



ÂM NHẠC TRUYỀN THỐNG VÀ VĂN HỌC TRUNG ĐẠI VIỆT NAM

Đông Tuyết Nhi¹ và Nguyễn Thị Hồng Hạnh^{2*}

Học viên cao học ngành Văn học Việt Nam, khóa 23, Trường Đại học Cần Thơ

Khoa Sư phạm, Trường Đại học Cần Thơ

*Người chịu trách nhiệm về bài viết: Nguyễn Thị Hồng Hạnh (email: nthhanh@ctu.edu.vn)

Thông tin chung:

Ngày nhận bài: 16/03/2018

Ngày nhận bài sửa: 16/05/2018

Ngày duyệt đăng: 27/12/2018

Title:

Traditional music and
 Vietnamese mediaval literature

Từ khóa:

Âm nhạc truyền thống, dấu ấn,
 loại hình, mối quan hệ, văn
 học trung đại

Keywords:

Genre, imprint, medieval
 literature, relationship,
 traditional music

ABSTRACT

Vietnamese traditional music and Vietnamese medieval literature had mutual influence that showed a close relationship. In various forms, positions and functions, Vietnamese medieval literature's elements has become a piece of works in traditional music's materials. On the contrary, traditional music's aspects had also marked variously on Vietnamese medieval literature. Beside the imprints of traditional music, Vietnamese medieval literature also proved author's evaluation on some genres of traditional music. Therefore, it expressed not only writer's sensitivities on music but also their great respect to artists.

TÓM TẮT

Âm nhạc truyền thống và văn học trung đại Việt Nam có những ảnh hưởng qua lại cho thấy mối quan hệ chặt chẽ với nhau. Dưới những hình thức, vị trí và vai trò khác nhau, các yếu tố của văn học trung đại đã trở thành một phần chất liệu của các tác phẩm âm nhạc truyền thống. Ngược lại, các yếu tố của âm nhạc truyền thống cũng để lại dấu ấn đậm nhạt với những mức độ khác nhau trong tác phẩm văn học trung đại Việt Nam. Bên cạnh những dấu ấn của âm nhạc truyền thống, văn học trung đại Việt Nam còn thể hiện đánh giá của các tác giả đối với một số loại hình âm nhạc truyền thống, qua đó, không những thể hiện sự nhạy cảm của các nhà văn với âm nhạc mà còn thể hiện sự trân trọng của họ đối với người nghệ sĩ.

Trích dẫn: Đông Tuyết Nhi và Nguyễn Thị Hồng Hạnh, 2018. Âm nhạc truyền thống và văn học trung đại Việt Nam. Tạp chí Khoa học Trường Đại học Cần Thơ. 54(9C): 128-137.

1 MỞ ĐẦU

Âm nhạc truyền thống Việt Nam¹ (âm nhạc cổ truyền Việt Nam) là bộ phận âm nhạc do người Việt Nam sáng tạo từ rất sớm, được lưu truyền từ đời này sang đời khác và đến nay vẫn được sáng tác, thường thức. Theo tác giả cuốn *Âm nhạc cổ truyền Việt Nam*, phạm trù âm nhạc truyền thống Việt Nam “bao gồm tất cả những di sản âm nhạc từ cổ xưa còn truyền lại tới nay và cả những thành quả âm nhạc mới được sáng tạo ngay trong thời kỳ cận – hiện đại khi âm nhạc phương Tây đã tạo nên những tác động sâu sắc tới nền âm nhạc Việt Nam song những thành

quả âm nhạc ấy vẫn bám sát những nguyên tắc và phương thức cổ truyền mà không bị ảnh hưởng của âm nhạc phương Tây” (Nguyễn Thụy Loan, 2006). Âm nhạc truyền thống và văn học trung đại Việt Nam, ngoài sự tương đồng về đề tài còn có những mối quan hệ mật thiết với nhau bởi cùng đòi hỏi cao ở tính thơ, tính nhạc, ở giá trị nội dung và vẻ đẹp của ngôn từ. Thực tế cho thấy, các yếu tố của văn học trung đại đã được vận dụng trong tác phẩm âm nhạc truyền thống và để lại những dấu ấn đáng ghi nhận. Ngược lại, các yếu tố của âm nhạc truyền thống cũng được đề cập, phản ánh trong văn học trung đại Việt Nam. Như thế, việc tìm hiểu *Âm nhạc truyền thống*

và văn học trung đại Việt Nam là nhằm xác lập cái nhìn gần gũi, khách quan về vấn đề: văn học trung đại Việt Nam đã ảnh hưởng đến âm nhạc truyền thống qua các phương diện nào cũng như âm nhạc truyền thống đã thâm nhập vào văn học trung đại Việt Nam qua những cách thức nào, qua đó, nhận diện rõ hơn mối quan hệ gắn bó giữa hai lĩnh vực nghệ thuật này.

2 MỐI QUAN HỆ GIỮA ÂM NHẠC TRUYỀN THỐNG VÀ VĂN HỌC TRUNG ĐẠI VIỆT NAM

2.1 Dấu ấn của văn học trung đại trong âm nhạc truyền thống Việt Nam

Có thể thấy, các tác phẩm văn học trung đại Việt Nam ở các giai đoạn khác nhau và với các mức độ phổ biến khác nhau đều có ảnh hưởng đến âm nhạc truyền thống. Từ các tác phẩm đầu tiên thuộc thượng kỳ trung đại như *Nam quốc sơn hà*, *Hịch tướng sĩ*... cho đến các tác phẩm cuối cùng của hạ kỳ trung đại như những bài thơ của Tú Xương; từ các tác phẩm kinh điển như *Chinh phụ ngâm khúc*, *Cung oán ngâm khúc*, *Truyện Kiều*, *Truyện Lục Vân Tiên*... cho đến các tác phẩm ít phổ biến hơn như *Chinh nguyệt nhị thập nhất nhật di tống Thừa Thiên ngục tóa cảm* của Cao Bá Quát, *Ký nội* của Phan Thanh Giản... cũng đều để lại dấu ấn của nó trong các sáng tác âm nhạc truyền thống, từ nhan đề cho đến nội dung, từ các yếu tố nhân vật, cốt truyện, tình tiết cho đến ngôn từ nghệ thuật.

Về nhan đề, có thể nhận thấy trong bài xẩm *Mong anh Khóa* của Trần Tuấn Khải: “*Một mình em giờ quyển Kim – Vân – Kiều em đọc ngâm*” (Trần Việt Ngữ, 2011) hay trong đờn ca tài tử, các bài ca với tiêu đề như *Kim Kiều luận*, *Lục Vân Tiên*, *Vân Tiên*, *Bạch Viên*... đã cho ta thấy dấu ấn của các tác phẩm văn học trung đại như *Truyện Kiều*, *Truyện Lục Vân Tiên*, *Bạch Viên Tôn Các*... được thể hiện trong tên và nội dung của tác phẩm âm nhạc trung đại.

Về nội dung, ở vở chèo Lý Nhân Tông học làm vua của Tào Mạt (hồi 1), câu hát của nhân vật Lê Văn Thịnh là phỏng theo bài thơ Nam quốc sơn hà: “Nước Nam Việt, người Nam Việt ở - Sách trời ghi đã rõ rành rành - Có kỹ cương sắp đặt văn minh - Giặc nào đến cũng thua tan tác...” (Lê Thanh Hiền, 2006). Trong vở chèo Người thiên đô của Bùi Vũ Minh, hoàn cảnh ra đời và ý nghĩa các bài sấm của thiên sư Vạn Hạnh đóng vai trò rất quan trọng trong nội dung của vở chèo, tác động tâm lý nhân vật Lý Công Uân trong việc lên ngôi.

Về nhân vật, một số nhân vật trong văn học trung đại cũng được nói đến trong âm nhạc truyền thống mà cụ thể là ở bài *Vè dạy con*, nhân vật Dương Ngọc

(trong truyện thơ *Dương Ngọc*⁽¹⁾) đã được nhắc đến rằng: “*Nhớ xưa Dương Ngọc ở non – Trông khoai, cuộc rẫy duyên còn thanh tao*” (Vũ Tố Hào, 2009). Ngoài ra, cốt truyện của một số tác phẩm văn học trung đại cũng được sử dụng trong các kịch bản âm nhạc truyền thống mà vở cải lương *Bài thơ treo dài yếm đào* của Trần Đình Ngôn (dựa theo cốt truyện truyền kỳ *Chuyện người con gái Nam Xương* của Nguyễn Dữ) là một điển hình. Bên cạnh đó, rất nhiều tình tiết trong tác phẩm văn học trung đại cũng đi vào âm nhạc truyền thống. Chẳng hạn, trong hát xẩm theo điệu riềm huê, tình tiết Thúy Kiều - Kim Trọng gặp gỡ, đính ước được dùng trong lời hát của người nam: “*Tiền đây nàng cho anh hỏi đôi điều – Năm xưa Kim Trọng hỏi Kiều làm sao?*” (Trần Việt Ngữ, 2011).

Thêm vào đó, ngôn từ tác phẩm văn học trung đại cũng được vận dụng vào tác phẩm âm nhạc truyền thống và chủ yếu là qua phần lời của nhân vật. Chẳng hạn, phần lời của nhân vật Cừ Duy (trong vở chèo *Tuổi trẻ* Nguyễn Văn Cừ của Đào Thiềm (hồi 1, cảnh 4)) khi trách nhân vật Lý Trường đã lòng vào một số câu trong *Bình Ngô đại cáo*: “... *Anh Lý! Anh hãy nghe đây: “Việc nhân nghĩa cốt ở yên dân – Quân điều phạt trước lo trừ bạo... - Chốn hương thôn sưu thuế nặng nề - Nơi xóm làng cửi canh bỏ phế...”* (Lê Thanh Hiền, 2006). Đặc biệt, trong vở tuồng *Si tình mộng tỉnh* của Hoàng Hữu Đôn (hồi 3, cảnh 8), nhân vật Bằng Tâm sau khi than thở thì hát theo lối chinh phụ (một lần điệu của hát chèo). Đến cảnh 9, nhân vật Thiệu Nương cũng than thở rồi hát theo lối chinh phụ. Từ lời hát cho đến ca từ trong vở chèo đều ít nhiều thể hiện ảnh hưởng của *Chinh phụ ngâm khúc*, nhất là ở cảnh 16 qua phần lời của Thiệu Nương: “...*Thiếp chẳng phải như người chinh phụ - Chàng há từng học lũ Vương, Tôn – Mong chàng mở mặt nước non – Thiếp như nương tử vẹn tròn tiết danh.*” (Lê Thanh Hiền, 2006).

Mặt khác, văn học trung đại đã đi vào âm nhạc truyền thống Việt Nam qua sự đa dạng về loại, thể (thơ, phú, hịch, cáo, sấm, hát nói, văn xuôi). Qua khảo sát các công trình nghiên cứu như *Hát ru* (Lư Nhất Vũ – Lê Giang, 2005), *Đồng dao người Việt* (Triều Nguyên, 2011), *Hò khoan Lệ Thủy* (Đặng Ngọc Tuấn, 2013), *Vè* (Vũ Tố Hào, 2009), *Lý trong dân ca người Việt* (Lư Nhất Vũ – Lê Giang – Lê Anh Trung, 2006), *Trên đường tìm về quan họ* (Trần Linh Quý, 2012), *Hát sắc bùa* (Trần Hồng, 2011), *Lượn then ở miền Đông Cao Bằng* (Triệu Thị Mai, 2010), *Hát nhà trò, nhà tơ ở xứ Nghệ* (Nguyễn Nghĩa Nguyên, 2011), *Văn học Việt Nam thế kỷ XX* (kịch bản chèo 1945 – 2000, quyển sáu, tập 2, 3; kịch bản tuồng 1900 – 2000, quyển sáu; kịch bản cải lương 1945 – 2000, quyển sáu, tập 5) (Lê Thanh Hiền, 2006), *Hát xẩm* (Trần Việt Ngữ, 2011), *Đờn*

ca tài tử Nam Bộ (Võ Trường Kỳ, 2013), *Những làn điệu hát chầu văn thông dụng và các bản văn hầu bóng* (Nguyễn Văn Chính – Nguyễn Sỹ Vinh, 2015), dấu ấn của văn học trung đại trong các loại hình âm

nhạc truyền thống Việt Nam được thể hiện như sau như sau:

Dấu ấn văn học trung đại trong âm nhạc truyền thống Việt Nam.

Âm nhạc	Thơ, phú	Hịch, cáo	Hát nói	Sấm	Văn xuôi
Văn học					
Hát ru	√				
Đồng dao	√				
Hò	√				
Lý					
Quan họ	√				
Hát sắc bùa	√				
Lượn then	√				
Ca trù	√		√		
Hát chèo	√	√		√	
Hát tuồng	√	√	√		
Hát xẩm	√				
Hát cải lương	√	√			√
Đờn ca Tài tử	√				
Hát chầu văn	√				

Như vậy, thơ văn trung đại Việt Nam đã đi vào hầu như tất cả các loại hình âm nhạc truyền thống (ngoại trừ lý). Điều này cho thấy, với lợi thế về vẻ đẹp ngôn từ cũng như tính phổ quát, trữ tình, gần gũi và súc tích, các yếu tố của thơ văn trung đại đã tỏ ra rất thuận tiện và hiệu quả khi được vận dụng vào tác phẩm âm nhạc truyền thống.

Trước tiên, cần phải kể đến là sự ảnh hưởng đặc biệt, độc đáo của *Truyện Kiều* đối với nền âm nhạc truyền thống Việt Nam. Áng “*thiên thu tuyệt diệu từ*” này đã để lại dấu ấn của nó (qua các hình thức chủ yếu như tập Kiều, lầy Kiều, đố Kiều...) trong hầu khắp các loại hình âm nhạc truyền thống như hát ru, đồng dao, hò, vè, quan họ, hát sắc bùa, lượn then, ca trù, chèo, hát tuồng, hát xẩm, hát cải lương, đờn ca tài tử, hát chầu văn... Thêm vào đó, trong ca trù, hát xẩm và đờn ca tài tử còn thấy sự thâm nhập và ứng hợp đa dạng của *Truyện Kiều* qua nhiều lần điệu (bài bản) khác nhau như làn điệu mưỡu, bắc phân, quỳnh tương, bồ bộ, thơ thông, đọc truyện, hãm... (trong ca trù) hay các làn điệu chên bong, riêm huê, ba bục, phồn huê, sa mạc... (trong hát xẩm). Trong đờn ca tài tử, *Truyện Kiều* để lại dấu ấn trên mười tám bài bản với hàng chục bài hát. Bên cạnh đó, ở một số loại hình âm nhạc rất khó để vận dụng chất liệu văn học trung đại như chầu văn, đồng daoⁱⁱⁱ thì *Truyện Kiều* với lợi thế về tính phổ biến, tính gần gũi (với đời sống dân gian) vẫn ít nhiều để lại sự ảnh hưởng của nó. Trong đồng dao, tên tác phẩm vẫn được ít nhất một lần nhắc đến (“*Em ơi, đừng khóc chị yêu – Nín đi, chị kể Truyện Kiều em nghe*” (Triều Nguyên, 2011) và trong chầu văn cũng ít nhất có một hoặc hai câu hát sử dụng hình thức tập Kiều (trong bài hát hầu Ông Hoàng Mười: “*Dập diu tài tử*

giai nhân – Bước vô trong động thóa mong đợi chờ” (Nguyễn Văn Chính và Nguyễn Sỹ Vinh, 2015), trong bài hầu *Văn chầu tổ*: “*Có, không*” ở tại lòng ta – Không mà vẫn có ấy là tu nhân” (Nguyễn Văn Chính và Nguyễn Sỹ Vinh, 2015). Một điều nữa là, ngay cả trong âm nhạc truyền thống của người dân tộc thiểu số (như hát lượn then của dân tộc Tày ở miền Đông Cao Bằng) hay vượt ra khỏi phạm vi quốc gia, trong dân ca của nhóm người Kinh ở Kinh Đảo (Quảng Tây, Trung Quốc), vẫn thấy được dấu ấn của *Truyện Kiều*.^{iv}

Sau *Truyện Kiều*, một hiện tượng hết sức độc đáo, nhiều tác phẩm văn học trung đại khác như *Nam quốc sơn hà*, *Hịch tướng sĩ*, *Tụng giá hoàn kinh sư*, *Truyện Lục Vân Tiên*... cũng thường xuyên xuất hiện trong các loại hình âm nhạc truyền thống Việt Nam. Chẳng hạn, trong hát ru, phần lời có thể được lấy từ *Gia huấn ca*. Trong đồng dao, ta có thể ghi nhận bài đồng dao *Vân Tiên công mẹ* như một sự tái tạo mang tính khúc xạ hình tượng nhân vật Lục Vân Tiên (trong *Truyện Lục Vân Tiên*) nhằm mục đích xã hội của nhân dân. Ngoài ra, các nhân vật như Nguyệt Nga hay cha con Bùi Kiệm cũng xuất hiện trong các bài hát vui chơi qua lời ca: “*Nguyệt Nga kết với Vân Tiên – Cha con Bùi Kiệm ngồi riêng một mình*” (Triều Nguyên, 2011). Trong hát lượn then ở Cao Bằng, ta có thể thấy dấu ấn của truyện thơ *Phạm Tải – Ngọc Hoa* (trong bài *Lượn kết*) qua lời hát nữ: “*Nếu mà được như lời là may - Đôi ta ở xa nay được gặp - Như Ngọc Hoa Phạm Tải ngày xưa - Kiếp ăn mày khổ như Phạm Tải - Còn kết duyên với nữ Ngọc Hoa - Duyên đôi ta ước là cũng vậy...*” (Triệu Thị Mai, 2010). Trong hát xẩm, dấu ấn của truyện thơ *Nôm Trinh thữ* có thể thấy qua truyện xẩm *Chuột*

tiết trình. Ở lời của các bài ca trù^v trong quyển *Hát nhà trò, nhà tơ ở xứ Nghệ*, chúng ta có thể thấy dấu ấn của các bài thơ như *Vịnh cây thông* của Nguyễn Công Trứ, *Hỏi phỗng đá* của Nguyễn Khuyến (diễn xướng bằng làn điệu mượt mà mở đầu bài ca trù) hay bài *Hàn nho phong vị phú* của Nguyễn Công Trứ (làn điệu đọc phú) ...

Có thể thấy, văn học trung đại Việt Nam để lại dấu ấn của nó đậm nhất trong các loại hình âm nhạc truyền thống như chèo, tuồng, đờn ca tài tử, cải lương. Trong hát chèo, có thể thấy dấu ấn của các bài thơ như *Tham đồ hiển quyết* của Viên Chiếu thiền sư (*Người đi sứ*, màn 1), *Thị đệ tử* của Vạn Hạnh thiền sư (*Người thiên đồ*, cảnh 5), *Nam quốc sơn hà* của Lý Thường Kiệt (*Rực lửa Diên Hồng*, màn 2, lớp 1; *Lý Nhân Tông học làm vua*, hồi 1), *Tụng giá hoàn kinh sư* của Trần Quang Khải (*Soi bóng người xưa*, phần khai từ; *Người đi sứ*, màn 5), *Bán than* của Trần Khánh Dư (*Soi bóng người xưa*, cảnh 3), *Ức Trai thi tập* của Nguyễn Trãi (*Tuổi trẻ Nguyễn Văn Cừ*, hồi 1, cảnh 3), *Truyện Kiều* (*Thái hậu Dương Vân Nga*, cảnh 3; *Đồng đội*, màn 4; *Lý Nhân Tông học làm vua*, hồi 2), *Chinh nguyệt nhị thập nhất nhật di tông Thừa Thiên ngục tóa cảm của Cao Bá Quát* (*Lý Nhân Tông học làm vua*, hồi 1; *Tuổi trẻ Nguyễn Văn Cừ*, hồi 1, cảnh 3)...

Hát tuồng cũng mang dấu ấn của các tác phẩm như *Thị đệ tử* của Vạn Hạnh thiền sư (*Lịch sử hãy phân xét*, đoạn 3), *Nam quốc sơn hà* (*Lý Thường Kiệt*, phần khai từ; *Sát thát*, phần 1, đoạn 4), *Tụng giá hoàn kinh sư* của Trần Quang Khải (*Hào khí Đông A*, cảnh 7; *Sát thát*, phần 2, đoạn 10), *Thuật hoài* của Đặng Dung (*Đi tìm chân chúa*, lớp 2), *Ngoạ Long cương vắn và Tư dung vắn* của Đào Duy Từ (*Đi tìm chân chúa*, lớp 3), *Chinh phụ ngâm khúc* (*Sĩ tình mộng tình*, hồi 2, cảnh 5, cảnh 16), *Cung oán ngâm khúc* của Nguyễn Gia Thiều (*Huyền Trần công chúa*, hồi 1, lớp 1), *Truyện Kiều* (*Trung nữ vương*, hồi 3, cảnh 1, cảnh 2, hồi 4, cảnh 5; *Sĩ tình mộng tình*, hồi 2, cảnh 16; *Hào khí Đông A*, cảnh 5; *Tiếng thét giữa hoàng cung*, cảnh 3), *Đại Nam quốc sử diễn ca* của Lê Ngô Cát và Phạm Đình Toái (*Trung nữ vương*, hồi 3, cảnh 1)...

Ở loại hình đờn ca tài tử Nam Bộ, *Truyện Kiều* và *Truyện Lục Vân Tiên* là hai tác phẩm được vận dụng một cách ưu ái và rõ nét nhất. *Truyện Lục Vân Tiên* đã đi vào âm nhạc tài tử qua các bài ca thuộc các bản đờn như: bản đờn tứ đại (*Nguyệt Nga cống Hồ, Vân Tiên đui*), phụng hoàng (*Vân Tiên, Lục Vân Tiên*), tương tư (*Nguyệt Nga ký ngụ lão bà*), duyên kỳ ngộ (*Nguyệt Nga từ biệt Kim Liên*), bình bán chẩn (*Nguyệt Nga họa tượng Vân Tiên*)... Đặc biệt, *Truyện Kiều* đã cho thấy dấu ấn của nó ở hơn mười tám bài bản tài tử khác nhau như phú lục (*Kim Kiều luận*), tứ đại (*Kiều oán, Thúy Kiều*), tứ đại cảnh

(*Than Thúy Kiều*), tứ đại oán (*Thúc Sanh khóc Kiều làm mưa*), nam ai (*Kim - Kiều*), phụng hoàng (*Kiều*), tứ đại vắn (*Thúy Kiều tự trầm*), ngươn tiêu hội oán (*Đoạn trường tân thanh*), xuân tình chân (*Kiều vắn Trọng Hiên*), nam xuân (*Tích Thúy Kiều*), xàng xê (*Thúy Kiều vịnh tích*), ngũ đối thượng (*Kiều du thanh minh*), ngũ đối hạ (*Kim Kiều hoa viên ngộ*), long đăng (*Kiều vắn Trọng Hiên*), long ngâm (*Tổng Trọng quy tang*), vạn giá (*Biệt mãi Thanh Lâu*), tiêu khúc (*Dữ Thúc thành hôn*), phụng hoàng cầu (*Bỉ vắn Kiều nương*), giang nam cừ khúc (*Kim Kiều hoa viên ngộ*)...

Trong loại hình hát cải lương, người xem có thể bắt gặp các bài thơ được lồng vào tác phẩm cải lương như *Hạ quy Lam Sơn*, bài 2 của Nguyễn Trãi (*Nghĩa quân Lam Sơn*, màn 4, lớp 1), *Viếng Vũ Thị* của Lê Thánh Tông (*Bài thơ treo dải yếm đào* (phần vĩ thanh), *Truyện Kiều* (*Tô Ánh Nguyệt*, màn 1; *Trung Nữ Vương khởi nghĩa*, cảnh 1, lớp 1), *Đại Nam quốc sử diễn ca* của Lê Ngô Cát và Phạm Đình Toái (*Trung Nữ Vương khởi nghĩa*, phần khai từ), *Ký nội* của Phan Thanh Giản (*Muôn dặm vì chồng*, cảnh 4), *Qua Hà Âm cảm tác, Cây bần, Đẻ nhà mở vợ, Thời cuộc* của Bùi Hữu Nghĩa (*Muôn dặm vì chồng*, cảnh 1, cảnh 6)...

Có thể thấy, nếu như thơ, phú đi vào âm nhạc truyền thống khá rõ nét và đa dạng thì các tác phẩm sấm, hịch, cáo và hát nói nhìn chung chỉ xuất hiện khiêm tốn ở một vài loại hình âm nhạc như ca trù, chèo, tuồng, cải lương. Cụ thể, về sấm, ta thấy các bài sấm của Vạn Hạnh thiền sư đã được vận dụng khá nhiều trong vở chèo *Lý Nhân Tông học làm vua* (hồi 1) hay vở chèo *Người thiên đồ* (các cảnh 4, 5, 6). Về hịch, dấu ấn tác phẩm *Hịch tướng sĩ* của Trần Quốc Tuấn có thể được tìm thấy trong các vở tuồng như *Hào khí Đông A* (phần khai từ), *Đào mai tương ngộ* (cảnh 5), *Sát thát* (phần 1, đoạn 4) hay trong vở chèo *Người đi sứ* (màn 1) và vở cải lương *Thất trăm số*. Ngoài *Hịch tướng sĩ* thì *Hịch ra trận* của Nguyễn Huệ cũng được sử dụng trong vở tuồng *Quang Trung - Nguyễn Huệ* (lớp 5) hay *Đào mai tương ngộ* (cảnh 5). Bên cạnh đó, về cáo, ta thấy vở chèo *Tuổi trẻ Nguyễn Văn Cừ* (hồi 1, cảnh 4) cũng vận dụng ngôn từ trong *Bình Ngô đại cáo* của Nguyễn Trãi. Ở đây, thiết nghĩ cũng cần kể đến các bài hát nói không chỉ dành để sử dụng trong ca trù mà còn được sử dụng lồng vào các vở tuồng, chèo như bài *Duyên gặp gỡ* (vở tuồng *Đào mai tương ngộ*, cảnh 3) và *Bài ca ngắt ngưỡng* của Nguyễn Công Trứ (vở chèo *Lý Nhân Tông học làm vua*, hồi 1) hay bài *Gặp cô đào cũ* của Dương Khuê (vở chèo *Cô gái làng chèo*, màn 2)...

Ở văn xuôi, hiện người đọc chỉ mới tìm thấy một trường hợp ảnh hưởng đối với loại hình hát cải lương qua vở *Bài thơ treo dải yếm đào* (soạn giả

Trần Đình Ngôn). Vợ này có cốt truyện cơ bản giống với truyện truyền kỳ *Chuyện người con gái Nam Xương* của Nguyễn Dữ.

Mặt khác, mối liên hệ, sự “khúc xạ”, “lệch pha” giữa văn học trung đại và âm nhạc truyền thống (chủ yếu ở chèo, tuồng, cải lương) còn thể hiện qua việc vận dụng, sáng tạo, thêm bớt các yếu tố văn học. Nếu như trong đời sống văn học trung đại, các tác phẩm thơ ca chủ yếu được viết ra hoặc được đọc, ngâm thì trong các âm nhạc truyền thống, các bài thơ lại thường được chính nhân vật tác giả hoặc nhân vật khác diễn xướng bằng cách hát, ngâm hoặc lồng vào lời nói (nếu được viết ra thì cũng có tiếng ngâm vọng ra từ sau màn diễn). Thêm vào đó, bối cảnh sáng tác trong văn học trung đại và âm nhạc truyền thống cũng không đồng nhất. Hơn nữa, nếu như trong đời sống văn học, các tác phẩm tồn tại với tư cách một chỉnh thể toàn vẹn về hình thức lẫn nội dung thì điều này lại không xảy ra ở âm nhạc truyền thống. Về hình thức, các sáng tác âm nhạc truyền thống có thể lồng ghép toàn bộ tác phẩm văn học trung đại (thường là thơ) nhưng thường thì chỉ vận dụng một phần tác phẩm, thậm chí có thể sửa chữa nguyên văn (chỉ giữ lại tinh thần tác phẩm). Thêm vào đó, thực tế vận động ngôn ngữ làm nảy sinh vấn đề tác phẩm văn học trung đại trong âm nhạc truyền thống có khi xuất hiện bằng nguyên văn chữ Hán nhưng cũng có khi xuất hiện qua các bản dịch thơ. Một điều không thể phủ nhận nữa là khi được vận dụng vào tác phẩm âm nhạc, dù vận dụng nguyên văn hay không nguyên văn thì nội dung tác phẩm văn học cũng đã bị ảnh hưởng ít nhiều bởi bối cảnh tác phẩm âm nhạc.

Cụ thể, sự “khúc xạ”, “lệch pha” có thể thấy rõ qua tác giả, hoàn cảnh sáng tác và phương thức biểu đạt chính của tác phẩm. Chẳng hạn, một số câu thơ (4 câu nhưng không liên tục) trong *Đại Nam quốc sử diễn ca* (viết về khởi nghĩa Hai Bà Trưng) thuộc phương thức tự sự do Lê Ngô Cát và Phạm Đình Toái viết ra theo lệnh của Vua Tự Đức nhưng khi được vận dụng vào vở tuồng *Trung nữ vương* (hồi 3, cảnh 1), chúng lại được đích thân nhân vật Trưng Trắc hát (bằng lối hát nam) để thể hiện quyết tâm khởi nghĩa của mình và như thế, chúng lại thuộc phương thức biểu cảm. Sự “khúc xạ”, “lệch pha” còn có thể thấy rõ qua vở cải lương *Bài thơ treo dải yếm đào* vừa nói ở trên. Trong vở cải lương này, tên nhân vật, thành phần nhân vật, cốt truyện đã được soạn giả thay đổi ít nhiều. Chẳng hạn, nhân vật văn học Vũ Thị Thiết được gọi với tên Thắm, bé Đan được đổi tên là Diễm. So với *Chuyện người con gái Nam Xương*, vở cải lương cũng xây dựng thêm nhân vật Cô Mơ (có tình ý với chàng Trương nên hay trêu ghẹo chàng), thầy Cai (người luôn ve vãn Thắm), Chị Mỡ, Cô hầu, Bà đô Úy, Xã trưởng, Người làng,

Lê Thánh Tông, Vũ đô úy, Quân sĩ. Cốt truyện của vở cải lương cũng khác với truyện truyền kỳ ở chỗ có thêm phần Khai tử và Vĩ thanh kể chuyện Lê Thánh Tông đến viếng và làm bài thơ viếng vợ chàng Trương (trên lá cờ chiến được căng phẳng theo hình cái yếm) với mong muốn rằng người ra trận phải tin người vợ son sắt ở nhà; tình tiết Thắm viết bài thơ tuyệt mệnh treo trên dải yếm đào và hiển linh để đáp lời Lê Thánh Tông. Phần nội dung chính của câu chuyện cũng có thêm các tình tiết phụ. Như thế, từ văn học trung đại đến âm nhạc truyền thống, các yếu tố văn học đã ít nhiều bị thay đổi bởi dụng ý nghệ thuật, đặc trưng hình thức thể loại và tính tất yếu của quá trình vận dụng tác phẩm ngôn từ.

Thêm vào đó, một số tác phẩm âm nhạc truyền thống còn bình phẩm về tác phẩm và tác giả văn học trung đại. Chẳng hạn, trong vở tuồng *Đi tìm chân chúa* của Văn Trọng Hùng (lớp 3), tác phẩm *Ngọa Long cương văn* của Đào Duy Từ được nhắc tên, sau đó được nhân vật Ngọc Mai đọc và khen ngợi là “*Hay, hay thật! Ngọa Long cương văn của Đào tiên sinh ý tứ sâu xa, điệu từ thanh nhã, vừa khắc họa tâm huyết của một người đời thời ẩn chí, lại gọi tả được phong thái “ngạo cao” của kẻ sĩ giữa đời...*” (Lê Thanh Hiền, 2006).

Nói tóm lại, thông qua âm nhạc truyền thống Việt Nam, người xem có thể thấy một đời sống khác của văn chương trung đại. Nói cách khác, âm nhạc truyền thống đã mở rộng phạm vi tồn tại và mức độ phổ biến của văn học trung đại Việt Nam. Thêm vào đó, nhiều tác phẩm âm nhạc truyền thống thuộc các loại hình như chèo, tuồng, cải lương ... được khảo sát là những sáng tác của thế kỉ XX (từ 1900 đến 2000) nhưng cũng vận dụng rất nhiều các yếu tố từ văn học trung đại. Điều này cũng cấp thêm một chứng cứ nữa về sự hấp dẫn, sức sống mãnh liệt và những giá trị xuyên thời gian của văn học trung đại Việt Nam.

2.2 Dấu ấn của âm nhạc truyền thống trong văn học trung đại Việt Nam

Có thể nói, âm nhạc truyền thống đã đi vào văn học trung đại Việt Nam một cách liên tục, trải dài theo các thời kỳ văn học và dấu ấn của nó đậm dần từ thượng kỳ trung đại đến hạ kỳ trung đại. Trong đó, dân ca xuất hiện xuyên suốt nhất qua các thời kỳ của văn học trung đại và ca trù là loại hình để lại dấu ấn đậm nét nhất trong văn học trung đại Việt Nam. Theo đó, các tác giả đã đề cập đến âm nhạc truyền thống có thể kể đến là Phạm Ngũ, Nguyễn Trãi, Lê Đức Mao, Đào Duy Từ, Trịnh Căn, Vũ Phương Đề, Mạc Thiên Tích, Lê Hữu Trác, Lê Quý Đôn, Ngô Thì Nhậm, Nguyễn Du, Vũ Trinh, Trịnh Hoài Đức, Lê Quang Định, Phạm Đình Hồ, Nguyễn Án, Nguyễn Công Trứ, Nguyễn Văn Siêu, Miên Thẩm,

Miền Trinh, Mai Am, Huệ Phó, Nguyễn Khuyển, Tú Xương... Trong đó, bài thơ *Văn cảnh* của Phạm Ngộ (làm quan dưới triều Trần Minh Tông) có thể được xem là tác phẩm đầu tiên đề cập đến dân ca Việt Nam: “*Nhìn thấy lửa thuyền câu trước vũng – Nghe tiếng ca người hái củi bên kia bờ sông*” (Nguyễn Đăng Na, 2004). Những tác phẩm cuối cùng của nền văn học trung đại Việt Nam có đề cập đến âm nhạc truyền thống có thể kể đến là các bài thơ của các tác giả thuộc dòng dõi vua Minh Mạng như Miền Thâm (*Hồ gia hử, Thủy xa hành*), Miền Trinh (*Giang thôn thu dạ*), Mai Am (*Nông phu từ*), Huệ Phó (*Tiểu phu từ*)^{vi} và các bài thơ của Nguyễn Khuyển (*Khóc Dương Khuê, Lời vợ anh phương chèo*), Tú Xương (*Đi hát mắt ô, Thú cô đầu*)...

Thứ hai, trong văn học trung đại Việt Nam xuất hiện rất nhiều các từ ngữ liên quan đến âm nhạc, thể hiện qua các lớp từ vựng về nhạc cụ (như “*mõ*”, “*chuông*”, “*đàn*”, “*đờn*”, “*đàn cầm*”, “*sáo*”, “*địch*”, “*sinh tiền*”, “*phách*”...); về hoạt động âm nhạc (như “*ca*”, “*hát*”, “*giọng cầm*”, “*đàn*”, “*gõ phách*”, “*nghe hát*”...); về âm thanh (như “*tiếng sáo*”, “*tiếng hát*”, “*tiếng quân huyện*”...); về địa điểm tổ chức âm nhạc (như “*lầu ca*”, “*viện hát*”, “*cầm viện*”...) hay các từ như “*ca xoang*”, “*xoang điệu*”, “*ngón đàn*”, “*ba điệu*”, “*năm cung*”... Tuy nhiên, các từ ngữ trên lại thường nói về hoạt động ca hát nói chung, không hẳn là âm nhạc truyền thống. Chỉ trong một số trường hợp, người đọc có thể xác định được biểu hiện của âm nhạc truyền thống dựa trên tiêu đề hay nội dung được đề cập tới. Chẳng hạn, trong một số tác phẩm với tiêu đề và nội dung có liên quan đến các đạo nương như *Đào nương* của Trịnh Căn, *Long Thành cầm giả ca, Ngộ gia đệ cụ ca cơ* của Nguyễn Du, *Ca nữ họ Nguyễn* (trong *Lan Trì kiến văn lục*) của Vũ Trinh, *Cụ ca cơ* của Phạm Đình Hồ, *Tết cô đầu* của Trần Tế Xương... Hay như trong bài *Hồ gia hử* của Miền Thâm, thông qua nội dung những câu thơ miêu tả hoạt động diễn xướng, người nghe có thể đoán đó là điệu hò kéo gõ: “*Đó ta hò! - Đó ta hò! - Một người hò lên, trăm người kéo - Mồ hôi như mưa, gió bác réo - Đá sắc, mây gai, thịt da rách - Gõ chẳng biết đau, gõ chẳng kêu!...*” (Hoàng Hữu Yên, 2004).

Bên cạnh đó, âm nhạc truyền thống trong văn học trung đại Việt Nam cũng thường không được miêu tả rạch ròi về các làn điệu. Hầu như công chúng chỉ có thể ghi nhận dấu ấn của dân ca mà không thể phân biệt được đó là hò, hay lý, hay một làn điệu nào khác. Đó có thể là khúc hát của người tiều phu trong các bài thơ như *Văn cảnh* của Phạm Ngộ, *Tiểu phu từ* của Huệ Phó (khi người tiều phu “*Cất cao khúc hát vang dậy trong khoảng mây trắng*” (Hoàng Hữu Yên, 2004); là khúc hát người chài cá trong *Chu trung ngẫu thành, bài 2* của

Nguyễn Trãi, trong *Lư Khê nhàn điệu phú* của Mạc Thiên Tích, trong *Long tịch thôn cư tạp vịnh* của Trịnh Hoài Đức (khi người câu “*Xông pha hơi lạnh, ông lão đứng câu, hát vang bên nước*” (Hoàng Hữu Yên, 2004), trong *Văn thi hứng* của Lê Quang Định, *Giang thôn thu dạ* của Miền Trinh. Đó cũng có thể là bài ca của những người nông dân làm ruộng trong *Liên nhật âm vũ ngẫu thư* của Lê Quý Đôn (“*Năm nay chắc sẽ hát vang khúc hát được mùa*”) (Nguyễn Thạch Giang, 2004), trong *Nông phu từ* của Mai Am (“*Câu hát lúc bữa ruộng xúc động lòng ta*” (Hoàng Hữu Yên, 2004) hay lời ca thán vì hạn hán trong *Thủy xa hành* của Miền Thâm: “*Một người hát lên buồn thảm, chín người họa lại – Đạp xe quay máy, múc nước vào rồi đổ nước ra.*” (Hoàng Hữu Yên, 2004). Ở tác phẩm *Chuyện cũ trong phủ chúa* của Nguyễn Án, đó lại là những câu hát dân dã, chân quê được dùng để hát đối đáp của những cung nhân: “*Cung nhân qua lại mua bán, vừa mua vừa cướp, không cần hỏi giá cả bao nhiêu; đua nhau đem những câu hát quê ra đối đáp với nhau, tiếng cười đùa vang cả trong ngoài.*” (Nguyễn Thạch Giang, 2004).

Mặc dù vậy, ở một số trường hợp, người xem cũng có thể đoán được làn điệu dân ca qua sự miêu tả và thông tin từ tác giả. Chẳng hạn, trong *Nhật lệ hải môn dạ phẩm* của Ngô Thi Nhậm, nhờ lời chú thích của tác giả, ta biết điệu hò mà tác giả nói đến (“*Ông thuyền chài, canh ba cất giọng hò cửa biển*”) (Nguyễn Thạch Giang, 2004) là hò khoan. Trong bài *Hồ hải khoan*^{vii} của Nguyễn Văn Siêu, người xem cũng có thể đoán đó là điệu hát hò khoan thông qua việc tác giả diễn tả hoàn cảnh hò, cách hò như: “*Sao lại cùng nhau hát khúc “hồ hải khoan”? - Hồ biển là nơi người ta sinh sống, nên thường vui thú với hồ biển - Một tiếng kết hậu, rần sức hát cao lên - Mấy khúc qua lại, đôi bên lần lượt đối lời nhau.*” (Hoàng Hữu Yên, 2004). Trong bài thơ *Hồ gia hử* của Miền Thâm như đã dẫn ở trên, bạn đọc có thể đoán đó là điệu hò kéo gõ. Ở bài *Phủ thầy đồ*, Tú Xương cũng nhắc đến “*lý kinh*”, tức các điệu lý của xứ Huế (“*Thầy ngồi chễm chệ - Trò đứng xung quanh - Dạy câu Kiều lấy - Dạy khúc lý kinh...*”) (Hoàng Hữu Yên, 2004). Thêm vào đó, *Kiến văn tiểu lục* của Lê Quý Đôn (phần *Thế lệ về âm nhạc*) cũng cung cấp thông tin rằng hình thức hát đố vốn đã được bộ Lễ nhà Lê thừa nhận vào niên hiệu Hồng Đức (1470 – 1497).^{viii} Như vậy, có thể nói, dân ca đã có sức ảnh hưởng không nhỏ không chỉ đến các tầng lớp nhân dân mà còn đến tầng lớp thống trị, hoàng thân và các nhà thơ, thời trung đại Việt Nam.

Thứ ba, các yếu tố của âm nhạc truyền thống xuất hiện trong văn học trung đại Việt Nam thường là chủ thể hát hoặc đặc điểm loại hình. Về chủ thể, đó có thể là người tiều phu, người chài cá, những

cung nhân, các đào nương... Về loại hình, đó thường là ca trù, hát chèo, hát xẩm, hát chầu văn... Thế nhưng, cũng như các làn điệu dân ca đã nói ở trên, các loại hình âm nhạc truyền thống cũng thường không được nói đến một cách rõ ràng và chi tiết trong các tác phẩm văn học trung đại. Vì thế, việc xác định loại hình âm nhạc vẫn còn khó khăn mặc dù có thể suy đoán từ cách miêu tả, thể hiện của tác giả. Chẳng hạn, trong *Thượng kinh ký sự* của Lê Hữu Trác có đoạn kể: “Ngày mười bốn, tôi làm lễ cáo tế tiên thánh, hát một chầu. Ngày mười sáu, các học trò lại mượn cờ tôi sắp đi xa cho bày một chầu hát nữa để mừng.” (Nguyễn Thạch Giang, 2004). Ở đây, loại hình âm nhạc được suy đoán có thể là ca trù hoặc tuồng (có ý kiến cho rằng từ thế kỷ XV, vua Lê Thánh Tông đã cấm biểu diễn chèo trong cung đình nên tạm thời không xếp vào đây). Trong truyện *Ca nữ họ Nguyễn (Lan Trì kiến văn lục)* của Vũ Trinh có đoạn tả cô gái xinh đẹp họ Nguyễn làm nghề hát múa: “Mỗi lần cô bước lên sân khấu cất giọng ca, thì người xem đều ngậy ngậy không thể kiềm chế được. Tiên và lụa thường rào rào ném lên đầy bàn.” (Hoàng Hữu Yên, 2004). Đoạn tả này làm người đọc liên tưởng đến hình ảnh cô Cầm (nàng giới Nguyễn cầm nên thường được gọi là cô Cầm) trong *Long thành cầm giả ca* của Nguyễn Du cũng được gieo thương từ các quan Tây Sơn. Như thế, được nhắc đến ở đây có thể là loại hình ca trù.

Thế nhưng, văn học trung đại Việt Nam vẫn có những tác phẩm giúp ta xác định dấu ấn của một số loại hình âm nhạc cụ thể khác như hát xẩm, hát chầu văn, hát chèo, ca trù. *Phả ký của Bạch Vân am cư sĩ Nguyễn công Văn Đạt* (trong *Công dư tiếp ký* của Vũ Phương Đề) có nhắc tới hát xẩm (do những người mù lòa diễn xướng): “Trong 8 năm ở triều, ông có dâng sớ hạch tội 18 kẻ nịnh thần, xin đem chém để làm gương, bởi vì bốn tâm của ông chỉ muốn trăm họ đều được an vui, những người tàn tật mù lòa cũng cho họ được có nghề ca hát bói toán...” (Nguyễn Thạch Giang, 2004). Tác phẩm *Thượng kinh ký sự* của Lê Hữu Trác cũng có đoạn miêu tả buổi hát chầu văn: “Chiều tới tới trạm xã Kim Khê (Quán Mi), quan Văn thư cho sửa lễ vật cúng ở đền xã này, và bày một tiệc hát, mời tôi tới dự. Lúc này, linh thần đang giáng vào cô đồng. Cô đồng lắc lư phán bảo...” (Nguyễn Thạch Giang, 2004). Trong *Kiến văn tiểu lục* của Lê Quý Đôn, mục *Thể lệ về âm nhạc* cũng cung cấp các thông tin quý giá về thời điểm hình thành hát chèo. Theo đó, trong trận đánh với Toa Đô (1285), nhà Trần đã bắt được kếp hát Lý Nguyên Cát, sau đó con cái các nhà thế gia học hát từ kếp hát này. Ở *Vũ trung tùy bút* của Phạm Đình Hồ, hát chèo (chèo đưa linh) được giải thích, miêu tả chi tiết hơn: “Triều nhà Trần khi có quốc tang vua Trần Nhân Tôn, lúc sắp rước tử cung (quan tài) đến Sơn Lăng để an táng, dân sự phố phường xúm quanh

lại xem vòng trong vòng ngoài chật ních cả chốn điện đình, không thể rước tử cung đi được. Người đẹp lối mới bắt chước lối văn ca thời cổ đặt ra khúc Long Ngâm, hiệp vào âm luật, sai quân lính đi hát diễn chung quanh đường, nhân dân lại đổ xô xúm xít đi xem, vì thế, mới rước tử cung xuống thuyền được. Đời sau, mới bắt chước làm lối hát văn, mỗi năm cứ đến ngày rằm tháng 7, những tang gia cho gọi phường hát đến hát, để giúp lễ Tế Ngư, tiếng hát bi ai nghe rất cảm động, tục gọi là “Phường chèo bội”” (Trương Đình Quang và Thy Hào Trương Duy Hy, 2011).

Riêng ca trù, so với các loại hình âm nhạc khác thì loại hình này hiện lên đậm nét nhất trong văn học trung đại Việt Nam. Có thể thấy điều này qua những bài thơ với đề tài về đào nương (như đã kể ở trên), qua hình ảnh các cô đào nương trong *Bài ca ngát ngưỡng* của Nguyễn Công Trứ (“Gót tiên theo đủng đỉnh một đôi di”) (Hoàng Hữu Yên, 2004) hay sự miêu tả tiếng hát ở đào trong *Lam Giang* của Phạm Văn Nghị (“Tiếng hát ở đào từ xa văng trên mặt nước”) (Hoàng Hữu Yên, 2004). Trong *Nghị hộ tâm giáp giải thưởng hát ở đào*, Lê Đức Mao đã dành nhiều dòng thơ thể hiện sự đánh giá cao của tác giả về loại hình này: “Năm năm mở tiệc xướng ca - Đào dâng hai chữ tam đa mừng làng...”; “Xuân kỳ giải thưởng đào nương - Cứu như dâng chúc ba hàng nước vui” (Trần Thị Băng Thanh, 2004). Sự hấp dẫn của loại hình này còn có thể thấy qua lời kể về sự yêu thích ca trù của Nguyễn Khản trong *Hoàng Lê nhất thống chí* (Ngô gia văn phái): “Tính Khản hào hoa, trong lâu đài không mấy khi dứt tiếng sênh ca, hoặc tiếng ngâm thơ, đánh đàn để mua vui.” (Nguyễn Thạch Giang, 2004). Nguyễn Khuyến mạnh dạn nhắc đến thú vui tham dự buổi ca trù trong *Khóc Dương Khuê*: “Thú vui con hát lựa chiều cầm xoang” (Hoàng Hữu Yên, 2004) còn Tú Xương thì trào phúng về tình cảnh mất ô khi tham dự buổi ca trù *Đi hát mất ô...*

Hơn thế nữa, câu chuyện anh chàng bị chết trôi vì có ý xấu với đào nương rồi được lập miếu “Trảm một từ” (Miếu chàng chết trôi) để rồi khi La Sơn Phu Tử Nguyễn Thiếp có lần đi qua đã có bài thơ đề *Trảm một từ*, trong đó có câu: “Sống làm điều mờ ám - Chết hóa thân thiêng ư?” (Nguyễn Nghĩa Nguyên, 2011) cũng cho ta thấy sức ảnh hưởng của ca trù đối với đời sống tâm linh con người, sự tôn trọng loại hình âm nhạc này (phê phán kẻ có ý bất chính với đào nương mà lại được thờ cúng) và cả mối quan hệ của nó đối với cảm hứng sáng tác văn chương trung đại Việt Nam. Một điều đáng chú ý là, trong *Chỉ nam ngọc âm giải nghĩa* (khuyết danh) – bộ từ điển cổ nhất dùng thơ chữ Nôm để phiên âm và giải nghĩa chữ Hán gồm gần 3000 câu thơ xuất hiện vào khoảng thế kỷ XVI, XVII cũng có giải

nghe chữ “đào nương” và “quần giáp”. Đó là một chứng cứ nữa để chúng ta bộ môn ca trù đã có sự ảnh hưởng không thể phủ nhận đến đời sống con người và cả văn chương trung đại Việt Nam (*Thanh Y chình thật chị châu - Đào Nương ở đâu có hiệu hoa nô - Quần Giáp là kếp nhà trò - Kể đi gánh củi Tiều Phu giữa rừng...*) (Trần Thị Băng Thanh, 2004).

Mặt khác, nếu như không kể đến những tác giả vừa làm thơ vừa hoạt động âm nhạc như Đào Duy Từ hay gần hơn là các nhà nho tài tử như Nguyễn Công Trứ, Nguyễn Khuyến... thì giữa văn học trung đại và âm nhạc truyền thống Việt Nam vẫn có một cái gạch nối qua thể thơ hát nói khi nó vốn là một làn điệu của ca trù. Hát nói thịnh hành vào hạ kỳ trung đại và được sáng tác chủ yếu bởi các nhà nho tài tử, đặc biệt là Nguyễn Công Trứ với hơn 60 bài hát nói^{ix}. Ngoài ra, cũng có thể kể đến các tác giả tiêu biểu khác như Cao Bá Quát, Nguyễn Khuyến, Dương Khuê, Chu Mạnh Trinh, Trần Tế Xương... Cuối cùng, nếu như văn học trung đại được bình phẩm, đánh giá qua âm nhạc truyền thống như đã nói ở trên thì âm nhạc truyền thống Việt Nam thì thoảng cũng được bình phẩm, đánh giá qua cái nhìn của nhà thơ như Nguyễn Văn Siêu trong *Hồ hải khoan* có nhận xét: “*Hát già gạo*” không hay bằng “*hát chèo đờ*” (Hoàng Hữu Yên, 2004). Bên cạnh đó, nếu như âm nhạc truyền thống đã từng mượn hình tượng văn học (Lục Vân Tiên) để ngụ ý về những vấn đề xã hội (trong hát đồng dao) thì văn học trung đại cũng mượn hình tượng nhân vật âm nhạc truyền thống (anh phường chèo) để nói bóng gió về con người trong xã hội: “*Vua chèo còn chẳng ra gì - Quan chèo vai nhỏ khác chi thằng hề*” (Hoàng Hữu Yên, 2004). Điều này đã cho thấy mối quan hệ tương hỗ lẫn nhau giữa âm nhạc truyền thống và văn học trung đại Việt Nam.

Hơn thế nữa, quyển *Hý phường phá lục* của Lương Thế Vinh (viết về hát chèo, hiện đã bị thất truyền) và *Ca trù thể cách* của tác giả khuyết danh (ra đời vào giai đoạn hạ kỳ trung đại và vẫn chưa được dịch) cũng là những chứng cứ nữa cho thấy các tác giả trung đại rất quan tâm đến âm nhạc truyền thống Việt Nam.^x

Thế nhưng, điều đáng ghi nhận hơn hết là văn học trung đại đã phản ánh về đẹp và đời sống tinh thần – thân phận của những người hoạt động âm nhạc, nhất là các đào hát. Nếu như bài thơ *Đào nương* của Trịnh Căn làm người đọc ngưỡng mộ trước tài sắc và danh giá của các đào nương (“*Xênh xang yếm nhón mườì phân đẹp*” hay “*Khi lần tay tiên người thích chỉ - Thuở hòa khúc địch khách quan tình - Luận so giá ấy nên lẳng giá - Hai chữ ân quang vốn đã dành*”) (Trần Thị Băng Thanh, 2004) thì bài thơ *Cựu ca cơ* của Phạm Đình Hồ lại là một trong những tác phẩm khiến người đọc phải đau đầu,

ngậm ngùi cho thân phận con hát ngày xưa: “*Đầu phường Chúc cấm (Dệt gấm) là nhà thiếp đó - Cuộc đời này đầu ngờ lại làm lơ vì trâm thoa - Trước đây thì thuộc vào hàng bưng nữ trang cho Tuyên phi - Sau lại ghép vào đám ca nữ trong bộ Lại - Mây hồi đầu bể nổi kinh sợ vào cả trong giấc mộng - Phận quần thoa đành theo kiếp bèo bọt lênh đênh...*” (Nguyễn Thạch Giang, 2004). Trong *Ngộ gia đệ cựu ca cơ* và nhất là *Long Thành cầm giã ca* của Nguyễn Du, chưa bao giờ thân phận của ca nhi lại trở nên đáng thương và nghiệt ngã đến như thế. Câu chuyện tái ngộ với cô Cầm sau hai mươi năm của Nguyễn Du đã trở thành cái minh chứng sống động nhất cho sự tàn phá nghiệt ngã của thời gian và chiến tranh đối với vẻ đẹp và số phận con người: “... *một người tóc hoa râm, nét mặt rõ ràng, thân sắc khô khan, thân hình bé nhỏ, đôi mày phờ phạc, không điểm tô. Ai biết đó là người tài hoa nhất thành hồi bấy giờ?*” (Nguyễn Thạch Giang, 2004). Đến đây, không phải vua chúa, anh hùng, nữ sĩ... sẽ đại diện cho hình ảnh và tiếng nói của con người thời đại mà là những người ca múa – những con người hết sức nhỏ bé, thấp kém, đáng thương trong xã hội cũ. Không ai khác, hình ảnh một đào nương đứng giữa bao nhiêu sự đổi thay, chứng kiến cơ nghiệp thăng trầm của các triều đại đã trở thành trung tâm của tang thương, éo le và nước mắt: “*Thành quách đổi dời, việc người cũng khác, bao nhiêu nương dâu đã thành bãi biển. Cơ nghiệp Tây Sơn tiêu vong đầu hết, chỉ còn sót lại một người trong làng ca múa mà thôi!*” (Nguyễn Thạch Giang, 2004).

Ta thấy, văn học trung đại Việt Nam đã tái hiện đời sống tinh thần phong phú của các văn nhân Việt Nam xưa, để thấy rằng, họ không chỉ là những trí thức hiểu biết rộng mà còn là những nghệ sĩ tài tình. Việc tìm hiểu dấu ấn của âm nhạc truyền thống trong văn học trung đại Việt Nam đã cho thấy sự ảnh hưởng và cả vai trò, vị trí của nó đối với nhà văn và tác phẩm thời trung đại, đặc biệt là qua sự nhìn nhận, thái độ của các tác giả văn học đối với âm nhạc truyền thống. Nguyễn Du ngợi ca, trân trọng tiếng hát dân dã của những người trồng dâu, trồng gai trong *Thanh minh ngẫu hứng* còn Nguyễn Công Trứ thì thẳng thắn cho rằng hát ả đào đối với kẻ sĩ cũng là một thú vui cao quý, được tác giả xếp ngang hàng với rượu và thơ (*Luận kẻ sĩ*): “*Nào thơ, nào rượu, nào địch, nào đàn - Đồ thích chí chất đầy trong một túi.*” (Hoàng Hữu Yên, 2004). Tú Xương thì sáng khoái kể về niềm vui thú của ca trù trong *Thú cô đầu*. Từ đó có thể thấy rằng, các tác giả văn học trung đại Việt Nam từ những người làm quan cho đến các thi gia thuộc dòng dõi đế vương đều rất nhạy cảm, gần bó và giàu ý thức trân trọng âm nhạc truyền thống. Nói cách khác, âm nhạc truyền thống thực sự cho thấy sức hấp dẫn và khả năng kết nối những con người thuộc các tầng lớp khác nhau của nó, làm

chúng ta phải nhìn nhận lại một cách nghiêm túc về quan niệm “*xướng ca vô loài*” đã từng tồn tại trước đây. Và có phải chăng, phải đợi đến hạ kỳ trung đại, khi ý thức cá nhân được giải phóng thì nghề ca hát và những con người làm nghề ca hát mới được trực tiếp thừa nhận, trân trọng, thương xót nhiều hơn?

3 KẾT LUẬN

Việc khảo sát kho tư liệu vô cùng phong phú, đa dạng và sinh động của âm nhạc truyền thống và văn học trung đại Việt Nam bước đầu cho thấy mối quan hệ gắn bó giữa hai lĩnh vực này. Văn học trung đại Việt Nam là nơi lưu giữ, thể hiện tình cảm của các nhà văn đối với nền âm nhạc truyền thống, ngược lại, âm nhạc truyền thống đã giúp nhân rộng sự ảnh hưởng của văn chương trung đại đến công chúng. Trong âm nhạc truyền thống, dấu ấn của văn học trung đại Việt Nam được thể hiện trong sự đa dạng về yếu tố (nhân đề, nội dung, nhân vật, cốt truyện, tình tiết, ngôn từ) và thể loại (thơ, phú, hịch, cáo, sấm, hát nói, văn xuôi). Trong văn học trung đại, dấu ấn của âm nhạc truyền thống (chủ yếu là ca trù, hát xẩm, châu văn, hát chèo) được thể hiện khá ấn tượng qua chủ thể hát hoặc đặc điểm loại hình, tuy nhiên, dấu ấn của chúng vẫn chưa thật sự rõ nét về các làn điệu.

Ngày nay, trước tình hình những giá trị truyền thống đang đứng trước nguy cơ bị mai một, chúng ta có thêm một lý do nữa để quay lại nghiên cứu văn học trung đại và âm nhạc truyền thống cũng như mối quan hệ giữa chúng, qua đó hiểu hơn về đời sống tinh thần của người xưa, đồng thời góp phần nâng cao ý thức bảo tồn và phát huy các giá trị làm nên bản sắc văn hóa của dân tộc.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Nguyễn Thị Phương Châu và Tô Duy Phương (sưu tầm và biên soạn), 2015. Những lời ca của người Kinh (sưu tầm ở Kinh Đảo, Đông Hưng, Quảng Tây, Trung Quốc), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 523 trang.

ⁱ Âm nhạc truyền thống Việt Nam và Tân nhạc (nhạc mới) là hai bộ phận cơ bản của nền âm nhạc Việt Nam ở thời cận – hiện đại.

ⁱⁱ Truyện thơ Nôm khuyết danh, xuất hiện phổ biến ở Nam Kỳ Lục Tỉnh, được Nguyễn Văn Sâm sưu tầm, phiên âm và giới thiệu vào năm 2007.

ⁱⁱⁱ Trong quyển *Đồng dao người Việt (sđd)*, chỉ thấy dấu ấn của hai tác phẩm trung đại là *Truyện Kiều* và *Truyện Lục Vân Tiên*. Quyển *Những làn điệu hát chầu văn thông dụng và các bản văn hầu bóng (sđd)*, cũng chỉ thấy dấu ấn của *Truyện Kiều* (4 câu rải rác theo hình thức tập Kiều).

Nguyễn Văn Chính và Nguyễn Sỹ Vĩnh (sưu tầm và biên soạn), 2015. Những làn điệu hát chầu văn thông dụng và các bản văn hầu bóng, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 296 trang.

Nguyễn Thạch Giang, 2004. Tinh tuyển văn học Việt Nam (tập 5, quyển 1), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 920 trang.

Nguyễn Thạch Giang, 2004. Tinh tuyển văn học Việt Nam (tập 5, quyển 2), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1023 trang.

Vũ Tố Hào, 2009. Về (quyển 3), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 344 trang.

Lê Thanh Hiền (sưu tầm và biên soạn), 2006. Văn học Việt Nam thế kỷ XX (kịch bản tuồng 1900 – 2000, quyển sáu), NXB Văn học, Hà Nội, 1232 trang.

Lê Thanh Hiền (sưu tầm và biên soạn), 2006. Văn học Việt Nam thế kỷ XX (kịch bản chèo 1945 – 2000, quyển sáu, tập 3), NXB Văn học, Hà Nội, 1052 trang.

Nguyễn Thụy Loan, 2006. Âm nhạc cổ truyền Việt Nam, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội, 255 trang.

Triệu Thị Mai, 2010. Lượn then ở miền Đông Cao Bằng, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội, 424 trang.

Nguyễn Đăng Na (chủ biên) 2004. Tinh tuyển văn học Việt Nam (tập 3), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 743 trang.

Trần Việt Ngữ (2011) Hát xẩm, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội, 316 trang.

Nguyễn Nghĩa Nguyên, 2011. Hát nhà trò, nhà tơ ở Xứ Nghệ, NXB Văn hóa thông tin, Hà Nội, 268 trang.

Triều Nguyên, 2011. Đồng dao người Việt, NXB Lao động, Hà Nội, 484 trang.

Trương Đình Quang và Thy Hào Trương Duy Hy, 2011. Hát bà trạo – Hồ đưa linh, NXB Văn hóa dân tộc, Hà Nội, 339 trang.

Trần Thị Băng Thanh, 2004. Tinh tuyển văn học Việt Nam (tập 4), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1204 trang.

Hoàng Hữu Yên (chủ biên), 2004. Tinh tuyển văn học Việt Nam (tập 6), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1263 trang.

^{iv} Trong quyển *Lượn then ở miền Đông Cao Bằng*, trang 102 có trích dẫn lời hát đố về *Truyện Kiều* (Hỏi: “Nghe tin nàng giới và tài – Đào tiên một cõi thiên thai ai trồng”; Đáp: “Thiên thai là của nàng Kiều – Riêng chàng Kim Trọng sớm chiều vào ra.”). Trong quyển *Những lời ca của người Kinh, các lời ca có sử dụng hình thức tập Kiều và đố Kiều có thể tìm thấy trong các trang 109, 208, 220, 238, 239, 259, 286, 287, 292, 293, 348, 376, 382, 402...*

^v Ca trù còn có các tên gọi khác như hát nhà trò, hát nhà tơ, hát ả đào, hát cô đào, hát cô đầu, hát ca công, hát gõ... Riêng hát nói với tư cách là một làn điệu của ca trù sẽ được đề cập riêng.

^{vi} Miên Thâm (con trai thứ 10 của vua Minh Mạng), Miên Trinh (con trai thứ 11 của vua Minh Mạng), Mai Am (con gái thứ 25 của vua Minh Mạng), Huệ Phổ (con gái thứ 34 của vua Minh Mạng).

^{vii} Hồ hải khoan: hồ biển rộng rãi, nguyên đây là một lối hồ ở vùng Trị Thiên, Quảng Nam, bắt đầu và được người nghe đưa đẩy bằng những tiếng: “Hồ hời... khoan!” nên có thể bị nghe chệch ra là hồ hải khoan (chủ thích theo quyển Tinh tuyển văn học Việt Nam (tập 6), sđd.

^{viii} Xin xem thêm Lê Quý Đôn toàn tập, tập 2, Kiến văn tiểu lục (1977), NXB Khoa học xã hội, HN, các trang từ 71 – 76.

^{ix} Dựa theo quyển Tinh tuyển văn học Việt Nam (tập 6) tr.140, sđd.

^x Thông tin về hai quyển này dựa theo chuyên luận Tư tưởng lý luận văn học trung đại Việt Nam (2009) của Đoàn Lê Giang, trường Đại học KHXH & NV, TP. HCM.