

CA MÚA NHẠC CỔ CHAMPA VỚI NHẬT BẢN THỜI KỲ NARA

LƯƠNG NINH*

Học giả Nhật Bản *Aomi-no Mabito Genkai* qua khảo cứu các tài liệu cổ, đã kể lại về cuộc "*Hành trình của Kanshin đến phương Đông*" (1) nhờ đó mà đến nay, có thể hiểu biết thêm về ảnh hưởng của ca múa nhạc cổ Champa đến với Nhật Bản thời Nara.

Điều đáng chú ý trước tiên là ghi chép của Genkai không nhằm mục đích nói về âm nhạc, càng không phải chuyên về nhạc Lâm Ấp, mà nói về thời Nara, cho nên những gì viết về nhạc và người Lâm Ấp là rất khách quan.

1. Về xây dựng nền tảng văn hóa của thời Nara-Nhật Bản, ta được biết: năm 607, Thái tử *Shotoku* cử phái bộ đầu tiên sang Trung Quốc học tập và tiếp theo là 10 phái bộ khác trong suốt thời kỳ Nara (710-794). Đây cũng là thời kỳ Nhật Bản mở cửa đón văn hóa nước ngoài vào, nên không chỉ có người đi học mà còn có không ít học giả từ ngoài đến, như *Kanshin* và cùng với *Kanshin* - nhà sư Trung Quốc - còn có 10 người nữa được coi là "*Những người đặt nền móng cho thời kỳ Nara*".

- *Kibino Mabiki*, nhà chính trị-tư tưởng Nhật, Phó hiệu trưởng Đại học Nara;

- *Dosen*, người gốc Hoa, Trưởng môn phái *Vinaya*;

- *Yen Shin Kei*, người gốc Hoa, thầy dạy ngôn ngữ, Hiệu trưởng Đại học Nara;

- *Genbo*, nhà Phật học, sau trở thành *sojo* (Đạo sĩ Bà La Môn);

- *Bodai-Senna* vốn là người Bà La Môn Nam Ấn, sau trở thành *Baramon Sojo* tức Đạo sĩ Bà La Môn.

- *Buttetsu* (Fét Triết) - nhạc sư *Lâm Ấp-Champa*;

- *Rikyo* - nhà Phật học Nhật;

- *Rimitsu I*, thầy thuốc Ba Tư;

- *Hoàng Phu* và *Đông Tảo*, người Hoa, chắc đều là nhạc công.

Mười (10) vị "*đặt nền móng*" này còn đứng sau hay có lẽ thấp hơn mười bốn (14) *Nhà sáng lập* thời đại Nara. Danh sách 14 *nhà* này, thấy có một số người khác được kể thêm, thường là cao hơn, nhưng lại có mấy người đã nằm trong danh sách 10 vị "*đặt nền móng*". Tuy đôi chỗ có vẻ lộn xộn, nhưng có lẽ, sự sắp xếp của Genkai là có dụng ý xếp thứ tự cao thấp, nhất là danh sách các *Nhà sáng lập*, từ 1 đến 14, nên không phải ngẫu nhiên mà thứ 11, kể "đồng hạng" 2 người (*Bodaisena* và *Buttetsu*), thứ 13 cũng thế (*Gun Horiki* và *T'ien Ting*). Cũng không phải ngẫu nhiên

*GS. Viện Khoa học xã hội Việt Nam

mà Genkai dùng hai từ khác nhau để gọi hai danh sách - Những vị "Đặt nền móng (Fondateurs)" và "Những nhà Sáng lập (Createurs)". Tuy nhiên, đứng đầu danh sách 14 nhà này vẫn là *Kanshin (Kiên Chân)* người Trung Quốc, được nhấn mạnh là "người xuất sắc nhất, tài giỏi nhất, thông tuệ Phật pháp và có tài chữa bệnh". Ngay từ đầu, ông đã yêu cầu lập một đàn lễ (*simamandala*) để làm lễ và nơi chữa bệnh. Ông lại có uy tín, có khả năng tập hợp, tổ chức các danh sĩ cùng với mình giúp vua xây dựng thời Nara, đặc biệt thời Hoàng đế *Shomu (724-748)*; tiếp đến là 3 ông Đại sứ Nhật ở kinh đô nhà Đường, 3 học giả Nhật, 4 hòa thượng Trung Quốc, tất cả đều thông tuệ vượt trội hơn người, đi tìm chọn cái hay về xây dựng nước; thứ 11 là hai vị *Bodaisena (Bodhisena)* người Nam Ấn Độ và *Buttetsu (Phật triết)*, người *Lâm Ấp (Champa)*; thứ 12 là *Nyoho*, người *Hồ quốc* (có thể là người *Tokhara* hay người *Sogdiana* sinh sống ở vùng Trung Á); thứ 13 cũng là hai người, *Gun Hariki* từ nước *Côn Lôn (Mã Lai)* và *Tien T'ing*. Còn nói rõ *Tien T'ing* là người *Cham ở Lâm Ấp* đi cùng *Kanshin* đến Nara, người có biệt danh là "Tai nghe tinh tường", đoán là nhạc sĩ. Kế thứ 14 là *Rohen*, có tuổi thơ ly kỳ, sau trở thành chân tu, uyên thâm Phật học, giáo lý *Avatamsaka* của *Đại thừa*.

Như thế, xếp thứ 11, có hai người mà tên tuổi và quê quán có vẻ như bị lẫn lộn. Chẳng hạn *Bodhi* quê xứ *Kapilavastu* ở Nam Ấn, đứng ra phải là Bắc Ấn Độ. Còn *Buttetsu* ở *Lâm Ấp* mà *Lâm Ấp* ở Bắc Ấn Độ, có hiệu là *Bodhisatva (Bồ Tát, Phật triết)*, cũng trùng danh hiệu một người nữa, *Bodhi*, ở Nam Ấn Độ (theo sách *Fusoryakki*, còn có nhiều tình tiết ly kỳ nữa...). Thứ tự trên dưới ở đây hẳn là do học giả *Genkai* định, đúng sai thế nào, có giá trị

đến đâu, là điều còn có thể thảo luận. Ông cũng còn một số sai lẫn khác, ví như nói Nữ Hoàng *Koken* thăm chùa *Yamashinadera* năm 767, nhưng nữ hoàng này chỉ ở ngôi đến (749-758) và *Buttetsu* đã qua đời năm 760, không thể chỉ huy nhạc lễ theo lệnh của bà được. Người dịch ra tiếng Pháp, học giả *J.Takakusu* đôi chỗ cũng đại khái, dễ gây hiểu nhầm (2).

Kanshin sinh năm 688 ở Dương Châu, Trung Hoa, đến Nhật năm 754, qua đời năm 763, thọ 76 tuổi. *Kanshin* có mặt và hoạt động văn hóa ở Nara trong những năm 754-763, việc thu thập tài liệu để viết "*Hành trình của Kanshin đến phương Đông*" do *Mabito-no Genkai* hoàn thành vào năm 779, chỉ sau 16 năm, tức gần đương thời, thậm chí là đương thời, nếu đặt trong khoảng cách những 1300 năm, cho tới ngày nay. Hơn một thiên niên kỷ, mà tất cả đều đã bị lãng quên, lẫn lộn, mờ nhạt, thì những gì mà *Genkai* ghi lại là vô cùng quý giá. Trong những bề bộn nhân vật, sự kiện như thế, vẫn dành cả một chương để kể một cách trang trọng những người *Cham* từ *Lâm Ấp* và nhạc *Lâm Ấp* là khách quan và có thực; những tên gọi của ông, ví dụ *nhạc Lâm Ấp* hay *Lâm Ấp bát nhạc* là có thực, những sắp xếp đánh giá... vẫn phải coi là đầy đủ nhất, căn bản đúng đắn, đáng tin, phải tin.

Theo *Genkai*, *Buttetsu* được giao chỉ huy dàn nhạc Hoàng gia Nhật. *Buttetsu* vốn là một người Bà La Môn, người *Champa*, bấy giờ gọi là *Lâm Ấp*, có tài năng âm nhạc, nghệ thuật, nhưng cũng có một cuộc sống trăm luan. Ông đã sang *Java*, *Sumatra*, gặp *Bodhisena*, cùng nhau tìm phương tiện sang Trung Quốc, nhưng bị bão, thuyền đắm, suýt chết đuối, may sống sót, gặp *Kanshin* rồi nghe *Kanshin* thuyết, cũng có ý muốn sang Nhật. Cả hai người,

Bodhisena và Buttetsu rủ nhau tìm phương tiện sang Nhật sớm, đến Nhật vào khoảng năm 736.

2. Ở Nhật, trong khoảng hơn 20 năm (736-760), ông tham gia giảng dạy *Sanskrit* và giáo lý *Gandavyuha* phái Đại Thừa ở các chùa *Dajianji*, *Kikōji* rồi *Ryosenji*. Tuy nhiên, sự nghiệp chính của ông là *âm nhạc*.

Ông lập đội nhạc, giảng dạy nhạc lý cho học trò, dạy cho họ tấu những bản nhạc cổ Champa và những bản nhạc mới do ông sáng tác, đặc biệt là bản *Banshu-gaku* (*Vạn mùa thu*) rất hay.

Ông lại lập đội múa, luyện cho họ 8 vũ điệu:

1. *Bosatsu* (*bodhisatva*),

2. *Bato* (*Pedu*) - nhân vật thần thoại được các ẩn sĩ ban cho ngựa trắng để trừ rắn độc: *paidva ahihan*;

3. *Kariobinga* (*Kalavinka* hay thiên Diểu hay *Garuda*);

4. *Amma* (hay *Amba*-nữ thần *Durga*);

5. Hành khúc chiến thắng của *Bairo* (tức *Bhairava*-hình thức kinh khủng của *Siva*);

6. *Koonju* (Hồ lương tửu - thứ rượu của người Hồ);

7. Hành cung của vua *Ranryo* (tức *Sagara Nagaraja*);

8. *Banshugaku* (tức *Vạn mùa thu*).

Về nhạc, có lẽ ông đã bắt đầu đưa vào dạy *thang âm Ấn Độ* (*Grama*) - và *Ba Tư*:

- *Sadja* (tất: *Sa*) - *Da*

- *Rsabha* (*R*) - *Re*

- *Gandhara* (*Ga*) - *Mi*

- *Madhyama* (*Ma*) - *Fa*

- *Pancama* (*Pa*) (ma thứ 5) - *Sa*

- *Dhaivata* (*Dha*) *La*

- *Nisada* (*Ni*) *Be*

Về Múa:

- Vũ điệu 1 (*Bosatsu*): nay không còn.

- Vũ điệu 2: dựa theo truyền thuyết *Pedu* (*Rig Veda* và *Arthaveda*) nay đôi khi vẫn còn trong nhạc múa cung đình: người khoác áo trắng, có mào, giả làm ngựa nhẩy múa, hí trước hình rắn (vẽ trên gỗ), nhạc dồn dập mạnh mẽ. Vũ điệu 4: Múa đôi nam nữ thể hiện điệu *Tandava* của vua múa *Nataraja Siva cùng với vợ, Parvati*, vũ điệu thiên thần xoắn xuýt và tinh tế.

Vũ điệu 5: Có lẽ nguyên tác của *Bàn Minh Đức* (*Lâm Ấp*) cải biên, gồm 12 người múa, sau có giảm bớt số người, nhạc êm ái, trang trọng đi với dàn đồng ca, gọi là hợp ca *Lâm Ấp*, múa đứng quay tròn, gọi là *waku*, tức vòng tròn, tức *mandala*. Đồng ca hát 7 hồi, vòng cuối rất hùng tráng. Tác giả kể thêm, những điệu này rất xa xưa, chỉ nghe nói lại, chưa rõ chính xác đến đâu.

Vũ điệu từ 1 đến 5 gốc Ấn Độ, được cải biên áp dụng ở Champa trước khi đưa vào Nhật; điệu 6 và 7 là nhạc và múa cổ Trung Quốc, được Buttetsu hoàn thiện áp dụng ở Nhật, còn điệu thứ 8 là sáng tạo tại chỗ của Buttetsu.

Năm 767, Nữ Hoàng *Koken* đến thăm chùa *Yamashinadera*, gần *Nara* đã yêu cầu trình diễn các vũ điệu Champa do Buttetsu dàn dựng, chỉ huy.

Nhạc Champa thường được gọi là *nhạc Lâm Ấp*, từng bị coi là nhạc Ấn Độ. Các sách viết về nhạc lý và sách ghi theo tên gọi Nhật Bản, năm 931 có chép trong số 10 nhạc phẩm cung đình được rà soát lại gần đây (1874) và trong 5 nhạc phẩm cổ được kể còn lưu hành trong cung đình đến năm 1899, có 2 vũ điệu và nhạc phẩm *Lâm Ấp*

còn được lưu giữ là *Kalavinka* và *Pedu* mà đôi khi vẫn được trình diễn. (Những chi tiết này, có sau năm 779, hẳn là do người đời sau của Genkai, có thể cả người dịch là học giả J.Takakusu bổ sung).

Ông qua đời năm 760, thọ 57 tuổi, lúc còn trẻ và còn sung sức. Người Nhật thương tiếc ông. Di hài được hỏa thiêu, chôn trong rừng Ubokuya, trên đồi Tomi (Dương Sơn), đối diện chùa Ryosenji. Một bảo tháp được xây dựng để tưởng nhớ ông. Một tín đồ khắc một tấm bia, nay không rõ lạc đâu mất, nhưng lời thơ còn được ghi lại trong tuyển thơ của hoàng tử Takamiya, nhan đề *Manyoshu*:

Baramon no

Tsurishi ota wo

Hamu Karasu

Manabuta harete

Hataboko ni ori

(“Hãy trông kia, con quạ đang nhặt hạt lúa trên cánh đồng do người Bà La Môn cày cấy: người ta thấy nó, mắt mọng đẫm nước mắt, đang nằm nghỉ, gối trên cán cờ”).

Từ những ban nhạc, nhạc phẩm, vũ điệu được trình diễn đều đặn trong cung đình, dần dà theo năm tháng, có được cải biên ít nhiều, nhưng vẫn được giữ lại ảnh hưởng, đường nét trong các vũ điệu phổ biến thời sau, như *Dengaku* (vũ điệu nông trang), *Saibara* (vũ điệu của người xà ích), *sarugaku* (vũ điệu vui nhộn) *No* (kịch tâm lý), *Kyogen* (nhạc vui)... còn thịnh hành suốt thời *Kamakura* và *Tokugawa*.

Ngoài âm nhạc và múa, Buttetsu còn được coi là nhân vật có thẩm quyền về *Sanskrit*. Ông trực tiếp giảng dạy và biên soạn sách. *Siddham* là một pho mẫu tự, từ điển đã góp phần không nhỏ vào việc dạy

và học Sanskrit ở Nhật Bản, nay tuy không còn, nhưng dấu vết không phai mờ, vẫn được nhắc tới trong các sách ngôn ngữ, ngữ pháp thời sau.

Cùng với *Buttetsu*, sống ở Nara, còn có người Chăm Lâm Ấp tên là *Tien-T'ing*. Ông này hình như cũng là một nhạc công, giỏi nhạc, thường xuyên sát cánh cộng tác với Buttetsu. Xem như thế, có thể thấy người Chăm Lâm Ấp - Champa đã đóng góp một phần quan trọng trong sự hình thành nền văn hóa truyền thống - *Văn hóa Nara* của Nhật Bản và cũng đã được người Nhật thừa nhận.

3. Năm 1925, *Paul Demieville* cho ra mắt công trình nghiên cứu “*Nhạc Chăm ở Nhật Bản*” (3), còn chưa được chú ý cho đến nay, có lẽ bởi nó rất chuyên biệt và cũng vì thế, không dễ hiểu, nay xem lại, thấy nó có thể bổ sung ít nhiều cho những ghi chép của *Kanshin*, do *Aomino Mabito Genkai* đã khảo cứu, sưu tầm, mà *Paul Demieville* còn có thêm một số tìm tòi mới và đặt ra một số vấn đề mới lý thú, có thể thảo luận.

a. *Việc tổ chức trình diễn và các đoàn Nhạc*

Các tài liệu cho biết, vào cuối thế kỷ VII, do ảnh hưởng sinh hoạt văn hóa của nhà Đường Trung Hoa, triều đình Nhật Bản dưới thời Hoàng đế *Junnin* đã quyết định lập ra *Cục Âm nhạc*, tập hợp: bốn ca sĩ, bốn vũ sư, bốn nhạc công sáo, mười hai nhạc công nhạc Đường Trung Hoa, bốn nhạc công *Cao Ly* (*Komagaku*) bốn nhạc công *Bách Tế* (*Kudaragaku*), bốn nhạc công *Sila* (*Shiraji*), hai nhạc công *Dora* (4) và hai nhạc sư *Lâm Ấp*. Qua đây, ta biết, cùng với sự thịnh hành của ca, múa, nhạc Trung Hoa thời Đường, ca nhạc của Bán đảo Triều Tiên, bấy giờ còn chia làm ba tiểu quốc, *Tân La*, *Bách Tế*, *Cao Ly* (5) cũng khá phát

triển và Nhạc Champa, được gọi là *nhạc Lâm Ấp (Rinyu)* cũng có vị trí khá cao.

Tổ chức biểu diễn trong lễ hội, để phục vụ Hoàng đế, Hoàng gia và Triều đình cũng được kể tỉ mỉ:

Một sân biểu diễn được thiết kế, dài 40 bộ (khoảng 14m) rộng (có lẽ cũng thế?). Bên các góc sân, có dựng ba lều, rộng 50 bộ (khoảng 16m), lều (nhà) thứ nhất, ở phía Đông dành cho đội *nhạc Koma*, còn gọi là *nhạc Kudaragaku* hay *nhạc Bách Tế* (Nam Triều Tiên), nhà thứ hai là *nhạc Lâm Ấp*, nhà thứ ba dành cho các đại phu; còn ở phía Tây, nhà thứ nhất dành cho đội *Tân nhạc*, nhà thứ hai là *Cổ nhạc* (6), nhà thứ ba dành cho các hoàng thân, quốc thích, các đại phu đương chức (*Hành sự đại phu*). Lễ cử hành *ngày thứ 12, tuần trăng thứ ba, năm thứ ba jokwan, ngày 25 tháng Tư năm 861 Công lịch, Koku (canh)* thứ tư, giờ *Totsu*, 7 sáng, cho mở cửa Đông, Tây, chính Giữa (vào sân diễn, cũng tức là sân diện thờ) cho các đội nhạc: Nhạc Koma vào cửa Đông, Tân nhạc vào cửa Tây. *Ranjo (nhạc cổ, thường làm nền cho múa Lâm Ấp)* được tấu lên theo Tân nhạc (giai điệu tùy ý để chuẩn bị, rồi đến *nhạc Koma*; Các nhạc công đi vào lều (7): *nhạc Koma* vào lều thứ nhất, phía Đông; Tân nhạc vào lều thứ nhất phía Tây; rồi đến các nhạc công Lâm Ấp và Cổ nhạc vào cửa giữa phía Nam để đi đến các lều: *nhạc Lâm Ấp* lều thứ hai phía Đông, *Cổ nhạc* vào lều thứ hai phía Tây. Lúc *koku (canh)* hai, giờ *Uma* (11 giờ), các nhạc công Lâm Ấp thuộc tự viện của chúng ta, cùng với linh điệu và những cái khác (8), hai tay nâng cao các vật cúng, lướt qua sân múa, từ Đông sang Tây rồi đi vào diện phía trong, nơi có tượng thờ để dâng đồ cúng theo thứ tự. Rồi một người đàn ông và một con voi trắng (hình tượng) đến đứng trước diện thờ. Voi này kết hợp với sân vũ,

cùng với một ông *Bụt (Bodhisatva)* (9), đứng yên đó cho đến khi các nhạc công làm lễ dâng cúng xong, trở lại sàn, cùng thực hành vũ điệu rồi mới lui về chỗ nghỉ.

Tiếp đến Nhạc cổ (làm nền) cho sự trình diễn của các *tiên nữ (Devi)*, mười hai *hung thần (Yaksa)* đi vào, nâng trên tay vật cúng, là hoa, quả, rồi từng đôi, mặt đối mặt, cùng trình diễn vũ điệu (10).

Theo tài liệu *Ryumei-sho*, vũ điệu *Bodhisatva* và *Bairo* là do một người Bà La Môn, Trưởng *Sangha (Baramon Sojo)* gốc người Nam Ấn (*Bodhi* đã nói trên), đưa vào Nhật Bản, Còn *Bussei* (hay *Buttetsu*), vốn người nước Lâm Ấp thuộc miền Bắc Ấn Độ đã truyền dạy vũ điệu *Bodhisattva, Bato* và *nhạc Lâm Ấp*. Sách *Honcho kosoden (Bản triều Cao tăng truyện)* lại gắn vũ điệu *Bato, Bodhisatva, cả Kalavinka và Bairo* với sự truyền thụ của *Buttetsu*.

b. Diễn tiến trong đời sống âm nhạc

Công trình nghiên cứu của *Aomi-no Mabito Genkai* hoàn thành năm 779, 16 năm sau thời gian có mặt và hoạt động của nhóm *Kanshin*, phản ánh gần nguyên vẹn đời sống văn hóa của triều Nara, nhưng hình như P. Demieville không được biết, vì nó được đăng năm 1928, tức 3 năm sau nghiên cứu của ông (1925), nên không thể đủ và đúng bằng *Genkai*. Có thể nói là về nhạc Lâm Ấp và sinh hoạt văn hóa ở thời kỳ Nara thì những ghi chép của *Genkai* đã nói trên, là rất đáng tin. Nhưng từ sau *Genkai*, thậm chí sau nhiều thế kỷ, P. Demieville cũng cho thấy có sự diễn tiến mới, sự biến đổi theo thời gian và hoàn cảnh.

Hoạt động âm nhạc xem ra đã giảm cả về số lượng và tổ chức. Tài liệu *Ruiju sandai kyaku* cho biết số nhạc công có 154 người vào thế kỷ VIII, đến giữa thế kỷ IX,

giảm còn 107, sau tiếp tục giảm nữa; cũng không còn là bốn lều và bốn đội, mà chia làm hai đội, tả, hữu, với sắc phục khác nhau; đội tả mặc màu đỏ và màu rực rỡ, giữ hệ nhạc Trung Hoa, còn đội hữu mặc màu dịu hơn, giữ hệ nhạc Cao Ly...

Tuy nhiên, nhạc nước ngoài phai nhạt dần, nhường chỗ chính cho nhạc Đường. Một tài liệu khác cũng cho biết vào những ngày lễ lớn, các đội vũ nhạc mới tập hợp về Trung tâm để chuẩn bị phục vụ, còn bình thường, họ sống, tập dượt trong một ngôi chùa. Như đội vũ nhạc Lâm Ấp không phải ở *Todaiji* (*Đông Đại tự*), như nhiều người lầm tưởng, mà ở *Daianji* (*Đại An tự*), cũng trong kinh thành Nara.

Thời Nara, Phật giáo được tôn sùng, văn học, nghệ thuật phát triển, nhưng đến năm 848, theo P. Demieville đã có một sự suy giảm rõ rệt, một số nền nhạc hầu như không còn thấy nhắc đến nữa, nhưng không cho biết nguyên nhân. Chắc là do bấy giờ, ở Nhật Bản, vấn đề đặt ra là cần giảm bớt việc xây dựng chùa chiền, cần chuyển đô đến vị trí thuận lợi hơn, gần sông, gần biển hơn. Việc xây dựng ở Nara phải đình lại, chuyển sang xây dựng ở Nagaoka, sau 10 năm, lại chuyển đến Heian-Kyoto (794), nên Demieville mới nói giữa thời Heian, thời vua *Nimmyo* (833-850), nhạc có nguồn gốc nước ngoài đều suy giảm, dần rơi vào lãng quên. Thời sau Nara, gọi là thời *Jogan- Kuakushiki*, điều chỉnh luật cũ, làm cho phù hợp thực tế Nhật Bản; Những tên gọi như nhạc Cao Ly, Tân La, Bách Tế, Lâm Ấp rất ít được nhắc đến, mà hình như đã bị Hoa hóa, hoặc dưới danh nghĩa nhạc Trung Hoa cải biên. Tuy nhiên do tính độc đáo, gốc Nam Á, nhạc Lâm Ấp dù không còn được gọi tên chính thức, nhưng vũ điệu và tên gọi từng điệu thức cụ thể vẫn được duy trì. Vũ điệu *Bato*,

Bairo hùng tráng (sự chiến thắng của chiến binh) hay *Kalavinka* rộn ràng của Thiên Điểu, nhất là *Banshugaku* (*Vạn mùa thu*) êm dịu, tuy khẳng định dấu ấn và vai trò của Buttetsu, nhưng lại mang đậm tinh thần Nhật, đã Nhật hóa, vẫn hấp dẫn dù hiểu biết xuất xứ mơ hồ.

Trải qua thời gian dài, lúc tăng, lúc giảm, các tài liệu đều ghi nhận sự truyền thụ nhạc lý, Ấn Độ hay Ba Tư, cùng với tám vũ điệu đều do v. Đại sư đến từ Lâm Ấp, không rõ tên, nhưng năm 749, theo Gyogy, một hòa thượng Nhật cùng thời, ghi lại, ông được tôn vinh tước *Daibosatsu* (*Đại Bồ Tát*), lại được gọi theo một danh hiệu chỉ rõ là người Chăm là *Buttetsu* hay *Bussei* (*Phật triết*) (hiền sĩ nhà Phật). Đương nhiên, ông không thể là Phật, nhưng có lẽ, tên gọi này bắt nguồn từ chỗ ông là người *Phật thành*, hay *Phật Thệ thành*, cách phiên âm Việt của tên *kinh đô Vijaya*.

Tám vũ điệu (và nhạc nền) hoàn toàn trùng hợp nhau qua lời kể của Kanshin với tư liệu "*Lâm Ấp bát nhạc*" vẫn thịnh hành, được lưu truyền đến thế kỷ VIII và ghi lại trong *Rinyu hachi gaku* (*Lâm Ấp bát nhạc*) và từng phần, ít nhiều vẫn còn được trình diễn, ghi chép lại đến năm 931 và sau nữa. Đó là các vũ điệu *Bato*, *Bairo*, *Kalavinka*, *Bodhisatava*, *Konju*, *Somakusha*, *Kenki-kondasu*, *Ronko-kondatsu*. Và riêng, đặc biệt là *Banshugaku* (*Vạn mùa thu*), có sức được Kanshin kể lại như trên. Tuy nhiên, tất cả đã lùi xa vào quá khứ, 13 thế kỷ, sự kiện đã mờ nhạt, không mấy ai còn hình dung nó đã diễn ra sôi nổi như thế, phong phú như thế, hơn một thiên niên kỷ trước.

c. Nguồn gốc nhạc Lâm Ấp

P. Demieville dựa vào một số công trình nghiên cứu, đặc biệt về văn hóa, của các

học giả Nhật Bản để tìm hiểu về nền Nhạc Chăm ở Nhật, như *Ryumei-sho*, năm 1133, của tác giả *Oga Motomasa*, *Kyokun-sho* của Koma Chikazane, năm 1233, *Fuso Ryakki*, thế kỷ XII, *Genkoshakusho* của Shiren, năm 1322, *Gakharoku* của Abe Suenao (1612-1708) và *Dai Nihon shi* (Đại Nhật Bản sử), năm 1802... bổ sung một số hiểu biết vào việc tổ chức trình diễn vũ nhạc, đặc biệt là các dòng nhạc nước ngoài ở Nhật Bản, riêng *Nhạc Lâm Ấp* thì chỉ xác nhận mà không có gì mới đáng kể so với công trình của Aomi-no Mabito Genkai, do J. Takakusu dịch và giới thiệu. Dường như P. Demieville không biết công trình này (?) nên đã có sự hạn chế đáng kể, nhưng ông vẫn tìm được cái riêng, cái mới của mình và chắc hẳn đó là chủ đích, như tên bài viết của ông, cho nên, hẳn là đóng góp chủ yếu của tác giả là *luận về nguồn gốc Nhạc Lâm Ấp*. Các sách khảo cứu của Nhật đôi khi có sự nhầm lẫn, sai sót, khi ghi chép. Đôi khi, vì đã lâu, hơn hai thế kỷ, nhiều chỗ mơ hồ, nhầm người này với người khác. Chẳng hạn, sách *Zoku Nihongi* kể năm 736, một người Bà-La-Môn tên là *Bodhi*, đi sứ đến nhà Đường, lại dẫn theo ba người nhà Đường và một người Ba Tư, được đến cư ngụ tại *Đại An tự*, lại được tham gia chủ trì đại lễ "mở mắt" tại *Đông Đại tự*... ở đây, *Bodhi* có trùng lẫn với *Bodhisena*, *Bodhisatva*, tước hiệu của *Buttetsu*, một tước *Bồ Tát* mà lại là *Baramon* (Bà-La-Môn), cư ngụ ngôi chùa trước dành cho nhạc công Lâm Ấp (*Đại An tự*) mà lại chủ trì lễ ở chùa chính (*Đông Đại tự*)? Sách *Fuso ryakki* lại kể rằng *Bodhi* người xứ *Kapilavastu* ở Nam Ấn Độ, nhưng *Kapilavastu* là quê Phật, ở Bắc Ấn. Lại kể *Bussei* (hay *Bussetsu*, hay là *Buttetsu*), người xứ Lâm Ấp ở Bắc Ấn Độ.

P. Demieville cho rằng người Nhật đã nhầm khi coi Lâm Ấp ở Bắc Ấn Độ, như

thế, có thể không phải là Lâm Ấp, không có nhạc Lâm Ấp mà là nhạc *Phù Nam*. Cũng như gọi nhà văn hóa học giả Chăm Buttetsu là *Phật triết*. Dường nhiên, Buttetsu không thể là Phật, nhưng ở đây được hiểu lẫn là người Chăm hay người xứ/kinh thành *Phật Thệ*, chuyển âm của *Vijaya*, theo cách gọi của người Việt. Đó là cách lý giải của P. Demieville. Điều chủ yếu, theo ông, các cách gọi đều xuất phát từ nguồn Trung Hoa, nhưng lại "*Không có một tài liệu nào chứng tỏ người Trung Hoa có hiểu biết về một nền nhạc gọi là nhạc Lâm Ấp*" (p. 221), mà đó chính là *nhạc Phù Nam*. Lý do ông đưa ra là Thư tịch cổ Trung Hoa không nói tới việc tiếp xúc với vũ, nhạc Lâm Ấp - Champa; họ không hề biết điều này, nhưng với *Nhạc Phù Nam* thì biết khá rõ và từ rất sớm. Ông dẫn ra một số đoạn mà thư tịch cổ Trung Hoa nói về nhạc nước ngoài:

- Theo *Thông Điển* và *Cựu Đường thư*, *nhạc - múa Phù Nam* thể hiện:

"Hai vũ công mặc y phục Triều hạ (màu hồng rạng Đông) đi giày bện bằng dây thừng và da đỏ. Thời Tùy, bộ nhạc cụ Ấn Độ được dùng để tấu nhạc Phù Nam, gồm có trống *kie*, *tou-t'an* và *Mao-yuan*, sáo, địch, *kèn pi-li*, chũm chõe đồng và công "Còn Nhạc Ấn Độ lại thể hiện theo cách riêng:

Các nhạc công đội mũ chóp bằng nỉ đen, choàng áo dài bằng lụa trắng, quần ngắn bó bằng gấm màu tím, áo khoác ngoài màu đỏ. Số vũ công là mười hai (12), tết tóc và đội một mũ *kasaya*, giống như y phục của các nhà sư ngày nay, đi giày bện thừng và sợi gai màu xanh lá. Âm nhạc nền dùng công đồng thau, trống, *mao nguyên* và *tutan*, kèn ống sậy, *địch hengti*, sáo *kongheou*, đàn lư đầu hình phượng, đàn *pipa năm dây*, chũm chõe đồng và công,

trống tu-tan và *mao-yuan* không còn được dùng nữa.

Ông cũng nói, qua bản dịch *Nước Phù Nam* từ các sách cổ Trung Hoa của P. Pelliot (BEFEO, 1903) đã được biết: "Tháng 12 (năm 553), vua *Phù Nam* Phạm Chiên sai sứ cống *nhạc nhân* cùng các phương vật" (*Tam Quốc Chí* 47, *Ngô Thư* 2 (11)). Ông muốn "gỡ mối khó khăn này" (về nguồn *nhạc Phù Nam*, chứ không phải *Lâm Ấp*) bằng sự kiện (năm 605), tướng Trung Hoa là Lưu Phương "đánh *Lâm Ấp* thấy một số *nhạc nhân Phù Nam* bèn bắt đem về" (p. 221) Lưu Phương là tướng nhà Tùy, nhưng ngờ rằng khi dẫn sự kiện Lưu Phương, ông lại không đọc *Tùy thư* (sử nhà Tùy - 589-618), không có trong bản dịch của P. Pelliot, mà chỉ suy diễn nhầm đoạn chép của *Ngô thư* nói trên. Sự thực thì *Tùy thư* viết khác: "Lưu Phương tướng nhà Tùy được lệnh đi đánh *Lâm Ấp* "bắt tù hàng vạn người".

Cũng vì không tìm đọc *Tùy thư* (mặc dù ông khá giỏi chữ Hán và chữ Nhật) nên mới không thấy chính *Tùy thư* có một đoạn nói về *nhạc Lâm Ấp*: "nhạc có đàn cầm, địch, đàn tỳ bà năm dây, gần giống với Trung Quốc" (12).

Không thấy Champa có nền nhạc riêng rõ ràng là không đúng. *Tùy thư* nói trên đã xác nhận, mà thực tế, nghệ thuật điêu khắc trên mi cửa và đài thờ cũng đã cho thấy hiển nhiên:

Các phù điêu Mĩ Sơn E1 thể hiện hai đôi múa nam, nữ, hoạt cảnh đài thờ Trà Kiệu tả cảnh sự chuẩn bị trình diễn múa của 11 vũ nữ, cùng với nhạc công cầm nhạc cụ, còn phù điêu Chánh Lộ giới thiệu 4 vũ nữ, 3 nhạc công nam, với hai trống, 1 chũm chõe, 1 kèn, kiểu trang phục, nhạc cụ là chính kiểu Ấn Độ hay học Ấn Độ một cách

rõ rệt. Chính trên sàn diễn cổ Nhật Bản, hàng chục vai *Devi*, đúng ra là *Apsara*, *Laksmi*, *Yaksa*, những hình ảnh *Garuda*, *Nagaraja*... cũng đã nói lên điều đó.

Thời Nara (710-749) đúng là thời phát triển của *Lâm Ấp*, rồi chuyển thành vương triều *Viraraja* khoảng năm 750, đại để cùng lúc với sự kết thúc của thời *Nara*. Tên *Champa* phải đến năm 658 mới có, mới được gọi về sau, tên *Vijaya* lại còn lâu lắm mới có (năm 1000), nên không thể suy diễn quá xa, gán *Buttetsu* với *Phật triết*, *Phật thành*. Người Chăm giỏi nghề đi biển, đã định cư ở Hải Nam từ thời đồ đá (13) nên nếu một số người Chăm đến Nhật Bản thời đó, cũng không phải là điều không thể có. Những người này nếu có tài, được trọng dụng, được gọi là *người Lâm Ấp*, *nhạc Lâm Ấp* là được gọi đúng tên chính thức, phổ biến của *người đương thời*. Chỉ có điều, tại sao lại gán *Lâm Ấp* với Bắc Ấn Độ? Có lẽ đây là vấn đề văn hóa (*Sanskrit*), nhạc Ấn Độ mà họ mang đến Nhật nên xứ sở của họ coi là rất gần với Ấn Độ, tưởng như thế và họ cũng nhận như thế. Các tài liệu đương thời cũng xác nhận, đại lễ Phật giáo mà tấu nhạc Ấn Độ thì được coi là trang trọng, thiêng liêng, hấp dẫn.

Đối với người Đông Á, từ vua đến quan, nghệ thuật Ấn Độ uyển chuyển, biến thái nhanh, mạnh, mà tinh tế, réo rắt, đã đem lại niềm hào hứng mới, làm cho họ ham chuộng. Ấn Độ thì xa, nên người trung gian là những *Trung tâm "Ấn Độ hóa"*. *Phù Nam* trước *Lâm Ấp* vài thế kỷ, đi trước, nhưng cũng có thể cả người *Lâm Ấp-Champa* đến sau, cũng đóng góp bổ sung, mà có khi còn nhiều hơn. Kể ra điều này không phải có ý chê trách P. Demieville, mà vì lẽ ở đầu thế kỷ XX, bình diện nghiên cứu về các *vương quốc cổ Phù Nam* và *Champa* còn rất đơn giản và chưa có gì về văn hóa nghệ thuật cả.

Tuy nhiên, không phải là Phù Nam và Champa học Ấn Độ rồi mang nguyên xi văn nghệ Ấn Độ đến Nhật Bản, mà nó đã trở thành của nó, đã cải biên, sáng tạo tại chỗ, thích hợp với hoàn cảnh mới. Cũng có thể Phù Nam sớm hơn hai thế kỷ, còn đậm nét Ấn Độ, còn Lâm Ấp thì chính Kanshin cũng đã nói rõ, chẳng hạn, vũ điệu thứ năm - Hành khúc chiến thắng của *Bairo*, tức là của *Bairava*, một hóa thân của Siva, điệu múa có nền là một tập ca Lâm Ấp đứng vòng tròn kiểu *waku* hay "*Mandala*", vốn là gốc Ấn Độ đã được cải biên. Cũng theo Kanshin, các điệu thức từ 1 đến 5 đều có gốc Ấn Độ đã được cải biên, phổ biến ở Champa, còn điệu thức 6 và 7 có nền Trung

Hoa đã được ông cải biên, áp dụng trên đất Nhật, nhưng vũ điệu thứ 8, "*Vạn mùa thu*", công trình hay nhất, có sức sống lâu bền nhất, lại là công trình sáng tạo tại chỗ với tấm lòng thiết tha gắn bó với kinh thành *Nara* của Đại sư *Phật triết - Buttetsu* người Lâm Ấp - Champa (14).

Như thế, không phải chỉ có một vương quốc, mà rõ ràng là cả Phù Nam và Lâm Ấp đều có đóng góp và đã cùng giữ vị trí vững chắc trong văn nghệ Đông Á vốn rất phong phú, do đó cũng không thể không coi nó có vị trí xứng đáng về trình độ phát triển xã hội và nhà nước trong khung cảnh Đông Á thời bấy giờ.

CHÚ THÍCH

(1). *Le voyage de Kanshin en Orient (742-754)*, par Aomi no Mabito Genkai (779 AD), Traduit par J.Takakusu, Tokyo, BEFEO 1928.

(2). J. Takakusu đã dịch chức danh tất cả các nhà tu hành là *Prêtre* (vốn nghĩa là *Cha xứ, linh mục Thiên Chúa giáo*) hay lên chức là *Evêque* (*Giám mục*), áp dụng với cả Phật giáo, mà có trường hợp được gọi rõ từ "*bonze*" (sư), còn lại là *Baramon sojo*, phiên âm Nhật *Baramon* (Bà La Môn), *sojo* có lẽ là gọi theo sách Trung Hoa, *sư quân* (sách *Nam Tê thư*) chỉ đạo sĩ Bà La Môn mà người Pháp/Anh quen gọi là *Brahman*, người đẳng cấp Bà-La-Môn hay đạo sĩ Bà La Môn. Nói chung nên gọi trực tiếp *Người / hay Đạo sĩ Bà La Môn*.

(3). Paul Demieville: *La Musique Chame au Japon*, PEFEO, 1925.

(4). *Dora*, còn gọi là *Turfan* (Cao Xương), tức là *Tokharestan* của người *Tokhara* Trung Á.

(5). Khoảng thế kỷ VII, trên bán đảo Triều Tiên, miền Bắc là nơi sinh sống của "*năm bộ tộc Goguryeo*" (Cao Câu Ly hay Cao Ly), sau lập nước, gọi là *Balhae* (*Bột Hải*), còn ở miền Nam là *ba bộ lạc Hàn, lập nước, gọi tên là Silla* (*Tân La*) *Baekje* (*Bách Tế*) và *Dae Gaya* (Theo *Lịch sử Hàn Quốc*, Hu Namjin và Yu Insun chủ biên, ĐHQG Seoul 2005.

(6). *Cổ nhạc*: Trước kia gọi là *Trung nhạc-chugaku*. P.Demieville giải thích là *nhạc trung bình* (*Moyenne*), tức là ở giữa, không *Tân* cũng không *cổ*; từ ngữ và nội dung lạ, *Cổ nhạc* là nhạc Trung Hoa trước Đường, sử dụng ba *bộ ống thổi*, cùng với ba *bộ gõ*, là trống lớn (*taiko*), cồng (*shoko*) và trống nhỏ - *tamburin* (*kakko*) vốn gốc Trung Á, được coi là có trước cả Tỳ, Đường; Tân nhạc là từ nhà Đường, chơi với trống *Kakko*.

(7). *Cục Âm nhạc* đã cho dựng *lều* (*gakuya*) làm nơi tập kết để các nghệ sĩ chuẩn bị trình diễn và

ngồi ở cạnh sân khấu (sàn diễn); lều bằng vải, ngoài màu tím, trong màu đỏ thẫm; (*Cục Âm nhạc*) lập cuối thế kỷ VIII, được khôi phục năm 1870, Thời Minh Trị, gọi là *Gagaku Kyoku*, đến năm 1878 lại được nâng lên thành *Gagaku-bu* (theo P. Demieville).

(8). Vũ điệu *Kalavinka* hay *Kariobinga* - vũ điệu Thần Điêu cùng với đạo cụ (hình voi, chim, ngựa...).

(9). Theo *Todai-jiYoroku*, vũ điệu *bodhisattva* có hai nam đứng hai góc sàn, một người đóng giả voi trắng, (bằng hóa trang), một người đóng ông Bụt, trong vũ điệu.

(10). *Kuyo Todai-ji Rushana Daibutsu Kima* cho biết: Khi trình diễn, Voi trắng của ông Bụt *Samantabhadra* nhún nhảy trên sàn, rồi *Ngựa chúa* (*Tượng chủ - Nagaraja*) lại đứng quay mặt về phía bắc (ở đây, *Mãng xà vương* (*Nagaraja*) lại được coi là *Tượng chủ/chúa*).

Vũ điệu *Kalavinka* hay *Karyobinga* thể hiện chim thần-linh điểu, bước chân nhún nhảy thoăn thoắt dưới đôi cánh dang rộng, long vũ (tà áo tung bay...).

(11). Lương Ninh. *Vương quốc Phù Nam*. Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, in lần 3, 2009: *Văn hóa Phù Nam*, tr. 114: *Sách Tam Quốc chí*, 47: (năm 553) "Vua Phù Nam Phạm Chiên sai sứ cống người đàn hát (nhạc nhân) cùng các phương vật". Chắc phải được ưa chuộng lắm, sau ít nhất một lần vua quan xem trình diễn, thấy thích, mới có việc "cống" này, diễn ra sớm hơn ảnh hưởng của Lâm Ấp điều đang nói ở đây, hơn 200 năm.

(12). Lương Ninh. *Vương quốc Champa*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, lần 3, 2009, tr. 331.

(13). Benedict Paul K. A *Cham Colony on the Island of Hainan*, Havard JAS, 1941.

(14). Về sự có mặt và những đóng góp của Nhạc Lâm Ấp và nhạc sư Buttetsu thì hoàn toàn có thể tin chắc vào những ghi chép của A.M. Genkai, nhưng sự đoán định mơ hồ của P. Demieville cũng có nguồn gốc của nó. J.Takakusu dịch (đã dẫn, BE XXVIII, p. 7): đứng thứ 6 trong danh sách các Vị *đặt nền móng* là *Buttetsu (Fêt-triet)*, tiếp thứ 11 dưới đây (thứ 11 trong số 14 *Nhà sáng lập*). Không được biết tên thật của nhạc sư này, bởi mẫu tự khác, nên ghi theo tên hiệu, nhưng Fêt-triet là gì? Chẳng lẽ J.Takakusu lại phiên âm Hán-Việt của *Phật triết* trong bản dịch tiếng Pháp? Còn P. Demieville xem ra có vẻ bối rối khi viết "Cùng với Gyogi, người đã được nhận tước hiệu *Daibosatsu* (Đại Bồ Tát) còn có một người từ Champa đến, gọi tên là *Buttetsu (Phật triết, (佛哲) triết: lý)*, hay *Phật triết (佛徹)* (triệt: hủy), hay *Phật Thệ (佛誓)* (*Bussei*) (phiên âm Hán-Việt *Vijaya*- kinh đô Champa) (đã dẫn, p. 212). Khi gọi đủ *Buttetsu* theo tiếng Nhật, phiên âm Hán là *Phật Triết sư*. Cả 3 trường hợp đều là phiên âm, từ tiếng Nhật *Buttetsu*; *But* hay *Bus* là Phật, *Tes* hay *Tet* là *Triết*, *su* là *sư* cũng không sát đúng, mà chẳng ăn nhập với nhau gì cả... Có lẽ cả J. Takakusu và P.Demieville đều không biết tên thật, mà gọi tên của nhạc sư Châm đó theo tên hiệu, người của thế kỷ VIII, theo địa danh quen, nhớ hơn ở thế kỷ XI?