

BIỂU DIỄN CHO SỰ TỒN TẠI: TRẢI NGHIỆM VÀ TRÌNH DIỄN DI SẢN CỦA MỘT SỐ CỘNG ĐỒNG Ở TÂY NGUYÊN

TS. Trần Hoài

Khoa Các khoa học liên ngành

Đại học Quốc gia Hà Nội

Email: tranhoai.vn@gmail.com

Tóm tắt: Những diễn ngôn chính thức về di sản một mặt nhấn mạnh cộng đồng và nghệ nhân là nhân tố quan trọng nhất nắm giữ các giá trị văn hóa, nhưng mặt khác cũng cho rằng họ chưa ý thức đầy đủ ý nghĩa và giá trị, chưa có đầy đủ kiến thức và kỹ năng để gìn giữ và bảo tồn di sản. Lập luận này là căn cứ chính để ngành văn hóa thúc đẩy các hoạt động sưu tầm, truyền dạy, phục dựng và biểu diễn các thực hành văn hóa ở địa phương nhằm nâng cao ý thức của người dân về di sản hay đưa di sản về cộng đồng. Bài viết bên cạnh việc tìm hiểu những cách nhìn từ địa phương đối với các chính sách và hoạt động di sản, còn chỉ ra rằng tuy thường ẩn dưới và dường như đồng tình với các diễn ngôn chính thức nhưng cộng đồng địa phương cũng có những suy nghĩ, quan niệm riêng về giá trị của di sản để thích ứng và lựa chọn cách trình diễn phù hợp với các giá trị văn hóa của mình. Không chỉ hưởng lợi chính sách, những đóng góp từ địa phương đã góp phần định hình hình ảnh đại diện của di sản được trình diễn trên sân khấu, cũng như là khớp nối quan trọng cho sự vận hành của bản thân hệ thống quản lý di sản.

Từ khóa: Di sản văn hóa, biểu diễn, nghệ nhân, cộng đồng, Tây Nguyên.

Abstract: On the one hand, official discourses on heritage highlight the communities and artisans as the most important holders of cultural values. On the other hand, they often claim that the latter is neither fully aware of the meaning and value of heritages nor have enough knowledge and skill to keep and preserve them. This argument is the primary basis for cultural agencies to promote activities of collecting, transmitting, restoring and performing local cultural practices to raise the people's awareness of heritages or bring heritages back to communities. This article explores local perspectives on heritage policies and practices. Furthermore, it points out that while often hiding under and seemingly concurring with official discourses, the local communities have their own thoughts and conceptions about the values of their heritage, by which they adapt and choose performances compatible with their cultural values. Not only benefiting from policies, local communities also contribute to shaping the representative image of the heritages performed on stage and being an essential link in the operation of heritage management system.

Keywords: *Cultural heritage, performance, artisan, community, the Central Highlands.*

Ngày nhận bài: 29/12/2021; ngày gửi phản biện: 1/1/2022; ngày duyệt đăng: 6/2/2022

Mở đầu

Trong cuộc họp do Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch (VHTT&DL) tổ chức tại tỉnh Kon Tum vào tháng 6/2015 để đánh giá 10 năm công tác bảo vệ di sản “Không gian văn hóa cồng chiêng Tây Nguyên”, đại diện nhiều tỉnh nhân mạnh trong phát biểu của mình về vấn đề “làm thế nào để người dân hiểu được giá trị của di sản” để có ý thức chủ động và có trách nhiệm trong việc bảo tồn các giá trị di sản. Những ý kiến này nằm trong một diễn ngôn khá phổ biến trong quản lý di sản rằng vấn đề trên khiến ngành văn hóa phải thúc đẩy các hoạt động sưu tầm, truyền dạy, phục dựng và biểu diễn các thực hành văn hóa nhằm nâng cao ý thức của người dân về di sản hay đưa di sản về lại cộng đồng. Đó cũng là các giải pháp được nhiều tỉnh đưa ra trong cuộc họp.

Những thảo luận về vai trò hay quan hệ của cộng đồng địa phương với di sản văn hóa nằm trong các thảo luận lý thuyết tiếp cận di sản từ trên xuống (top-down) hay từ bên dưới (heritage from below). Tiêu biểu cho hướng tiếp cận di sản dưới sự quy định của các thể chế được Smith (2006) chỉ ra trong cái mà tác giả gọi là “Diễn ngôn di sản được ủy quyền” (*authorized heritage discourse*). Theo Smith, di sản hóa là một quá trình khuôn định mà giới cầm quyền cùng các chuyên gia thảo luận, xác định ý nghĩa và giá trị của một quá khứ cho các mục đích đặt ra ở hiện tại. Điều đó khiến những di sản được xác định bởi các chuyên gia hơn là các cộng đồng địa phương. Tuy nhiên, những nghiên cứu theo cách tiếp cận "di sản từ bên dưới" (heritage from below) (Robertson, 2012) chỉ ra rằng các di sản có thể được tạo thành từ bên dưới, trong các cộng đồng mà không có sự tham gia hay ảnh hưởng của chuyên gia. Gần đây, một số học giả nghiên cứu di sản khác (Muzaini và Minca, 2020) lại đề xướng hướng tiếp cận dung hòa những quan điểm có phần cứng nhắc của hai hướng tiếp cận trên khi lập luận rằng trong thực tiễn của công tác di sản, cả hai phía "bên trên" và "bên dưới" đồng hành và cấu thành lẫn nhau.

Nghiên cứu này tìm hiểu thực hành di sản "từ bên dưới" của hai cộng đồng dân tộc tại chỗ ở tỉnh Kon Tum gồm người Rơ ngao (dân tộc Ba Na) ở làng Đăk Wok, xã Hơ Moong, huyện Sa Thầy và người Brâu ở làng Đăk Mế, xã Bờ Y, huyện Ngọc Hồi, là những đại diện của di sản “Không gian văn hóa cồng chiêng Tây Nguyên” nhằm đóng góp vào những thảo luận lý thuyết trên. Nghiên cứu này chỉ ra rằng, tuy thường ẩn dưới và dường như đồng tình với các diễn ngôn chính thức nhưng trong quá trình tham gia thực hành biểu diễn, mỗi cộng đồng đã phát triển những ý thức mạnh mẽ về giá trị di sản. Từ đó, mỗi cộng đồng có thích ứng riêng nhằm thể hiện sống động và hiệu quả văn hóa dân tộc mình trên các sân khấu di sản, như những đại diện của “Không gian văn hóa cồng chiêng Tây Nguyên”, góp phần củng cố cho sự tồn tại và ảnh hưởng của diễn ngôn di sản này.

Bài viết được chia thành nhiều phần. Phần ngay sau đây giới thiệu chung những nét sơ lược của di sản “Không gian văn hóa công chiêng Tây Nguyên” cùng hai đại diện tiêu biểu - cũng là các nghiên cứu trường hợp trong bài viết. Tiếp đó bài viết mô tả và thảo luận các quá trình mà hai cộng đồng này tham gia, trải nghiệm, suy nghĩ về các hoạt động di sản, từ đó tìm ra những phương cách biểu diễn phù hợp và sinh động các giá trị văn hóa của dân tộc mình. Những vấn đề này được phân tích chủ yếu thông qua quá trình chuẩn bị, luyện tập, và biểu diễn của hai cộng đồng trong Lễ hội tết tại Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam (Hà Nội) vào tháng 2/2016.

1. Không gian nào cho văn hóa công chiêng Tây Nguyên?

Di sản “Không gian văn hóa công chiêng Tây Nguyên” được ghi tên vào danh sách các “Kiệt tác truyền khẩu và di sản phi vật thể của nhân loại” năm 2005¹. Các yếu tố được ghi danh của di sản không chỉ gồm công chiêng và âm nhạc công chiêng mà còn bao gồm các yếu tố khác có liên quan như không gian làng, giọt nước, nhà rông, thầy cúng, các lễ nghi thiêng... trong tổng hòa văn hóa truyền thống Tây Nguyên. Tuy nhiên, những biến đổi mau chóng về kinh tế, dân cư, văn hóa và thực hành tôn giáo trong những thập kỷ gần đây khiến nhiều nhà nghiên cứu đặt câu hỏi về sự tồn tại toàn vẹn hiện nay của “không gian văn hóa” này. Đó cũng là bối cảnh hiện tại của hai địa bàn có những nghệ nhân là đại diện tiêu biểu cho di sản.

Đăk Wok là một làng của người Rơ ngao thuộc dân tộc Ba Na theo Công giáo, cách thành phố Kon Tum 40 km về phía Tây Bắc. Là các tín đồ Công giáo, người dân làng Đăk Wok không còn thực hành các lễ hiến sinh cúng sức khỏe, mùa màng như trong nếp sống truyền thống. Làng Đăk Wok trước đây nằm trong thung lũng trù phú ven sông Đăk Krông với những nếp nhà sàn truyền thống, cuộc sống ổn định nhiều đời nhờ canh tác nương rẫy, săn bắt thú rừng và đánh cá dưới sông suối. Tuy nhiên, nếp sống này bị thay đổi hoàn toàn từ năm 2003 khi dân làng phải di dời tái định cư vì công trình thủy điện Plei Krông. Tại nơi ở mới, các gia đình sống trong những ngôi nhà cấp 4 tái định cư xây dựng theo kiểu của người Kinh. Diện tích canh tác hạn chế nên đời sống kinh tế hầu hết các gia đình trong làng nhìn chung là khó khăn. Những nghi lễ cộng đồng lâu đời như lễ sửa giọt nước đầu năm đã không còn. Thay đổi đột ngột và toàn diện đó dẫn đến tình trạng mà nghệ nhân A Thôi ở Đăk Wok mô tả là "nguy cấp" đối với các thực hành văn hóa truyền thống của làng.

Đăk Mế là làng biên giới nằm cách ngã ba biên giới Lào, Việt Nam, Campuchia 10km. Theo lời những người Brâu cao tuổi, làng trước kia nằm trong thung lũng rộng lớn ven suối Mế. Sau năm 1975, đường biên giới giữa ba nước Việt Nam, Lào và Campuchia được thiết lập tách người Brâu sống ở vùng ranh giới này về các quốc gia khác nhau. Nhóm Brâu được cắt về Việt Nam di chuyển từ nơi ở cũ (thuộc lãnh thổ Campuchia) đến chỗ ở hiện nay nhưng vẫn giữ tên làng gốc là Đăk Mế. Với dân số chỉ khoảng trên 400 người trong lãnh

¹ Năm 2008 di sản này được chuyển sang “Danh sách di sản văn hóa phi vật thể đại diện của nhân loại”. Quá trình nhận diện và ghi danh di sản văn hóa phi vật thể này xem thêm Trần Hoài (2020a)

thổ Việt Nam², Brâu được coi là một trong những dân tộc rất ít người³ và nhận được những ưu đãi đặc biệt để phát triển kinh tế, xã hội. Tại nơi cư trú mới, nhà nước vận động họ từ bỏ canh tác nương rẫy để định canh định cư, theo đó cũng không còn thực hành các nghi lễ nông nghiệp truyền thống. “Hết rẫy, hết lễ hội”, các nghệ nhân Brâu đúc kết. Hiện nay họ chỉ tái hiện các nghi thức, lễ hội này trong các hoạt động di sản để trình diễn những giá trị điển hình của văn hóa truyền thống Brâu (Trần Hoài, 2020b).

Quá trình lịch sử và bối cảnh hiện tại trên của Đăk Wok và Đăk Mế gắn với những biến đổi mạnh mẽ chung diễn ra ở Tây Nguyên từ cuối thế kỷ 19 đến nay với sự xâm nhập của Công giáo và việc cải đạo, ảnh hưởng tàn phá của chiến tranh, sự biến mất của các nghi lễ cùng sự hài hòa vốn có giữa con người với thiên nhiên ở Tây Nguyên (Hickey, 1982). Vậy còn “không gian nào cho văn hóa công cộng Tây Nguyên?”, Saleminck (2012) đã đặt câu hỏi căn bản như vậy khi di sản này được ghi danh là “Kiệt tác truyền khẩu và di sản phi vật thể của nhân loại”. Tuy nhiên, một số nghiên cứu về chính trị di sản (Meeker, 2007; Trần Hoài, 2019) ở góc tiếp cận khác lại chỉ ra rằng tình thế bên bờ vực bị biến mất lại chính là đặc điểm quan trọng để một giá trị văn hóa dân gian được ghi danh thành di sản văn hóa, cần được cả nhà nước và cộng đồng bảo vệ. Theo Meeker (2007), một truyền thống (tradition) chỉ xuất hiện trong bối cảnh hiện đại sau những suy thoái hay biến mất ban đầu. Và từ đó, hình ảnh lý tưởng của truyền thống này “tồn tại trong các diễn ngôn (như là một di sản), cũng như qua các thực hành chọn lọc tiêu biểu (representational practices) có mối tương thích với diễn ngôn” (Meeker, 2007). Cũng giống như trường hợp của dân ca quan họ trong phân tích của Meeker, hình ảnh truyền thống lý tưởng của “Không gian văn hóa công cộng Tây Nguyên” trở thành diễn ngôn di sản khi đối mặt với nguy cơ bị biến mất. Bài viết này chỉ ra quá trình và cách thức các nghệ nhân ở hai làng Đăk Wok và Đăk Mế, ở những tình thế khó khăn khác nhau đã tham gia các “thực hành chọn lọc tiêu biểu” nhằm duy trì sự hiện diện của văn hóa dân tộc mình như những đại diện của “Không gian văn hóa công cộng Tây Nguyên”, từ đó góp phần củng cố sự tồn tại của diễn ngôn di sản này. Trước hết là ở quá trình hai cộng đồng tham gia các hoạt động di sản.

2. Gia nhập “cộng đồng di sản”

Những nghệ nhân ở làng Đăk Wok bắt đầu làm quen với các hoạt động văn hóa dân gian từ đầu những năm 2000 khi nghệ nhân A Thôi của làng tham gia biên dịch một số sử thi Ba Na trong dự án quy mô lớn của Viện Nghiên cứu Văn hóa (Viện Hàn lâm Khoa học xã hội Việt Nam). Khi hoàn thành công việc, A Thôi nhận ra rằng ông có thể có được thu nhập đáng kể từ công tác khai thác vốn văn hóa truyền thống này. Thù lao nhận được giúp ông sửa sang nhà cửa rộng rãi và khang trang so với những ngôi nhà cấp 4 tái định cư hầu như đều đã

² Làng Đăk Mế năm 2015 có 128 hộ với 418 nhân khẩu người Brâu.

³ Theo Ủy ban Dân tộc, Việt Nam hiện có 5 dân tộc rất ít người (tiêu chí dân số dưới 1000 người) gồm: Si La, Pu Péo, Ô-đu, Brâu và Rơ-măm.

xuống cấp trong làng. Sự thay đổi nhận thức về giá trị của văn hóa truyền thống thổi thúc A Thôi tiếp tục khai thác nguồn “vốn” này.

Khi dự án sưu tầm sử thi kết thúc, Viện Nghiên cứu Văn hóa tri ân một số làng đã cung cấp nhiều tác phẩm sử thi góp phần vào thành công của dự án bằng những món quà ý nghĩa. Nhờ cơ hội này, năm 2006 A Thôi đã xin được nguồn hỗ trợ để thành lập một đội công chiêng. *Ngay lúc đó, tôi nghĩ đến Nghị quyết trung ương 5 về xây dựng nền văn hóa tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc. Nghị quyết ấy rất đúng. Khi đó, tôi nhận thức được rằng, nếu chúng tôi cứ chạy theo nhạc hiện đại như đàn guitar thì làm sao sánh nhạc này như những anh em người Kinh? Chúng tôi cần trở về với văn hóa truyền thống của ông cha để lại. Đó chắc chắn mới là cách đúng* (A Thôi, trưởng đoàn nghệ nhân làng Đăk Wók). Sau khoảng gần 1 năm luyện tập dưới sự đào tạo của một nghệ nhân trong làng là A Nhur, nhóm có thể đánh thuộc 4-5 bài nhạc chiêng truyền thống mà hiện nay họ vẫn diễn tấu trong những lần biểu diễn.

Họ đã được đào tạo sẵn sàng đúng lúc cho một cơ hội khác đến ở thời điểm đầu năm 2007. Khi đó đội công chiêng và *xoang* của làng Đăk Wók được mời tham gia biểu diễn một tháng tại Mỹ trong khuôn khổ Lễ hội Đời sống dân gian Smithsonian⁴, với các tiết mục nhạc chiêng, múa *xoang*, hát kể sử thi và các nghề thủ công truyền thống như đan gùi và đóng thuyền độc mộc. Tại thời điểm này, Đăk Wók đã tái định cư được vài năm khiến những vốn văn hóa vật chất của cộng đồng mất đi một cách đột ngột và khó có thể gầy dựng lại. Trong tình thế đó, những nỗ lực khôi phục và biểu diễn văn hóa phi vật thể của các nghệ nhân đã giúp ghi dấu Đăk Wók trên bản đồ di sản văn hóa ở Tây Nguyên. Chuyến biểu diễn tại Mỹ của các nghệ nhân làng Đăk Wók được ghi nhận là một trong mười sự kiện văn hóa quan trọng của tỉnh Kon Tum năm 2007. Theo Cục Di sản văn hóa, đây cũng là hoạt động thiết thực của Việt Nam nhằm bảo vệ “Không gian văn hóa công chiêng Tây Nguyên” (Nguyễn Kim Dung, 2014). Thành công này đưa các nghệ nhân Rơ Ngao đến những chuyến biểu diễn quốc tế dài ngày khác ở Pháp, Hàn Quốc và nhiều tỉnh trong nước. A Thôi trở thành nghệ nhân nổi bật và có uy tín như là người “giữ linh hồn của văn hóa Tây Nguyên” (Khánh Ngọc, 2015). Ông tham dự các đợt tập huấn sưu tầm và biểu diễn văn hóa dân gian ở trong nước, ở Malayxia và được mời đi truyền dạy các kỹ năng đánh công chiêng, hát kể sử thi ở nhiều tỉnh trong nước.

Người Brâu ở Đăk Mé không phải trải qua một chặng đường dài với nhiều cơ duyên như Đăk Wók để trở thành một trong những địa điểm nổi bật của “Không gian văn hóa công chiêng Tây Nguyên”. Trong các dân tộc tại chỗ ở Kon Tum, người Brâu không chỉ được chú ý vì họ là một trong những tộc người có dân số rất ít (dưới 1000 người) mà còn vì họ sở hữu cặp chiêng *Tha*. Theo hồ sơ di sản đệ trình lên UNESCO (Tô Ngọc Thanh và Nguyễn Chí Bền, 2006) cũng như trên các phương tiện truyền thông, chiêng *Tha* được mô tả như một

⁴ Lễ hội Đời sống dân gian Smithsonian với chủ đề “Mê Kông - Dòng sông kết nối các nền văn hóa” (2007) giới thiệu và tôn vinh di sản văn hóa của các dân tộc thuộc tiểu vùng sông Mê Kông (ở các quốc gia Thái Lan, Lào, Campuchia, Trung Quốc và Việt Nam) thông qua việc các chủ thể văn hóa tự trình diễn các loại hình văn hóa phi vật thể.

trong những chiêng cổ nhất ở Tây Nguyên, có nguồn gốc từ Lào, được làm từ hợp kim đặc biệt giữa đồng với sắt nên cứng hơn nhiều so với các chiêng ở Tây Nguyên được đúc từ đồng. Nguyên liệu đặc biệt này khiến tiếng *Tha* khi gõ đanh, vang như tiếng kèn chứ không ngân nga như tiếng các chiêng làm từ nguyên liệu đồng khác.

Tính thiêng là đặc điểm nổi bật của chiêng này vì chiêng *Tha* là chiêng nghi lễ. Theo tín ngưỡng của người Brâu, trong mỗi chiêng *Tha* đều có thần trú ngụ, chỉ được dùng trong những nghi lễ quan trọng có kèm theo nghi lễ ăn trâu. Mỗi lần đem chiêng *Tha* ra và gõ tấu, gia chủ phải làm lễ cúng nhỏ gồm 1 con gà và 1 ghè rượu, lấy máu gà và rượu bôi vào lòng trong của chiêng để mời thần *Tha* (*goh Tha*) về "ăn" và "nói" (qua tiếng chiêng). Sau khi di sản văn hóa công chiêng được ghi danh, chiêng *Tha* của người Brâu ngày càng thu hút sự chú ý của các nhà nghiên cứu và truyền thông, còn các nghệ nhân Brâu liên tục được mời đi trình diễn chiêng *Tha* ở nhiều sinh hoạt di sản trên khắp cả nước. Quá trình tham gia các hoạt động di sản đã tác động đến cách hiểu, cách nhìn nhận của nghệ nhân về các giá trị của di sản, kinh nghiệm thể hiện bản sắc văn hóa nhằm giữ sự hiện diện của cộng đồng mình trên sân khấu di sản chung của Việt Nam.

3. Những thay đổi trong suy nghĩ của nghệ nhân về giá trị di sản

Như đã chỉ ra ở phần trên, nghệ nhân A Thôi ở Đăk Wok đã khám phá ra rằng việc biên dịch sử thi thực sự đem lại những giá trị kinh tế đáng kể. Chuyến đi biểu diễn tại Lễ hội đời sống dân gian ở Viện Smithsonian (Mỹ) sau đó còn khiến ông và cộng đồng thấy rằng các hoạt động khôi phục và biểu diễn văn hóa có thể đưa họ từ một "làng nghèo" nằm ven sông Đăk Krông bước lên sân khấu di sản thế giới. *Lúc ấy một câu hỏi cứ lặp đi lặp lại trong đầu tôi: Điều gì đã cho chúng tôi cơ hội đi du lịch khắp nơi, được nhìn thấy thế giới? Đó phải là văn hóa của chúng tôi. Tôi nghĩ rằng, nếu văn hóa truyền thống Ba Na đã mai một và không còn giá trị, tại sao nó lại có thể đưa chúng tôi đi xa như vậy?* (A Thôi, trưởng đoàn nghệ nhân làng Đăk Wók).

Không chỉ riêng A Thôi, nhiều thành viên khác của đoàn và dân làng Đăk Wok cũng có những ngạc nhiên và thắc mắc gần tương tự. Khi trò chuyện với tôi, họ cũng tự hỏi rằng tại sao các bản nhạc chiêng, các tiết mục biểu diễn dân gian có thể giúp họ được đi nhiều nước trên thế giới, cũng như giúp A Thôi trở thành nghệ nhân nổi tiếng và quan trọng đến thế. So với cách tự hỏi của những người khác trong làng, câu hỏi mà A Thôi đưa ra đã hàm chứa trong đó khẳng định đơn giản nhưng rõ ràng của ông cho sự hiện tồn, sức sống và giá trị của văn hóa Ba Na, cũng như thể hiện quyết tâm của ông cùng nhóm nghệ nhân giữ gìn sự hiện diện và sức sống của văn hóa này.

Trong khi đó, ở làng Đăk Mế, nghệ nhân Thao Lý không có vai trò kếp như A Thôi ở làng Đăk Wok, vừa là nghệ nhân vừa là cán bộ văn hóa để dẫn cụ thể chủ trương của Nghị quyết trung ương 5 hay gọi tên đầy đủ di sản "Không gian văn hóa công chiêng Tây Nguyên", hoặc biết tường tận vai trò của UNESCO. Cách ông kể về trải nghiệm biểu diễn di

sản của các thể hệ nghệ nhân làng Đăk Mế cũng như bản thân ông không cho thấy sự hấp dẫn, nhiều dấu ấn, bước ngoặt và trải nghiệm đặc sắc như những câu chuyện của A Thôi. Đối với Thao Lý, việc biểu diễn rất đơn giản như đi thực hiện một nhiệm vụ hoặc “đi lao động”. Nhưng như nhiều nghệ nhân Brâu khác cùng đoàn, Thao Lý cũng không giấu rằng nhiều khi họ cảm thấy ngại tham gia các chuyến biểu diễn do lịch trình diễn trùng với lịch sản xuất và thù lao hạn chế⁵. Tuy nhiên, các nghệ nhân ở Đăk Mế vẫn nỗ lực tham gia trình diễn văn hóa, coi đó là hoạt động quan trọng để giữ sự quan tâm của nhà nước đối với dân tộc Brâu “còn rất ít người”. *Nhà nước quan tâm để dân tộc Brâu ít người làm lại được bản sắc như xưa thì mình phải làm. Không làm thì mất bản sắc. Đâu phải làng nào cũng được quan tâm như vậy. Nếu mình không giữ bản sắc thì nhà nước cũng sẽ không quan tâm đến mình nữa,...* *Nếu không biểu diễn thì dân tộc Brâu chúng tôi cũng sẽ biến mất* (Thao Lý, trưởng đoàn nghệ nhân làng Đăk Mế). Ý kiến trên của Thao Lý được các nghệ nhân làng Đăk Mế đồng tình, chia sẻ.

Như vậy, nghệ nhân ở mỗi làng tuy có những suy nghĩ riêng nhưng cùng ý thức được vai trò thực hành và biểu diễn các giá trị di sản tiêu biểu cho sự hiện diện và tồn tại sống động của văn hóa dân tộc mình như những đại diện của “Không gian văn hóa cồng chiêng Tây Nguyên”. Là một làng Công giáo, bị tác động của tái định cư thủy điện làm cho cấu trúc đời sống lâu đời của cộng đồng bị phá vỡ, làng Đăk Wok gần như hội đủ những yếu tố biến đổi mà Saleminck đặt ra trong câu hỏi cho sự tồn tại của một “không gian văn hóa” cho cồng chiêng. Bối cảnh của làng Đăk Mế cũng không khác nhiều khi họ đã không còn thực hành những lễ nghi nông nghiệp truyền thống được coi là “hồn cốt” của văn hóa cồng chiêng. Tuy nhiên, với ý thức mạnh mẽ của người dân về giá trị di sản, thông qua quá trình tham gia thực hành biểu diễn, mỗi cộng đồng đã tìm ra những cách thức thích ứng riêng để thể hiện sống động và hiệu quả văn hóa dân tộc mình trên các sân khấu di sản.

4. Lựa chọn cách thể hiện các giá trị di sản

Ở làng Đăk Wok, quá trình tham gia trình diễn văn hóa dân gian đã giúp A Thôi cùng các nghệ nhân học hỏi và đúc rút kinh nghiệm biểu diễn và giới thiệu các giá trị di sản. Chuyến đầu tiên đến Mỹ, họ được các chuyên gia từ Cục Di sản văn hóa và Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam hướng dẫn cả về lý thuyết và thực hành theo các tài liệu của Viện Smithsonian⁶. Một trong những kinh nghiệm quan trọng được đúc rút là làm thế nào thể hiện sống động nhất sự đậm đà, đặc sắc của vốn văn hóa dân tộc mình.

Những kinh nghiệm này còn được A Thôi thể hiện trong cách ông phân biệt giữa “nghệ nhân ngày xưa” với “nghệ nhân ngày nay”. “Nghệ nhân ngày xưa”, theo đó giống như cha ông, hiểu biết rất nhiều về văn hóa truyền thống nhưng ít khi nói ra, hầu như im lặng làm

⁵ Thù lao hàng ngày theo tiêu chuẩn của nhà nước là 120.000 đồng. Còn mức tiền công hái cà phê trong mùa thu hoạch là 300.000 đồng hoặc hơn. Đó là lý do vì sao khi có mùa vụ nhiều người trốn tránh đi biểu diễn để ở nhà lo kinh tế.

⁶ Những đại diện của Việt Nam tham dự lễ hội này còn được thực hành trước cách biểu diễn và giao lưu với người xem tại Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam (phòng vấn TS. Phạm Cao Quý, Cục Di sản văn hóa).

và chủ yếu giữ cho riêng mình. Nếu họ có cố gắng diễn đạt cũng khó có thể truyền tải với người ngoài. Còn “nghệ nhân ngày nay”, như bản thân A Thôi hoặc mẫu hình ông hướng đến, phải biết giải thích văn hóa dân gian của dân tộc mình để người ngoài hiểu và tán phục. Thực tế, kỹ năng mềm này cũng là điều làm nên sự khác biệt giữa A Thôi với các nghệ nhân khác trong nhóm. Trong thời gian đầu nghiên cứu thực địa tại làng và quan sát nhóm luyện tập, mỗi khi tác giả cố gắng hỏi các thành viên trong đoàn nội dung, ý nghĩa của mỗi tiết mục thì họ thường nói: “hỏi A Thôi, tôi không biết nói thế nào”. Còn A Thôi luôn sẵn sàng diễn giải với những câu chuyện đôi lứa trong một bài hát dân ca, hay tính thiêng trong các khâu chi tiết của lễ ăn trâu. Ngoài kinh nghiệm biểu diễn từ Lễ hội Smithsonian, ở trong nước, hoạt động tham gia các đợt tập huấn sưu tầm văn hóa dân gian cũng giúp nghệ nhân A Thôi có thêm kỹ năng và thói quen sưu tầm các câu chuyện và các chi tiết đặc sắc để viết minh họa nội dung cho các tiết mục dân ca hay nghi lễ ăn trâu của nhóm. Chuẩn bị nội dung thành văn bản như thế theo A Thôi vừa giúp ban tổ chức các buổi biểu diễn di sản dễ nắm bắt ý nghĩa các tiết mục của nhóm, vừa cho thấy sự giàu có, sống động, đặc sắc của văn hóa Ba Na cũng như nỗ lực của các nghệ nhân Đăk Wok.

Theo A Thôi và các nghệ nhân cùng làng, việc biểu diễn di sản, đặc biệt là các lễ nghi phải “thật” và sống động để người xem chứng kiến được cái hay, cái đặc sắc của văn hóa Ba Na. Điều này thể hiện qua lần biểu diễn lễ cầu an cho cộng đồng tại Làng văn hóa các dân tộc Việt Nam (Hà Nội). Trong dịp này, lễ hiến sinh các lễ vật như dê, lợn, gà được nhóm tổ chức chi tiết với bài cúng *yang* bằng bản ngữ, gây ấn tượng tới người xem. Tuy vậy, theo các nghệ nhân làng Đăk Wok, không phải nhóm nào cũng thể hiện lễ nghi được “thật” và sống động như thế. Họ lấy ví dụ cùng chuyến đi có một làng người Gia-rai cũng được mời tái hiện nghi lễ hiến sinh trâu cúng sức khỏe. Nhưng từ bước dựng cây *gâng*, gọi mời *yang* đến lúc hiến sinh, họ vừa làm vừa lo lắng nên khi xẻ thịt trâu nhóm A Thôi cũng phải sang giúp cùng⁷. Các nghệ nhân Đăk Wok hiểu rằng, những người Gia-rai sợ *yang* quở phạt vì diễn một nghi lễ thiêng không theo nhu cầu thật trong đời sống. Nhưng họ cũng cho rằng, nghi lễ hiến sinh ấy đã là bản sắc dân tộc thì cần tái hiện giống thật nhất như cách họ đã làm, dẫu cho ở địa phương các lễ hiến sinh thật không được nhà thờ Công giáo chấp nhận.

Khi các chuyên gia của Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam đến duyệt các tiết mục biểu diễn trong những ngày hội Tết ở Bảo tàng, A Thôi và các nghệ nhân đã diễn một bài dân ca có phần đệm công chiêng và một trích đoạn trong lễ cúng có hiến sinh cầu an. Sau màn diễn thử, các chuyên gia văn hóa nhận xét về một số chi tiết quá mới cần phải bỏ như những chi tiết hoa thêu trên áo của các nghệ nhân hay cách cả nhóm cúi chào sau mỗi tiết mục mà họ cho rằng đã bị sân khấu hóa. Các chuyên gia cũng hỏi ý nghĩa của nghi lễ hay độ xác thực

⁷ Khi tôi đến phỏng vấn tại làng Gia-rai này về chuyến đi, họ kể rằng dù đã được ban tổ chức thuyết phục rằng đây là biểu diễn tái hiện di sản và ở Hà Nội nhưng mọi người đều lo lắng. Họ sợ rằng khi làm một lễ hiến sinh, *yang* ở trên trời nghĩ rằng họ muốn ăn trâu thật và sẽ đòi hỏi những người tham gia phải ăn trâu khi về làng. Họ cũng giải thích rằng làng Đăk Wok theo Công giáo nên không phải sợ *yang* truyền thống, có thể thoải mái tái hiện nghi lễ hiến sinh hơn họ.

của một số động tác như các bước nhảy bên trong lễ của nghệ nhân A Thôi. Dù công nhận và đồng ý sẽ bỏ các chi tiết được coi là mới hay sân khấu hóa, A Thôi vẫn bảo vệ và cố gắng giải thích ý nghĩa thiêng, hướng đến *yang* trong lễ cúng cầu an.

Ở Đắk Mế, cách các nghệ nhân Brâu nói về việc trình diễn văn hóa dân tộc mình có phần đơn giản và khác hơn. Có lẽ một phần vì họ không được hướng dẫn hay có kinh nghiệm biểu diễn ở lễ hội Smithsonian và nhiều lễ hội di sản văn hóa quốc tế khác, cũng như do đặc thù cách biểu diễn của chiêng *Tha*. Tuy nhiên, họ cũng có những trải nghiệm và lựa chọn thích ứng riêng của mình.

Theo Thao Lý, bố của ông cùng một số nghệ nhân Brâu cao tuổi bắt đầu được mời đi biểu diễn chiêng *Tha* từ năm 1993. Trong những lần đầu biểu diễn, bố Thao Lý cảm thấy thích thú khi người nghe bị cuốn hút bởi sự độc đáo của chiêng *Tha*. Tuy nhiên, càng đi biểu diễn, các "ông già" càng cảm thấy khó thích ứng vì luôn thấy bối rối khi bước lên và đi xuống sân khấu. Các cán bộ tổ chức liên hoan văn nghệ phàn nàn sự chậm chạp này làm mất thời gian và sự liên tục của chương trình. Từ đó các nghệ nhân lớn tuổi tránh dần các cuộc đi biểu diễn. "*Từ đó tôi thay bố tôi. Biểu diễn trên sân khấu không phải quá khó đối với tôi. Chỉ cần bước lên (sân khấu), vào chỗ, ngồi xuống và bắt đầu gõ. Dề!*" (Thao Lý, trưởng đoàn nghệ nhân làng Đắk Mế). Thao Mã, bạn diễn song tấu chiêng *Tha* với Thao Lý cũng đồng tình với nhận định này. Cách Thao Lý chỉ ra thái độ thích ứng khác nhau giữa các thế hệ nghệ nhân với sân khấu biểu diễn di sản bổ sung thêm vào cách phân biệt giữa "nghệ nhân thời xưa" và "nghệ nhân thời nay" của A Thôi. Theo đó những nghệ nhân có thể thích ứng đã trở thành những đại diện quen thuộc trong các chương trình biểu diễn di sản. Với cách thích ứng đơn giản nhưng bền bỉ này, các nghệ nhân Brâu không ngừng tham gia các sinh hoạt biểu diễn duy trì sự hiện diện của chiêng *Tha* và văn hóa Brâu trên các sân khấu di sản ở Kon Tum và trên cả nước.

Trong buổi gặp và diễn thử một số tiết mục cho các chuyên gia từ Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam để chuẩn bị cho lễ hội năm mới, các nghệ nhân Brâu tiếp tục cách thể hiện đơn giản của mình. Họ trao đổi với một số thắc mắc và góp ý từ các chuyên gia về tính xác thực văn hóa của một số chi tiết như trang phục biểu diễn⁸ hay về người múa phụ họa kèm phần diễn tấu của chiêng *Tha*⁹. Tuy nhiên, phần trao đổi đáng chú ý khác giữa các nghệ nhân Brâu và cán bộ văn hóa địa phương để chuẩn bị cho chuyên biểu diễn lại diễn ra sau buổi gặp gỡ. Như đã nói ở phần trên, chiêng *Tha* là chiêng nghi lễ thiêng, cần làm lễ mời và xin phép vị thần trú ngụ trong chiêng khi đưa chiêng *Tha* đi biểu diễn. Tuy nhiên, một cán bộ văn hóa địa phương lại cho rằng nghi lễ này là phiền toái, khó kê biên trong báo cáo thu chi và lo ngại đây là cơ để dân làng uống rượu nên muốn bỏ qua lễ này. Các nghệ nhân Brâu

⁸ Do các quan hệ buôn bán xuyên biên giới, phụ nữ Brâu quen mặc váy mang nhiều nét văn hóa Lào. Theo góp ý của các chuyên gia, họ cần mặc trang phục truyền thống Brâu khi biểu diễn.

⁹ Một số chuyên gia cho rằng, chiêng *Tha* diễn tấu riêng trong nghi lễ. Nhưng theo dân làng, trong các nghi lễ ở làng, họ vẫn múa phụ họa khi chiêng *Tha* diễn tấu.

cảm nhận được điều này. Họ quả quyết rằng nghi lễ phải được thực hiện. Thao Ly, trưởng đoàn nghệ nhân trong làng nói với cán bộ văn hóa: *Để mang Tha ra khỏi làng thì phải làm lễ đầy, nếu không thì không ai dám mang Tha đi đâu. Anh cứ hỏi người trong làng xem*". Cuối cùng, vài ngày trước chuyến đi, lễ xin phép *Tha* được thực hiện.

Những câu chuyện và thông tin trên đã góp phần chỉ ra quá trình và cách thức mà các cộng đồng người Rơ Ngao và người Brâu thích ứng với hoạt động trình diễn di sản cũng như giao tiếp với các chuyên gia và cán bộ văn hóa. Trước hết là ý thức tìm hiểu và điều chỉnh của các "nghệ nhân ngày nay" nhằm thích ứng và tái hiện vốn văn hóa dân tộc trên sân khấu di sản. Bên cạnh đó, các nghệ nhân cũng có cách thảo luận với cán bộ quản lý nhằm duy trì tương tác xã hội theo lập luận của Goffman (1956). Nhờ đó, giữa những đại diện của địa phương (nghệ nhân) và nhà nước (chuyên gia và cán bộ văn hóa) không phải là quan hệ áp đặt hay đối đầu mà là những "gắn kết văn hóa" (cultural engagements) theo cách gọi của Herzfeld (2016). Và trong mỗi gắn kết ấy, các nghệ nhân ý thức để nắm giữ và bảo vệ những giá trị tiêu biểu: tính thiêng của di sản công cộng nằm trong trình diễn nghi lễ có hiến tế trâu của người Rơ ngao hay lễ *Goh Tha* của người Brâu. Những chuẩn bị trong hậu cảnh đó, như trong lý thuyết về trình diễn của Goffman (1956) ẩn sau sự thể hiện sống động và hiệu quả của các nghệ nhân những giá trị đại diện của di sản trên sân khấu.

5. Trải nghiệm về trình diễn các giá trị biểu trưng của di sản

Các nhóm nghệ nhân đã hoàn tất sự chuẩn bị để đến trình diễn trong lễ hội xuân ở Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam. Trước lễ hội, ban tổ chức gặp gỡ với các nghệ nhân để cùng thống nhất một lần nữa cách thức thể hiện các giá trị di sản văn hóa. *"Trình diễn ở Bảo tàng khác với những nơi khác. Cách của Bảo tàng khá giống với những gì tôi học được từ Viện Smithsonian là không để nghệ nhân diễn như nghệ sỹ trên sân khấu, mà giao lưu gần gũi để chuyển tải được các giá trị các trải nghiệm văn hóa đến người xem"* (A Thôi, trưởng đoàn nghệ nhân làng Đăk Wók).

Vào lễ hội, các nghệ nhân Brâu trình diễn ở khoảng sân rộng phía trước Bảo tàng, còn nhóm Rơ ngao trình diễn ở khoảng sân nhà rông Ba Na. Sân khấu mở và kỹ năng trình diễn văn hóa giàu kinh nghiệm của các nghệ nhân đã tạo nên tương tác văn hóa đặc biệt giữa họ, như những người chuyển tải văn hóa (cultural carriers) theo quan niệm của UNESCO, với người xem. Các tiết mục dân ca, sáo và đặc biệt là chiêng *Tha* được các nghệ nhân Brâu trình diễn theo cách đơn giản thường thấy của họ. Thao Lý và Thao Mã ngồi vào vị trí, bắt đầu gõ lên những âm thanh dồn dập của chiêng *Tha*, vui vẻ khi người xem ngạc nhiên thích thú trước âm thanh độc đáo cùng câu chuyện về vị thần quyền năng ẩn trong đôi chiêng nghi lễ cổ xưa này. Người xem càng thích thú hơn khi được chơi thử các nhạc cụ hay hát thử một đoạn trong dân ca của người Brâu. Ở khoảng sân dưới nhà rông, nhóm nghệ nhân Rơ Ngao có tiết mục trình diễn phần nào sôi động hơn. Chẳng hạn khi tái hiện nghi lễ cầu an, họ dùng nhà rông làm trung tâm để dàn chiêng trống diễn tấu các âm điệu rộn ràng cùng các thiếu nữ nhảy *xoang* di chuyển thành một đoàn xung quanh. Người xem cũng nhập với đoàn nghệ

nhân, xen giữa và học theo động tác *xoang* của các cô gái một cách hào hứng. A Thôi đeo mặt nạ, một tay cầm khiên, một tay cầm kiếm gỗ dẫn đầu đoàn. Đôi khi ông hú lên như một hành động trong lễ nghi truyền thống hàm ý xua đuổi tà ma và xui xẻo. Mỗi lần như thế, khán giả lại càng hưởng ứng, hòa nhập nhiều hơn vào không khí nghi lễ và tạo nên nhiều khoảnh khắc đầy hào hứng. Một người trung tuổi sau một lúc nhập theo đoàn đã xin chơi trống một cách nhiệt huyết. Khi nghi lễ tái hiện kết thúc, ông đã nói lời cảm ơn các nghệ nhân và bày tỏ sự may mắn được trải nghiệm, được gặp gỡ các nghệ nhân là hiện thân của văn hóa Ba Na từ Tây Nguyên ngay giữa Hà Nội.

Sự tương tác giữa các nghệ nhân với khán giả, đặc biệt là những khoảnh khắc đầy hào hứng trong không khí lễ hội ở sân nhà rông Ba Na gọi đến những "khoảnh khắc kỳ diệu" (magical moments) xuất hiện trong các buổi biểu diễn văn hóa dân gian nhờ vào sự tương tác giữa các nghệ nhân và người đến trải nghiệm. Đây là những khoảnh khắc theo Cantwell (1993), người xem tham dự sâu vào buổi biểu diễn đến mức họ không chỉ quan sát, cũng không chất vấn về tính xác thực mà trực tiếp trải nghiệm văn hóa. Trong phần trình diễn và tái hiện văn hóa của các nghệ nhân Brâu và Rơ Ngao, sự tương tác gần gũi với khán giả như những người trải nghiệm văn hóa đã tạo nên những khoảnh khắc này. Trong các trình diễn, không ai trong số khán giả hỏi các chi tiết như những bông hoa thêu mới trên trang phục của các nghệ nhân Ba Na, động tác cúi chào của nhóm, hay về điệu múa phụ họa theo chiêng *Tha* của nhóm Brâu. Thay vào đó, khán giả thích thú với cơ hội được giải trí, trải nghiệm văn hóa trực tiếp từ các nghệ nhân. Với khán giả, sự có mặt của các nghệ nhân ở bảo tàng như những hiện thân cho văn hóa của mỗi dân tộc.

Kết luận

Nghiên cứu chỉ ra rằng, nếu trong các diễn ngôn di sản, Nhà nước luôn kêu gọi người dân địa phương cần có ý thức về giá trị của di sản văn hóa của họ thì trong quá trình tham gia thực hành biểu diễn, cộng đồng và các nghệ nhân cũng có những quan niệm, suy nghĩ riêng về giá trị của di sản văn hóa đối với cộng đồng mình. Từ đó, họ xây dựng những cách thức thích ứng phù hợp nhằm thể hiện sống động và hiệu quả văn hóa dân tộc mình trên các sân khấu di sản. Hoạt động bảo tồn di sản của các cộng đồng trong nghiên cứu này, ở khía cạnh nào đó, phản ánh hiện tượng mà Bausinger (1990) gọi là sự hiện diện liên tục của văn hóa dân gian trong thế giới hiện đại. Schieffelin (1985) khi phân tích quá trình biểu diễn các nghi lễ cũng chỉ ra rằng những thực tế văn hóa (cultural reality) có thể xuất hiện hay được gọi lên thông qua biểu diễn và thực hành. Thực tế đó được gọi lên từ cách mà nghệ nhân làng Đăk Wók làm sống lại các nghi lễ hiến tế hay nỗ lực của các nghệ nhân Đăk Mé duy trì sự hiện diện của văn hóa tộc người Brâu trên các sân khấu di sản. Sự tương tác hiệu quả của các nghệ nhân với các chuyên gia và cán bộ văn hóa cũng như cách tương tác và chuyển tải sống động văn hóa của họ tới người xem càng xây đắp, duy trì cho thực tế văn hóa này. Những hoạt động văn hóa "từ bên dưới" của các nghệ nhân vô hình chung củng cố cho hình ảnh lý tưởng của "Không gian văn hóa công cộng Tây Nguyên" trong các diễn ngôn di sản. Bên cạnh đó, sự tương tác hiệu

quả của các nghệ nhân với chuyên gia và cán bộ văn hóa khiến họ trở thành những khớp nối quan trọng cho sự vận hành của bản thân hệ thống quản lý di sản.

Tài liệu tham khảo

1. Bausinger, H. (1990), *Folk Culture in a World of Technology* (transl. E. Dettmer), Bloomington: Indiana University Press.
2. Cantwell, R. (1993), *Ethnomimesis: Folklife and the Representation of Culture*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
3. Nguyễn Kim Dung (2014), “Liên kết bảo tồn không gian văn hóa công chiêng Tây Nguyên trong bối cảnh hội nhập quốc tế”, *Tạp chí Di sản Văn hóa*, Số 1 (46), tr. 29-32.
4. Goffman, E. (1956), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh: University of Edinburgh.
5. Herzfeld (2016), *Cultural Intimacy: Social Poetics and the Real Life of States, Societies, and Institutions* (Third Edition), London and New York: Routledge.
6. Hickey, G. C. (1982), *Sons of the Mountain: Ethnohistory of the Vietnamese Central Highlands to 1954*, New Haven: Yale University Press.
7. Trần Hoài (2019), “*Doing Culture*” for a “*Living Cultural Heritage*”: *Politics, Performances, and Representations of the “Space of Gong Culture” in the Central Highlands of Vietnam*, Luận án Tiến sỹ, Viện Nhân học xã hội Max Planck, Trường Đại học Martin Luther Halle-Wittenberg (Đức).
8. Trần Hoài (2020a), “Từ “Nghệ thuật công chiêng” đến Kiệt tác “Không gian văn hóa công chiêng Tây Nguyên”: văn hóa dân gian trên con đường trở thành di sản văn hóa phi vật thể”, *Tạp chí Nghiên cứu Văn hóa Việt Nam*, Số 6 (192), tr. 36-48.
9. Trần Hoài (2020b), “Phục dựng di sản, khẩn cầu chữa bệnh và cậy nhờ Phật giáo: đời sống lễ nghi của một nhóm thiểu số vùng biên”, trong Nguyễn Thị Phương Châm và Hoàng Cẩm chủ biên: *Văn hóa Việt Nam đương đại: Đa dạng biểu đạt và tương tác*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
10. Meeker, L. (2007), *Musical Transmissions: Folk Music, Mediation and Modernity in Northern Vietnam*, Ph.D. Dissertation, Columbia University.
11. Muzaini và Minca (edited, 2020), *After Heritage: Critical Perspectives On Heritage From Below*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, UK.
12. Khánh Ngọc (2015), “Người đam mê, trăn trở với văn hóa Ba Na”, *Báo công thương*, trên trang <http://baocongthuong.com.vn/nguoi-dam-me-tran-tro-voi-van-hoa-ba-na.html> (Truy cập ngày 20/04/2015).
13. Robertson, Iain J.M. (edited, 2012), *Heritage from Below*, Routledge.

14. Salemink, O. (2012), "Is there Space for Vietnam's Gong Culture? Economic and Social Challenges for the Safeguarding of the Space of Gong Culture", In: I. Kopania (ed.): *outtheast Asia Studies in Art, Cultural Heritage and Artistic relations with Europe*, Warsaw: Polish Institute of World Art Studies, pp. 127-134.

15. Schieffelin, E. L. (1985), "Performance and the Cultural Construction of Reality", *American Ethnologist*, 12 (4), pp. 707-724.

16. Smith, L. (2006), *Uses of Heritage*, London: Routledge.

17. Tô Ngọc Thanh, Nguyễn Chí Bền (2006), *Kiệt tác truyền khẩu và di sản phi vật thể của nhân loại: Không gian văn hóa Công chiêng Tây Nguyên*, Thế Giới Press, Hà Nội.



Nhóm nghệ nhân Rơ Ngao biểu diễn công chiêng trong lễ hội Tết
tại Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam

Ảnh: Trần Hoài, chụp năm 2016