn để đáp ứng chuẩn mực nghệ nghiệp của sân khấu chuyên nghiệp.

Sự chuyển hóa ấy kéo theo biến đổi ở nhiều cấp độ. Trước hết là biến đổi về chức năng. Từ chỗ gắn với vai trò tâm linh của nghi lễ, múa đồng chuyển sang tạo hiệu quả thẩm mỹ và nghệ thuật. Tiếp đó là biến đổi về chủ thể biểu diễn, thanh đồng trong nghi lễ được thay bằng nghệ sĩ, diễn viên, biên đạo, đạo diễn trong môi trường sân khấu. Biến đổi thứ ba là về không gian và thời gian trình diễn: điện thần với tính linh hoạt,

tính mở và tính thiêng được thay bằng sân khấu có thiết kế mỹ thuật, ánh sáng, âm thanh và bố cục điểm nhìn được kiểm soát. Cuối cùng là biến đổi về quan hệ tiếp nhận: cộng đồng tín ngưỡng chuyển thành khán giả thưởng thức, nghĩa là từ chế độ tham dự sang chế độ tiếp nhận thẩm mỹ.

Tuy nhiên, luận án cũng nhấn mạnh rằng sự chuyển hóa này không đồng nghĩa với sự đoạn tuyệt với nền tảng nghi lễ. Nhiều cấu trúc biểu tượng cốt lõi của múa đồng vẫn được bảo lưu dưới dạng ký hiệu văn hóa, như các mô-típ động tác đặc trưng, nhịp điệu châu văn, hình tượng thần thánh, tính nhập vai, cấu trúc lặp chu kỳ và một phần sắc thái biểu tượng của từng giá đồng. Chính cơ chế bảo lưu có chọn lọc này cho thấy truyền thống không bất biến, mà có khả năng tái cấu trúc để thích ứng với môi trường biểu đạt mới. Từ đây, luận án cho rằng sân khấu hóa múa đồng là một quá trình chuyển dịch văn hóa và thẩm mỹ phức hợp, trong đó cái thiêng không bị xóa bỏ hoàn toàn mà được tái ký hiệu hóa dưới dạng nghệ thuật công cộng. Đây cũng là cơ sở để luận án phân biệt giữa đưa nghi lễ lên sân khấu với chuyển hóa nghi lễ thành trình diễn sân khấu, và làm rõ rằng điểm mấu chốt của chuyển hóa không chỉ nằm ở hình thức bên ngoài, mà nằm ở sự thay đổi của chức năng, hệ ký hiệu và quan hệ tiếp nhận.

Múa đồng trong đời sống đương đại đang vận hành trong trạng thái giao thoa kép giữa nghi lễ và trình diễn, nơi yếu tố trình diễn thâm nhập vào không gian điện thờ, đồng thời các mã thiêng được tái cấu trúc trong môi trường sân khấu. Hai xu hướng nổi bật: nghi lễ hóa và sân khấu hóa không chỉ phản ánh sự biến đổi hình thức mà còn cho thấy sự chuyển dịch về chức năng, hệ ký hiệu và quan hệ tiếp nhận. Trong đó, thẩm mỹ hóa nghi lễ không làm suy giảm tính thiêng mà có thể góp phần tái củng cố cảm thức linh thiêng; ngược lại, sân khấu hóa chuyển cái thiêng sang dạng ký hiệu thẩm mỹ, mở rộng khả năng lan tỏa nhưng cũng tiềm ẩn nguy cơ giản lược và thương mại hóa.

Từ đó, có thể khẳng định rằng tính thiêng và tính nghệ thuật tồn tại trong quan hệ hỗ trợ, với điều kiện quá trình chuyển hóa gắn với cấu trúc và ý nghĩa cốt lõi của thực hành gắn với tín ngưỡng thờ Mẫu. Múa đồng khi đi vào sân khấu cần được tái cấu trúc có ý thức thay vì sao chép nguyên trạng, đồng thời đòi hỏi một trạng thái cân bằng động giữa bảo tồn và sáng tạo. Trong bối cảnh di sản luôn được kiến tạo lại qua quá trình thương lượng giữa các chủ thể, việc thiết lập các nguyên tắc đạo đức trong sân

khẩu hóa trở thành điều kiện cần thiết nhằm đảm bảo sự hài hòa giữa tái tạo thẩm mỹ và bảo tồn chiều sâu tâm linh của múa đồng trong đời sống đương đại.

Từ phân tích trường hợp múa đồng trong đời sống đương đại, luận án cho thấy quá trình chuyên hóa này mở ra những cơ hội đáng kể cho việc lan tỏa di sản, nhưng đồng thời cũng đặt ra những vấn đề cần được nhận diện thận trọng về ranh giới giữa bảo vệ và giải thiêng. Ở mặt tích cực, sân khấu hóa đã làm tăng khả năng hiện diện xã hội của múa đồng, giúp công chúng ngoài cộng đồng thực hành có thể tiếp cận hệ thống biểu tượng, mỹ học thân thể, âm nhạc và hình ảnh của Thờ Mẫu. Trong điều kiện đô thị hóa, truyền thông hóa và mở rộng công nghiệp biểu diễn, đây là con đường giúp di sản tiếp tục sống trong đời sống đương đại, thay vì bị đóng kín trong không gian thờ tự. Múa đồng khi đi vào các vở diễn, chương trình nghệ thuật, truyền hình hoặc lễ hội đã góp phần làm giàu ngôn ngữ sân khấu Việt Nam, đồng thời tạo thêm nguồn lực cho sáng tạo nghệ thuật từ chất liệu di sản văn hóa tín ngưỡng.

Tuy nhiên, cơ hội này luôn đi kèm với thách thức. Khi cái thiêng được chuyên dịch sang sân khấu, nguy cơ đầu tiên là giản lược hệ biểu tượng của nghi lễ thành những dấu hiệu thị giác dễ nhận biết nhưng mỏng về chiều sâu văn hóa. Nguy cơ thứ hai là chuẩn hóa và đồng nhất hóa, khiến các biến thể địa phương, các phong cách thực hành khác nhau bị che lấp bởi một vài phiên bản sân khấu hóa phổ biến. Nguy cơ thứ ba là thương mại hóa, khi múa đồng bị sử dụng như một trình diễn nghệ thuật hấp dẫn cho du lịch, truyền thông hoặc giải trí đại chúng mà thiếu chú giải, thiếu ngữ cảnh và thiếu sự tôn trọng đối với nền tảng tín ngưỡng.

Từ đó, luận án đi đến nhận định rằng vấn đề cốt lõi không phải là có nên sân khấu hóa múa đồng hay không, mà là sân khấu hóa như thế nào, với mức độ nào và trong giới hạn nào. Nói cách khác, vấn đề trung tâm của thời hiện đại không nằm ở đối lập cứng nhắc giữa bảo vệ và sáng tạo, mà nằm ở việc xác định ngưỡng mà từ đó sáng tạo vẫn còn đối thoại với di sản, thay vì làm rỗng hoặc làm sai lệch di sản. Chính ở điểm này, luận án đã cho thấy sân khấu hóa múa đồng không chỉ là một hiện tượng nghệ thuật, mà còn là một diễn đàn thương lượng giữa cộng đồng thực hành, nghệ sĩ, nhà quản lý và công chúng về quyền đại diện di sản, về mức độ cải biên có thể chấp nhận và về đạo đức văn hóa trong sử dụng chất liệu nghi lễ.

Trên cơ sở những kết quả nghiên cứu đó, đóng góp lý luận quan trọng của luận án là đề xuất khái niệm ngưỡng chuyển hóa trình diễn như một công cụ nhận diện điểm chuyển từ vai trò nghi lễ sang hiệu quả thẩm mỹ của múa đồng khi đi vào không gian sân khấu. Khái niệm này giúp vượt qua lối mô tả thuần túy về hiện tượng sân khấu hóa, để đi sâu vào việc xác định khi nào và do đâu một thực hành nghi lễ bắt đầu biến đổi bản chất trình diễn của nó. Ngưỡng chuyển hóa trình diễn không chỉ cho phép phân biệt giữa nghi lễ gốc và phiên bản sân khấu hóa, mà còn giúp phân tích những trường hợp trung gian, nơi cái thiêng và cái biểu diễn cùng tồn tại ở các mức độ khác nhau.

Từ khái niệm này, luận án gợi mở một khung phân tích rộng hơn về chuyển hóa trình diễn, bao gồm ba bình diện chính: chức năng, hệ ký hiệu và quan hệ tiếp nhận. Chính nhờ ba bình diện ấy, quá trình từ hiệu lực nghi lễ đến hiệu quả thẩm mỹ không còn được nhìn như một sự thay đổi đơn tuyến, mà được hiểu như một quá trình tái cấu trúc nhiều lớp. Đây là đóng góp có ý nghĩa đối với ngành lý luận và lịch sử sân khấu, bởi nó mở rộng phạm vi nghiên cứu của sân khấu học sang các thực hành trình diễn dân gian và nghi lễ truyền thống, thay vì chỉ giới hạn trong các hình thức nghệ thuật chính thống. Đồng thời, luận án cũng đóng góp ở phương diện phương pháp luận khi cho thấy việc kết hợp điền dã theo hướng dân tộc học với phân tích trên cơ sở sân khấu học có thể tạo ra một mô hình nghiên cứu hữu hiệu đối với những đối tượng nằm ở giao điểm giữa tín ngưỡng, văn hóa và nghệ thuật biểu diễn. Nói cách khác, luận án không chỉ trả lời câu hỏi về trường hợp múa đồng, mà còn góp phần khẳng định rằng nhiều thực hành nghi lễ truyền thống có thể và cần được nghiên cứu như những cấu trúc trình diễn phức hợp trong hệ quy chiếu của sân khấu học hiện đại.

Đóng góp thực tiễn của luận án thể hiện ở việc cung cấp một cơ sở khoa học cho công tác nhận diện, bảo vệ và phát huy giá trị nghệ thuật của múa đồng trong bối cảnh đương đại. Trước hết, việc mô tả và hệ thống hóa múa đồng theo các nhóm giá hàng Quan, Châu, Ông Hoàng, Cô, Cậu giúp nhận diện rõ hơn ngôn ngữ động tác, đạo cụ, phong thái và cấu trúc biểu tượng gắn với từng nhân vật thánh. Đây là một tư liệu hữu ích cho nghiên cứu, giảng dạy, đào tạo, cũng như cho nghệ sĩ và biên đạo khi tiếp cận chất liệu múa đồng. Thứ hai, luận án đã phân tích các trường hợp múa đồng được sử dụng trong sân khấu chuyên nghiệp, trong trình diễn đại chúng và trong môi trường lễ

hội, qua đó làm rõ cả ưu điểm lẫn thách thức của sân khấu hóa.

Từ những phân tích này, luận án gợi ra một số nguyên tắc thực hành có thể tham khảo khi sử dụng chất liệu múa đồng trên sân khấu đương đại: dàn dựng phải dựa trên hiểu biết về cấu trúc tín ngưỡng và lôgic biểu tượng của nghi lễ; cần tham vấn cộng đồng nắm giữ tri thức truyền thống; cần phân biệt rõ giữa nghi lễ gốc và phiên bản sân khấu hóa. Hơn nữa, việc sân khấu hóa cần có chú giải hoặc định vị ngữ cảnh để tránh làm công chúng hiểu sai về bản chất của nghi lễ Lên đồng. Những nguyên tắc ấy không nhằm hạn chế sáng tạo nghệ thuật, mà nhằm xác lập một nền tảng trách nhiệm văn hóa cho quá trình sáng tạo. Ở phương diện rộng hơn, đóng góp thực tiễn của luận án còn nằm ở chỗ nó đưa ra một cách nghĩ cân bằng hơn về mối quan hệ giữa di sản và sân khấu. Không cực đoan giữ nguyên di sản trong không gian thiêng, nhưng cũng không buông lỏng để di sản bị hòa tan vào công nghiệp văn hóa giải trí và thị trường du lịch.

Từ quá trình nghiên cứu, luận án đi đến một kết luận có ý nghĩa rộng hơn đối với ngành lý luận và lịch sử sân khấu: ranh giới giữa nghi lễ và sân khấu không phải là ranh giới tuyệt đối, mà là một sự chuyên hóa. Múa đồng là một trường hợp điển hình cho thấy một thực hành nghi lễ vừa có thể giữ chức năng thiêng trong cộng đồng, vừa có thể được chuyên hóa thành một hình thức nghệ thuật công cộng mà vẫn bảo lưu được những lớp biểu tượng cốt lõi. Nghiên cứu này vì thế góp phần làm sâu sắc thêm nhận thức về mối quan hệ tương tác giữa nghi lễ và sân khấu trong diễn trình lịch sử nghệ thuật biểu diễn Việt Nam. Đồng thời, luận án gợi mở khả năng vận dụng khung phân tích của luận án cho các thực hành nghi lễ khác khi được chuyển dịch vào không gian nghệ thuật đương đại.

Công trình vẫn có những giới hạn nhất định về phạm vi khảo sát và chiều sâu đối sánh quốc tế. Luận án chủ yếu tập trung vào khu vực châu thổ Bắc Bộ và vào trường hợp thực hành tín ngưỡng thờ Mẫu Tam Phủ của người Việt, chưa đi sâu so sánh với các hình thức shaman giáo hoặc các thực hành múa nghi lễ khác trong khu vực. Đây cũng chính là hướng nghiên cứu tiếp theo mà công trình mở ra: mở rộng đối sánh liên văn hóa, khảo sát sâu hơn các trường hợp trung gian giữa nghi lễ và biểu diễn, và tiếp tục phát triển bộ công cụ khái niệm để nghiên cứu các hình thức trình diễn dân gian trong bối cảnh hiện đại hóa. Tuy nhiên, những giới hạn ấy không làm giảm đi giá trị

trung tâm của luận án. Trên nền tảng tư liệu điền dã, phân tích cấu trúc trình diễn và đối thoại với lý luận sân khấu, luận án đã khẳng định vị thế của múa đồng như một hiện tượng nghệ thuật đáng được nhìn nhận bằng nhãn quan khoa học của sân khấu học hiện đại. Luận án góp phần xác lập một hướng tiếp cận có tính hệ thống đối với mối quan hệ giữa nghi lễ, di sản và nghệ thuật trình diễn trong bối cảnh đương đại.

**DANH MỤC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC CỦA TÁC GIẢ
ĐÃ CÔNG BỐ LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN**

1. Trần Ly Ly (2025), “Ứng dụng múa Lân đồng trên sân khấu múa chuyên nghiệp”, Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*, số 621, tr.107-111.
2. Trần Ly Ly (2025), “Nghỉ lễ Lân đồng như một diễn xướng nguyên hợp: Vai trò của múa và sự phối kết hợp nghệ thuật”, Tạp chí *Lý luận, Phê bình văn học, nghệ thuật*, số 10, tr.32-43.
3. Trần Ly Ly (2025), “Múa đồng trong nghệ thuật sân khấu”, Tạp chí *Giáo dục nghệ thuật*, số 57, tr.40-43.
4. Trần Ly Ly, Nguyễn Thị Thanh Hoa (2025), “Nghệ thuật múa Việt Nam trong bối cảnh chuyển đổi số và trí tuệ nhân tạo”, in trong sách *Nhìn lại 5 năm thực hiện Nghị quyết Đại hội XII của Đảng về văn hóa*, Nxb Văn hóa dân tộc, Hà Nội, tr.290-298.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tài liệu tiếng Việt

1. Hoàng Kim Anh (2022), “Múa Then trong tín ngưỡng văn hóa dân gian dân tộc Tày”, Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*, số 506 (tháng 8).
2. Vũ Thị Tú Anh (2013), “Đạo Mẫu với vấn đề trao quyền lực và cách thức sử dụng quyền lực của người phụ nữ Việt Nam”, Trong *Văn hóa thờ Nữ thần – Mẫu ở Việt Nam và châu Á: Bản sắc và giá trị*, Nxb Thế giới, Hà Nội.
3. Nguyễn Quốc Hoàng Anh (2019), *Lên đên qua cửa Thần Phù*, Kịch bản đánh máy, Tác giả cung cấp.
4. Lê Ngọc Canh (1997), *Khái luận nghệ thuật múa*, Nxb Văn hóa- Thông tin, Hà Nội.
5. Lê Ngọc Canh (1998), *Múa tín ngưỡng dân gian Việt Nam: Một số dân tộc*, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
6. Lê Ngọc Canh (2001), *100 điệu múa truyền thống Việt Nam*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
7. Lê Ngọc Canh (2002), *Đại cương nghệ thuật múa*, Nxb Văn hóa- Thông tin, Hà Nội.
8. Lê Ngọc Canh (2013), *Nghệ thuật múa truyền thống Khmer Nam Bộ*, Nxb Văn hóa Dân tộc, Hà Nội.
9. Lê Ngọc Canh (2019), “Quá trình nghiên cứu múa dân gian”, Tạp chí *Nghiên cứu văn hóa Việt Nam*, số 4 (184), tr. 87-91.
10. Nguyễn Từ Chi (2020), *Góp phần nghiên cứu văn hóa và tộc người*, Nxb Văn hóa Dân tộc, Hà Nội.
11. Ngô Văn Doanh (1998), *Lễ hội Rija Nugar của người Chăm*, Nxb Văn hóa Dân tộc, Hà Nội.
12. Nguyễn Kim Hiền (2001), “Lên đồng - Một sinh hoạt tâm linh mang tính triết luận”, Tạp chí *Văn hóa Dân gian*, số 4, tr.69-78.
13. Nguyễn Thị Hiền (2010), “Bệnh âm: Chẩn đoán và chữa bệnh trong Lên đồng của người Việt”, Trong *Hiện đại và động thái của truyền thống ở Việt Nam* (Quyển 2), Nxb Đại học Quốc gia, Thành phố Hồ Chí Minh.

14. Nguyễn Thị Hiền (2019), *The Religion of the Four Palaces: Mediumship and Therapy in Việt culture*, Nxb Thế giới, Hà Nội.
15. Nguyễn Thị Hiền, và cộng sự (2012), “Vai trò của môi trường thực hành văn hóa trong việc bảo tồn di sản: Bài học từ các dự án bảo tồn di sản công chiêng và nhã nhạc”, Trong Kỷ yếu Hội thảo quốc tế *Bảo tồn và phát huy lễ hội cổ truyền trong xã hội Việt Nam đương đại*, (trường hợp Hội Gióng), Nxb Văn hóa thông tin, Hà Nội.
16. Nguyễn Thị Hiền (2023), *Ghi danh di sản và di sản hóa ở Việt Nam*, Nxb Văn học, Hà Nội.
17. Mai Thị Hạnh (2018), *Bản hội trong Đạo Mẫu: Tạo lập vốn xã hội trong bối cảnh chuyển đổi*, Nxb Văn hóa Dân tộc, Hà Nội.
18. Nguyễn Duy Hình (2004), “Lên đồng”, Tạp chí *Di sản Văn hóa*, số 7, tr. 66 – 73.
19. Đỗ Hương (2000), “Hầu đồng từ góc nhìn sân khấu”, Tạp chí *Văn hóa nghệ thuật*, số 4, tr.70-72.
20. Nguyễn Thị Mai Hương, Trương Văn Sơn, Điều Hoàn Thúy (2003), *Múa dân gian một số dân tộc vùng Tây Bắc*, Nxb Văn hóa Dân tộc, Hà Nội.
21. Vũ Ngọc Khánh, Ngô Đức Thịnh (1991), *Tứ Bất Tử*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
22. Vũ Ngọc Khánh (2001), *Đạo Thánh ở Việt Nam*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
23. Kristen W. Endres, Nguyễn Thị Thanh Bình (2006), “Những khía cạnh tiêu cực và tích cực của hầu bóng qua cái nhìn của báo chí và nhân học”, Tạp chí *Dân tộc học*, số 6 (144).
24. Võ Hoàng Lan (2000), “Hầu đồng – Một hình thức sinh hoạt sân khấu dân gian”, Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*, số 9, 84–88.
25. Đặng Hoàng Loan (2024). *Nghiên cứu nhạc truyền thống Việt Nam từ thực tiễn điền dã*, Nxb Văn hóa dân tộc, Hà Nội.
26. Đặng Hoàng Loan (2001), “Âm nhạc và diễn xướng trong nghi lễ hầu đồng”, Trong Kỷ yếu nghiên cứu khoa học Viện Âm nhạc, Nxb Âm nhạc, Hà Nội

tr.144-152.

27. Chu Thùy Linh (2014), *Nghi lễ Lên đồng trong tín ngưỡng thờ Mẫu của người Việt ở đồng bằng Bắc Bộ và những vấn đề đặt ra hiện nay*, Luận văn Thạc sĩ Tôn giáo học, Đại học Quốc gia Hà Nội.
28. Hoàng Thùy Linh (2021), “Múa trong tín ngưỡng của người Tày ở Tuyên Quang”, Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*, số 470 (tháng 8).
29. Trần Mai Linh (2011), *Hành trình của múa đồng: Từ tín ngưỡng dân gian đến sân khấu chuyên nghiệp*, Luận văn Thạc sĩ Văn hóa học. Viện Khoa học Xã hội Việt Nam.
30. Lê Y Linh (2015), *Cung văn và điện thần*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
31. Lâm Tô Lộc (1979), *Nghệ thuật múa dân tộc Việt*, Nxb Văn hóa, Hà Nội.
32. Lâm Tô Lộc (2001), *Truyền thống nghệ thuật Việt Nam và sự phát triển của nó*, Nxb Văn hoá Thông tin, Hà Nội.
33. Lâm Tô Lộc (2014), *Múa dân gian các dân tộc Việt Nam*, Nxb Thời đại, Hà Nội.
34. Nguyễn Ngọc Mai (2010), *Hiện tượng Lên đồng trong bối cảnh mới: Nghiên cứu trường hợp ở đồng bằng Bắc Bộ*, Luận án Tiến sĩ Văn hóa học, Học viện Khoa học xã hội, Viện Hàn lâm khoa học xã hội Việt Nam.
35. Nguyễn Ngọc Mai (2013), *Nghi lễ Lên đồng: Lịch sử và giá trị*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
36. Nguyễn Ngọc Mai (2016), *Giá trị của thờ Mẫu và nghi lễ Lên đồng trong bối cảnh văn hóa xã hội Việt Nam*, Nxb Tri thức, Hà Nội.
37. Trần Hải Minh (2019), *Biến đổi của diễn xướng nghi lễ Lên đồng (qua nghiên cứu trường hợp tỉnh Nam Định)*, Luận án Tiến sĩ Văn hóa học, Đại học Văn hóa Hà Nội.
38. Trần Việt Ngữ (1993), “Mấy ý kiến về góc độ sân khấu của hầu bóng”, Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*, số 6.
39. Phạm Quỳnh Phương (2013), “Khát vọng của người phụ nữ Việt Nam qua truyền thuyết Thánh Mẫu Liễu Hạnh”, Trong *Văn hóa thờ Nữ thần – Mẫu ở Việt Nam và châu Á*, Nxb Thế giới, Hà Nội.
40. Ngân Quý (2007), *Vấn đề kế thừa và phát triển múa dân gian Việt Nam*, Hội Nghệ

sĩ múa Việt Nam.

41. Chí Thanh, Cẩm Trọng (1998), *Di sản múa dân gian vùng Tây Bắc*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
42. Bùi Đình Thảo, Nguyễn Quang Hải (1996), *Hát Châu văn*, Nxb Âm nhạc, Hà Nội
43. Ngô Đức Thịnh (1992), “Tục thờ Mẫu Liễu Hạnh, một sinh hoạt tín ngưỡng”, *Tạp chí Văn học*, Số 5, tr.17-23 (TC-V/0010).
44. Ngô Đức Thịnh, Phan Đăng Nhật, Phạm Văn Tuy, Tô Đông Hải (1992), *Hát văn*, Nxb Văn hóa Dân tộc, Hà Nội.
45. Ngô Đức Thịnh (chủ biên) (1996), *Đạo Mẫu ở Việt Nam*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
46. Ngô Đức Thịnh (2004), *Lên đồng – Hành trình của thần linh và thân phận*, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
47. Ngô Đức Thịnh (chủ biên) (2004), *Đạo Mẫu và các hình thức Shaman trong các tộc người ở Việt Nam và Châu Á*, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
48. Ngô Đức Thịnh, Lưu Minh Trị, Trần Quang Dũng (2013), *Tín ngưỡng thờ Mẫu và nghi lễ Hầu đồng*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
49. Ngô Đức Thịnh (2016), *Tín ngưỡng của các dân tộc Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
50. Ngô Đức Thịnh (2022), *Tín ngưỡng và văn hóa tín ngưỡng ở Việt Nam*, Nxb Hà Nội, Hà Nội.
51. Nguyễn Ngọc Thơ (2020), *Sân khấu nghi lễ và cấu trúc biểu đạt trong văn hóa Việt Nam*, Nxb Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh, Thành phố Hồ Chí Minh.
52. Nguyễn Ngọc Thơ (2020), *Nghi lễ như một hình thức tư duy biểu tượng*, Nhà xuất Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh, Thành phố Hồ Chí Minh.
53. Phạm Hùng Thoan (2003), “Tìm hiểu bản sắc của múa thiêng ở Đông Nam Á”, *Tạp chí Nghiên cứu Đông Nam Á*, số 2, 10–15.
54. Nguyễn Hữu Thông (2001), *Tín ngưỡng thờ Mẫu ở miền Trung Việt Nam*, Nxb Thuận Hóa, Huế.
55. Đỗ Thị Thanh Thủy (2016), “Biểu diễn lên đồng trên sân khấu: khám phá những

động năng và sự biến đổi”, Tham luận Hội thảo khoa học Quốc tế *Nghiên cứu thực hành tín ngưỡng trong xã hội đương đại: trường hợp tín ngưỡng thờ Mẫu*, Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch, Ủy ban nhân dân tỉnh Nam Định, 05-06/01/2016, Nam Định.

56. Hoàng Thị Thu Trang (2024), *Bối cảnh thực hành di sản văn hóa phi vật thể của cộng đồng: nghiên cứu trường hợp tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ của người Việt*, Luận văn Thạc sĩ di sản học, Đại học Quốc gia Hà Nội.
57. Phạm Thị Vân (2015), *Sự biến đổi của nghi lễ lên đồng trong tín ngưỡng thờ Mẫu của người Việt ở đồng bằng Bắc Bộ hiện nay*, Luận văn Thạc sĩ Tôn giáo học, Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học quốc gia Hà Nội.
58. Trần Quốc Vượng (1998), *Việt Nam: Cái nhìn địa - văn hóa*, Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật, Nxb Văn hóa Dân tộc, Hà Nội.
59. Việt Tú (2016), *Tứ Phủ*, Bản thảo Kịch bản sân khấu *Tứ Phủ* đánh máy, do tác giả cung cấp.

Tài liệu tiếng nước ngoài

60. Averbuch, Irit. (1998), “Shamanic dance in Japan: The choreography of possession in Kagura performance” (tạm dịch: Múa Shaman ở Nhật Bản: Cấu trúc động tác của trạng thái nhập thần trong diễn xướng Kagura), *Asian Folklore Studies*, 57(2), pp.293–329.
61. Bandem, I. M., & de Boer, F. E. (1981), *Kaja and kelod: Balinese dance in transition* (tạm dịch: Kaja và Kelod: Nghệ thuật múa Bali trong quá trình chuyển đổi), Oxford University Press.
62. Becker, Judith. (2004), *Deep listeners: Music, emotion, and trancing* (tạm dịch: hững người lắng nghe sâu: Âm nhạc, cảm xúc và trạng thái xuất thần), Indiana University Press.
63. Blackmore, Susan. (1999), *The meme machine* (tạm dịch: Cỗ máy Meme), Oxford University Press.
64. Bourguignon, Erika. (1973), *Religion, altered states of consciousness, and social change* (tạm dịch: Tôn giáo, các trạng thái ý thức biến đổi và sự biến đổi xã hội), Ohio State University Press.

65. Buckland, Theresa Jill. (1999), “All dances are ethnic, but some are more ethnic than others: Some observations on dance studies and anthropology” (tạm dịch: Mọi điệu múa đều mang tính tộc người, nhưng có những điệu múa mang tính tộc người rõ nét hơn những điệu múa khác: Một số quan sát về nghiên cứu múa và nhân học), *Dance Research*, 17(1), pp.3–21.
66. Catherine Bell. (1992), *Ritual theory, ritual practice* (tạm dịch: Lý thuyết nghi lễ và thực hành nghi lễ), Oxford University Press.
67. Carroll, Noël, & William P. Seeley. (2013), “Kinesthetic understanding and appreciation in dance” (tạm dịch: Sự thấu hiểu và cảm thụ vận động trong nghệ thuật múa), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(2), pp.177–186.
68. Charles, Uji, & Awuawuer Tijime Justin. (2014), “Towards the Theories and Practice of the Dance Art” (tạm dịch: Hướng tới lý luận và thực tiễn nghệ thuật múa), *International Journal of Humanities and Social Science Vol. 4 No. 4.*, Pp. 251- 259
69. Copeland, Roger. & Marshall Cohen. (Eds.). (1983), *What is dance? Readings in theory and criticism* (tạm dịch: Múa là gì? Các bài đọc về lý luận và phê bình múa), Oxford University Press.
70. Cuisinier, Jeanne. (1951), *La danse sacrée en Indochine et en Indonésie* (tạm dịch: Múa thiêng ở Đông Dương và Indonesia), Presses Universitaires de France.
71. Das, J. D., & Donovan, R. (2019), Dance in musical theatre (tạm dịch: Múa trong nhạc kịch), *Studies in Musical Theatre*, 13(2), 105–120.
72. Deren, Maya. (1953), *Divine horsemen: The living gods of Haiti* (tạm dịch: Những kỵ mã của thần linh: Các vị thần sống của Haiti), Thames & Hudson.
73. Eliade, Mircea. (1959), *The sacred and the profane* (tạm dịch: Cái thiêng và cái tục), Harcourt, Brace & World.
74. Endres, Kirsten W. (2011), *Performing the divine: Mediums, markets and modernity in urban Vietnam* (tạm dịch: Trình diễn thần linh: Thanh đồng, thị trường và hiện đại tính ở Việt Nam đô thị), NIAS Press.
75. Fischer-Lichte, Erika. (2008), *The transformative power of performance: A new aesthetics* (tạm dịch: Sức mạnh chuyển hóa của trình diễn: Một mỹ học mới),

Routledge.

76. Fischer-Lichte, Erika. (2014), *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (tạm dịch: Nhập môn nghiên cứu sân khấu và trình diễn của Routledge), Routledge.
77. Fokine, Michel. (1992), “The New Ballet” (tạm dịch: Ba lê mới), In Cohen, Jeanne (ed.). *Dance as a Theatre Art* (tạm dịch: Múa như một loại hình nghệ thuật sân khấu), Pennington, NJ: Princeton Book Company, pp. 102–108
78. Foley, Kathy. (1985), “The dancer and the danced: Trance dance and theatrical performance in West Java” (tạm dịch: Người múa và điệu múa: Múa xuất thần và trình diễn sân khấu ở Tây Java), *Asian Theatre Journal*.
79. Gerschwiler, Christian. (2001), *Trance and possession in Bali: A cultural perspective* (tạm dịch: Xuất thần và nhập thần ở Bali: Một góc nhìn văn hóa), Routledge.
80. Henrichs, Albert. (1978), “Greek mysteries: The in-between experience” (tạm dịch: Các huyền nhiệm Hy Lạp: Trải nghiệm ở ngưỡng chuyển tiếp), *Harvard Studies in Classical Philology*, 82, 233–250.
81. Hüwelmeier, Gertrud. (2018), “Trance mediumship takes the stage: Reenactment and heritagization of the sacred in urban Hà Nội” (tạm dịch: Thanh đồng bước lên sân khấu: Tái hiện và di sản hóa cái thiêng ở Hà Nội đô thị), *Asian Ethnology*, 77(1–2), p.57.
82. Johnson, Todd E., & Savidge, Dale. (2009), *Performing the sacred: Theology and theatre in dialogue* (tạm dịch: Trình diễn cái thiêng: Đối thoại giữa thần học và sân khấu), Baker Academic.
83. Kolb, Alexandra. (2011), *Dance and politics* (tạm dịch: Múa và chính trị), Peter Lang.
84. Keeney, Bradford P. (2004), *Bushman shaman: Awakening the spirit through ecstatic dance* (tạm dịch: Pháp sư Bushman: Đánh thức linh hồn thông qua múa xuất thần), Destiny Books.
85. Lancashire, Terence. (2004), “From spirit possession to ritual theatre: A potential scenario for the development of Japanese Kagura. Yearbook for Traditional

- Music” (tạm dịch: Từ nhập thần đến sân khấu nghi lễ: Một kịch bản khả dĩ về sự phát triển của nghệ thuật Kagura Nhật Bản), *International Council for Traditional Music*, pp. 90–109.
86. Lansdale, Jacqueline. (2004), “Ancestral and authorial voices in Lloyd Newson and DV8’s *Strange Fish*” (tạm dịch: Những tiếng nói tổ tiên và tiếng nói tác giả trong *Strange Fish* của Lloyd Newson và DV8), *New Theatre Quarterly*, 20(1), 63–78.
 87. Lorraine Nicholas & Geraldine Morris. (2018), *Rethinking dance history: Issues and methodologies* (2nd ed.) (tạm dịch: Tư duy lại lịch sử múa: Những vấn đề và phương pháp luận), Routledge.
 88. Marie-Jose Alcide Saint-Lot. (2003), *Vodou, a Sacred Theatre: The African Heritage in Haiti* (tạm dịch: Vodou – Một sân khấu thiêng: Di sản châu Phi ở Haiti), Educa Vision Inc publishing.
 89. McFee, Graham. (2018), *Dance and the philosophy of action: A framework for the aesthetics of dance* (tạm dịch: Múa và triết học hành động: Một khuôn khổ cho mỹ học múa), Dance Books.
 90. Nguyễn Thị Hiền. (2019), *The religion of the Four Palaces: Mediumship and therapy in Việt culture* (tạm dịch: Tôn giáo Tứ phủ: Thực hành lên đồng và liệu pháp trong văn hóa Việt Nam), The Gioi Publishers.
 91. Norton, Barley (2011), *Songs for the spirits: Music and mediums in modern Vietnam* (tạm dịch: Những bài ca dành cho thần linh: Âm nhạc và thanh đồng trong Việt Nam hiện đại), University of Illinois Press.
 92. Oesterley, W. O. E. (2016), *The sacred dance: A study in comparative folklore* (tạm dịch: Múa thiêng: Một nghiên cứu so sánh về văn hóa dân gian), Cambridge University Press.
 93. Ortolani, Benito. (1990), *The Japanese theatre: From shamanistic ritual to contemporary pluralism* (tạm dịch: Sân khấu Nhật Bản: Từ nghi lễ Shaman giáo đến tính đa nguyên đương đại), Princeton University Press.
 94. Partsch-Bergsohn, Isa. (1994), *Modern dance in Germany and the United States: Crosscurrents and influences* (tạm dịch: Múa hiện đại ở Đức và Hoa Kỳ: Những

- dòng giao thoa và ảnh hưởng), Routledge.
95. Pearlman Ellen. (2002), *Tibetan sacred dance: A journey into the religious and folk traditions* (tạm dịch: Múa thiêng Tây Tạng: Hành trình khám phá các truyền thống tôn giáo và dân gian), Inner Traditions.
 96. Rudlin, John. (1994), *Commedia dell'arte: An actor's handbook* (tạm dịch: Commedia dell'arte: Cẩm nang dành cho diễn viên), Routledge.
 97. Oscar Salemink. (2014), "Ritual Efficacy, Spiritual Security and Human Security: Spirit Mediumship in Contemporary Vietnam" (tạm dịch: Hiệu quả nghi lễ, an ninh tâm linh và an ninh con người: Thực hành lên đồng ở Việt Nam đương đại), *Vietnam Social Sciences*, No 6 (164), Pp. 59-80.
 98. Sarfati, Liora. (2014), "New technologies in Korean shamanism: Cultural innovation and preservation of tradition" (tạm dịch: Công nghệ mới trong Shaman giáo Hàn Quốc: Đổi mới văn hóa và bảo tồn truyền thống), In A. Citron, D. Zerbib, & S. Aronson-Lehavi (Eds.), *Performance studies in motion: International perspectives and practices in the twenty-first century*. Bloomsbury Publishing, pp. 233–245.
 99. Saunders, Nicholas. & Rick Doblin. (1996), *Ecstasy: Dance, trance, and transformation* (tạm dịch: Xuất thần: Múa, trạng thái xuất thần và sự chuyển hóa), Quick American Archives.
 100. Schechner, Richard. (1985), *Between theater and anthropology* (tạm dịch: Giữa sân khấu và nhân học), University of Pennsylvania Press.
 101. Schechner, Richard. (2003), *Performance theory* (Rev. ed.) (tạm dịch: Lý thuyết trình diễn), Routledge.
 102. Srinivasan, Amrit. (2015), "Ritual dance and theatrical transformation in Hindu traditions: Kathakali and Bharatanatyam" (tạm dịch: Múa nghi lễ và sự chuyển hóa sân khấu trong truyền thống Hindu giáo: Kathakali và Bharatanatyam), *Acta Orientalia Vilnensia*, 5
 103. Turner, Victor. (1969), *The ritual process: Structure and anti-structure* (tạm dịch: Quá trình nghi lễ: Cấu trúc và phản cấu trúc), Aldine.
 104. Turner, Victor. (1982), *From ritual to theatre: The human seriousness of play* (tạm dịch:

- Từ nghi lễ đến sân khấu: Tinh nghiêm túc nhân văn của trò chơi), PAJ Publications.
105. Wang, Wei. (2014), “The role of dance in Chinese rituals: From ancient to contemporary practices” (tạm dịch: Vai trò của múa trong các nghi lễ Trung Quốc: Từ thực hành cổ truyền đến đương đại), *Asian Folklore Studies*, vol. 72, no. 1, 2014, pp. 89-105.
 106. Zhang, Lijuan. (2014), “The relationship between Daoist rituals and theatrical performance: The case of Xianggong Tapeng in Puxian theatre” (tạm dịch: Mối quan hệ giữa nghi lễ Đạo giáo và trình diễn sân khấu: Trường hợp Xianggong Tapeng trong sân khấu Puxian), *Religions*, 5, pp.1001–1016.
 107. Zhao, Xiaohuan. (2019), “Nuo altar theatre on a liminal/liminoid continuum: Reflections on the shamanic origins of Chinese theatre” (tạm dịch: Sân khấu đàn Nuo trên phổ liên tục giữa tính ngưỡng và tính cận ngưỡng: Những suy ngẫm về nguồn gốc Shaman giáo của sân khấu Trung Quốc), *The Drama Review*, 63.

Tài liệu Internet

108. Department of Music. Retrieved from <https://music.stanford.edu/>. Truy cập ngày 20 tháng 10 năm 2024
109. Ecstatic dance (múa đồng) trong *Wikipedia*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/totic_dan. Truy cập ngày 15 tháng 3 năm 2025
110. https://en.wikipedia.org/wiki/Isadora_Duncan. Truy cập ngày 20 tháng 05 năm 2025.
111. Yale Institute of Sacred Music, *Ritual transformations of consciousness* (tạm dịch: Sự chuyển hóa ý thức trong nghi lễ), Retrieved from <https://ism.yale.edu/posts/2023-09-21-ritual-transformations-of-consciousness>. Truy cập ngày 1 tháng 4 năm 2025.

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
VIỆN VĂN HÓA, NGHỆ THUẬT, THỂ THAO VÀ DU LỊCH VIỆT NAM**

Trần Ly Ly

**MÚA ĐỒNG Ở CHÂU THỔ BẮC BỘ
TỪ NGHI LỄ ĐẾN SÂN KHẤU**

PHỤ LỤC LUẬN ÁN TIẾN SĨ LÝ LUẬN VÀ LỊCH SỬ SÂN KHẤU

Hà Nội - 2026

MỤC LỤC

Phụ lục 1: Trích dẫn phỏng vấn.....183
Phụ lục 2: Một số ảnh chọn lọc.....238

PHỤ LỤC 1
TRÍCH DẪN PHÒNG VẤN

Stt	Tên	Thời gian phỏng vấn	Địa điểm
1	Bà Nguyễn Thị Song và Ông Nguyễn Đình Thuấn	30/10/2023	Hung Yên
2	Nghệ sĩ nhân dân Lan Hương	02/04/2024	Hà Nội
3	Thanh đồng Nguyễn Đức Hiền	02/2024	Hà Nội
4	Cung văn Nguyễn Văn Ty	30/09/2023	Hà Nội
5	Thanh đồng Nguyễn Phú Đạt	10/04/2023	Phú Thọ
6	Diễn viên Nguyễn Đình Bảo Bảo	31/05/20425	Thành phố Hồ Chí Minh
7	Diễn viên Đoàn Vũ Minh Tú	02/06/2025	Thành phố Hồ Chí Minh
8	Nghệ sĩ nhân dân Triệu Trung Kiên	1/01/2024	Hà Nội
9	Đạo diễn Nguyễn Việt Tú	10/01/2025	Hà Nội

1.1. Phỏng vấn Bà Nguyễn Thị Song và Ông Nguyễn Đình Thuấn

Lễ đầu tiên là Phật Thánh, xong đến vua cha Ngọc Hoàng, quan Nam Tào, Bắc Đẩu cầm số sinh số tử. Tam tòa thánh Mẫu, mẫu đệ nhất thượng thiên, mẫu đệ nhị thượng ngàn, đệ tam, đệ tứ. Sau lạy Mẫu xong mới công đồng quan lớn, hội đồng các quan, xong với Trần Triều vì Trần Triều thuộc về bên bốn phủ.... cả mẹ, cả vợ, con, cháu. Sau khi Trần triều xong đến ngũ vị các quan, quan đệ nhất thượng thiên, đệ nhị thượng ngàn, đệ tam, đệ tứ khâm sai, đệ ngũ tuần tranh. Quan đệ ngũ Tuần Tranh tháng này là 25.5 đền chính ở đền Kỳ Cùng Lạng Sơn, nơi xuất xứ ở Ninh Giang Hải Dương. Sau ngũ vị các quan xong mới đến thập nhị thánh châu. Châu đệ nhất thượng thiên, đệ nhị thượng ngàn, đệ tam, đệ tứ khâm khai, đệ ngũ Tuần Tranh, châu Lục...

Đến thập nhị thánh hoàng, đến ghế của Hoàng, đến các cô, đến quan thủ đài, thủ điện, thủ kiếm, ở dưới là Bạch Xà nhưng ở trên là quan Tuần Tranh. Ông hóa thành đôi rắn, ông oan vì tuyết nguyệt. Nghe văn của quan tuần này khóc, vì oan vì tuyết nguyệt, không có một ý gì cả, đây ông đến cái chết. Sau triều đại khác mới minh oan cho ông, ông kiêm chi tam giới cả trời, đất, nước, ông được phép thế. Cho nên nếu đi đình chùa, miếu mạo đầu tiên phải Phật, vua cha, Tam tòa thánh Mẫu, trời đất nước. Như Tứ phủ lại có cả rừng: Thiên phủ, Thủy phủ, Địa phủ và Nhạc phủ - 4 phủ. Tam giới thiên chúa có ba, tứ phủ công đồng có 4.

Tam giới thiên chúa là trời, đất, nước

Tứ phủ: trời, đất, nước và rừng gọi là nhạc phủ.

Vì Trần Triều không nằm trong hàng tứ phủ, dung hợp vào, cho nên khi bác ghế hầu thánh bao giờ phải hầu tam giới thiên chúa xong thì mới hầu đến Trần Triều. Tam giới thiên chúa không bao giờ tung khăn mở phủ, chỉ phủ bóng thôi. Nhà Trần có thể đầu năm, nếu làm việc ấy Trần Triều về cô đôi, em của Trần Triều về nó nhẹ nhàng về không có dịch dã, giặc gì.

Xong đến hàng các quan. Đệ nhất, đệ nhị, đệ tam, đệ tứ. Đệ nhất là thượng thiên, đệ nhị thượng ngàn là rừng, đệ tam là nước, đệ tứ là đất. Quan đệ ngũ Tuần Tranh có quyền tiền đàn kiêm chi tam giới cả trời, đất, nước, cho nên ông có quyền, có phép, tiền đàn.

Tiền đàn là hóa tất cả các mã, tất cả lễ mặn, không còn gì, các châu về làm những việc chay tịnh. Các hoàng, cô về vui vẻ, mừng.

Nghi lễ Lên đồng không phải là sân khấu, không dành để biểu diễn, mà là một thế giới tâm linh mà người ngoài không thể hiểu nếu chỉ xem bề ngoài. Các thực hành Lên đồng bị coi là lệch chuẩn thường được mô tả bằng ngôn ngữ phê phán như hiện tượng tung tiền, hoặc phô trương công đức như thước đo danh tiếng. Thậm chí có trường hợp bị xem là “làm về” và đứt gãy chuẩn mực đạo đức nghi lễ.

1. Tại sao người ta dành cho quan đệ ngũ một vị trí quan trọng trong điện thờ. Có rất nhiều nhân vật được thờ, tại sao lại hai ông xà ạ?

Trả lời: Ông này có công dẹp giặc, kể cả ba loại giặc: thiên tai, dịch họa và nhân

– con người. Ông hô mưa có thể được mưa. Có thể ông đánh giặc, cho nên mới mình oan cho ông được làm phép mây mưa giặc giã, ông được lên sập công đồng có quyền cai quản tất cả.

Còn quan đệ nhất thượng thiên là trời, đất, cai quản rừng núi trời đất. Còn xin về quyền hành, binh quyền, xin Trần Triều. Nếu xin thì có tiến mã lục bộ nhà Trần thì lúc đó lên chức quyền có quân, có quyền.

2. Khi thanh đồng lên giá quan đệ ngũ, thông thường thanh đồng múa điệu múa gì ạ?

Trả lời: Riêng quan tuần ít phán, không phá khẩu, chỉ làm phép và múa đao, đai. Khi lên nhà Trần bao giờ cũng đai, có những người nặng căn còn thắt cổ.

3. Đai đó như nào ạ?

Trả lời: Đai là một khăn dài đỏ, quàng qua cổ, ém vào tay, một bên cầm đao, một bên cầm gươm.

4. Nó giống biểu tượng ông thắt cổ tự vẫn ạ?

Trả lời: Vâng, ức mà, nếu như nặng căn là thắt cổ. Người hầu đồng nặng căn tự thắt cổ mình và lấy dao rạch lưỡi mình để lấy máu ăn thề rằng mình không có tội đó mà bây giờ khép cho mình tội này. Cho nên có những người căn cao số nặng, khi tiễn hết cả đàn xong lăn vật ra ngất.

5. Cùng một ông đệ ngũ nhưng mỗi một người hầu đồng lại hầu một cách khác nhau ạ?

Trả lời: Khác nhau nhưng hành xử phải đúng về phép. Cái thứ nhất không truyền khẩu, tá khẩu một cái gì cả, chứng đàn, tiễn. Ví dụ ông thầy khi ngài về làm việc thì phải tuyên số ngày hôm nay việc này, đền phủ này, làm việc này, trên chay dưới mặn lễ nghi... khi tấu (người thầy pháp sư sẽ phải tấu), phải đọc số trước, sau khi ngài phê số xong tiễn. Tiễn đàn rất sợ, sợ nó ghê. Đánh trống trận, tất cả con nhang đệ tử phải chuyển rất nhanh ra, nếu như không nhanh mã bị khê, vì chưa đốt hết, ngài đã chứng rồi thì phải chuyển hết.

6. Mã khê có hậu quả gì không ạ?

Trả lời: Nó không viên mãn lắm. Cho nên canh đàn đó nó không được viên mãn.

7. *Múa chính quả ông quan đệ ngũ là múa đao, múa đai. Mỗi một người có căn quả khác nhau thì sẽ múa mức độ khác nhau, có người nặng căn họ có thể thất cổ, còn những người khác họ có thể múa khác, nó có sự linh hoạt. Người thất cổ có vị thế gì cao hơn, hay hơn hay họ có sự khác biệt hơn so với những người không thất cổ không, hay có quyền lực, quyền năng gì hay hơn không ạ?*

Trả lời: Người thất cổ, thứ nhất là phụng sự với ngài chưa được hoàn chỉnh.

8. *Tức là họ chưa làm tròn vẹn một đệ tử để hầu?*

Trả lời: Đúng rồi. Ngài phạt. Thứ hai nếu uất ức quá thì phải xiên linh xẻ lưỡi, cắt máu ăn thề. Đòi bố ông. Tâm của con như thế nhưng con chưa làm được, con vẫn phải mang.

9. *Những người họ không thất cổ?*

Trả lời: Họ không thất cổ, nếu như không phải là thủ nhang, đồng đền, ví dụ như thích hầu bác ghé hầu không sao, nhưng ông là thủ nhang ông không làm tròn việc đó.

10. *Người thất cổ như vậy họ có quyền năng hay sức mạnh gì khác so với người họ không thất cổ?*

Trả lời: Có chứ. Người đó là người thủ nhang đồng đền của đình, chùa miếu mạo này, hoặc là một nơi đền xa ngõ hẻm khác cũng vẫn sẽ là thủ nhang. Ông không làm tròn. Ông mang tiếng thành lập một điện phủ như này ông không làm tròn người thủ nhang. Đã là thủ nhang đồng đền phải làm tròn trách nhiệm, còn nếu không có thì phải chịu hình thức này.

Giá này người hầu đồng vất vả, nhưng cái tâm rất nặng nề. Khi hát đến đoạn đó khóc rung rức. Ông không phải là thanh đồng, nhưng ông là thủ nhang, ông thiệt thòi về quyền lợi mọi mặt trần khi hầu giá đó ông chết. Nhưng ông trình đồng ở tại công đồng Bắc Lệ, ông phải trình đồng vì ông là thủ nhang, ông được cầm ấn tín của nhà Trần và của Mẫu, ông vẫn phải trình đồng ở cao nhất Công đồng Bắc Lệ. Nhưng đến giá đó, phải nói thật, cuộc sống đời trần ông thiệt thòi lắm. Năm 1969 ông ở Nga...

11. *Giữa các thanh đồng người ta múa có giống nhau không ạ?*

Trả lời: Tất nhiên đều phải có chuẩn về mặt hành sự, nhưng về vũ điệu lại có

khác, phải có học. Cho nên những người đã đi tu, đi làm thầy chùa thì khi vào hầu rất đẹp. Thứ nhất, động tác của người ta khi lên đài rất đẹp. Ví dụ như đánh chuông, nãy bà đánh khác với ông đánh. Nhưng đã hiểu rồi, tại sao chuông lại 108 tiếng, nếu khi đánh xong một hồi phải có 3 tiếng, nhưng bà đánh chỉ có 2 tiếng, không đúng.

Như tiếng mõ cũng thế, phải một hồi 6 tiếng, để gọi các... tiếng mõ chỉ dùng cho chúng sinh, nếu đêm gõ mõ không nên. Mõ là để gọi âm phần, chuông đồng là phần dương, mõ là gõ phần âm. Trống là thiên đình. Cái đó lễ giáo.

12. Giữa các thanh đồng khác nhau khi họ hầu một giá khác nhau?

Trả lời: Ví dụ bất cứ một giá nào, khi xúc miệng xong, thanh sạch cơ thể mình, bái thánh bằng hương, lễ thánh xong khai quang. Khai quang xong mới hành xử, múa, nhảy. Múa nhảy xong ngồi an tọa, con nhang đệ tử ngồi kêu cầu gì lúc đó mới tá khẩu. Ví dụ cho con xin như này, cho con cái.

13. Ví dụ ông Hoàng Mười múa, liên quan đến sự tích của ông, con thấy họ hay múa theo kiểu cầm quạt đề thơ? Ông Hoàng Mười múa những cái gì trong giá của ông ấy?

Trả lời: Đầu tiên tạ ơn Mẫu, lễ, khai quang, xong bắt đầu múa cờ trước, múa cờ xong an tọa xuống, vãn hát rằng thơ hoặc ngài ban tài tiến lộc mở kho.

14. Sự múa, đề, mỗi đồng thầy có động tác khác nhau?

Trả lời: Khác nhau, những người biết chữ Hán người ta bắt quyết được, viết được chữ Nho trên không. Không phải viết thật vào cái quạt. Xin điện này, vợ chồng nó có tâm thì chữ Phúc, Đức. Nếu như không biết thì lạy thánh mớ bái... không biết gì thì mình viết chữ Nhân. Nhân là người. Không biết viết chữ Đức thì viết chữ Nhân thôi, còn nếu biết cả chữ Nhân và chữ Đức thì Nhân Đức là người có đức.

15. Cái này nó có liên quan đến quyền năng của người hầu đồng đấy không?

Trả lời: Có.

16. Ví dụ con hầu đồng, con là người có quyền năng trong việc giúp người ta kinh doanh rất tốt. Khi con lên đồng, đến giá ông Hoàng Mười, con có thể viết chữ nào cho kinh doanh phát triển. Con không biết là chữ gì nhưng miễn chữ ấy giúp người ta kinh doanh giỏi. Còn ví dụ chị Ly rất giỏi đường học hành chẳng hạn, đến

giá ông Hoàng Mười chị Ly đề chữ Khoa bảng chẳng hạn, nó có liên quan đến quyền năng của mỗi người như thế không?

Trả lời: Có, ví dụ mình xin viết chữ Tài, xin kinh doanh viết chữ Lộc, chữ Kim, chữ Kim là dễ nhất, kim tiền là dễ nhất. Cho nên đã là thanh đồng thì phải viết được cái đó, chứ không phải thích vào nhảy bừa, đồng cua, đồng ốc, ghen đồng ghen bóng, tung tiền.

17. Ban cung văn có tác động tới người hầu đồng, ở chiều ngược lại người hầu đồng với điệu múa của họ, với cách họ múa họ làm nó sẽ tác động trở lại với cung văn như nào?

Trả lời: Có chứ, cung văn hát không đúng mất lộc, ví dụ Hoàng đang nhảy, đang vui như này tự nhiên buồn, Hoàng phải đi hành xử việc này, có khi Hoàng ghét, cung văn ấy mất lộc.

18. Giữa các đồng thầy khác nhau như nào ạ?

Bà Nga: Nếu như nói về nguyên tắc thì phải giống nhau, nhưng còn cách người ta làm việc, có những người làm việc rất oai linh, còn có những người làm việc không oai linh, tư cách có thể người ta không nhập tâm, và người ta lại muôn trên đầu ông thánh, múa vớ vẩn. Giá Mẫu khác, thí dụ như mẫu đệ nhất thì phải mặc áo đỏ, về cách thật là chững chạc và hậu hĩnh, nhân từ.

Ông Nga: Bà nói nhầm đây Mẫu chỉ có phủ bóng thôi.

Bà: Có những người Mẫu có lên giá Mẫu khi về đất Mẫu, về Tam Đảo trên đảo chẳng hạn, phải về đất Mẫu nhưng không tá khẩu. Thí dụ về giá châu, châu nào phải ra châu đấy. Châu đệ nhị múa môi, hái hoa. Châu năm buôn bán. Châu Lục là bản mệnh của các thanh đồng, ra lộc, chữa bệnh, xếp nếp trong gia chung. Châu Mười, thay cha đánh giặc, oai linh như người. Châu Bé thật dịu dàng, chơi đàn tính, ban tài phát lộc cho muôn dân. Bản sắc nó khác nhau hoàn toàn.

19. Múa giữa thánh nam và thánh nữ khác nhau như nào?

Trả lời: Khác chứ, thí dụ về ông Hoàng Bơ, lệnh đênh bốn biển chân trời mà, chỉ ăn mới chơi thôi. Còn ông Hoàng Bảy cai quản sơn trang, có nghĩa là về vấn đề rừng núi. Ông Hoàng Mười rất điềm đạm, tình duyên, học hành, cũng 12 cô thiếu nữ theo hầu. Ông Hoàng nào cũng 12 cô thiếu nữ theo hầu. Nhưng ăn chơi khét tiếng là ông

Hoàng Bảy. Ông Mười thì xin ông mở kho ông cho tiền. Học hành công danh và tiền bạc. Biết đến ông cho non ngọc núi vàng, ở biển Đông ông cũng mang vào cho, ông cho thuận vợ thuận chồng, biển đông ông cũng khai thông mang về. Chứ không phải ông nào cũng như ông nào.

Còn cô, cô Bơ là công chúa của Vua thủy tề, Cô Bơ là duyên tình ông Mười, đợi nhau khi ông Mười đánh giặc về nhỡ mắt rồi. Đi đền Dâu, quán Cháo, cô về đây bán hàng cháo.

20. Múa quạt có liên quan đến sự tích của cô không ạ?

Trả lời: Có chứ, quạt cho các thanh đồng, quạt cho bách gia trăm họ. Quạt để mát. Cô Chín chữa bệnh, nổi tiếng nhất là đền Sòng Sơn.

Cô Bé nhưng lại quyền nhất, sỏ Nam Tào cô nắm trong tay. Cô Bé thì đành hanh trên đời có một, sỏ Nam Tào cô nắm trong tay. Biết ra thì nhẹ như tênh, chẳng biết thì nặng như thuyền bỏ neo. Cô bé quyền hành, vua cha toàn nghe cô Bé. Đành hanh lắm, nếu đến giá cô Bé biết nịnh ra cô cho cả áo, nếu không biết nịnh một xu cô không cho, cô đút vào túi. Cô muốn phải có hai lãng hoa nhỏ, cô thích cho ai thì cô cho. Cô Bé này không cứ là ngồi gần cô cho đâu, cô ghét cô không cho, cô gọi tí người ngồi ngoài kia cô vẫy vào cô cho một nắm tiền, cô Bé là như thế. Cô Bé sắc xảo, cô không ngán một ai.

21. Quyền năng của người ngồi chiếu giữa?

Trả lời: Đúng rồi. Lúc bà ngồi chiếu giữa thủ nhang vẫn phải có 2 chai rượu tây để ở đây, bao thuốc lá thơm, ông giờ chứng ông đòi rượu thì như nào, lúc bấy giờ nó thăng hoa lắm.

Sỏ bà để ra bà có một con đường thẳng bà không thể đi cong được. Bà có duyên với ông thánh bà phải sớm hôm tối mộ tâm tâm niệm niệm, chứ không phải làm việc cho xong, phạt ngay. Ngồi đồng nhiều lúc thủ nhang phải quát oan. Phải có tâm và phải có đức, tiền các đệ tử gần xa đã đặt vào đây là việc nhà thánh, vàng hương dâng hàng năm, đồ cúng lễ, đức của người ta mình không thể mình đi ăn gạo, đánh bạc được. Không có giờ đất không ai ở với ai. Lễ nhà thánh lễ một người cho 10, có duyên với nhà thánh, tâm.

22. Cùng một giá đồng, có rất nhiều giá đồng cùng hầu giá ấy, giữa đồng thầy khi họ múa các giá họ có khác nhau hay không ạ?

Trả lời: Nó theo hành xử của từng người. Thí dụ họ làm đúng theo thánh còn bà kia bà cải biên chẳng hạn, có nghĩa vẫn phải thứ tự, hành lễ khác nhau, cử chỉ. Thí dụ Ly ly múa dẻo, nó sáng tác đúng, cải biên đúng thì quần chúng chấp nhận. Thí dụ cùng giá ấy nó khó lắm. Khi đã vào chiếu giữa rồi, thấp 3 nén hương để vào xin phép trùm khăn điều mình phải nhắm mắt lại một vài dây nhập tâm. Có ai dạy mình đâu, quân của nhà thánh chỉ có thánh dạy nhập tâm thôi. Đồng thầy của bà là ông Lộc Quyền ở đền tam phủ Lạng Sơn về mở phủ cho bà 3 ngày liền. Đúng được 12 năm, được tin quan thầy mất về chịu tang 3 ngày, số con phải gánh tất cả... Bà phải tiền đàn, cho đến lúc 12 năm đến lúc quan thầy mất. Tâm có của chưa. Bây giờ ta để dành cho đời sau, những người căn quả đến với bà, bà yêu thương như một người con, quan thầy bà không lấy tiền, nhưng tiền mã phải trả, nghèo cũng phải trả...

Không lấy tiền của đồng con để tung tẩy. 10 năm thử lính, 9 năm thử đồng. Sạch sành sanh mới được manh áo đỏ. Bà có duyên với nhà thánh.

1.2. Phỏng vấn nghệ sĩ nhân dân Nguyễn Lan Hương

Trình thức, lễ nghi mình thừa biết ai cũng có thể làm được, chọn lọc thì không dễ, vì đạo Mẫu này thực ra không có chủ nên mạnh ai. Nó cũng có những khuôn mẫu nhưng chẳng ai theo khuôn mẫu, nó cũng vô chính phủ, bây giờ có ai nghe ai đâu.

1. Chị ra đồng từ khi nào?

Trả lời: Chị ra đồng từ nhỏ, từ lúc 4, 5 tuổi. Chị nghiên cứu chị biết, người Việt Nam mình cổ xưa, bệnh viện thì không có, ốm đau chỉ có nhờ vào thánh, nương tựa vào thánh để cầu xin tìm được phương thuốc chữa bệnh, ngày xưa chỉ có thế thôi.

2. Vì sao lại phải ra đồng?

Trả lời: Chị bị bệnh, chị sinh ra để non, ngày xưa nuôi rất khó, không có điều kiện như bây giờ. Khi đã để non rồi nó đủ các thứ bệnh, khi nhiều bệnh, bác sĩ, bệnh viện ngày xưa không được như bây giờ, con người ta hết thầy lang nọ đến thầy lang kia, vin vào các thánh để xin, xin thấy nó cũng ổn thật.

3. Chị có bà ngoại hầu?

Trả lời: Cả làng Ninh Dương ở trong Bình Đà hầu.

Ra đồng ở Bình Đà, khi đến năm 15 – 16 tuổi khi bước chân vào nhà hát Tuổi trẻ phải bỏ đi, rất xấu hổ, rất ngượng, vì ngày xưa người ta nhồi vào đầu mình làm những cái đấy nó không hay, mê tín dị đoan, mình xấu hổ, mình bỏ. Đến năm 1990, 1991, bắt đầu quay về đi lễ.

4. Bỏ có bị ốm đau gì không?

Trả lời: Chị bị tai nạn nhiều lắm, mình thành danh rất sớm, nhưng cạnh thành danh nó cứ bị tai họa, nhưng khi có tai họa như có ai đỡ mình, mình cảm nhận có người đỡ mình. Chị quay về chính thức là năm 2001 về đây, bắt đầu mua nhà, lập điện.

5. Trong thời gian nghỉ chị có phải làm lễ xin nghỉ không?

Trả lời: Lúc ấy bà mất rồi, đồng thầy cũng mất từ lâu rồi, còn già hơn bà ngoại. Ngày xưa đã xóa sổ tất cả, xóa trong ký ức, nhưng cuối cùng không xóa được. Đến năm 2006 tự dưng chị nghĩ mình phải biết ơn. Cụ nội thì đi tu, dòng bên nhà nội tu phật, nhà ngoại cũng có dây mơ rễ má về đạo Thiên Chúa, chị từng ở khu Thạch Bích, nhà chị gần đấy mà, khi bệnh tật nhiều quá cũng đã từng đưa vào đấy để rửa tội. Đến năm 2006 mình cảm giác cần phải biết ơn, bắt đầu chị làm dự án tâm linh Việt. Năm 2007 chị vẫn nhen nhóm trong nhà hát, tập cho đến 2009 chị quyết định cho ra. Lúc bấy giờ thầy Thịnh cũng bắt đầu nhen nhóm đưa, không phải biểu diễn như bọn chị, mà đưa các đồng thầy, các văn chung đưa lên những nhóm nhỏ, diễn xướng rồi. Chị là một chương trình nghệ thuật tâm linh Việt. Lúc đó viết, tôi nhìn đạo Mẫu với góc độ nghệ thuật, tôi thích trình thức biểu diễn của hầu đồng. Còn các vấn đề về nghi thức, hành lễ mình phải tránh đi nhiều. Chị làm chương trình ấy từ năm 2009 đến hết 2016 mới chấm dứt nghỉ hưu, đêm diễn cuối cùng là chị nghỉ hưu gần ấy năm. Khoảng độ 3 – 4 năm đầu bên Công an có cho 1 công an đến đây ngồi, chị có tuyên truyền về mê tín dị đoan không, thực ra chỉ có nhảy múa tung bưng là chính thôi.

6. Kịch bản chị làm hay ai làm?

Trả lời: Chị làm. Kịch bản chị không còn, nhưng có thể có đĩa.

Chị hứng gạch nhiều lắm, từ các thầy đồng, nói hỗn, từ một thanh đồng mà lại không biết là phải tránh những chuyện đưa thánh mẫu lên sân khấu. Ông Thịnh bảo

là: Hương làm như thế là không được, không hay, không tốt. Chị làm rất cẩn thận, với diễn viên của bọn chị, bao nhiêu con người. Trước khi một đêm biểu diễn nào chị cũng bắt chúng nó, chị lấy khăn trùm đầu từng nghệ sĩ trước tất cả khán giả. Các nghệ sĩ ngồi vào mở mặt ra ngồi yên vị như một ban thờ trên sân khấu. Kết thúc dưới vỗ tay, tất cả các diễn viên lại đi về ban thờ của mình.

Vào thời ấy chị bị cho là cầm đèn chạy trước ô tô, trong giới nghề đã không thích, nghĩa là trong giới thanh đồng, giới thanh đồng chửi chị ghê lắm, các đoàn chèo, chị đưa tất cả các giá quan trọng lên, gần 20 giá. Thời gian chị làm, chị còn mời cả Hoài Linh ra làm Đức Trần Triều mà. Sau đấy bắt đầu Việt Tú. Khi tổng kết không có tên chị, họ còn lên chị, trong khi tổng kết cả năm chẳng bao giờ nhắc đến, chỉ nói đến Tú, Lệ Ngọc.

7. Ý tưởng của chị từ giá hầu đồng lên sân khấu, ý tưởng mình chỉ diễn không hay chị muốn thể hiện gì trên sân khấu?

Trả lời: Lúc ấy người để tin vào đạo Mẫu với Việt Nam mình còn mơ hồ, nó chỉ có một số nhỏ, vì trong suốt ngàn ấy năm nhà nước mình ngăn cấm cái đấy, nhìn con mắt hơi kỳ thị, cho là đồng bóng. Chị muốn tại sao con người ta thích hầu đồng thế, mỗi một thanh đồng là một nghệ sĩ, họ có máu nghệ sĩ, ai có máu nghệ sĩ mới lên đồng được, chỉ có điều họ không có điều kiện để lên sân khấu, họ lại có niềm tin vào tâm linh, họ làm thế sẽ tốt đẹp tăng lên gấp bội lần. Nhiều người nghiên cứu về hầu đồng, tất cả chị chị nghệ sĩ đều có căn. Đang tự nhiên, lên sân khấu khóc sụt mướt về một nhân vật chẳng phải là mình, lên sân khấu đóng vai này, phải có căn.

Việc đưa Lên đồng lên sân khấu để biểu diễn là nhằm mục đích quảng bá các giá trị di sản văn hóa thực hành tín ngưỡng thờ Mẫu đến với công chúng nhiều hơn. Đó là một loại hình nghệ thuật biểu diễn tâm linh chứ không phải giống như nhiều người quy chụp là mê tín dị đoan.

Lên đồng không chỉ là một thực hành tín ngưỡng, mà còn là một biểu hiện văn hóa đặc sắc cần được tôn vinh và lan tỏa thông qua ngôn ngữ nghệ thuật. Quan điểm này phản ánh một xu hướng đang ngày càng phổ biến: đưa di sản sống vào đời sống hiện đại thông qua những hình thức nghệ thuật tương tác, tạo cầu nối giữa truyền

thống và công chúng trẻ.

Người trong cuộc thường không hiểu sự đầu tư này như phô diễn thuần túy, mà như một cách dâng thánh những điều trang trọng và đẹp đẽ nhất để củng cố niềm tin và giữ chuẩn mực không gian điện thờ.

8. 30 người ra diễn, chỉ có một số người có căn, luyện thế nào được?

Trả lời: Có căn hết, đã là nghệ sĩ là có căn hết.

Tùy từng người, như chị là có căn nặng, chị nghĩ mỗi con người sinh ra đều có một ông thánh đỡ đầu, giống như bên Thiên Chúa, ai sinh ra cũng có một ông thánh đỡ đầu, Việt Nam cũng thế, chỉ có điều kiếp trước, hoặc đời sống của họ cho họ cuộc sống hiện nay rất an nhàn, rất thuận thì họ không bị sao, nhưng với mình nó có cái chắc trở, ta cứ tin là như thế. Nói ra là mê tín, nhưng nó thật.

9. Xuất phát từ đâu năm 2006 chị đưa hầu đồng lên sân khấu?

Trả lời: Chị không hiểu, chị sống từ nhỏ, chị có căn thánh, chị có những giấc mơ như chỉ dẫn. Ví dụ đi đóng phim, tự nhiên có một lần chị nằm mơ. Từ bé chị sống trong khu xưởng phim, chị nhát lắm, mọi người đưa chị đi thử phim nọ phim kia, ngắn. Nhưng có một lần chị nằm mơ là sắp sửa được nổi tiếng để được đóng phim, dậy sướng lắm và cứ chờ đợi mãi ai sẽ chờ đợi mình, và đúng là như thế. Và đến khi vào nhà hát Tuổi trẻ, có những cái kỳ lạ, có sự báo trước, nó như có giác quan thứ 6. Ngay cả cái này cũng thế, tự nhiên một đêm ngủ dậy, choàng tỉnh dậy, mình phải tạ ơn, làm thế nào để tạ ơn, mình mót hầu đồng lắm rồi, nhưng sợ. Đi toàn theo các bà một hai giá, toàn nơi xa, giấu tuổi, giấu tên. Bây giờ nghĩ rõ ràng hầu đồng là một nghệ thuật, tại bây giờ ta lại không đưa nghệ thuật lên tranh đấu với những người không tín. Tại sao không nhìn đạo Mẫu dưới con mắt nghệ thuật hát văn hay như thế, múa đẹp như thế. Tự nhiên đứng trước ban thờ tưởng tượng ra là ông thánh, chỉ có nghệ sĩ mới làm được. Hồi ấy chị định làm về sập cộng đồng, từ đam mê nhân vật thánh mà bước lên sân khấu.

10. Quay lại thời gian chị đưa hầu đồng lên sân khấu, đây là Nhà hát Tuổi trẻ đúng không ạ? Chị thiết kế sân khấu ấy như thế nào?

Trả lời: Chị nghĩ trên sân khấu làm thế nào để mình khỏi chổng mông vào thánh,

mà lại không chóng mông vào khán giả. Đầu tiên chị nghĩ chị mở mặt ra, lúc chưa ở màn sân khấu, chị đứng lên nói hầu đồng là gì, tại sao hầu đồng lại theo như này, tại sao lại bắc ghế hầu đồng, tại sao trống đồng... Niềm tin của nền văn minh lúa nước ngày xưa cũng nghèo quá, khi đã nghèo bao giờ cũng có một niềm tin, sự hạnh phúc hơn, sự may mắn hơn. Chị giới thiệu xong, các diễn viên của chị ngồi lên hết, chị mới làm lễ. Chị làm lễ trên một cái bàn, đặt hương hoa, hơi chèo lên một tý để cho diễn viên hơi xoay người đằng sau, các bạn đi vào trong ngôi lên sân khấu. Màn mở ra, các bạn đã trở thành thánh, mặc từng bộ quần áo thánh, ngồi yên vị như mọi người hay nhìn ở trên các điện, đền. Tức là ở giữa là tam tòa, xung quanh những ai, ai ngự trên đấy. Trong đó 4 – 5 người, cô chính sẽ đóng hầu đồng, cô ngồi giữa xoay lưng lại khán giả, 4 người kia như phụ đồng, hầu dâng, bắt đầu múa. Cô bắt đầu mặc áo vào, thánh tán ra, 4 người hầu dâng nhắc ban thờ ra trước, mọi người quay mặt về phía khán giả diễn, ban thờ để trước mặt, không còn là ban thờ phía trong mọi người quay lưng lúc làm lễ nữa. Bởi vì mình sợ lỗi lắm. Về sau mọi người cũng bắt trước để ban thờ phía trước mặt như thế.

11. Mục đích ban đầu của chị là giới thiệu cái hay, cái đẹp?

Trả lời: Đúng rồi, tại sao mình lại phải đi đêm như thế. Và muốn nó trở thành văn hóa đẹp chứ không thành mê tín nữa. Thực ra hầu đồng, đi trên hầu đồng giống như người làm xiếc đi trên dây, chỉ cần hơi nghiêng là sang một cái khác rồi. Chỉ cần chệch một chút là nó sang mê tín dị đoan, nó rất khó, làm sao nó trở thành di sản văn hóa, giữa di sản văn hóa nó vẫn mang tính chất mê tín còn đang giáp ranh.

12. Chị là người rất yêu đạo Mẫu, chị là một người con của Mẫu, bản thân chị là một nghệ sĩ. Nếu xét khía cạnh từng người một, những người con của Mẫu họ không muốn đưa Mẫu lên trên sân khấu. Nếu đưa lên sân khấu là đi biểu diễn – một khía cạnh như vậy, từ khía cạnh sân khấu chị muốn giới thiệu cái hay cái đẹp. Đi giải quyết mâu thuẫn như nào khi mình đưa lên sân khấu?

Trả lời: Mấy năm vừa rồi họp rất nhiều, nên hay không, có đưa lên hay không, đưa lên như nào, ví dụ chị đưa lên, một khía cạnh nghệ thuật đạo Mẫu, tôi không đưa thần bí, nghi lễ quá nhiều lên. Hầu đồng chính là một nghi lễ của thờ thánh, nhưng

mình lên nó phải trân trọng. Chị phản đối mọi người có thời gian làm ngoài đường, nó phải trân trọng, đưa lên sân khấu. Nhang trầm đốt, rất sạch sẽ, trước thắp hương.

13. Thắp hương mình làm mới hay xin từ điện thờ nhà mình ra ạ?

Trả lời: Chị xin chân hương từ nhà.

14. Ngày đưa tâm linh Việt lên sân khấu phải xin phép đúng không, xin phép lãnh đạo?

Trả lời: Nhà hát cũng tin yêu chị, nhà hát không có chiều hướng làm về tôn giáo. Nhà hát Tuổi trẻ không làm về tôn giáo, nhưng đây đưa nghệ thuật làm về đạo Mẫu, đứng trước nghệ thuật lại được. Nhưng chị cũng vẫn bị đánh lăm, các thầy đồng cũng đánh tại sao lại đưa lên, về sau chính các ngài lại đưa lên, đưa lên lại còn bậy bạ hơn chị.

15. Người ta nói lên đồng là sân khấu tâm linh, trên sân khấu về nghệ thuật. Trình diễn trước ban thờ thánh, sân khấu tâm linh, từ sân khấu ở đây nên hiểu như nào, sân khấu tâm linh. Sân khấu thì hiểu như nào?

Trả lời: Thì hiểu là cái sập công đồng, các bà đồng vẫn bảo với nhau hôm nay có nhảy múa tung trời lên không, 1000 bà thanh đồng 1000 bà thích biểu diễn là chính, xướng lăm, tự nhiên mình lại được làm ông Hoàng Mười, sướng lăm, mê. Biểu diễn cũng thế, tại sao lên sập công đồng nó mê, chúng mình biểu diễn có sự mê muội, trên sân khấu cũng thế.

16. Sân khấu ấy hiểu như nào, sao không gọi là sân khấu?

Trả lời: Sân khấu nói theo thời hiện đại hiện nay thôi. Ngày xưa các cụ toàn gọi là lên giá là biểu diễn. Ví dụ hôm nay tôi lên 5 giá, 3 mẫu là tráng bóng, lên giá không dám nói là biểu diễn đâu. Theo thời hiện đại chính là biểu diễn, trong đạo là lên giá, trong lên giá bao gồm hát, âm nhạc, ánh sáng, hầu cận bên cạnh giúp cho thanh đồng bác ghê.

17. Như chị là thanh đồng, chị muốn nhập vị thánh vào, cái sập đó như nào thì mình mới ưng ý, mới thấy vui, thích hợp?

Trả lời: Nó phải sạch và trang nghiêm. Chị đi hầu ở các đình đền, nhiều người bẩn lăm. Sạch sẽ, khăn áo đẹp đẽ nhất, thơm tho nhất dành cho Mẫu, bao nhiêu tiền.

Tiền của thanh đồng lấy ở đâu ra, người nhiều người ít, đó là tự nguyện, không ai lừa ai cả. Ví dụ chị là một thanh đồng bình thường chị không mở phủ cho ai, chị đã lên NSND rồi chị rất sợ nếu có điều tiếng gì người ta lôi mình, mình tránh, mình thuận là một thanh đồng thôi. Ví dụ tôi định hầu, tôi có nói với bạn bè, là sắp tới chị hầu, mọi người đưa tiền, nó gọi là trợ duyên, kể cả bạn bè. Mình mới 30 – 40 người, người 5 triệu, 10 triệu, người 1 triệu, người 5 trăm, 2 trăm, tùy với sức của mọi người, người ta cũng mang trợ duyên cho mình để lấy may mắn. Tiền ấy mình không lấy cho mình, mình tổ chức và mình chia các tiền ấy cho xung quanh. Có những người tài trợ chính người ta đưa 30 triệu thì người ta cũng rất mong mình chia đều 30 triệu ấy cho mọi người sau khi mình đã xong hết tất cả, trả tiền văn, tiền nọ, tiền kia. Họ rất vui là tán lộc cho người ta. Những người được nhận những cái đấy toàn bạn bè, làng xóm, người nhà chứ có phải lấy cho thanh đồng đâu.

Ai cũng thích sập hôm hầu hoa phải chi chút luôn, hoa thơm. Mình muốn làm mọi thứ thật đẹp, thật lung linh.

18. Nhưng biết thánh cần gì mà làm?

Trả lời: Nó truyền từ ngày xưa rồi. Nó có một nguyên tắc chung, nó từ thời cổ xưa, mình không biết khi dần dần có niềm tin về Mẫu, có thể những khởi đầu rất đơn giản về sau người ta bồi đắp dần cho nó trang trọng, nó đẹp, nó nghi lễ hơn, thánh hơn, nó nghiêm trang hơn. Ngày bé chị nhớ chị làm, hoặc bà ngoại làm nó rất đơn giản. Một cái sập, nó là cái chiếu, hoa quả ở vườn, khăn áo chỉ có mấy bộ như bà Tày, Nùng bây giờ, không có gì nhiều.

19. Bây giờ sân khấu trang trí đẹp nó cũng liên quan đến kinh tế thị trường không ạ?

Trả lời: Cuộc sống nó hiện đại hơn, con người thích đẹp hơn, nhà ở đẹp hơn, khi hầu thánh thì nghi thánh cũng phải đẹp hơn. Ngày xưa nhà lụp xụp, mộ không được xây, nhưng bây giờ mình xây nhà to, mình cũng phải xây mộ cho nó tương xứng với cái nhà mình. Nhiều nhà mộ ở quê còn đẹp hơn nhà mình ở. Họ nghĩ làm như thế là trả ơn cho các đấng sinh thành, trả ơn cho tổ tiên, họ nghĩ là như thế.

20. Ngoài hoa còn gì, người thích hoa hồng, hoa ly?

Trả lời: Trộn đủ các loại hoa. Hoa nào đẹp nhất họ rước vào. Nó có một câu chuyện làm nghề ấy, ví dụ hôm nay thích hoa hồng thì cắm cho chị nhiều hồng, cắm cho châu bé, cô bé. Ngoài hoa có hoa quả, bánh kẹo. Ngày xưa chỉ có kẹo vừng, kẹo bột nhưng bây giờ các kiểu bánh kẹo sang trọng.

21. Các bà đồng có nghĩ loại bánh kẹo nào ngon, thánh thích?

Trả lời: Không, bọn chị lại khác. Ngày xưa cách đây 10 năm bọn chị hầu đồng đua nhau đi tìm bánh ngon nhất, kẹo ngon nhất, chai dầu, gạo, muối, mì chính. Ngày xưa chị đi hầu bê khệ nệ, nặng. Sau mọi người bảo tiền hơn. Về sau chị rất đơn giản, chị chỉ mua 1 chai dầu, một gói bánh, mấy lon nước ngọt, bia, mấy hoa quả, còn mọi người thích vô. Chị đi nghiên cứu chị biết rồi, sung sướng nhất là đi vô, từ Tiến sĩ đến Giáo sư là vô lấy vô để. Mình nghĩ người đến dự thích vô nên cũng thích tung nhiều hơn. Người ta suy nghĩ ai vô được nhiều thì người ta hy vọng năm đấy sẽ tốt. Cứ tung tiền lẻ.

Trang trí hoa, quả, nến, nhang, mã. Ngày xưa chị đốt nhiều nhưng bây giờ không đốt nữa, vì nghĩ tự nhiên phí tiền vào cái đấy quá. Tự nhiên hơn 20 triệu, thà mình tung cho mọi người. Còn Thánh có câu: tiểu thành đại, nhỏ thành to, ta cứ ti tí, lúc cúng ta phóng nó ra, một trăm nghìn thành 1 tỷ. Chị thấy có cái này hơi ớn. Đi các đền có người hầu hàng năm trăm triệu tiền mã. Ông đồng đấy không có tiền mà các nhà kinh doanh được người ta tạ, người ta nhờ ông đồng hầu, và hy vọng năm nay được như này sang năm được gấp mấy lần nữa. Nhưng chị chị nghĩ, nhiều quá nó phí, nhà nghèo mình thấy nó phí phạm. Ngay cả người dâng cúng cũng nghĩ cách làm sao cho nó được văn minh hơn. Hiện nay số ít chứ toàn lèm tèm như chị thôi, chỉ có một số ít kiểu ấy thôi.

22. Sân khấu tâm linh cơ bản là không gian dành cho các thánh, những đồ lễ tùy tâm đúng không ạ?

Trả lời: Đồ lễ bọn chị mua những hoa quả tươi nhất, rửa sạch sẽ, bày bưởi, cam, táo, nó có mấy thứ ấy. Thanh Long, Lê, các quả ít. Nhiều nhất bưởi hay được bày nhất vì nó đẹp.

23. Lên đồng sân khấu quan trọng là âm nhạc, người hát văn đúng không ạ?

Trả lời: Mình chọn tùy tiện, vẫn có hạng. Có vẫn nhiều tiền lắm.

Đã tâm linh rồi thì những người hát vẫn phải free cho bà đồng đỡ, bẹp mồm 7 tiếng đồng hồ mà không trả, mà hát hay phải thưởng.

24. *Bây giờ người hát vẫn phải hát như nào, nhạc như nào cho nó bốc, nó hay?*

Trả lời: Vui lắm, sân khấu hầu đồng nó khác sân khấu thực sự của mình ở sự tương tác giữa người hầu đồng và những người xung quanh. Đến khi bọn chị làm trên sân khấu, đưa diễn viên đi xuống khán giả, họ nhảy múa tung bừng, cuối giá bao giờ chị cũng cho người tung tiền lẻ, cho nó vui, cũng nhất không xót một tờ nào, toàn đồng 500 con.

25. *Cung vẫn phải hát như nào, nhạc như nào?*

Trả lời: Nó có sự tương tác, hát đến giá nào. Chị đang ở giá ông Mười, nó ngồi bên cạnh nó ti tê hát, ông thế nọ, kia, thế là sướng. Quan Hoàng về là Quan Hoàng về. Khi vào các giá cô cũng thế, hóa trang phải thật đẹp. Tất cả những người xung quanh thích nhất câu đúc kết của các quan, cô. Phán truyền thường là các quan anh và các Hoàng. Bao giờ cũng phán là qua cầu thoát nạn, cầu cho tất cả dân thôn bản hạ qua cầu thoát nạn, tất cả các hạn trong năm nay đẩy ra ngoài, chỉ có quả xanh tươi tốt đưa về. Mọi người chỉ chờ câu đó để kết thúc giá hầu tốt đẹp.

26. *Các giá hầu đồng trình tự ai cũng biết rồi. Văn, trang phục, trang điểm, thấp hương. Quan trọng lúc hầu các điệu múa, các điệu múa thể hiện gì?*

Trả lời: Ví dụ năm giá quan, trong đó có 1, 2 giá là nhân thần, tức nửa người nửa thánh. Có những giá lại thánh hoàn toàn. Trong đó ví dụ có Quan tuần tranh, giá của ông ấy bao giờ cũng thích và thương cảm nhất bởi vì ông ấy bị oan trái, người đồng nghe vẫn mà biểu cảm theo. Tất cả đồng biểu cảm theo vẫn, nó phải chính xác. Mình phải diễn theo lời vẫn, lời vẫn là lời kể lại sự tích của Thánh, công lao của các thánh, vì sao lại có thánh, vì sao mọi người lại yêu thánh, lại tôn vinh người thánh này.

Các nghi thức, nghi lễ, lời phán truyền phải tránh. Tam tòa thánh Mẫu được tái hiện bằng ba nghệ sĩ mặc trang phục với ba màu đỏ, trắng, xanh như các pho tượng Mẫu thờ ở trong đền.

27. *Các điệu múa diễn tả nó không có quy định nào hết ạ?*

Trả lời: Nó có quy định, nó có hết tất cả. Mỗi người một kiểu là múa lung tung. Nó có quy định.

28. *Ai dạy cho mình a?*

Trả lời: Đồng thầy truyền, đời nọ truyền đời kia, từ một thời đại nó tân tiến hơn, bồi đắp những vũ đạo tốt hơn.

29. *Các điệu múa các giá từ mẫu, Trần triều?*

Trả lời: Trần Triều có hai dạng, khi ông mặc quần áo, khăn xếp áo dài đỏ thì thời bình. Lúc đấy ông chỉ múa đao một cách nhẹ nhàng thời bình. Nhưng hôm nào ông thầy đồng hứng lên, lại thích vào quan Trần triều thời chiến, đánh trận, lúc ấy ông mặc bộ áo giáp trụ và múa đao mạnh hơn. Xiên linh, bây giờ ít người làm lắm vì bị viêm nhiễm, nhiều người bị rồi, hoặc rạch lưỡi, hoặc có những người vào giá ngũ hổ. Đầu năm có nhiều người cẩn thận vào giá Ngũ hổ, nó mang tính chất bí hiểm. Như chị đơn giản thôi. Nói chung là giờ đơn giản. Trần Triều múa đao nhiều hơn, múa cờ ông Hoàng Mười. Các đồng nam, lúc ấy thánh nhập như nào mà lúc đó xoay cái đao nó quay tít thò lò luôn, sợ lắm, chị cũng xoay, tay yếu chỉ ti tí thôi.

Trong khi hầu có đột xuất.

30. *Múa đấy mang tính biểu trưng?*

Trả lời: Múa mang tính biểu trưng và động tác ăn nhằm với lời văn.

31. *Thầy mình dạy động tác cơ bản, sau mình nhập vai? Thầy đồng dạy mình động tác giống như trường dạy như thế hay chỉ dạy theo cách thầy múa mình làm theo?*

Trả lời: Đầu tiên mình theo thầy mình nhìn nó đã quen rồi, đã chấp tấp. Sau đó khi mình ra đồng, thầy bao giờ hôm mở đồng thầy bao giờ cũng làm qua 5 giá quan xong là thầy để cho mình lên, thầy chỉ cho mình từng bước một lên, đi chân như nào thầy ở bên cạnh đẩy luôn. Ví dụ 5 ông quan thì chào Mẫu kiểu gì, đi lùi trên mấy bước, xuống mấy bước, đi xuống ngang như nào bao nhiêu bước, đi ngang kiểu gì, cái đấy phải hỏi cậu Hùng, cậu Nghĩa rất chính xác.

Đến quan Hoàng lại quỳ gối kiểu gì, cậu Hoàng bé quỳ gối kiểu gì, thầy đồng của mình ngồi bên cạnh mình nắm luôn. Tất cả những gì cũng đều từ cơ bản hết, kể

cả các cô cũng thế, chân không được múa ba lê, múa chân không được xòe ra, nói chung hai cái đùi luôn phải khép vào, và không được quay lưng vào công đồng, chỉ nghiêng bên này, nghiêng bên này thôi.

1.3. Phỏng vấn đồng thầy Nguyễn Đức Hiển

1. Giữa múa của đồng thầy và các con nhang đệ tử, những khán giả ngồi ở dưới. Khi ông đồng bà đồng múa khán giả quan tâm nhiều hơn cái sự linh thiêng ở trong múa phải không ạ?

Trả lời: Đúng rồi, sự linh thiêng đó không chỉ riêng bà đồng mà nó kéo theo cả giữa nghe nhạc, giữa bài trí, cảnh quan, giữa sự mực thước, nó vui trong tầm kiểm soát. Khi tổ chức hầu nó vừa vui, nó vừa có tính chất nghiêm trang, người ta đến cảm thấy đây là tâm linh thực sự, người ta về hoan hỉ, không phải ai cũng làm được. Anh đến dự những buổi hầu thực ra nó hơi bừa bãi. Thứ nhất đương hầu, mọi người ngồi nói chuyện, xong điện thoại réo lên, nghe điện thoại, buôn chuyện, lộc tranh nhau, vút bừa bãi. Lúc tranh nhau thánh còn được, nhưng lúc phân chia tranh nhau, gọi nhau í a í ới, cái đấy mất cả sự linh thiêng. Trước khi bao giờ anh hầu anh có bài cáo trạng, thỉnh thánh và mình nói nguyên do ngày hôm nay như nào, mình yêu cầu tất cả những người dự phải tắt điện thoại di động hoặc để chế độ im lặng, giữ trật tự trong suốt buổi hầu, cho nên buổi hầu của anh nó hoàn toàn rất khác, mọi người thấy rất trang nghiêm, âm cúng, lịch sự, vì chính do người chủ, tạo dựng cho tất cả mọi người có một khuôn phép như thế. Nếu không trang nghiêm, ngồi duỗi chân, tay chân, cười đùa hú hí, thế nọ thế kia, buổi đồng đó nó không có gì trang nghiêm cả.

2. Chính do cách tổ chức của người đồng thầy đấy đúng không ạ?

Trả lời: Đúng rồi.

3. Giữa những khán giả ngồi nghe với con nhang đệ tử, ban cung văn, họ có sự tương tác với nhau không ạ?

Trả lời: Người ta đến dự cũng nghe văn, cái đấy có sự tương tác. Nếu hát không hay người nghe ngồi dự cũng chẳng thấy hay, thậm chí nhiều người nghe thấy hay, người dự còn phát tiền thưởng cung văn mà. Nhiều người nghe dự thấy hay quá, biếu cung văn. Tức là hát dâng thánh thấy hay. Ông cung văn cũng thấy thích nếu người

dự ấy mà được khán giả thưởng tiền, hay quá người ta lại càng hứng lên không những là bà đồng. Như đi hát, lúc hát được nhiều khán giả thích lắm.

4. Cung văn tác động đến những con nhang đệ tử ngồi ở dưới là nghe những bài châu văn ấy mà khán giả hiểu hơn được về lai lịch của các vị thánh đúng không ạ? Họ cũng biết được ông bà đồng đang múa đến giá đồng nào ạ?

Trả lời: Có chứ, thậm chí những người ta dự người ta có căn, có quả các vị thánh đó người ta cũng thích chứ, người ta ngồi nghe thường thức cũng thích.

5. Con nhang đệ tử ngồi ở dưới có căn một vị thánh nào, khi cung văn hát họ chăm chú, ngồi như thưởng thức?

Trả lời: Đúng rồi.

6. Trang phục trong lên đồng. Trong lên đồng có những loại trang phục nào ạ?

Trả lời: Trang phục quan trọng ai cũng phải có khăn phủ diện, khăn tấu hương để dâng hương. Ngoài ra có điều kiện tất cả các vị thánh người ta may hết trang phục của các vị thánh đó.

7. Mỗi một ông bà đồng có khoảng bao nhiêu bộ ạ?

Trả lời: 1 quả giá Mẫu, 5 giá quan là 6 (tính giá chính), 8 giá châu là 14, 3 ông Hoàng là 17, 6 giá cô là 23, 2 giá cậu là 25. Về cơ bản khoảng 25 lên khoảng 30, về cơ bản hầu 25 cũng khá đầy đủ rồi, 36 giá đồng nhưng không bao giờ người ta hầu hết 36 giá đồng. Những giá chính thôi.

8. Khăn phủ diện người ta chỉ có một cái hay có nhiều cái để thay nhau ạ?

Trả lời: Khăn phủ diện chỉ có một thôi, đồng thầy có 2 cái, đồng thầy lâu năm có thêm cái màu vàng. Như anh khoảng từ 10 năm trở lên người ta sắm cái màu vàng, thông thường chỉ một khăn màu đỏ, nhưng nếu khăn cũ người ta có thể sắm khăn mới, người ta cắt khăn kia đi.

9. Trong trường hợp người ta bị mất có bị mất thiêng không ạ?

Trả lời: Người ta phải sắm hồi và mua một khăn mới, nhờ đồng thầy ra phép để khăn ấy thực sự linh ứng. Khi ông đồng thầy có khóa hầu, khăn mới, người ta lên cúng cho, làm phép cho.

10. Khi người ta trình đồng mở phủ người ta mới có cái khăn đó đúng không ạ?

Trả lời: Cái khăn ấy nó như bản mệnh của mình, giữ cho tới khi nào nhắm mắt xuôi tay.

11. Khi đồng thầy đó mất, người ta sẽ bỏ khăn ấy vào trong quan tài à?

Trả lời: Đúng rồi, cùng đi theo, gói trên đầu. Có hai quan niệm, gói trên đầu, có hai quan niệm, vì cái khăn của thánh nên không chôn theo vậy, người ta xin thả xuống sông để cho nó mát mẻ. Quan niệm của các cụ mỗi người có quan niệm khác nhau.

12. Màu sắc và hoa văn trong trang phục của lên đồng sẽ thể hiện điều gì ạ?

Trả lời: Hàng giá quan thông thường là hồ rông, rông hồ phù. Nam thường thêu rồng, nữ thêu chim, phượng, hoa. Có thể biến tấu rông các vật linh ứng ấy biến tấu theo các thời kỳ để người ta lấy mẫu. Thông thường là những vật linh thiêng. Ở dưới chân áo có thủy ba là sóng nước.

13. Có những ông bà đồng cho rằng có vị thế cao hơn các ông bà đồng khác, người ta thấy địa vị nó cao hơn các ông bà đồng khác?

Trả lời: Thứ nhất gọi là đồng cựu và thanh đồng. Ví dụ em là người ra trước lâu năm, tôn trọng em là đồng anh, người nào ra sau coi như là em. Thứ hai, ông đồng ấy là thủ nhang của bản đền, ông là đồng thầy thì nó khác nhau với các thanh đồng. Ví dụ Ly Ly là người có đồng chẳng hạn, nhưng Ly Ly phải tôn trọng anh là đồng thầy, vì anh là thủ nhang, anh lại đi mở phủ, có thể dạy được các thanh đồng ấy thì gọi là đồng thầy, nó cao hơn ở mức độ ấy.

14. Điều gì đã thúc đẩy anh/chị lựa chọn Đạo Mẫu và các giá đồng làm chất liệu cho sáng tạo nghệ thuật?

Múa ở đền phủ là sự biểu đạt các vị thánh mang tính linh ứng, tâm linh hoà quyện. Khi hầu vẫn ra được cái quy luật của đồng bóng, nhưng mỗi lần hầu lại hơi khác nhau một chút vì lúc ấy là theo cảm xúc của mình. Ông bà đồng đồng thời là người nghệ sĩ ngoài đời biết đưa nghề thuật được học ở trường học vào múa đồng. Họ đưa kỹ thuật biểu diễn với cảm xúc, cơ mặt, thân thái khác nhau vào múa đồng. Tôi cũng từng là diễn viên kịch vì vậy khi hầu anh thực hiện rất tự nhiên và có sự sáng tạo các điệu múa. Đề báo hiệu thánh nhập, Mẫu Thượng Thiên ra dấu 1 ngón tay, Mẫu Đệ Nhị Thượng ngàn ra dấu 2 ngón tay... nhưng mình ra như thế nào cho

nó đẹp là tùy mình. Ở đây đòi hỏi sự sáng tạo của ông bà đồng.

1.4. Phỏng vấn nghệ sĩ Văn Ty

Trần Ly Ly: Cháu xin phép hỏi chú một chút về châu văn cũng như về múa trong lên đồng, bằng những kinh nghiệm của chú trong mấy chục năm chú thực hành, chú chia sẻ cho cháu ạ.

1. Năm nay chú bao nhiêu tuổi ạ?

Trả lời: Hơn 60 rồi.

2. Chú là cung văn bao nhiêu năm rồi?

Trả lời: Lâu rồi, từ còn nhỏ theo các cụ, cha truyền con nối theo các cụ, còn lên Hà Nội mới phát triển vì Hà Nội là tinh hoa của các nơi nó đổ về Hà Nội. Lâu rồi, từ năm 70 đến giờ, khoảng 50 năm rồi. Từ nhỏ ở quê, ngày xưa hát văn cắm đoán, hát văn nó chỉ phục vụ trong các phong trào biểu diễn của nông thôn, xã, huyện, người ta sáng tác ra những bài văn đó, chủ yếu phục vụ. Còn tín ngưỡng sau này, những năm 75 mới phục vụ trong tín ngưỡng. Từ những năm 80 mới phục vụ tín ngưỡng ở Hà Nội. Nó đang cắm đoán nhưng tín ngưỡng này rất mạnh, cắm đoán người ta hầu về đêm. Thậm chí có những bản đền của Hà Nội người ta hầu từ 12h đêm đến 5 – 6 h sáng, hay người ta đi những vùng hẻo lánh. Nhất là thời kỳ khó khăn, phần lớn người ta lập điện ở nhà. Khi hầu, ngày xưa hát không có máy móc, có khi chỉ 1 – 2 người, không có dụng cụ, gõ bằng cái đĩa, gõ vào đôi đĩa. Khi nó kín rồi thì xung quanh cũng chẳng ai nghe thấy. Những khó khăn của ngày xưa, khi lên đồng thậm chí cũng không có mã như bây giờ, mã hình nhân các thứ chỉ bằng những tranh thoi, đốt nó đi. Vật cúng rất đơn giản, tam sinh, mấy lạng thịt, mấy quả trứng. Bốn phủ, nữ là 9 quả, mỗi phủ 9 quả, nam 7 quả, $4 \times 7 = 28$ quả trứng. Vật cúng nó đơn giản, thuốc lá cuốn, kẹo các thứ, đơn giản hơn nó không nhiều như bây giờ.

3. Chú đã bao giờ có chuyến đi sâu nào vào rừng sâu đi hầu chưa?

Trả lời: Nhiều chứ, nói chung chẳng có nơi nào ở đất nước này chú không hát cả, tuyến Lạng Sơn mấy chục đền phủ, tuyến Tuyên Quang. Phần lớn là tuyến Lạng Sơn nhiều hơn, vì tuyến Tuyên Quang nó sát thành phố, chính quyền nó nhiều hơn, còn vùng Lạng Sơn nó tách biệt hơn, thậm chí nó lên tận núi cao. Vùng Sơn Tây mãi

trên núi cao Ba Vì, vùng hẻo lánh người ta vẫn cứ đi về đó. Ngày xưa chú đi chú vẫn là sinh viên, chú lấy cái giấy này đi thực tập nghiên cứu, có việc gì xảy ra thì cũng chẳng bao giờ bị công an bắt cả. Điều thứ hai là Hà Nội người ta có thể hầu về đêm, dẫu. Ngày xưa đàn mang đi phải tháo cần ra, cho vào bao tải, trông nó tròn như đàn Nguyệt, như cái thớt. Thời kỳ khó khăn nó thế, cấm nhưng tín ngưỡng không cấm nôi, bởi vì có những người đã tín ngưỡng, người ta có thể bỏ chồng bỏ vợ được chứ người ta không thể bỏ được, chết thì còn lấy được ai, nó rất mạnh mẽ. Phần lớn tín ngưỡng này của người làm ăn nghề tự do, ít khi ở vào người công chức, công nhân nhà máy, rất ít thôi, còn phần lớn những người buôn bán. Những người buôn bán thời bao cấp lại là những người có của cải trong xã hội người ta hơn những người đi làm. Bởi vì đi đây cầu tài, cầu lộc. Những người đi làm lương nhất định rồi còn tài lộc gì nữa, hai nữa người ta cũng không có điều kiện.

Ở Hà Nội thời kỳ xưa, thậm chí vợ của những ông phán, chức sắc của Hà Nội phần lớn có đồng. Bây giờ người bung ra, nhiều, có khi vợ ông Trần Đại Quang, bà Phó chủ tịch Trần Thị Doan, Nguyễn Thị Hoa đều có đồng cả.

4. Người ta có hầu đồng không ạ?

Trả lời: Vẫn hầu đồng. Nếu nói về ra đồng, người được kết nạp Đảng mới được đi họp Đảng. Lên đồng như là lễ kết nạp Đảng, anh có kết nạp Đảng hàng năm anh mới có sinh hoạt Đảng, anh phải làm lễ trình đồng. Có những người không có điều kiện, người ta hầu trước sau này có điều kiện mới trình đồng thì người ta gọi là bắt đồng nôi. Tức là người ta lên đồng trước. Ngày xưa các nước hay gọi là Gay, ở Việt Nam gọi con trai mà hình bóng như nữ gọi là đồng cô, sau này mình mới đưa tên khác vào, Việt Nam mới gọi đồng cô. Thời bao cấp người ta theo thừa giới, người ta rất giỏi về cắm hoa, nữ công, rất giỏi về buôn bán, gọi là đồng cô, những người có đôi lúc nó thái quá, trong dân gian gọi là bốc đồng, và luôn luôn người ta thích như thế, người ta thích được thể hiện.

5. Cháu muốn biết nội dung và ý nghĩa của các bài châu văn ạ?

Trả lời: Nội dung ý nghĩa các bài châu văn nó như này. Thứ nhất đây thực ra là đạo tứ phủ. Đầu tiên nó là tam phủ sau đó trở thành tứ phủ. Tam phủ, đền nào chùa

nào cũng có 3 tòa thánh mẫu. Quyển ông GS Đặng Văn Lung ông viết sai. Đã nói đến tam tòa thánh Mẫu, thiên, địa, thủy. Địa là địa ở mặt đất chứ không phải địa dưới âm ty. Địa này có 3 lần bà giáng, vẫn là ngôi thứ hai thôi. Còn ngôi thứ nhất là Mẫu. Thiên ở đây có nhiều lắm: Thiên Y A Na, các thứ, các ngôi nó nhiều, cửu trùng thánh Mẫu, tiên thiên thánh Mẫu...

Ngôi thoải, có truyền thuyết bà con vua Thủy Tề, bà cũng bị oan. Trong dân gian người nào hay điên đảo, thảo mai chính là tích này mà ra.

6. Các bài châu văn ca ngợi các Mẫu ạ?

Trả lời: Không, các bài châu văn. Về hình thức, ngày xưa trong ca trù có hát trong cửa đình, hát cho châu vua, hát thờ. Theo luận đoán của tôi từ hát thờ nó chuyển, cái kia nó có từ rất sớm. Dựa trên hình thức đó nó chuyển sang hát thờ của hát văn, sau này người ta đề ra những bản văn đó để ca ngợi công đức của các vị thánh. Nói đến truyền thuyết phải nói đến lịch sử. Đầu tiên của dân gian, dân gian mài dũa thành kinh điển, có bản văn kinh điển như bản văn Mẫu Thoải, về mẫu đệ nhị, bản văn Trần Triều. Những bản văn ấy là những bản văn ca ngợi các vị thánh. Đây là tín ngưỡng của người Việt ở đồng bằng Bắc Bộ đã, chứ không phải tín ngưỡng của người dân tộc, vì theo tuyến Lạng Sơn, tuyến Tuyên Quang. Từ những tuyến đó xây dựng ra các hình tượng các vị thánh, vị thánh về rừng núi, thậm chí có những vị thánh từ địa phương đó, nó hóa nhập vào tứ phủ thành tứ phủ. Có những vị thánh phải có những bản văn, những sự tích, nói thân thế sự nghiệp của các vị thánh đó. Có những vị thánh hầu rất ít, có những vị thánh hầu rất nhiều, tất nhiên người ta phải có những bản văn ca ngợi vừa hát trong hầu đồng, vừa hát thờ. Đầu tiên là hình thức hát thờ đã, sau đó đến lên đồng, nó có bản văn đó phục vụ cho lên đồng, dần dần có hát văn phục vụ cho các động tác lên đồng như múa, múa hoa, chúc rượu, chúc trà, đánh cờ, hút thuốc lá.

7. Trong châu văn có những làn điệu gì ạ?

Trả lời: Châu văn nó nhiều lắm, nó chỉ có 13 – 14 điệu cổ thôi, bây giờ nó biến thiên hàng mấy chục kiểu. Có kiểu nó chuyên môn giành cho những vị thánh dân tộc. Tôi quan niệm là thế này, cái này từ rất xa xưa, người Việt người ta gọi không phải

người Việt là người Xá. Người Xá tức là người dân tộc, sau này mới đưa vào Mèo, Mán. Ngày xưa mấy trăm năm, người Việt – người Kinh người ta gọi tất cả là người Xá, cho nên có điệu Xá, các điệu hát Xá. Các người dân tộc như Chúa, cô Thượng, châu – là các tên của các vị thánh miền ngược. Đây cũng là tư duy của người Việt nghĩ ra thôi, điệu Xá, ngày xưa quan niệm tất cả những gì không phải của người Việt là người Xá, cho nên có các điệu hát Xá phục vụ các vị. Còn phú cũng có thể nó lan tỏa từ những hát cửa đình, ca trù mà ra, nó châu văn hóa đi. Các nghệ nhân ngày xưa đưa vào nó châu văn hóa.

Bây giờ nói về mặt châu văn, trong chèo nó cũng có điệu đường trường chim Thước, trong ca trù cũng có. Quan họ cũng có, hát văn cũng có nhưng không của anh nào giống anh nào. Nó dân gian, ví dụ như vào chèo hát thành xẩm xoan, hát xẩm huê tình.

8. Như chú nói mỗi một làn điệu như vậy nó có nhiều làn điệu, các làn điệu để diễn tả nguồn gốc, thông qua làn điệu có thể diễn tả được nguồn gốc làn điệu. Ví dụ người Xá có làn điệu của người ta mình nghe làn điệu đó thì biết của người dân tộc nào?

Trả lời: Các điệu đó dùng chung, chỉ khi lên đồng, nhìn thấy các màu sắc về trang phục, phục trang, trong tín ngưỡng gọi là những quả áo, còn ngoài đời người ta gọi là quần áo. Tất nhiên vào đây nó đã cách điệu đi. Có thể các vị thánh ở miền Lạng Sơn, người Nùng, người Tày nhiều, Hòa Bình người Mường. Mường với Mường đã cách tân trong tín ngưỡng rồi.

9. Khi cháu nghe châu văn cháu có cảm nhận của người ngoài cuộc thôi. Lúc cháu thấy rất vui vẻ, lúc cháu thấy khoan thai, lúc cháu thấy rất buồn bã?

Trả lời: Vì có những nhân vật, hai nữa là châu văn bây giờ đang bị biến dạng, châu văn ngày xưa ở dạng là cha truyền con nối. Bản thân người đi hát châu văn người ta có tín ngưỡng, có căn mạng, một số người ta cũng có đồng. Ngày xưa người hát văn hay ông thầy cúng là cả một văn hóa của một vùng, từ cưới vợ, làm cửa một vùng. Từ cưới hỏi, ma chay, bản chất của người ta là nhà văn hóa của địa phương đã. Rồi âm nhạc, buổi lên đồng người ta thăng hoa, hay có lúc trầm cảm, chính là tác

dụng của âm nhạc, nó rất mê hoặc vì âm nhạc của tín ngưỡng. Những âm nhạc ngày xưa rất mê hoặc, nó cũng ít, bởi ngày xưa dùng âm nhạc ít thôi, còn sau này người ta đưa cả âm nhạc vào, lại hát theo lối Bolero nữa, tức là đưa những âm nhạc có tính chất như nhạc vàng, nó mê hoặc, nó không mang tính chất linh thiêng như ngày xưa. Nó không có tính chất thiêng mà như sân khấu nhiều hơn, bởi vì giai đoạn ấy và giai đoạn này nó đã mở bung ra rồi. Trong hát văn rất nhiều, thậm chí một buổi có thể bằng một tháng lương của anh biểu diễn đi các đoàn, nó đổ xô sang nghề này. Giữa cung và cầu.

Ngày xưa phải có trang phục hát văn riêng, khăn xếp, áp the, cha truyền con nối phải học học từ các lò, ông thầy, bây giờ có băng nghe, miễn làm thế nào bà đồng ưng í là được. Còn bản văn cũng sinh ra nữa, thậm chí đưa ra những văn trích vào nó không phải nữa. Có những buổi hát văn cháu nghe âm nhạc của tài tử cải lương. Ngày xưa các cụ không có, ngày xưa các cụ không đưa một cái gì nguyên xi vào, nếu đưa vào phải chau văn hóa đi, mà phần lớn là các làn điệu của phía Bắc, chỉ có vào đến Nghệ An có ông Hoàng Mười gọi là Cờn Huế, tức là lấy chất Huế đưa vào nhưng cũng phải làm theo cái của chau văn hóa đi rồi. Bây giờ thậm chí là bê nguyên si như lý cây môn, lý cây bông của tài tử đưa vào, thậm chí đưa vào cả Hoa Cham pa không phải của mình, ví dụ âm nhạc thì đưa lên, lời người ta có thể khác đi, người ta gọi là trào lưu hát văn, những văn cổ ngày xưa không hát thế. Hai nữa giờ thông tin đại chúng, cả nước đã vào một mối, miền Nam du nhập miền Bắc, miền Bắc du nhập miền Nam, đây là của người Việt rồi. Người Việt vào đến Huế cộng với tín ngưỡng của người Chăm, âm nhạc Huế nó tạo một trường phái hoàn toàn khác, cho nên đồng Huế lên đồng Tứ phủ nó hoàn toàn khác. Các vị địa phương kết hợp cùng lại chỉ còn những vị chính thôi, vị thánh chính của tứ phủ ở đây, còn nó là du nhập vào. Vào đến miền Nam, bản địa riêng nữa, Nếu miền Bắc là A, vào đến Sài Gòn nó mới chỉ là A' thôi, vào đến Huế nó trở thành B ngay. Ngày xưa nghiên cứu tôi bảo ông Ngô Đức Thịnh nghiên cứu riêng ra, đây của người Việt, người Việt vào trong miền Nam là khá sớm, cách đây khoảng 2 – 3 trăm năm, sinh sống tín ngưỡng mang đi. Cũng như trên thế giới người Việt mang đi các nước, người ta cũng lập điện thờ. Tôi đã từng

hát ở Anh, Mỹ nhiều, bây giờ cũng mời cả cung văn sang đây, giao lưu. Khi vào đây xây đền, xây chùa 2 nghiên cứu của tín ngưỡng tứ phủ vào đến Huế nó thành một cái khác hẳn, vào đến Sài Gòn nó cũng thế thôi.

Cùng là hàng nam thân nhưng giá các Quan bao giờ cũng rất nghiêm trang.

Mọi động tác múa thiêng trong nghi lễ Lên đồng phải khớp với âm nhạc, lời văn và trang phục. Người hầu đồng phải tương tác với cung văn và người hầu dâng. Cung văn sẽ giúp mình hóa thân thành vị thánh thông qua lời văn và nhịp phách.

Người xem không cần hiểu hết nội dung bài văn, nhưng họ cảm được cái hồn, cái đẹp, cái linh trong từng điệu múa, từng tiếng nhạc.

1.5. Phỏng vấn thanh đồng Nguyễn Phú Đạt

1. Em thực hành hầu đồng bao lâu rồi?

Trả lời: Bắt đầu lần đầu tiên thực hành lễ hầu đồng từ năm 2012, năm nhất đại học.

2. Em thấy mình có căn hay em theo truyền thống của gia đình?

Trả lời: Một phần truyền thống của gia đình nhưng thực tế ra nó chưa phải là truyền thống lâu đời ví dụ như cụ đồng Đức, bà Huệ thủ nhang ở Phủ Dầy. Những người ấy có truyền thống không phải 1 – 2 đời đâu mà 4 – 8 đời rồi. Thực tế nhà em nếu tính theo đời thì chỉ có 1 đời thôi. Trước em có chú ruột em cũng là đồng thầy, thanh đồng. Từ năm 1998, 1999 ở nhà đã lập điện thờ rồi, ở thời điểm ấy điện thờ nhà em khá to ở trong khu vực huyện Lâm Thao. Ngày xưa điện nhà chú em lập nên, từ tượng Mẫu, tượng phật, tượng các thánh trong tứ phủ gần như tượng cổ của ngày xưa. Có pho nổi nhất là pho cô bé Thượng ngàn rước từ bên chùa cổ bên Quảng Ninh rước về thờ. Sau khi chú em lập điện xong, năm 6 tuổi, lần đầu tiên em xem chú em hầu tại điện. Trong khi xem chú hầu đồng em có một ký ức không bao giờ em quên. Khi chú em hầu đến giá quan lớn đệ ngũ – quan Tuần thì em bị bắt đồng.

Em không thể nhớ trước thời điểm ấy em đang làm gì, nhưng chú em hầu giá quan lớn. Không khóc theo kiểu ộp bóng. Em đang làm gì thì tự nhiên em bị gọi lên, lúc đấy chú em cầm một cái que tre, gõ vào miệng, sau đấy em quên. Có nói cái gì đó kiểu nhà ngài dẫn đường chỉ lối để cho em đi vào đạo Mẫu này. Đây là ký ức đầu tiên và duy nhất, thời điểm em được cho là được bắt đồng. Đến mãi sau này. Khi em

vào năm nhất đại học, 12 năm sau đấy, theo kiểu nói một cách duy tâm đến lúc phải làm việc thánh rồi, nó gắn với sự kiện bất thành linh ngày hôm đấy em đang ở trên Khoa để chờ gặp thầy cô, tự nhiên đang nói chuyện với bạn học cùng lớp, tự nhiên thấy người lạnh toát, bất giác tự trong người mình suy nghĩ có gì đó không ổn, hai đứa đi về. Em bắt xe bus đi về phòng trọ bình thường, đi về phòng trọ ngất ra giường không biết cái gì cả. Trong lúc ấy nằm mê, cảm giác như đang được chứng kiến ở ngoài đời thực, có người nói theo kiểu từ trên không trung báo là đã đến lúc em phải ra trình diện ra hầu đồng. Mãi đến đêm em tỉnh, trong đầu mình suy nghĩ sáng ngày hôm sau là cuối tuần ra chùa Láng. Đằng sau chùa Láng có nhà Mẫu, mang lễ ra đấy để sám hối với tứ phủ xem thế nào. Tự nhiên sáng sớm ngày hôm sau em dậy thấy mình như chưa có bất kỳ vấn đề gì xảy ra, người lại trở lại như bình thường, không mệt mỏi ốm đau gì cả. Đi ra chợ mua hoa quả, lễ, vàng ra chùa Láng.

8. Hàng châu?

Trả lời: Hàng châu về cơ bản cũng có sự tương đồng, những châu ít khi ngự đồng ví dụ châu Đệ Nhất, châu Đệ Tam là gần như sau khi dâng hương lên mẫu xong thì các bà có múa những điệu múa thiêng, sử dụng hai đạo cụ duy nhất là cái quạt lông và cái khăn tay. Đối với bà châu Đệ Nhất, bà là nhiên thần bà không phải nhân thần, bà cũng được coi là người thị nữ đi theo hầu hạ thần chủ Liễu Hạnh, trong cả ba lần giáng sinh của thánh mẫu đều được Ngọc Hoàng sai đi theo đi cùng để phò giá trợ giúp cho thánh Mẫu. Bà châu Đệ Nhất cũng không có đền thờ riêng của bà, hiện tại ở Việt Nam không có đền thờ nào riêng thờ bà Châu Đệ Nhất cả. Gần như tất cả các đền phủ thờ chính là Tam tòa thánh Mẫu Liễu Hạnh chắc chắn sẽ thờ bà Đệ Nhất vì bà được thay quyền Thánh Mẫu để cai quản tất cả những việc trong tam tứ phủ này. Cũng là bản văn của châu Đệ Nhất ghi rất rõ là: Ngày ngày châu chúa liễu hoa cầm quyền, được Mẫu giao cho giữ sổ tam tòa, sổ định tội phúc của tất cả chúng sinh trong tam giới này. Chỉ trừ trường hợp thờ bà làm vị thánh thủ đền, đến mùa lễ hội, đến dịp của thánh Mẫu Liễu Hạnh khi hầu mới thỉnh được bà về, bà giáng đồng, nhưng nhang không ngời ngậm nga như các vị thánh khác.

9. Đạo cụ là cái quạt lông?

Trả lời: Riêng đạo cụ bà múa nó không hẳn là quạt lông, như mình nói nó chỉ là đạo cụ phục vụ cho hầu bóng sau này, nó theo kiểu phú quý sinh lễ nghĩa có rất nhiều thể loại: quạt lông, quạt ngà, nó cũng tùy phụ kiện của ông bà đồng sử dụng. Về mặt chung nhất là một tay bà cầm quạt, một tay bà cầm khăn tay.

Còn đối với bà Châu Đệ Tam, cũng tương tự như thế, có khi thì hầu bà múa, có khi bà không múa, bà chỉ dâng hương lên tam tòa thánh Mẫu xong là thôi.

10. Sao lại có khi múa hay không múa?

Trả lời: Thứ nhất theo thần tích của bà Đệ Tam thì các hàng châu Đệ Nhất, Đệ Nhị, Đệ Tam là 3 bà được coi là hóa thân của tam tòa thánh Mẫu, được coi là người đại diện thừa ủy quyền của Thánh Mẫu để xuất hiện trên trần thế cho người trần gian thấy được quyền uy của thánh Mẫu. Gần như các tích và hành vi thể hiện khi hầu 3 bà châu nó gắn liền với tích ba bà thánh Mẫu, trong đó Mẫu Đệ Tam, tích ngày xưa, ông... Nghi, bà Đệ Tam là con gái của vua cha Bát Hải... vì yêu một chàng nho sinh là người trần gian, sau này lấy anh chàng này. Nhưng khi Mẫu Đệ Tam và chồng sống chung với nhau, đến thời điểm phát sinh sự biến đó là ả tên là Thảo Mai, theo kiểu ngấm ngấm chia rẽ tình cảm của hai vợ chồng Mẫu Đệ Tam, gieo oan cho Thánh Mẫu không đoan chính, không chung thủy. Sau khi nghe được câu chuyện ấy, chồng của Mẫu không phân biệt được đâu là đúng đâu là sai mà vội vàng đẩy thánh Mẫu vào trong rừng ở. Sẽ nghĩ Thánh Mẫu ở trong rừng, tất cả muông thú từ vượn, hổ, ngày ngày cung phụng hái măng, hoa quả, rau quả để dâng cho thánh Mẫu ăn, nuôi Thánh Mẫu trong những ngày bị đầy. Đến khi gặp chàng nho sĩ lên kinh đi thi, bắt chọt đi qua Thánh Mẫu, Thánh Mẫu nhờ nho sinh gửi lời báo của Thánh Mẫu về dưới thủy cung cho vua cha Bát Hải. Nho sinh theo lời dặn của Thánh Mẫu đi đến biển Đông thì đột nhiên đường nước biển rẽ làm đôi tạo đường xuống dưới thủy cung, báo cáo với vua cha ngọc hoàng sự tình là như vậy.

11. Bà này sử dụng điệu múa gì?

Trả lời: Như em đã từng thấy, có người có múa nhưng rất đơn giản và rất nhanh, cũng là cái quạt, cái khăn tay màu trắng. Nhưng về đa phần các thanh đồng khi hầu châu Đệ Tam thì sau khi dâng hương lễ Mẫu xong thì thôi không múa gì.

12. Đệ Tứ?

Trả lời: Bà Đệ Tứ có múa, múa quạt và múa khăn tay màu vàng. Bởi vì Đệ Tứ bà là một nhân vật ở tại đất Phủ Dầy Mẫu Liễu Hạnh, bà hầu Mẫu ở đất đây, ở xã An Thái. Khi hầu bà Đệ Tứ không khí vui tươi, có múa cũng sử dụng quạt và khăn tay màu vàng. Như hiện tại các thánh thuộc phủ nào hay sử dụng các đạo cụ màu đây .

13. Trong hàng châu, châu nào là đặc biệt nhất?

Trả lời: Đặc biệt nhất tất cả các bà thánh Châu rơi vào yếu tố nhạc phủ, phủ Thượng Ngàn. Châu Đệ Nhị, châu Năm, châu Lục ở Hữu Lũng, châu Bảy ở Tân La, châu Bé ở Bắc Lệ. Các bà châu đều sử dụng chung một điệu múa đó là điệu múa môi. Hoặc trước khi múa môi có đuốc, có bó hương khai quang. Đối với các giá ấy mình gọi là đuốc. Đặc thù các bà trên thượng ngàn, ban đêm tối không có ánh sáng bắt buộc phải sử dụng lửa để múa.

Châu Tám và châu Mười đây là hai vị châu hơi khác biệt một tí so các vị châu còn lại vì hai vị châu là nhân thần. Có sử tích ghi lại rất rõ ràng Châu Tám Bát Nàn ngày xưa bà là vị nữ tướng thời Hai Bà Trưng. Sau khi dâng hương xong các bà dùng kiếm và dùng cờ các bà múa. Đây là hai vị châu là võ tướng. Châu Mười ở Đồng Mỏ Chi Lăng cũng thế. Hai bà châu này khác biệt so với các vị châu còn lại.

14. Đến hàng ông Hoàng?

Trả lời: Trong liệt kê các vị thánh của Tứ Phủ có đến 10 ông Hoàng, nhưng trên thực tế hay hầu nhất chỉ có 4 ông thôi: ông Hoàng Đôi, ông Hoàng Bơ, ông Hoàng Bảy, ông Hoàng Mười. Trong đó ông Hoàng Đôi với ông Hoàng Bảy là hai ông đi song song với nhau. Ngày xưa trong tích và trong bản văn đều ghi rõ rồi, ông Hoàng Đôi và ông Hoàng Bảy ngày xưa cùng với nhau trình chiến xông pha trận mạc, bảo vệ vùng đất biên cương ở miền Bắc tổ quốc. Trong bản văn có câu: Cùng tướng quân đệ nhị Hoàng Đôi. Xông pha trăm trận... Thường khi hầu đến hàng quan Hoàng, nếu như ai hầu quan Hoàng Đôi rồi thì thôi không hầu ông Bảy nữa. Còn nếu hầu ông Bảy thì thôi không hầu ông Đôi. Ông Hoàng Mười là người văn võ song toàn, khi ra trận ông cầm kiếm, nhưng sau khi đánh xong trận thời bình trở về, xã tắc bình yên, ông Mười rất văn thơ. Vì thế, trong điệu múa của ông Mười không chỉ có điệu múa

cờ thối mà ông có hai điệu múa. Điệu múa cờ liên quan đến việc tái hiện lại bản văn ông ra trận, lúc đấy ông là võ tướng. Còn một điệu múa khi thanh bình, đất nước bình yên, ông thích làm văn, làm thơ, ngắm cảnh uống trà, ông sử dụng cái quạt, là quạt để ông quạt mát và là quạt để ông đề thơ lên đó.

15. Hai ông này múa gì?

Trả lời: Ông Hoàng Đồi, ông hoàng Bơ, ông Hoàng Bảy là 3 ông hay sử dụng đôi hèo hoa. Đôi hèo gắn lục lạc, hay sử dụng múa hèo. Cũng có nơi hầu ông hoàng Bơ sử dụng mái chèo, bởi vì ông Bơ ông thuộc dòng thủy phủ, mọi người thường hay quan niệm thủy phủ hay đi thuyền. Cũng có người, có nơi hầu ông Bơ sử dụng mái chèo ấy, về cơ bản sử dụng đôi hèo là nhiều hơn cả.

Ông Hoàng Mười sử dụng cờ, ngày xưa ông là tướng, ông múa cờ.

16. Cờ đấy có phải là cờ chiến thắng không?

Trả lời: Em nghĩ cái đấy cũng là yếu tố do con người của mình gán vào, với đạo cụ của hầu đồng hiện nay, cờ ấy đơn giản chỉ là một cờ ngũ sắc thối, nó có thêu con rồng ở giữa hay không, nó chỉ là một cái cờ thối.

17. Cùng là võ tướng tại sao có ông múa kiếm, có ông múa cờ, chắc có ý nghĩa gì đấy?

Trả lời: Cùng là võ tướng, cùng ra trận. Đối với ông Hoàng Mười cá nhân em cho rằng vì sao khi hầu ông Mười đa phần dùng cờ chứ không dùng kiếm. Ông Hoàng Mười có hai bản văn, trong đó có: chống đất chỉ trời gươm thiêng. Và bản văn thứ hai mang quan văn hơn: thấp thoáng trăng thanh cảnh hồng. Bản chất ông Mười cũng là võ tướng, ông cũng là tướng lĩnh, cũng xông pha trận mạc để bảo vệ bờ cõi. Em nghĩ ngày xưa các cụ hầu ông Mười không dùng kiếm, mà dùng cờ, để nó tạo thành sự khác biệt giữa các giá với nhau. Động tác múa kiếm hàng Quan mạnh mẽ và dứt khoát hơn so với động tác múa kiếm của hàng Châu.

18. Do con người tạo nên?

Trả lời: Đúng rồi, em cho rằng như thế. Bởi suy cho cùng chúng ta không thể biết được các vị thánh ngày xưa như thế nào cả. Tài liệu cho cho đến hiện tại lưu trữ về đạo Mẫu trong tứ phủ nó đều mang đặc tính tản mạn, manh mún, thể hệ trước

truyền lại cho thế hệ sau bằng truyền khẩu. Và nó có sự ảnh hưởng giữa quan niệm của từng người và của từng địa phương, từng phong tục. Nên vì sao sau này em nghĩ mình sử dụng đạo cụ như nào giữa các giá với nhau cũng là cái do chính con người mình tạo ra để dễ bề phân biệt giữa các vị thánh với nhau.

19. Có hai bản văn, một bản văn liên quan tới kiếm, một bản văn liên quan đến trống thanh cành hồng. Có phải là người ta đang muốn nói tới tính hai mặt của ông Hoàng Mười này không? Tức là ông là một quan võ nhưng ông lại rất giỏi văn thơ?

Trả lời: Đúng rồi, đối với ông Hoàng Mười, ông là một võ tướng, ông là người văn võ song toàn, khi ra trận ông cầm kiếm, nhưng sau khi đánh thắng xong trận thời bình trở về, xã tắc yên bình, ông Mười rất văn thơ, nên ở trong điệu múa của ông Mười không chỉ có 1 điệu múa cờ thôi mà ông có hai điệu múa. Một điệu múa cờ liên quan tái hiện bản văn ông ra trận, lúc đấy ông là võ tướng. Còn một điệu múa khi thanh nhàn, đất nước yên bình, ông thích làm văn, làm thơ, ngắm cảnh uống trà, ông sẽ sử dụng một cái quạt, là quạt ông quạt mát và là quạt chính ông đề thơ lên trên đó.

20. Người ta còn sử dụng cái bút dặt vào mang tai?

Trả lời: Đúng rồi, có nơi đạo cụ sử dụng là một cái bút lông thật, có nơi chỉ sử dụng là một cái que hương thôi.

21. Có khi nào người ta chỉ hát một bản văn và chỉ múa kiếm thôi, có khi kết hợp cả hai?

Trả lời: Có, cái này do con người tạo ra, quan trọng diễn viên chính của vấn đề hầu đồng ngày hôm đấy, diễn viên ấy muốn thể hiện ra như thế nào, bởi vì bản chất những gì mình không nhìn thấy thì rất khó để chứng minh. Thuật ngữ giới đồng bóng hay sử dụng là thánh giáng, thánh có giáng thật hay không thì mình không thể biết được, làm sao mình nhìn thấy những gì là vô hình. Em nghĩ một phần nghi lễ hầu đồng này nó là nghi lễ để tái hiện lại những lịch sử tri ân công lao của các vị thánh đối với nhân dân, nó cũng là yếu tố tùy các thanh đồng trong vấn đề của mình muốn tái hiện như thế nào.

22. Hàng cô?

Trả lời: Hàng thánh cô tương tự như hàng thánh châu. Các cô hay về ngự đồng

nhất có cô Đôi, cô Bơ, cô Sáu, cô Bé, cô Chín. Có 5 cô hay về đồng nhất, nó tương tự như các vị thánh châu. Cô Đôi, cô Bé là những thánh cô thuộc phủ Thượng Ngàn. Sau khi dâng hương lễ Mẫu xong, các cô hay múa đuốc, múa môi. Múa môi xong múa tay không hoặc đạo cụ như giỏ hoa, mình gọi là múa hoa. Tuy nhiên nó có một cái khác là điệu múa của thánh cô nó mang tính trẻ trung, nhí nhảnh hơn. Còn các thánh châu vẫn mang tính khoan thai nhẹ nhàng, chính vì thế nó vẫn phát ra uy quyền, uy nghiêm hơn các hàng thánh cô.

Cô Bơ, bản văn và tích rất rõ ràng, cô chèo đò, sử dụng hai mái chèo để cô chèo thuyền đi lễ Mẫu, đi lễ các vị thánh trong tứ phủ khắp các nơi. Bản văn của cô Bơ đi rất nhiều nơi, đền này, đền kia, cuối cùng quay trở về đền Mẫu, cô gác mái chèo lên lễ Mẫu.

Cô Sáu cũng như cô Đôi và cô Bé, cô Sáu thuộc phủ Thượng Ngàn, bà hầu cận Châu Lục bên Hữu Lũng, cô Sáu cũng gọi là cô Sáu lục cung là vì thế.

Cô Chín là thánh cô hầu cận thánh Mẫu ở trong đền Sòng, ở trong lần giáng sinh thứ ba ở tại Sòng Sơn. Cô này hầu cận thánh Mẫu, hiện tại đền Cô Chín Sòng ngay gần cạnh đền Mẫu Sòng, hầu Thánh Mẫu. Khi múa cô sử dụng hai cái quạt, cái quạt tông xẹt tông với trang phục của cô mặc màu hồng.

23. Hàng cậu?

Trả lời: Hàng cậu hay giáng đồng đồng có cậu Hoàng Bơ và cậu Bé. Hai thánh cậu có đặc điểm chung cũng hay sử dụng đôi hèo hoa, múa hèo. Hàng cậu đều là các bé nam còn nhỏ nên điệu múa nó mang tính sông xênh của trẻ con, nhí nhảnh. Còn ngoài ra cũng có khi người ta hầu giá cậu Bé cuối cùng, người ta không phải múa hèo mà người ta sử dụng cái đầu lân. Thường em thấy nó cũng tùy thanh đồng và tùy hành vi mình muốn sử dụng. Như em thấy một số ván đồng em từng tham dự, khi thanh đồng hầu cậu bé sử dụng đầu lân nó hay diễn ra vào thời điểm tiểu Mẫu Liễu. Khi giá cậu về ngự đồng, múa lân làm vui cho Mẫu, múa để cho Mẫu xem.

24. Ở đây mình thấy cùng là một giá, nhưng vào thời điểm khác nhau, người ta sẽ múa những điệu khác nhau đúng không?

Trả lời: Đúng rồi. Cá nhân em nghĩ nó cũng tùy vào thời điểm khi người ta hầu,

nó cũng tùy vào hành vi nhận thức của thanh đồng trong vấn hầu ấy như thế nào, để người ta quyết định khi hầu giá này người ta sẽ sử dụng đạo cụ gì. Ví dụ như giá cậu Bé, vì sao trong những thời điểm tháng 3 là tiệc Mẫu, khi hầu giá cậu Bé có những thanh đồng không sử dụng đôi hèo, người ta sử dụng đầu lân để hầu. Như vậy quan niệm và ý thức của thanh đồng, với cá nhân em nghĩ vào thời điểm tiệc Mẫu, người ta hầu cậu bé, ngày nào sáng ra tối vào cũng đều kê cận bên Mẫu.

25. Nó phải liên quan đến sự tích Mẫu có tiệc ngày hôm đó nữa?

Trả lời: Đúng rồi, tích này gắn liền với Mẫu Liễu, trong bản văn của cậu Bé cũng có: Khuya sớm ra vào bản điện đây.

Tức là ở các đền thờ Mẫu, thờ phủ, cậu bé trông coi, chăm sóc ở đền thờ Mẫu, nên khuya sớm cậu đi ra vào, cậu mới được vua cha, mẫu mẹ quý. Em nghĩ rơi vào thời điểm tháng 3 là tháng tiệc Mẫu, khi người ta hầu giá cậu bé, người ta sử dụng đầu lân với ý nghĩa muốn làm vui cho Mẫu, múa lân, múa sư tử cho Mẫu xem.

26. Cùng một giá đồng, giữa các ông đồng, bà đồng múa có giống nhau hay có khác nhau?

Trả lời: Về cơ bản nó giống nhau, nhưng ai có thể múa giống 100% giống nhau? Mỗi người múa một khác, đây là lý do vì sao có những thanh đồng, người xem rất bị lôi cuốn bởi những thanh đồng khi hầu, động tác rất tuyệt mỹ. Người ta hầu giá quan, múa đao, múa kiếm như là võ tướng. Người ta hầu giá châu, giá cô múa rất uyển chuyển, nó thu hút người xem. Cùng một điệu múa ấy, có sự khác biệt giữa các thanh đồng, không phải ai cũng múa được giống 100%, bởi vì nó có sự liên quan đến quan niệm. Những ai sát căn về hàng quan hay Hoàng, khi hầu phong cách, cách đứng, đi, các điệu múa thiêng rất nam tính, võ tướng. Những ai sát căn về các vị thánh châu, thánh cô là hàng nữ, người ta múa các điệu múa thiêng của các vị nữ thần rất đẹp.

27. Em có nghĩ nó còn liên quan đến tính thiêng trong điệu múa của từng người. Có người múa thể hiện luôn cái thiêng trong điệu múa đấy, có người điệu múa trần tục trông nó không có linh?

Trả lời: Đúng rồi, nên tính thiêng trong các điệu múa thiêng, nó cũng là một phần với quan điểm cá nhân của em nghĩ, vừa nhìn nhận theo góc độ của một người ngoài,

em vừa nhìn nhận góc độ người trong cuộc là người hầu đồng, em thấy nó là một cái gì đấy phản ánh thực trạng của việc hầu đồng hiện nay không. Những người hầu đồng không có căn phải ra hầu đồng, nhưng người ta cũng ra hầu đồng. Lý do là có những đồng thầy dọa người ta có căn phải ra hầu đồng, nếu không gia đình ốm đau, tan nát... người ta nhẹ dạ cả tin ra hầu đồng, trong khi người ta không có một cái khái niệm, nội hàm hay chút ít gì hầu đồng là gì cả. Khi cho người ta lên sập hầu đồng không phải làm gì cả. Các cụ gọi là đồng đứ. Việc đua nhau người người đi hầu đồng, nhà nhà đi hầu đồng, người ta gọi là đồng đua, đồng đứ.

28. Múa đồng nó có thể hiện vị thế của người hầu đồng không?

Trả lời: Cá nhân em không nghĩ việc múa đồng nó thể hiện vị thế của người hầu đồng, bởi vì trên thực tế, trong giới hầu đồng vẫn hay tuyên truyền câu răn dạy của các cụ ngày xưa để lại đối với vị trí, mối quan hệ giữa đồng thầy và đồng con. Những người con, trên phải theo phật thánh, dưới phải theo đồng thầy. Ngay từ khi mình tìm một người thanh đồng để nhận làm thầy, để hướng dẫn cho mình hết, tìm hiểu về đạo như nào, cách thờ phụng, lễ bái, mở phủ trình đồng, dẫn trình mình đi khắp nơi, mình cũng phải tìm hiểu về đồng thầy này như thế nào. Người ta cũng hay lưu truyền quan hệ dân gian là tìm người đồng thầy phải tìm người có đức, tài hay không chưa biết, phải có đức, đối nhân xử thế, sống làm sao để cho bạn bè tôn trọng, đánh giá cao, hòa thuận. Yếu tố đầu tiên là yếu tố đức. Yếu tố thứ hai là yếu tố mang tính chi li quá, tìm đồng thầy có cả con trai lẫn con gái, có nếp có tẻ. Yếu tố thứ hai không phải là yếu tố đánh giá vị thế của đồng thầy là người đồng thầy có vị trí trong giới hầu đồng hay không, trong xã hội hay không, mà quan trọng nhất vẫn là cái đức, cái tâm. Cái đức của người đồng thầy, đối với đạo như nào qua câu chuyện người đồng thầy giữ gìn tín ngưỡng thờ Mẫu như thế nào, giữ gìn lễ lới trong việc hầu đồng như thế nào. Thứ hai là câu chuyện đối nhân xử thế, đối xử với gia đình như nào, hàng xóm, bà con bằng hữu như thế nào, đó là cái đánh giá được vị trí của người đồng thầy trong xã hội có vị trí hay không.

Người hầu đồng đóng vai là thánh nên không nói ra lời giống như người trần tục nên thường được biểu hiện thông qua biểu tượng của động tác là giơ bàn tay hay số

lượng ngón tay. Nếu người hầu giơ cả bàn tay trái lên ngang mặt thì biểu hiện cho giá hầu Quan Đệ Ngũ Tuần Chan. Người hầu giơ ngón tay trỏ và ngón tay giữa biểu hiện cho giá hầu Quan Đệ Nhị, còn giơ 3 ngón tay (trỏ, giữa, nhẫn) là giá hầu Quan Đệ Tam hoặc giá hầu quan Hoàng Bơ. Nếu giơ cả bàn tay trái và ngón trỏ và giữa là thông điệp giá hầu ông Hoàng Bảy và giơ cả hai bàn tay trái- phải là giá hầu ông Hoàng Mười. Khi sang giá hầu hàng thánh cậu, người hầu giơ ngón tay út là mách bảo cho cung văn là hầu cậu bé bản đền, hoặc giơ ngón út và ngón giáp út thì mang biểu tượng cho giá hầu Cậu Bé Hoàng Quận. Tương tự như vậy, giá hầu hàng Châu Bà cũng được quy định bằng giơ bàn tay phải hay các ngón tay để biểu thị cho giá hầu mới sau mỗi lần thánh nhập và thánh thăng.

29. Múa nó sẽ thể hiện xuất thân của vị thánh?

Trả lời: Các điệu múa thiêng nó là cái để tái hiện lại tích của các vị thánh mà thôi, nó không xuất phát bất kỳ từ lý do nào khác.

30. Thông qua múa đồng sẽ thể hiện vị thánh ấy ở địa phương nào?

Trả lời: Đúng rồi.

31. Múa đồng cũng thể hiện văn hóa tộc người?

Trả lời: Em nghĩ nó cũng có một phần nào đấy nó thể hiện văn hóa tộc người. Em đang nói giữa dân tộc này với dân tộc khác. Ví dụ thể hiện rõ nhất ở các giá thánh châu và thánh cô. Các vị thánh châu, thánh cô xuất thân từ nhạc phủ - ở trên Thượng Ngàn, đa phần các vị thánh này đều có gốc gác là người dân tộc hết. Tày, Nùng, Dao, Mường. Yếu tố tộc người cũng phần nào thể hiện qua điệu múa. Vì sao trên nhạc phủ hay múa đuốc múa mồi là vì thế, là vì trên rừng núi, chắc gì đã có điện mà phải dùng lửa. Thứ hai, có đặc thù của người dân tộc khi họ đi rừng núi, quan niệm của họ khi đi trong rừng trong núi có rất nhiều ma, ma rừng, ma xó, nên khi đi rừng không bao giờ người dân tộc gọi tên nhau ở giữa rừng. Nhất là đi vào ban đêm, không bao giờ người ta gọi tên nhau, chỉ hú nghe tiếng nhau, hú lại cho biết vẫn đang an toàn. Một phần người ta quen địa thế rồi nên khi nghe tiếng hú là người ta phán đoán nhóm người này đang ở cánh rừng phía này.

32. Tiếng hú ấy xen kẽ với điệu múa?

Trả lời: Tiếng hú ấy xen kẽ với điệu múa. Trong lúc đang tái hiện các điệu múa thiêng trong giá châu và giá cô, thanh đồng cũng hay thể hiện hành vi là hú. Hú chứ không bao giờ nói ra thành câu như người Kinh, đó là cũng là yếu tố thể hiện văn hóa tộc người. Thứ ba nó thể hiện rõ nhất ở trong trang phục các vị thánh ấy. Bây giờ tùy theo điều kiện kinh tế mà có rất nhiều trang phục khác nhau, nhưng tựu chung lại như em thấy đa phần trang phục các vị thánh trên nhạc phủ thì hay trang phục thổ cẩm, hoặc màu đen, màu tím, màu chàm. Khăn lúc lên khăn đa phần khăn mang yếu tố màu đen, màu tím, các yếu tố họa tiết thổ cẩm. Nó chính là đại diện cho sự phân biệt rõ ràng về mặt văn hóa tộc người.

33. Nếu coi hầu đồng là một sân khấu tâm linh, đã là sân khấu phải có trang trí sân khấu khi người ta thực hiện. Sân khấu hầu đồng nó được trang trí như nào?

Trả lời: Về mặt cơ bản, bản chất của một điện, đền, phủ nó đã là một sân khấu mang tính cơ bản, gần như nó đã đáp ứng được những cái cơ bản nhất để có thể diễn ra một vấn hầu đồng. Yếu tố thứ hai, yếu tố liên quan đến câu chuyện do con người tạo ra, từ câu chuyện mình bày lễ vật như nào nhìn cho đẹp, xếp hoa quả thành một cái tháp, bánh kẹo nước ngọt xếp thành tháp, hoa cắm khắp nơi. Có những vấn hầu đồng người ta còn cắm hoa cả một vành xung quanh chiếu hầu. Yếu tố này em nghĩ do chủ quan của con người đưa ra, nó cũng đi đến mục đích : khi mình đã đến cửa thánh, cầu xin nhà thánh điều này điều kia, thì mình phải có trách nhiệm dâng lên cho tiên thánh những gì đẹp nhất, ngon nhất, những lễ vật tuyệt nhất trong khả năng của mình, chứ không phải theo đồng đua, đồng đú, tôi không có tiền đâu, đi vay mượn để làm cho bằng người khác, cái đấy không phải. Là Phật hay thánh, là cái tâm của con người, người ta có muốn đi theo Phật thánh hay không, có giữ gìn, có thay đổi sửa mình để tiến tới chân thiện mỹ mà hình tượng các vị thánh mang lại hay không.

34. Đồng nghèo lính khó không phải đi vay tiền người khác để mình làm cho thật hoàng tráng sân khấu lên, mình bày bằng cái tâm của mình, có đến đâu dâng cái tốt đẹp nhất cho thánh?

Trả lời : Đúng rồi.

35. *Sân khấu tâm linh ấy nó khác gì với sân khấu ngoài đời thực, hay sân khấu thể tục. Mình cũng múa, múa về Bác Hồ. Sân khấu trước điện thờ với sân khấu thể tục kia nó khác nhau như thế nào?*

Trả lời: Nó khác nhau ở đúng một cái ở câu chuyện, đây là sân khấu, tín ngưỡng. Bản chất là tính thiêng của sân khấu nó đã nói lên tất cả các vấn đề, bắt buộc sân khấu ấy phải ở trước ban thờ công đồng, phải ở trong đền ấy chứ không phải sân khấu chỉ dựng ở trên rạp Công nhân hay các thứ. Trên rạp Công nhân có vở diễn hầu đồng có liên quan đến tứ phủ, người ta cũng bày biện y hệt như đền thờ. Nhưng bản chất sân khấu đó nó hoàn toàn không có tính thiêng nào cả. Chính quan niệm, nhìn nhận các cụ đồng ngày xưa, các cụ không bao giờ hầu đồng ở bất kỳ một chỗ nào khác ngoài điện thờ, phủ thờ Mẫu. Em nghĩ góc độ mình muốn quảng bá tín ngưỡng thờ Mẫu ra, cho nên cũng có một thời gian mình đưa tín ngưỡng thờ Mẫu lên sân khấu thể tục, đưa tín ngưỡng hầu đồng này ra ngoài phố đi bộ. Nếu như người ta trình diễn ở ngoài phố đi bộ những bài hát châu văn theo kiểu Cô đôi Thượng Ngàn thì nó lại khác, thì đây nó lại đang ở góc độ một thể loại âm nhạc dân gian của dân tộc thì nó ok. Nhưng riêng việc hầu đồng nó không đơn thuần còn là một cái thể loại của dân gian mà nó là những nghi thức mang tính thiêng để phục vụ cho các đấng tối cao. Sự khác nhau của chính việc diễn ra ở sân khấu nào, nó đã phản ánh được câu chuyện, nghi lễ hầu đồng ấy có thiêng hay không thiêng, nó mang ý nghĩa tích cực hay không tích cực, nó dẫn đến câu chuyện đồng tình hay phản đối của những người trong giới đạo Mẫu như bọn em.

Em không ủng hộ hầu đồng đưa lên sân khấu thể tục. Em cũng chỉ thực hành tín ngưỡng thờ Mẫu ở tại các nơi thờ tín ngưỡng tam tứ phủ.

36. *Người ta đưa lên đây với mục đích chỉ để quảng bá thì tại sao mình lại không đồng ý?*

Trả lời: Những cái gì đã qua rồi, người dân mình hay có tâm lý thôi thì sự đã rồi, thôi mình không chấp nữa, bỏ qua, coi như nó là một bài học kinh nghiệm. Em nghĩ

có thời điểm, nhất là thời điểm trước khi tín ngưỡng thờ Mẫu được đệ trình lên UNESCO công nhận, việc quảng bá của tín ngưỡng thờ Mẫu này rất nhiều, rất rầm rộ. Trong đó phải công nhận có mặt tích cực của việc quảng bá trên sân khấu thể tục, nó giúp cho đông đảo người dân biết đến tín ngưỡng thờ Mẫu này hơn, có nhìn nhận thực tế hơn về nghi thức hầu đồng nó là như thế nào. Nhưng cái đáng lên án nhất là mình mang nghi thức hầu đồng nó trở thành giải trí, nó không còn là quảng bá nội hàm nữa. Ví dụ mang hầu đồng ra giữa phố đi bộ nhảy nhảy ở ngoài đường, hay thậm chí có cả những bài báo phản ánh hầu đồng trong quán bar, nhảy nhạc, thì em nghĩ những trường hợp như thế nó không còn mang ý nghĩa quảng bá nữa rồi, và rất khó để cho mọi người chấp nhận được để đưa hầu đồng lên sân khấu thể tục.

Khi hầu đồng tín ngưỡng thờ Mẫu được UNESCO công nhận, những chương trình, sự kiện mang ý nghĩa quảng bá của hầu đồng đến với bạn bè quốc tế. Đối với các đơn vị tổ chức Bộ Văn hóa lại tổ chức đúng ở các nơi đền phủ thờ Mẫu, như phủ Giây, ở Hà Nội có mấy đền. Nó tạo nên một nhìn nhận đầy đủ hơn, tạo nên làn sóng dư luận đồng tình và ủng hộ cho những câu chuyện như thế và quyết định của chính quyền.

37. Em ủng hộ việc người ta sẽ quảng bá nhưng tổ chức do một cơ quan có thẩm quyền, tổ chức ngay trong đền điện chứ không phải tổ chức ở ngoài đường?

Trả lời: Đúng rồi.

38. Nó là sân khấu có tính thiêng hơn so với sân khấu ở ngoài đời thường sân khấu thể tục. Nó là một sân khấu thiêng phục vụ thánh, cho nên tất cả các hành vi của con người ở trong buổi lễ đó nó cũng phải rất thiêng, nó hướng tới cái thiêng?

Trả lời: Em cho rằng nó như thế. Thứ nhất hành vi ấy nó đang diễn ra ở trong một không gian thiêng, diễn ra trước mặt các đấng tối cao vô hình. Thường đặc tính của người Việt trước những người quyền uy hay linh thiêng không dám làm láo, những lời ăn tiếng nói nó phải tương đồng với đấng tối cao thiêng liêng mà mình đang ngồi ở trước mặt. Mình đang đầu làm ngai, vai làm kiệu cho các vị thánh giáng xuống, ngự vào, mình không thể trần tục được. Khi mình trần tục như thế đồng nghĩa với việc mình đang xúc phạm, mình đang báng bổ, không coi trọng các vị thánh nữa,

đây cũng là lý do vì sao các nghi thức, phong tục ở một số đền phủ thờ mẫu có truyền thống lịch sử hàng trăm năm đến hàng nghìn năm đến hiện nay. Khi người ta vào trong đền, phủ làm các nghi lễ, ví dụ như mộc dục, bao sái bát hương, người trần phải lấy khăn đỏ bịt mũi bịt miệng lại, thậm chí đến mức không cả dám thở ra những hơi thở của con người trần tục thẳng vào các không gian thiêng của các vị thánh, chứ đừng nói là lên trên sập công đồng ngòi phán láo.

39. Hành vi của con người đều là thiêng hết?

Trả lời: Đều là thiêng hết.

Đến những người tham dự cũng phải hòa nhịp theo tính thiêng ấy để góp phần tôn không gian vào trong thời điểm vận hầu đồng lên cực đại của việc thiêng liêng, bản thân các thanh đồng, những người hầu dâng, ngày xưa gọi là đồng phò, cung văn, thầy cúng, mọi người đến tham dự phải thấy mình đang được sống trong không gian nó rất thiêng liêng nhưng cực kỳ gần gũi, như mình về với ông bà cha mẹ mình, mình được ngồi tiếp xúc với ông bà cha mẹ mình.

Về cơ bản mọi tôn giáo tín ngưỡng nó đều do con người sinh ra, nó cũng quay trở lại phục vụ cho mục đích của con người trong đó có mục đích như triết học nói bài thuốc tinh thần. Thuốc phiện của tinh thần. Đối với đạo Mẫu, không gian tổng thể, tổng hòa của Đạo Mẫu với cuộc sống của con người và với thế giới vô hình, đạo Mẫu vô hình chung như bậc thang nó đang ở bậc thang ở giữa. Con người khi sinh ra đến chết đi. Trong quá trình sinh sống như này hai chị em mình đều mong muốn có cuộc sống bình an, đủ đầy, ăn nên làm ra, công việc đủ đầy, gia đình hạnh phúc, con cái trưởng thành, ông bà cha mẹ mạnh khỏe. Đó là nhu cầu rất thực tế và hiện hữu, những nhu cầu hiện sinh ấy chị em mình không thể đi tìm ở Đức Phật. Triết lý của nhà Phật không có những cái đấy, không tìm thấy ở đức Phật, không tìm được ở chúa Giê Su, không tìm được ở thánh A La, nhưng chúng ta lại tìm được niềm tin những cái đấy ở đạo Mẫu, ở tại các vị thánh ở tứ phủ. Cho nên mới diễn ra câu chuyện cầu xin, cầu xin nhu cầu hiện sinh ấy. Vì sao các cụ bảo những nhu cầu hiện sinh ấy nên đến đền, đến điện, đến phủ thờ thánh để xin. Khi chúng ta đi chùa, chúng ta chỉ xin hai cái, một là xin cho mình mãi để nhìn nhận cuộc sống đúng đắn, biết cái gì đúng,

mình theo cái gì thiện mình làm, cái gì không tốt thì mình tránh xa. Mình tìm lại bản ngã của chính mình là cái thứ nhất. Thứ hai, sau khi mình chết đi mình được về tây phương cực lạc. Chính vì thế diễn ra hoạt động của Phật giáo đó là trợ niệm, niệm nam mô A Di Đà Phật để cho mình được vãng sinh. Những cái đấy một là mình rất khó tìm, cái thứ hai lại chờ đến lúc mình chết thì mình mới tìm được, lúc đang sống sao tìm được tây phương cực lạc ở chỗ nào.

40. Trong buổi hầu đồng, âm nhạc có tác động gì tới âm nhạc nói chung. Ban cung văn sẽ có tác động gì tới ông bà đồng?

Trả lời: Tác động đến ông bà đồng mình nhìn nhận, cá nhân em nhìn nhận góc độ như này. E kíp cung văn hát có tâm hay không, người ta hát phục vụ thánh có tâm hay không, có hay hay không? Có hay hay không lại xuất phát từ câu chuyện có tâm hay không. Nếu như người ta chỉ là đi làm tiền, mục đích chỉ để kiếm tiền, có những kíp cung văn hát nhón nháo, đánh đàn, trống, phách nhiều khi không hòa nhịp vào được với nhau, mỗi ông một kiểu, ông nào ông ấy đánh, cứ nghĩ to là hay. Nhưng bản thân người thanh đồng là những người ở trong giới này khi người ta nghe kíp cung văn hát cung văn cất tiếng hát lên biết được phần nào là kíp cung văn người ta có tâm, chần chu trong việc phục vụ thánh, phục vụ các thanh đồng đấy hay không. Có những kíp cung văn em từng dự, hát đến 3 lần, hát sai luôn văn thỉnh Mẫu.

41. Người hầu đồng họ sẽ làm gì trong lúc đấy?

Trả lời: Một là khi nghe, khi nhận ra việc đã hát sai rồi, những người hầu dâng người ta nhắc ngay là hát sai rồi, hoặc thể hiện ra thái độ để cho kíp cung văn biết là đang có vấn đề, nhưng khi cung văn vẫn còn không biết rằng, không nhận ra được tín hiệu ấy từ người xung quanh. Thậm chí có những trường hợp thanh đồng hầu trắng bóng giá mẫu, người ta phải lật cả khăn ra để quát. Hoặc sau khi hát sai, hát đúng rồi, đến khi người ta tung khăn ra hầu một giá nào đấy người ta sẽ nhắc nhở chấn chỉnh lại cung văn ngay. Bởi vì tất cả trong tổng thể của sân khấu tâm linh này mọi hành động của thanh đồng, cung văn, hầu dâng, người tham dự đều tìm về một điểm chung là phục vụ cho thánh ngày hôm đấy, cho nên không được phép diễn ra bất kỳ điều gì mà nó không đúng với không gian đấy. Việc như quay gáy vào công đồng, cười hô

hồ, những hành động rất trần tục, xôi thịt là những cái cấm kỵ. Những đồng phò, hầu dâng, những hành động hầu hạ thánh của người ta không hợp lý cũng là sai, cung văn hát sai.

42. Cái đây có thể do họ không được học hay học không đến nơi đến chốn?

Trả lời: Cũng đúng, nó xuất phát từ câu chuyện người ta có tâm để phục vụ thánh hay không, khi có tâm phục vụ thánh nó giống như mình có căn, mình phải biết mình có căn, mình có tâm trước thì mình mới đi học hỏi, tìm thầy tìm sư học đạo, đến khi nào những người thầy chỉ dạy cho người ta đến lúc đủ lông đủ cánh, người thầy thấy đệ tử của mình bước chân ra ngoài để đi phục vụ cho mọi người rồi, mình mới đi ra phục vụ. Bây giờ năm câu ba điều học nhón nháo để đi kiếm tiền.

43. Ban cung văn thấy hát đang phục vụ thánh ấy sẽ phải hát hết lòng, hết tâm, lúc bấy giờ mới tạo nên được nhịp nhàng với người hầu đồng, hát chuẩn, múa những điệu giống như cung văn hát?

Trả lời: Đúng rồi, nó sẽ tự khắc tạo nên một vấn hầu đồng hài hòa, hợp nhau đến kỳ lạ. Không phải thanh đồng nào cũng có một e kíp hết, trừ một số ông bà đồng ở đền phủ lớn, thường hay đền phủ ấy có một e kíp cạ cứng của đền hay phục vụ cho các ông bà đền thủ nhang đồng đền ấy, là những người đến hầu ở đấy. Còn lại đa số, như em, em là một thanh đồng bình thường đơn thuần, em đi hầu đồng, em chẳng phải là thủ nhang đồng đền, không có e kíp gì cả.

44. Em đi mời người ta?

Trả lời: Em đi mời người ta. Khi em mời các e kíp cung văn đến hầu cho vấn hầu của mình, mình cũng phải nhờ đến những người khác giới thiệu cho e kíp này phục vụ tốt, có tâm mình mới mời. Riêng e kíp nào đã gây phốt rồi là không bao giờ có lần thứ hai người ta mời đến.

46. Câu chuyện giữa những người hầu đồng, câu chuyện tiền giữa hai đối tượng này?

Trả lời: Câu chuyện này em nghĩ dựa trên thông nhất giữa hai bên với nhau ngay từ đầu. Không phải e kíp cung văn nào người ta cùng chờ cho đến lúc hầu đồng xong xuôi mình mới thanh toán tiền cho người ta. Có những e kíp thân quen, đến mức chỉ

cần biết sắp tới đến tiệc của vị thánh này, thanh đồng này sẽ hầu. E kíp ấy có khi đã liên hệ trước với thanh đồng rồi, chứ tuyệt nhiên người ta không mang vấn đề tiền bạc để ra trao đổi với nhau ngay từ đầu. Em nghĩ nó cũng là một cái tạo nên mối quan hệ khá thú vị giữa thanh đồng với đội pháp sư cúng, đội cung văn. Khi đạt mối quan hệ thân quen tới ngưỡng như là người nhà rồi thì tự khắc người này có việc thì người kia sẽ giúp, người kia có vấn đề gì thì người này sẽ giúp lại.

47. Chị có nghe câu chuyện khi cung văn đang hát, thấy đồng thầy mãi trả thưởng văn, sẽ hát những câu mang tính chất vôi tiền?

Trả lời: Em đã nghe quá nhiều rồi. Giá hay diễn ra câu chuyện đó nhất là giá quan hoàng và giá cậu. Hai giá ấy hay diễn ra nhất. Nhưng trên thực tế, cả em là người khi em đang hầu, có những lần hầu cung văn hát như thế, đi dự xem cũng hát như thế. Mục đích hát của người ta hát theo kiểu ban tài phát lộc, phát tiền, nó mang tính chất vui nhiều hơn, bởi vì vẫn như mình vừa nói: Đạo Mẫu gắn liền với những nhu cầu hiện sinh của con người, một trong đấy là nhu cầu được một tý lộc thánh, được phát tiền, đó là một trong những nhu cầu hiện sinh của chúng ta. Cho nên vì sao có những cung văn sau này sáng tạo nên đoạn văn, ví dụ như quan hoàng phát tiền, cậu bé có nhiều tiền cậu phát, cậu thưởng cho pháp sư hay cung văn, em nghĩ vui là chính chứ không mang ý nghĩa là vôi tiền hay là cái gì nó thô thiển quá. Tuy nhiên nếu mình chỉ dừng ở góc độ vui thôi đừng vui quá thì ok, chứ còn đi đám nào cũng hát như thế, lúc nào cũng hát như thế thì vô hình chung trong đầu người ta đang định hình ra câu chuyện là phải hát như thế đi thì mới được thưởng tiền. Bởi vì một quan niệm trong đạo Mẫu, có 3 lộc người thánh ban cho người trần. Thứ nhất lộc hoa, thứ hai lộc quả, thứ ba lộc tiền. Nên ngày xưa các cụ hầu đồng phát lộc bằng những hiện vật, cho người này bông hoa, cho người này người kia quả kia, hoặc gói mì, lon bia, chai nước, bao thuốc lá, vì ngày xưa làm gì có tiền để thưởng tiền, tung tiền như bây giờ. Đến bây giờ cuộc sống ấy người ta cần tiền hơn là cần những lộc kia. Người hát đi cả năm cả tháng, vấn nào cũng xách về cả túi lộc ăn chả hết, cho hàng xóm còn không lấy thì cần gì lấy nữa đâu, lại cần tiền hơn vì tiền là cái thiết thực nhất, có tiền muốn tiêu gì, muốn mua gì thì mình mới mua được. Có những e kíp văn hầu hát thao

kiểu ấy để được thưởng tiền, nhưng em nghĩ nó là cái sáng tạo thêm để cho vấn hầu nó vui thêm, nó tạo không khí gần gũi hơn giữa các vị thánh với cả người trần.

1.6. Phỏng vấn Nguyễn Đình Bảo Bảo

1. Em có thể chia sẻ nhân duyên nào khiến em nhập vai rất thành công trong những tác phẩm múa mang sắc màu tâm linh này? (Tác phẩm “Dâng”, “Nỗi niềm cô Bóng” và “Nam phương Mẫu tế”)

Trả lời: Được gặp cô Tạ Thùy Chi giảng dạy và hướng dẫn. Cô đã chọn em biểu diễn tác phẩm vào tuần lễ giao lưu văn hóa tại Học viện múa Bắc Kinh, cô đã dẫn dắt em đi thi Tài năng biểu diễn múa, Cô đã giúp em có nhiều cơ hội để tìm hiểu và trau dồi thể loại múa này ạ. Bảo ví múa Mâm như một người bạn đồng hành trong hành trình sáng tạo, nơi mỗi gắn bó tinh thần giữa nghệ sĩ và đạo cụ trở thành trung tâm của sự hóa thân và biểu đạt.

2. Những tác phẩm này đều do biên đạo Tấn Lộc dàn dựng, biên đạo. Vậy do em đặt hàng anh Tấn Lộc dàn dựng tác phẩm để em biểu diễn? hay do anh Tấn Lộc lựa chọn em thực hiện tác phẩm?

Trả lời: Tác phẩm "Nam Phương Mẫu Tế " do thầy Tấn Lộc biên đạo cho Cô Tạ Thùy Chi và sau này Cô Chi đã dàn dựng, chỉnh sửa lại cho phù hợp với năng lực và cảm nhận của em, tạo nên tác phẩm "Dâng"

3. Quan niệm, hiểu biết của em về tín ngưỡng hầu bóng và múa bóng như thế nào?

Trả lời: Quan niệm, hiểu biết của em về Tín ngưỡng Hầu bóng ở miền Bắc và múa bóng rối ở miền Nam khác nhau ở yếu tố các vị thần nhập vào người được nhập, các vị thần nhập ở ngoài miền Bắc thuộc hệ thống thờ Mẫu Tam Tứ Phủ còn trong miền Nam thì chỉ là các Cô mang cốt tiên phụng lệnh Bà, các Cô xem mình là con cháu được Bà phái xuống dân gian, tuy có chút Cốt cách hơn người bình thường nhưng vẫn chưa đạt cảnh giới Thần như các vị thần trong hệ thống thờ Mẫu Tam Tứ Phủ, về phía người được nhập, ở Hầu đồng là những người có căn có thể là nam hoặc nữ được chọn theo những tiêu chuẩn nhất định (em không rõ), nhưng những người ở miền Nam đa số là cộng đồng giới tính thứ 3 với những tài năng, kĩ thuật, kĩ xảo đặc biệt như khả năng giữ thăng bằng, tung hứng,... (kĩ thuật xiếc dân gian).

4. Với tác phẩm “*Nam phương mầu té*” sử dụng kỹ thuật quay mâm bông là chủ yếu? Em có bí quyết gì để thực hiện tốt kỹ thuật quay này? Em đã dành thời gian bao lâu để luyện tập tác phẩm này?

Trả lời: Em may mắn có năng khiếu cảm nhận và xử lý đạo cụ một cách có hồn, nên em cũng đã dễ dàng hơn một số bạn khác, nhưng em cũng phải tập luyện khá và thực hành trải nghiệm cũng như đi thực tế cảm nhận năng lượng của thể loại múa này, điều đó đã giúp em có tâm lý và tinh thần vững vàng khi thực hiện và điều quan trọng là phải có nhiều tình cảm và tâm tư với múa Mâm, xem như một người bạn, một cá thể được tôn trọng độc lập, hiện nay nhờ "Duyên" và bằng sự hiểu biết học hỏi từng ngày của mình, em đã tạo ra được rất nhiều "Cô bạn" trong hành trình e đi theo con đường này ạ.

5. Theo em để thể hiện tốt các tác phẩm đậm chất văn hóa tín ngưỡng như: “*Dâng*”, hay “*Nam phương mầu té*” thì người diễn viên cần phải có tố chất đặc biệt gì?

Trả lời: Tố chất để theo đuổi ngoài những nhân duyên trời cho, năng khiếu trời ban, em nghĩ mình cần phải có tình cảm, tâm tư, điều đó sẽ nuôi dưỡng tâm hồn, nhân cách ta lớn lên từng ngày để có thể đảm đương với vai trò và vị trí của thể loại múa thiêng về Tín ngưỡng này, là một người con sống tại miền Nam, việc bảo dưỡng những giá trị múa của dân tộc tại khu vực (múa Mâm của người Kinh tại miền Nam) là trách nhiệm, nghĩa vụ và sứ mệnh của em trong cuộc đời này, nơi đây cho em giá trị, nhiệm vụ của em là phải bảo giữ và phát huy giá trị này ạ.

6. Em gặp khó khăn và thuận lợi gì khi thực hiện những tác phẩm này?

Trả lời: Thuận lợi: là có nhiều năng khiếu hỗ trợ, là được nhiều người, bạn bè, thầy cô, học sinh giúp đỡ, là nhân duyên trời cho

Khó khăn: là sự đơn độc trong hành trình tiếp bước này, vì không phải ai cũng hiểu điều mình làm, cũng khó có thể giải thích điều mình nghĩ cho họ hiểu, không phải ai cũng có mục đích giống mình và cũng phải len lỏi, bắt đầu từ con số 0 cho đến lúc được thành quả, được tin tưởng, cứ bước đi, rút kinh nghiệm, tìm cách học hỏi rồi lại bước đi, Nghề Nghiệp trời cho, phận con cháu phụng lênh.

1.7. Phỏng vấn Đoàn Vũ Minh Tú

1. Khi quyết định thể hiện tác phẩm múa "Hóa vàng" em đã làm cách nào để nhập tâm vào tác phẩm?

Trả lời: Nhập tâm thì đầu tiên diễn viên phải hiểu nội dung tác phẩm, hiểu một cách tổng quát, hiểu nội dung ý nghĩa của từng đoạn động tác, từng cái phân đoạn ở trong tác phẩm đó. Vì tác phẩm Hóa vàng thì cái người diễn viên ở đây là một cái “hình nhân thể mạng” – cô Ly có giải thích cho em là cái hình nhân thể mạng đó là một con búp bê giấy, người ta có thể tô vẽ lên nó những cái hình thù khác nhau, có thể tô vẽ vào hình nhân thể mạng đó có thể là một người nam, có thể là một người vui, có thể là một người mang nhiều tâm trạng, có thể là những cái người người ta đang vẽ lên hình nhân thể mạng đó, người ta gửi gắm, giải bày cái tâm tư tình cảm của người ta đặt vào cái con “hình nhân thể mạng” đó thành ra là nó có thể biến hóa khôn lường nhưng nội dung chính cốt lõi của tác phẩm Hóa vàng nó lại thể hiện thân phận của người phụ nữ Việt Nam có những phân đoạn thì thể hiện cái lòng kiên trung, cái lòng giữ vững một lòng một dạ của người phụ nữ, có đoạn thể hiện tính cách rất là đỏng đảnh, khó hiểu, khó chiều của phụ nữ. Có những phân đoạn thể hiện là người phụ nữ Việt Nam thiệt ra rất là đơn giản, dù trong ruột gan như thế nào thì bên ngoài vẫn rất là e ấp, rất là đoan chính, và trong cái lúc mà trải lòng đó, cái người diễn viên trải lòng tôi có những nỗi lòng như thế này, tôi thể hiện ra cho tất cả mọi người cùng thấy... những phân đoạn đó, người diễn viên cần phải hiểu ý nghĩa của từng phân đoạn một thì mới dễ dàng nhập tâm, thể hiện bài múa một cách chính xác và có ý nghĩa được.

Còn cái phần rất là quan trọng để em nhập tâm vào múa hóa vàng là em nghe nhạc rất nhiều, lúc mà em nhận được nhạc từ cô Ly Ly năm 2013- thực sự lúc em nghe nhạc em bị hoảng luôn vì em chưa hề, chưa từng tiếp xúc với thể loại nhạc dân gian dân tộc với cái tiết tấu trống phức điệu và kiểu ngẫu hứng như thế này- đây là cái thể loại âm nhạc truyền thống khác với thể loại nhạc cổ điển Châu Âu em hay tiếp xúc, khác với nhạc trẻ nó có nhịp điệu, nó có câu cú mình rất là dễ đếm, nhưng với thể loại âm nhạc truyền thống này, những cái tiếng trống nó không chỉ vang lên một cách đơn thuần mà nó có phức điệu mà nó có sự ngẫu hứng và cái việc của người

diễn viên là phải nghe nhạc thật nhiều để cái tiếng trống nó ngấm sâu vào cơ thể, ngấm sâu vào tâm trí, hơi thở này phù hợp ở cái đoạn trống này thì mình phải tiết chế cái hơi thở như thế nào cho phù hợp.

2. Theo em điều khó khăn nhất khi thể hiện tác phẩm này là gì?

Trả lời: Khó khăn nhất là vì có thể những bạn diễn viên khác bảo là tiết mục này không khó nhưng đối với em về mặt kĩ thuật nó rất khó, nó cần có độ đầm của múa đương đại, cần sự uyển chuyển của múa dân gian, cần sự dẻo và cần sự vút bay lên trong múa cổ điển Châu Âu, nó tổng hòa tất cả. Cái khó khăn nhất là làm sao người diễn viên khi thực hiện cái tác phẩm này mình vừa thực hiện kĩ thuật một cách chuẩn xác, vừa kiểm soát được cơ thể nhưng vừa truyền tải được thông điệp, ý nghĩa của cái bài múa thông qua động tác chứ không đơn thuần là thực hiện động tác theo khuôn mẫu, cái đó là điều khó khăn làm cho em trần trở và mỗi lần luyện tập, mỗi động tác em đều phải rất là trau chuốt và suy nghĩ là mình làm như thế này đã đúng kĩ thuật chưa, và nó đã truyền tải được cái ý nghĩa của cái bài múa chưa chứ không đơn thuần là thực hiện động tác bên phải, bên trái hay quay một vòng. Điều thứ hai trong bài múa này có nhiều động tác rất là đột ngột, sử dụng nhiều nhóm cơ nhỏ. Vì vậy lúc quay lại làm quen với thể loại múa dân gian đương đại của bài Hóa vàng này thì em phải khởi động rất kĩ vì nhóm cơ nhỏ đó phải được sử dụng hết những nhóm cơ nhỏ đó để nó đi hết cái biên độ động tác, nó không bị ngắt quãng và còn một cái khó khăn nữa là khi âm nhạc đã thấm nhuần vào trong tâm trí, khi mà cơ thể luyện tập hàng ngày, hàng ngày, mình đặt cái tâm trí, cơ thể của mình vào trong bài biểu diễn thì cái khó khăn là để cho tâm trí và cơ thể không nhầm chán với cái bài múa – nhầm chán ở đây nói nó hơi khó hiểu vì nếu mình cứ lặp đi lặp lại cái cảm xúc đó, ở trong một cái không gian đó dài ngày dài ngày nó sẽ bị chán thì cái người luyện tập phải không ngừng dừng lại ở đó mà cần phải xem xét lại cái này mình tập đi tập lại nhiều lần quá rồi, mình xem sáng tạo nó hơn, mình đưa một cái góc nhìn khác hơn vào cái khoảng động tác đó thì mình đưa cái bài múa đó nó tốt hơn về mặt cảm xúc.

Khó khăn nhất, theo Minh Tú, là vừa kiểm soát hoàn hảo chuyển động, đặc biệt là các nhóm cơ nhỏ, vừa thể hiện cảm xúc một cách tự nhiên, truyền cảm, vượt khỏi

các khuôn mẫu hình thể.

3. Kỉ niệm ngày đầu tiên tập tiết mục Hóa vàng này?

Trả lời: Kỉ niệm ngày đầu tiên tập tiết mục Hóa vàng này, em nhớ lúc đó là một buổi chiều tầm 4-5 giờ trời Sài Gòn bắt đầu chạng vạng rồi thì trong đầu của em hôm đó là biết là cô Ly sẽ tập cho em một cái tiết mục solo để đi thi, thì cô Ly là Tây học mà, trong đầu của em cô Ly rất là Tây á, cho nên là nghĩ chắc cô Ly sẽ dựng cho mình một cái bài gì đó rất là Neo classic nên lúc đó em là dân chuyên ba lê, em không có múa đương đại nhiều, em chỉ được học qua thôi. Em dân múa ba lê có học qua múa dân gian, múa đương đại thôi thì em nghĩ trong đầu cô Ly chắc là dựng cho mình một cái bài gì đó rất là tây, rất là Neo classic, rất là bay bay dài, rồi căng, kiểu trong lòng em tưởng tượng vậy trước khi em bước vô sàn; song cái cô Ly vào rất là phong cách rất là bà Ly, cô mặc bộ đồ tập nha, xắn quần lên cô ngồi, xong cô bảo chứ múa đi, lúc đó em chưa nghe nhạc gì cả, em không biết múa cái gì – lúc đó em nhỏ xíu, em nghĩ trong đầu chắc cô muốn biết những cái gì mình có thể làm được – thế em cũng múa, xong lúc đó cô bảo thôi nghe nhạc, cô bật nhạc lên - ời ời lần đầu tiên nghe nhạc em thề với chị luôn, em hả mắt em long lên sòng sọc, em hoang mang trời ơi nhạc gì đây trời, rồi múa làm sao, hoang mang ơi là hoang mang, rồi múa cái gì đây. Sau khi nghe nhạc một lần xong thì lúc đó là trời bắt đầu tối mà cái đầu óc của em – lúc đó cô Ly nói là em tỉnh quá – rất là tỉnh – mình phải lu một tí để âm nhạc nó ngấm vào mình, mình phải tưởng tượng, mình phải hòa mình, mình phải mắt kiểm soát đi một tý- tại vì ngày xưa em nguyên tắc lăm 1 với 1 thì phải là 2, em bị nguyên tắc quá, thì cô Ly tắt đèn, còn mỗi cái đèn flash le lói bật về phía em, em chỉ nhìn cô Ly rất là mờ ở trước mặt, em đứng ở giữa sàn một mình em – không gian tối om rồi tiếng nhạc nó cứ dồn dập, dồn dập vẫn là cái câu của cô Ly “múa đi” và bắt đầu em làm quen với tiết mục này, làm quen với âm nhạc này. Cô Ly dựng cái bài này cho em không phải là hướng dẫn à con giơ tay phải lên nha, con giơ chân trái lên nha, con đi tới đằng trước, hay con bò về đằng sau, cô Ly không hề dựng như vậy – cái cách dựng cô Ly lúc đó là khơi gợi cho em ở cái đoạn nhạc này con cảm giác là mình nên múa cái gì, con cảm nhận như thế nào và cô nói cho em ý nghĩa của cái điều mà cô muốn

xuất hiện ở trong cái bài như thế nào, cái hình nhân thể mạng nó là như thế nào cái đoạn nhạc này con hình nhân thể mạng đó nó thể hiện như thế nào, còn cái phần động tác em được sáng tạo và em được chuyển động theo cái ngôn ngữ cơ thể của em, xong là từ đó cô Ly mới chốt lại, biên tập lại cho nó phù hợp và cô chốt thành một cái bài múa, cho nên là chính cô Ly nói đây là một cái bài nó “đo ni đóng giày” cho em vậy, để cho em nó dựa trên tính cách, dựa trên trải nghiệm dựa trên những gì mà em có, cho nên là cô tạo nên cái bài này “đo ni đóng giày” cho em luôn, thành ra là thích lắm ạ.

Minh Tú thừa nhận đây là thử thách không nhỏ do tiết tấu phức điệu, tính ngẫu hứng và đặc thù của nhạc dân gian khác xa với những thể loại quen thuộc như nhạc cổ điển châu Âu hay nhạc trẻ. Quá trình nhập tâm yêu cầu lắng nghe nhiều lần để tiếng trống, nhịp phách thấm vào cơ thể, điều chỉnh hơi thở, tiết chế cảm xúc phù hợp với từng đoạn chuyển động.

1.8. Phỏng vấn Triệu Trung Kiên

1. Điều gì đã thúc đẩy anh lựa chọn Đạo Mẫu và các giá đồng làm chất liệu cho sáng tạo nghệ thuật?

Triệu Trung Kiên: Thực ra, điều này bắt nguồn từ thời điểm Nhà hát Cải lương Việt Nam và Liên đoàn Xiếc Việt Nam có ý định kết hợp với nhau để xây dựng một số tác phẩm ca kịch – xiếc. Hai bên đã thống nhất rằng những tác phẩm đầu tiên sẽ sử dụng các câu chuyện về Tứ bất tử trong truyền thống dân gian Việt Nam, gồm: Chử Đổng Tử, Thượng Thiên Thánh Mẫu (Mẫu Liễu Hạnh), Thánh Gióng và Sơn Tinh (Tản Viên Sơn Thánh).

Từ định hướng đó, hai nhà hát đã xây dựng được hai tác phẩm. Tác phẩm đầu tiên là Cây Gậy Thần, kể câu chuyện huyền thoại về Chử Đổng Tử và Tiên Dung. Tác phẩm thứ hai là Thượng Thiên Thánh Mẫu, phản ánh hình tượng vị nữ thần của người Việt.

Một lý do nữa là trong nhiều năm trở lại đây, tín ngưỡng thờ Mẫu ở Việt Nam phát triển rất mạnh mẽ, đặc biệt sau khi được UNESCO công nhận và được Đảng, Nhà nước nhìn nhận như một di sản văn hóa tâm linh của người Việt. Đây là một tín

ngưỡng bản địa, mang dấu ấn mẫu hệ, gắn với hình tượng người mẹ và công trạng của các vị thần linh, các anh hùng dân tộc.

Vì vậy, dựng vở Thượng Thiên Thánh Mẫu là để kể những câu chuyện huyền sử, các tích dân gian về sự giáng trần của Thánh Mẫu Liễu Hạnh. Trong vở diễn, hầu đồng và hát vãn – tức các giá đồng – xuất hiện như một thành tố quan trọng để làm sáng rõ câu chuyện về Thánh Mẫu, chứ không phải mục đích trình diễn các giá đồng.

Khi đưa tín ngưỡng thờ Mẫu lên sân khấu cũng là một cách giới thiệu cái hay, cái đẹp của nghi lễ thờ Mẫu, để đông đảo người Việt và bạn bè quốc tế được chứng kiến, thưởng thức, chiêm ngưỡng. Mục đích chính vẫn là giới thiệu rộng rãi một di sản văn hóa tâm linh đặc sắc của người Việt....Việc trình diễn góp phần tôn vinh các vị thần thánh và các anh hùng dân tộc có công với nhân dân, với đất nước, phản ánh hình tượng các vị thánh lên sân khấu.

Việc trần thế hóa hiện tượng này, nhưng vẫn giữ được tinh thần thờ Mẫu, đồng thời truyền tải được thông điệp khiến người xem hiểu, chiêm ngưỡng và bị thuyết phục. Người xem đắm chìm vào một thế giới nửa hư nửa thực, có cả tâm linh, chứ không chỉ là thưởng thức nghệ thuật đơn thuần.

2. Trong cảm nhận cá nhân, Đạo Mẫu hấp dẫn anh ở khía cạnh tín ngưỡng, văn hóa hay nghệ thuật trình diễn?

Triệu Trung Kiên: Với anh, hấp dẫn ở cả ba.

Thứ nhất là tín ngưỡng. Thờ Mẫu là tín ngưỡng bản địa của người Việt, chứa đựng rất nhiều giá trị Việt và là một “tâm thức” của người Việt, do chính nhân dân sáng tạo từ đời sống lao động và quá trình chinh phục thiên nhiên; Thứ hai là yếu tố văn hóa, rất đậm đà bản sắc Việt: từ âm nhạc, nghi lễ, quan niệm về thần linh, hệ thống thần linh, cho tới hình tượng, động tác nhảy múa, phục trang. Tất cả tạo nên một bản sắc riêng, không lẫn với bất cứ nền văn hóa nào khác; Thứ ba là nghệ thuật trình diễn. Các giá hầu rất đặc biệt, rất “thuần khiết” về văn hóa Việt. Chỉ trên một cái sập gỗ, nhưng có thể kể được rất nhiều câu chuyện về các vị thần linh, các anh hùng dân tộc. Nó có những nét tương đồng với sân khấu thời sơ khai – xuất phát từ tín ngưỡng và sinh hoạt tâm linh – nhưng lại mang đậm bản sắc Việt Nam.

3. Việc tái hiện các giá đồng trong vở Thượng Thiên Thánh Mẫu nhằm truyền tải thông điệp gì?

Triệu Trung Kiên: Mục đích của tác phẩm không phải là “sân khấu hóa các giá đồng”. Đã có nhiều chương trình trình diễn giá hầu đồng trên sân khấu, nhưng với Đạo Mẫu, nhiều thanh đồng và đạo quan cho rằng đây là di sản thiêng liêng, chỉ nên diễn ra trước ban thờ Mẫu. Tuy nhiên, đưa Đạo Mẫu lên sân khấu cũng là một cách giới thiệu cái hay, cái đẹp của nghi lễ để đồng đảo công chúng trong và ngoài nước được chứng kiến, chiêm ngưỡng. Thông điệp của vở diễn là tôn vinh di sản văn hóa tâm linh, tôn vinh các vị thần linh và các anh hùng dân tộc, đồng thời kể câu chuyện huyền sử về Thánh Mẫu Liễu Hạnh. Khi vở diễn Thượng thiên Thánh Mẫu tham gia Liên hoan quốc tế sân khấu thử nghiệm, ban giám khảo người nước ngoài rất ngạc nhiên. Đến đoạn này, họ nhìn xuống khán giả và thấy cả hội trường (lúc đó thi ở Đại Nam) đứng lên hòa theo bản nhạc của giá đồng. Không khí tung bừng, rục rịch, hân hoan vô cùng. Điều đó khiến ban bè quốc tế rất bất ngờ và ấn tượng với văn hóa truyền thống Việt Nam.

4. Việc lựa chọn các giá đồng và hát văn trong vở diễn có gắn với chủ ý tư tưởng hay bối cảnh xã hội không?

Triệu Trung Kiên: Trong vở Thượng Thiên Thánh Mẫu, chỉ có ba lần sử dụng giá đồng và hát văn. Việc này nảy sinh từ nhu cầu của kịch bản chứ không phải từ ý định giới thiệu các giá đồng. Ekip lựa chọn cách kể chuyện “xuyên không”: từ hiện tại, một nhóm bạn trẻ đến chiêm ngưỡng nghi lễ hầu đồng, rồi bị cuốn về quá khứ, chứng kiến các kiếp giáng trần của Thánh Mẫu trong những bối cảnh lịch sử khác nhau. Vì vậy, các giá đồng và bài hát văn được lựa chọn để phù hợp với lôgic kể chuyện của kịch bản. Có trường hợp, khán giả cùng đứng lên hòa theo âm nhạc ở đoạn giá cuối, tạo nên trạng thái vỡ òa mang tính lan truyền cảm xúc tập thể. Có khi các giá văn chỉ xuất hiện ba lần trong vở diễn.

5. Anh tiếp cận Đạo Mẫu như một thực hành tâm linh thiêng hay như chất liệu văn hóa để diễn giải nghệ thuật?

Triệu Trung Kiên: Có cả hai. Đạo Mẫu là một giá trị văn hóa, tín ngưỡng linh

thiên, tồn tại khách quan, không phụ thuộc vào chủ quan của con người. Khi đưa lên sân khấu, điều đó không làm thay đổi bản chất ấy. Đồng thời, sân khấu làm nổi bật vẻ đẹp của những giá trị nghệ thuật và truyền thống dân tộc ẩn chứa trong nghi lễ. Vấn đề là ekip sáng tạo không được vật chất hóa, không tầm thường hóa hay “trần thế hóa” hiện tượng này, mà phải giữ được tinh thần Đạo Mẫu, để người xem đắm chìm vào một thế giới nửa hư nửa thực, có cả yếu tố tâm linh.

6. Trong quá trình sáng tạo, anh giữ lại những yếu tố truyền thống nào và có biến đổi yếu tố nào của giá đồng?

Triệu Trung Kiên: Thực ra không biến đổi gì. Các giá đồng được đưa lên sân khấu để minh họa cho ý đồ kể chuyện về Thánh Mẫu. Không có sáng tạo hay thay đổi nào tác động đến tính nguyên bản của các giá đồng.

Việc trình diễn do nghệ nhân Phạm Hải Hậu thực hiện theo cách nguyên bản nhất, đầy đủ lễ lối, không có sự cách tân hay thay đổi làm ảnh hưởng đến tính nguyên bản của nghi lễ.

1.9. Phỏng vấn Đạo diễn Nguyễn Việt Tú

1. Điều gì đã thúc đẩy anh/chị lựa chọn Đạo Mẫu và các giá đồng làm chất liệu cho sáng tạo nghệ thuật?

Nhà hát Tứ Phủ chính là một trong những viên gạch đầu tiên của tôi và Dream Studio với tầm nhìn tiên phong về công nghiệp văn hoá ở thời điểm rất sớm tại Việt Nam. Như chúng ta đã biết, bên cạnh Đạo Phật và Đạo Mẫu có một vị trí quan trọng trong văn hoá tín ngưỡng của người Việt, ở thời điểm Tứ Phủ ra đời trước đó chưa có bất kỳ tác phẩm sân khấu đúng nghĩa nào về Đạo Mẫu trên sân khấu, chủ yếu chỉ nằm ở việc tái hiện các giá đồng mang tính tả thực, ở một số không gian như đường phố (mang tính phong trào) hay trong các sân khấu truyền thống, mọi thứ đều khá qua loa, do nghi lễ được đặt không đúng không gian, không đúng tinh thần nên người xem không cảm nhận được đầy đủ vẻ đẹp của Đạo, của Nghi Lễ, đặc biệt là tính nghệ thuật ẩn chứa trong đó nên cũng không tôn vinh được tinh thần của nghi lễ người Việt. Tôi muốn bảo tồn và lan tỏa vẻ đẹp của di sản trong một hình thức nghệ thuật đương đại. Chính điều này đã thôi thúc tôi mở ra nhà hát Tứ Phủ và đưa nghi lễ Thờ

Mẫu của người Việt lên sân khấu.

2. Trong cảm nhận cá nhân, Đạo Mẫu hấp dẫn anh/chị ở khía cạnh tín ngưỡng, văn hóa hay nghệ thuật trình diễn?

Với tôi là tất cả, về tín ngưỡng, ở thời điểm trước 2014 ít người biết nhưng những gì ẩn chứa trong mỗi giá đồng thực sự rất đặc biệt là sự pha trộn giữa tâm linh, truyền thuyết và rất nhiều giá trị ẩn dấu khác. Về văn hoá, mỗi chi tiết trong mỗi giá đồng, mỗi khoá hầu ẩn chứa sự công phu, kỳ công của việc chuẩn bị, sưu tập từng lời văn cổ, từng món vàng mã, từng mâm đồ lễ nếu làm đủ, làm đúng sẽ rất kỳ công lộng lẫy không chỉ về câu chuyện mà còn là cả về ấn tượng thính giác, thị giác. Về nghệ thuật trình diễn, đây là tổng hoà của rất nhiều kỹ năng, từ ý niệm tâm linh (phải tin, phải hiểu, phải tín) để có thể thực sự trở thành các vị Thánh, Thần mà mình hoá thân, từ kỹ năng trình diễn để có thể hoá thân trong nhiều nhân vật, nhiều câu chuyện, từ sự uyển chuyển của các động tác mà đa phần người thực hành vốn lại không phải là diễn viên, nghệ sĩ chuyên nghiệp, họ chỉ có tấm lòng thành và niềm tin vào việc thực hành. Về không gian trình diễn, mỗi Điện Mẫu, ban Mẫu nếu được tái hiện đúng nghĩa thì bản thân từ lộng lẫy cũng chưa mô tả đủ, các gam màu, mảng màu cách bố cục thị giác bản thân đã không khác gì một tác phẩm nghệ thuật sân khấu rồi.

2. Anh/chị mong muốn truyền tải thông điệp hoặc ý nghĩa gì thông qua việc tái hiện các giá đồng tác phẩm?

Ở thời điểm nhà hát Tứ Phủ ra đời vẫn còn nhiều nghi ngại giữa ranh giới của thực hành tín ngưỡng với lợi dụng mê tín dị đoan (chủ yếu là do một số đối tượng lợi dụng lòng tin, tín ngưỡng để trục lợi, hoặc thực hành không đúng cách tự ý thêm thắt những chi tiết không đúng vào các giá đồng, các khoá lễ diễn ra tràn lan). Tôi thấy rất đáng tiếc khi một nghi lễ linh thiêng gắn liền với những anh hùng dân tộc, những nhân vật lịch sử, với các truyền thuyết tôn vinh vẻ đẹp văn hoá dân tộc bị hiểu sai. Vì vậy tôi và ekip rất tâm huyết khi thực hiện Tứ Phủ với mong muốn trả lại vẻ đẹp nguyên bản, các thực hành nghi lễ đúng đắn, và hơn hết là nâng tầm các nghi lễ quan trọng trong đời sống tín ngưỡng này trở thành một tác phẩm sân khấu. Nên đã quyết tâm không chỉ thực hiện tác phẩm, mà còn giữ chất lượng tác phẩm từ buổi đầu tiên

đến buổi cuối cùng không thay đổi. Với hơn 400 buổi diễn, cùng sự hiện diện của rất nhiều đại sứ, đại biện, các nhân vật văn hoá mọi lĩnh vực, đặc biệt là du khách trong nước, quốc tế, Tứ Phú đã không chỉ mở ra một cách làm mới về di sản và nghệ thuật dân tộc, mà còn góp phần quảng bá một nghi lễ và đạo quan trọng của Việt Nam đến đông đảo bạn bè thế giới.

3. Việc lựa chọn một hoặc một số giá đồng cụ thể có gắn với chủ ý tư tưởng hay bối cảnh xã hội nào không?

Việc lựa chọn mỗi giá đồng được dựa vào tiêu chí tính quan trọng và tiêu biểu trong dòng chảy của tín ngưỡng và việc thực hành nghi lễ. Đồng thời, việc lựa chọn giá đồng cũng dựa vào sự tư vấn từ các đồng thầy uy tín sau khi nghe trình bày ý tưởng. Tiếp đến là các yếu tố liên quan tới âm nhạc, thị giác và các yếu tố nghệ thuật khác như thời trang, bố cục sân khấu để thể hiện giá đồng

4. Anh/chị tiếp cận Đạo Mẫu như một thực hành tâm linh thiêng, hay như một chất liệu văn hóa để diễn giải nghệ thuật?

Cả hai, làm cái gì cũng phải có gốc, không được vì ý tưởng nghệ thuật mà làm méo mó đi những giá trị cơ bản của tôn giáo và các nghi lễ tín ngưỡng, hãy tưởng tượng chỉ vì “gọt chân cho vừa giày” chỉ để phục vụ một ý tưởng nghệ thuật nào đó mà chúng ta lại làm sai yếu tố nguyên gốc thì với du khách trong nước và toàn cầu ai sẽ tôn trọng văn hoá, tín ngưỡng của chúng ta, trong đó lại là cái GỐC để chúng ta có thể bằng văn hoá dân tộc để đi ra thế giới nhằm tạo ra những giá trị cả tinh thần lẫn vật chất. Vì vậy phải làm ĐÚNG, đây là nguyên tắc bất di bất dịch, khi ĐÚNG rồi, thì HAY sẽ tự đến. Với tư cách là một Phật Tử cũng như trong gia đình tôi có người thực hành nghi lễ Thờ Mẫu thì điều này càng trở nên quan trọng. Khi đã có nền tảng là kiến thức cơ bản cộng với sự đồng hành của các Đồng Thầy là những người có tri thức lớn trong lĩnh vực này thì tôi mới tự tin dám triển khai dự án với mục tiêu kép: Tôn vinh vẻ đẹp của nghi lễ, tạo ra một tác phẩm nghệ thuật đúng nghĩa lần đầu tiên tại Việt Nam lấy chất liệu là nghi lễ thờ Mẫu của người Việt.

5. Trong quá trình sáng tạo, anh/chị đã giữ lại những yếu tố truyền thống nào và sáng tạo, biến đổi những yếu tố nào của giá đồng?

Tôi giữ lại tất cả những gì quan trọng và mang tính cơ bản nhất của nghi lễ này. Những gì biến đổi hay làm mới đến từ việc phóng to đến cực đại không gian Điện Phủ, thị giác hoá những hoa văn, hoạ tiết và đặc biệt là các lời văn cổ để biến những yếu tố này trở thành một phần của câu chuyện được kể... Việc thị giác hoá sẽ giúp biến toàn bộ các giá đồng trở thành một trình diễn sân khấu thể hiện vẻ đẹp văn hoá dân tộc. Đạo diễn chủ động lựa chọn các yếu tố liên quan tới âm nhạc, thị giác và các yếu tố nghệ thuật khác như thời trang, bố cục sân khấu.

6. Anh/chị cân bằng ra sao giữa tính thiêng của nghi lễ hầu đồng và tính trình diễn – thẩm mỹ của nghệ thuật đương đại?

Tính thiêng của nghi lễ Hầu đồng chính là một điểm nhấn quan trọng của tác phẩm, chúng tôi và không có bất kỳ xung đột nào với tính thẩm mỹ của nghệ thuật đương đại, trái lại, các chất liệu này tạo ra tính riêng có cho tác phẩm, cũng như tạo ra sự khác biệt của tác phẩm này với các tác phẩm cùng loại trên thế giới.

7. Việc Đạo Mẫu được UNESCO công nhận là di sản văn hóa phi vật thể có ảnh hưởng đến cách anh /chị tiếp cận đề tài này không?

Ở thời điểm xây dựng Tứ Phủ, nghi lễ Thờ Mẫu (Thực hành tín ngưỡng thờ Mẫu Tam Phủ của người Việt) còn chưa trở thành di sản văn hoá phi vật thể của nhân loại, và Tứ Phủ chính là mảnh ghép hoàn chỉnh để làm cho bộ hồ sơ trình lên UNESCO được thuyết phục toàn diện, đó chính là ngoài yếu tố thực hành tín ngưỡng tâm linh, thì tín ngưỡng tâm linh đó đã vào văn hoá, nghệ thuật và đời sống như thế nào. Và chúng tôi cảm thấy rất tự hào về sự tiên phong này, vì trước đó chưa có bất kỳ một tác phẩm nào đủ sức nặng hay sức thuyết phục để đưa lên sân khấu, cũng như thoả mãn được trọn vẹn những gì mà bộ hồ sơ của UNESCO đặt ra.

8. Anh/chị có lo ngại nguy cơ thương mại hóa hoặc làm sai lệch bản chất tín ngưỡng khi đưa Đạo Mẫu vào tác phẩm không?

Thương mại hoá nghệ thuật thì tốt, vì bất kỳ tác phẩm nào muốn trở nên quy mô, và ấn tượng cũng cần có nguồn lực tài chính, một tác phẩm được đầu tư công phu sẽ có cơ hội tạo ấn tượng lớn về văn hoá. Điều này góp phần làm đẹp thêm hình ảnh văn hoá của dân tộc cũng như tạo thêm công ăn việc làm cho các doanh nghiệp

địa phương mà thành công của Nhà hát múa rối nước Thăng Long là một ví dụ. Nhưng thương mại hoá tín ngưỡng thì không tốt, nhất là các hành vi lợi dụng tín ngưỡng để trục lợi, lừa đảo. Cần phân biệt rõ ràng giữa các khái niệm này, bên cạnh đó bất luận là gì, không bao giờ được đánh đổi di sản văn hoá dân tộc với việc thương mại hoá bằng mọi giá, bất chấp chất lượng.

9. Phản ứng của khán giả và cộng đồng thực hành Đạo Mẫu ảnh hưởng như thế nào đến tư duy sáng tạo của anh/chị?

Là người làm nghệ thuật tiên phong tôi cho rằng sứ mệnh của mình bên cạnh việc bảo tồn thì cần phải tạo ra một đời sống và thẩm mỹ mới khi đưa nghi lễ lên sân khấu. Tôi thấy mình cần phải lắng nghe ý kiến của cộng đồng thực hành Đạo Mẫu, đặc biệt là các Đồng Thầy, các Thủ nhang Đồng Đền uy tín để không được phép làm sai đi bản chất của tín ngưỡng. Tôi lắng nghe ý kiến khán giả, đặc biệt là khán giả quốc tế để làm sao nghệ thuật kể chuyện của mình có thể làm khán giả không chỉ hiểu mà còn yêu văn hoá dân tộc, yêu tín ngưỡng dân tộc Việt Nam.

10. Theo anh/chị, nghệ thuật đương đại có thể đóng vai trò gì trong việc giúp công chúng hiểu đúng hơn về các giá đồng?

Nghệ thuật đương đại tôi cho rằng có sứ mệnh khoác lên các di sản văn hoá phi vật thể nhân loại của dân tộc trong đó có Hầu Đồng một “chiếc áo mới” để công chúng thêm hiểu, thêm yêu, thêm tôn trọng tín ngưỡng của chúng ta. Còn việc để hiểu đúng các giá đồng thì trách nhiệm đó thuộc về cộng đồng thực hành tín ngưỡng và những nghệ sĩ đưa tín ngưỡng lên sân khấu như chúng tôi.

11. Nhìn lại, việc sáng tạo với Đạo Mẫu đã tác động như thế nào đến tư duy nghệ thuật và bản sắc sáng tạo của anh/chị?

Di sản và hoá dân tộc luôn là gốc, là nền tảng của công nghiệp văn hoá, và là tấm giấy thông hành quan trọng nhất của chúng ta khi hội nhập với thế giới. Việc thực hành và giữ gìn những giá trị truyền thống đã được tôi thực hành từ rất sớm bằng tâm thế của một người thuộc thế hệ thứ ba trong một gia đình nghệ thuật (ông ngoại tôi là đạo diễn sân khấu, mẹ tôi là một nghệ sĩ múa rối nước, và tôi là một đạo diễn, nhà sản xuất). Di sản và Văn hoá dân tộc mang đến cho tôi những ngôn ngữ kể chuyện và biểu đạt khác biệt đồng thời giúp tôi mở ra những cánh cửa mới để đi xa hơn cùng với nền công nghiệp văn hoá.

PHỤ LỤC 2
MỘT SỐ ẢNH CHỌN LỌC



Ảnh 1: Giá Quan Đệ Nhất, buổi lễ Lên đồng hầu tạ cuối năm 2020 tại đền Mỹ Lộc Từ, Hải Phòng. Người chụp: Vương Dolphin.



Ảnh 2: Giá Châu Đệ Nhị, buổi Lên đồng hầu tạ cuối năm 2020 tại đền Mỹ Lộc Từ (Hải Phòng). Người chụp: Vương Dolphin.



Ảnh 3: Giá Cô Sáu, múa quạt, múa mồi, tại Phủ Dày, Ninh Bình. Năm 2025. Người chụp: Khánh



Ảnh 4: Giá Cô Đôi Cam Đường, múa quạt, múa môi, quẩy quang gánh tại đền Hàn Sơn. Năm 2023. Người chụp: Khánh.



Ảnh 5: Đồng thầy Nguyễn Đức Hiền hầu giá ông Hoàng Mười trong chương trình trải nghiệm văn hóa tín ngưỡng thờ Mẫu Tam phủ tại Bảo tàng Phụ nữ Việt Nam, Năm 2024. Ảnh do nhân vật cung cấp.



Ảnh 6: Giá Quan lớn Đệ Tam trong nghi lễ Lên đồng hầu tạ cuối năm tại đền Mỹ Lộc, Hải Phòng. Năm 2020. Người chụp: Vương Dolphin.



Ảnh 7: Mở khăn, nghi lễ Lên đồng hầu tạ cuối năm 2020 tại đền Mỹ Lộc, Hải Phòng. Người chụp: Vương Dolphin.



Ảnh 8: Giá Chúa Thác Bờ, nghi lễ Lên đồng xin lộc đầu năm tại Phúc Quang Điện, Hà Nội. Năm 2023. Ảnh tư liệu NSND Hoài Thu, Nhà hát Chèo Hà Nội.



Ảnh 9: Giá Ông Bát (Nùng), nghi lễ Lên đồng xin lộc đầu năm tại Phúc Quang Điện, Hà Nội. Năm 2023. Ảnh tư liệu NSND Hoài Thu, Nhà hát Chèo Hà Nội.



Ảnh 10: Giá Cô Sáu, nghi lễ Lên đồng hầu tạ cuối năm 2020 tại đền Mỹ Lộc Từ, Hải Phòng. Ảnh tư liệu của NSND Hoài Thu, Nhà hát Chèo Hà Nội.



Ảnh 11: Giá Cô Chín, nghi lễ Lên đồng hầu tạ cuối năm 2020 tại Mỹ Lộc Từ Hải Phòng. Ảnh tư liệu của NSND Hoài Thu, Nhà hát Chèo Hà Nội.



Ảnh 12: Giá Trần Triều, nghi lễ Lên đồng hầu xin lộc đầu năm tại Phúc Quang Điện, Hà Nội. Năm 2023. Người chụp: Đinh Xuân Đại.
Ảnh tư liệu của NSND Hoài Thu, Nhà hát Chèo Hà Nội.



Ảnh 13: Giá Ông Hoàng Mười, nghi lễ Lên đồng hầu tạ cuối năm 2020 tại đền Mỹ Lộc Từ, Hải Phòng. Người chụp: Vương Dolphin.
Ảnh tư liệu của NSND Hoài Thu, Nhà hát Chèo Hà Nội



Ảnh 14: Múa “Hầu văn Xá thượng”. Biên đạo: NSND Chu Thúy Quỳnh.
Biểu diễn: Diễn viên Nhà hát Ca múa nhạc Việt Nam.
Nguồn: Nhà hát Ca múa nhạc Việt Nam



Ảnh 15: Múa “Hóa vàng”. Biên đạo: Trần Ly Ly.
Biểu diễn: Đoàn Vũ Minh Tú. Nguồn: Thanh Hà



Ảnh 16: Múa “Hóa vàng”. Biên đạo: Trần Ly Ly.
Biểu diễn: Phạm Nam Phong. Nguồn: Thanh Hoa



Ảnh 17: Vở diễn *Tứ Phủ* của Đạo diễn Việt Tú. Năm 2015. Nguồn: Dream Studio



Ảnh 18: NSƯT Xuân Hinh biểu diễn trên chương trình truyền hình năm 2025
Nguồn: NSƯT Xuân Hinh cung cấp



Ảnh 19: vở diễn *Tứ Phủ* của đạo diễn Việt Tú. Năm 2015. Nguồn: Dream Studio