

HÁT BÓNG RỒI VÀ TÍN NGƯỠNG NỮ THẦN Ở NAM BỘ

Lê Hải Đăng*

Hát bóng rồi là loại hình nghệ thuật tổng hợp có chức năng thực hành nghi lễ tại cơ sở tín ngưỡng nữ thần ở Nam Bộ. Trong cuốn *Gia Định thành thông chí* của Trịnh Hoài Đức biên soạn đầu thế kỷ XIX có đề cập tới thói quen: “*tin việc đồng bóng, kính trọng nữ thần như bà Chúa Ngọc, bà Chúa Động; quen gọi các phu nhân tôn quý bằng bà: bà Thủy Long, bà Hỏa Tinh, cô Hồng, cô Hạnh...*”⁽¹⁾ của người Gia Định. Còn sách *Đại Nam nhất thống chí* viết: ở tỉnh Định Tường thường “*hay dùng cô đồng múa hát, lấy làm vui thích*”.⁽²⁾

Những ghi chép trên đây cho thấy hai góc nhìn từ một dạng thức văn hóa. Thứ nhất: nhìn từ trục tín lý của các đối tượng thờ tự trong phạm vi tín ngưỡng (Nữ thần). Thứ hai: nhìn từ hình thái diễn xướng nghi lễ được thực hiện bởi các cô đồng. Đáng tiếc là những liên hệ trong khuôn khổ tín ngưỡng, cũng như thói quen văn hóa được thực hiện thông qua các cô đồng không trực tiếp chỉ ra nguồn gốc của loại hình nghệ thuật tồn tại trong môi trường đó. Tín ngưỡng vốn có tính chất bảo thủ truyền thống, còn nghệ thuật lại chịu ảnh hưởng, tác động bởi bối cảnh văn hóa, xã hội, nhu cầu đổi mới về thẩm mỹ. Điều đó càng đẩy nguồn gốc của Hát bóng rồi lùi sâu hơn vào quá khứ mà hiện tại chưa thể tìm ra căn cứ để xác định về tình trạng sơ khai. Chỉ biết rằng, muộn nhất vào khoảng đầu thế kỷ XIX, loại hình nghệ thuật Hát bóng rồi đã trở nên phổ biến.

1. Ngôi miếu - trú sở thần linh và nơi trình diễn nghệ thuật Hát bóng rồi

Tín ngưỡng nữ thần vốn là một hiện tượng văn hóa sơ khai, có nguồn gốc lâu đời, gắn liền với hình thái thờ Mẫu. Rất nhiều dân tộc trên thế giới đều có tín ngưỡng thờ nữ thần, đặc biệt là vị thần sản sinh ra vạn vật “vạn vật chi mẫu”. Theo đó, cội nguồn của sự sống bắt nguồn từ “nữ tính”. Nó như một hiện tượng văn hóa phổ biến trên thế giới. Suốt chiều dài lịch sử, do ảnh hưởng tư tưởng Nho giáo, quan niệm trọng nam khinh nữ, nên tín ngưỡng nữ thần có xu hướng tồn tại trong môi trường văn hóa dân gian, đặc biệt mạnh lên khi người Việt thiên di vào vùng đồng bằng Nam Bộ, cộng hưởng với văn hóa Chăm. Bởi vậy, uy nghi của các nữ thần bao trùm cả một vùng đồng bằng rộng lớn, từ Huế, Đà Nẵng, Quảng Nam vào đến vùng miền Tây Nam Bộ, với những nữ thần, như Thiên Y A Na, Bà Chúa

* Thành phố Hồ Chí Minh.

Tiên, Chúa Ngọc, Bà Đen, Bà Chúa Xứ, Cửu Thiên Huyền Nữ, Linh Sơn Thánh Mẫu, Thiên Hậu, Kim Huê, Thánh Anh La Sát, Thất Thánh Nương Nương, Cổ Hỷ, Thượng Động, Cô Hồng, Cô Hạnh, Bà Kim, Bà Mộc, Bà Thủy, Bà Hỏa, Bà Thổ... Tất cả những đối tượng trên đều được thờ tự rải rác hay phối tự trong cơ sở tín ngưỡng nữ thần, mà cụ thể là những ngôi miếu.

Xét về mức độ phổ biến, hầu đâu có đình cũng thường có thêm miếu. Số lượng miếu tuy chưa thể thống kê một cách đầy đủ, nhưng theo phán đoán có thể nhiều hơn cả đình. Bởi lẽ: đình có quy mô lớn, nằm lộ thiên giữa nơi công cộng. Trong tiến trình lịch sử, đình đóng nhiều vai trò khác nhau, từ cao nhất là Hành cung⁽³⁾ của nhà vua cho đến ngôi nhà làng (thiết chế công cộng làng xã) mà hiện tại chỉ bảo lưu công năng thờ tự. Để xây dựng đình đòi hỏi phải huy động nhiều nhân lực, vật lực, tài lực, trong khi miếu xưa nay đều thống nhất trên một chức năng thờ tự. Đình mang trong mình bản thể của xã hội phong kiến với quyền uy thuộc về phái nam, từ uy quyền quan phương cho đến tư tưởng trọng nam. Còn miếu “đại diện” cho phái nữ, có lẽ bởi thế mà không kém phần yếm thế. Miếu mang sắc màu tín ngưỡng rõ rệt, tồn tại tự phát trong dân gian và không đồng nhất về mặt quy mô. Chốn thường trú của thần linh này thường gắn kết với hoạt động diễn xướng thực hành nghi lễ. Và trong khuôn khổ ít nhiều khép kín về không gian, nhỏ hẹp về quy mô, cộng thêm tính chất tư gia cho phép nhiều ngôi miếu mọc lên theo ý chí, nguyện vọng cá nhân, không thông thuộc vào bất cứ đoàn thể nào. Ở nhiều địa phương có những gia đình lập am, miếu ngay trong khuôn viên nhà mình và đương nhiên họ cũng có thể tổ chức “lễ hội tại gia” giống như việc hầu bóng ở các bản điện, đền từ tại gia khu vực miền Bắc. Có lẽ vì những tính chất này khiến cho việc thống kê cơ sở tín ngưỡng miếu (có thể) khó hơn đình, chùa... Vả lại, sự không được quan tâm xét dưới phương diện nào đó khiến cho miếu càng phát triển dễ dàng (so với đình). Những ngôi miếu cô hồn vô chủ trên trục đường quốc lộ là một bằng chứng cho thấy sự phát triển theo khuynh hướng tự phát. Còn việc xây dựng đình thời xưa đòi hỏi chủ sở hữu phải có thân phận, chức sắc hoặc giàu sang mới đủ khả năng thực hiện. Đình không còn tái sinh trong xã hội đương đại, nhưng miếu vẫn tiếp tục hình thành bằng con đường dân gian tự phát.

Trong quá khứ, đình, chùa, miếu, vũ đều thuộc thiết chế văn hóa truyền thống. Chúng không chỉ là cơ sở tín ngưỡng, thờ tự mà còn đóng vai trò của những thiết chế cộng đồng nhằm thỏa mãn nhu cầu về sinh hoạt văn hóa, giống như chức năng của nhà văn hóa, nhà hát, sân khấu... Vì thế, hàng loạt các loại hình nghệ thuật đều gắn kết với cơ sở tín ngưỡng, từ lễ Kỳ yên ở đình, lễ Vu Lan ở chùa cho đến lễ hội vía các nữ thần ở miếu, chưa kể đến những sinh hoạt diễn ra trong gia thất, như lễ Tạ trang, lễ Đội bát nhang, lên đồng... Giống như nhà hát, sân khấu... trong xã hội đô thị hiện đại, miếu đóng vai trò cung ứng cơ sở vật chất cho hoạt

động biểu diễn của loại hình nghệ thuật Hát bóng rỗi. Trong kết cấu xã hội, thể chế và thiết chế văn hóa vốn là hai mặt của một chỉnh thể. Hoạt động nghệ thuật chỉ có thể hay chỉ ít được bảo đảm bởi một thiết chế tương ứng. Ở Hát bóng rỗi, thiết chế tương ứng ấy chính là ngôi miếu. Ngôi miếu vừa đóng vai trò nhân tố tiền đề, vừa tạo điều kiện tồn tại cho loại hình nghệ thuật.

2. Hát bóng rỗi và một số đặc điểm về âm nhạc

Hát bóng rỗi là một loại hình nghệ thuật tổng hợp, hội tụ cả ca, múa, nhạc, sân khấu, trò diễn... Trong khuôn khổ tìm hiểu những đặc điểm âm nhạc, bộ phận đáng lưu ý nhất tập trung ở tiết mục *Chầu mời thỉnh tổ*. Đây là tiết mục do các bà bóng thực hiện, thuộc phân lễ, khác với Múa bóng, Chập bóng tuồng Địa - Nàng... mang nhiều tính chất hội, thiên về chức năng giải trí. Theo xu hướng giản tiện hóa tiết mục ở một số miếu, rất nhiều tiết mục của Hát bóng rỗi dần dần bị lược bỏ, nhưng *Chầu mời thỉnh tổ* luôn được bảo lưu. Nó có thể coi như tiết mục định tính của loại hình diễn xướng nghi lễ này.

Hát chầu mời gồm tập hợp năm chủng loại bài: Chầu ông, Chầu bà, Chầu cô, Chầu cậu và Chầu chiến sĩ. Nội dung năm bài Chầu bao quát tất cả các đối tượng thờ tự trong hệ thống điện thờ của miếu, gồm: Bà Chúa Ngọc, Bà Chúa Tiên, Bà Chúa Động, Bà Kim, Bà Mộc, Bà Thủy, Bà Hỏa, Bà Thổ, Cửu Thiên Huyền Nữ..., Cô Hồng, Cô Hạnh, Cậu Chài, Cậu Quý và các chiến sĩ trận vong.

Tiết mục Hát chầu mời chưa có sự gia nhập của nghệ thuật múa, Chập bóng tuồng hay trò diễn, mà chỉ có hát với nhạc cụ đệm.

Thành phần nhạc cụ tham gia phụ họa cho Hát chầu mời không mang tính chất cố định, có thể xê dịch về số lượng. Trong đó, những nhạc cụ đóng vai trò chủ đạo, có đàn cò, trống lệnh và phách (hay song loan). Nhạc cụ chủ đạo được hiểu là thành phần không thể thiếu trong tiết mục Chầu mời thỉnh tổ, thuộc loại biên chế đã được tinh giản.

Đàn cò làm nhiệm vụ trình bày các khúc rao, gian tấu, chuyển hơi và phụ họa cho giọng hát. Tùy thuộc vào chức năng của từng phần mà nó đảm nhận những vai trò khác nhau, như tạo không khí, xác định giọng (ở phần rao), liên kết các bộ phận và báo hiệu chuyển điệu (chuyển đổi điệu thức)...

Trống lệnh do người hát (bà bóng) đảm nhận nhằm mục đích khai mạc cho cuộc lễ, tô điểm hoặc “đỡ” cho giọng hát. Người hát sử dụng một dùi, gõ lên mặt và tang trống. Tiết tấu thường xuyên xuất hiện đảo phách nhằm tạo sự tương phản với nhịp điệu đồng độ ở phách hay song loan.

Phách hay *song lang (loan)* do một người sử dụng có chức năng giữ nhịp. Trong suốt bản hát, nó chỉ có một lần thay đổi duy nhất khi chuyển từ nhịp 2 sang nhịp 1, đi kèm với biến chuyển về tốc độ (nhanh dần) ở phần Hát lý.

Ngoài ba nhạc cụ kể trên, nhiều miếu còn sử dụng thêm một số nhạc khí khác như đàn ghi ta phím lõm, trống cơm, kèn thau, đồ đường, thậm chí có cả đàn phím điện tử.... Với cơ cấu này, chúng ta thấy hiện lên một “biên chế” dàn nhạc khá phong phú về chủng loại.

Đình - Miếu vốn có quan hệ mật thiết với nhau. Rất nhiều trường hợp, nhạc công của Hát bóng rỗi cũng chính là nhạc công của dàn Nhạc lễ trong cúng đình. Xuất phát từ chỗ kế thừa cơ cấu dàn Đại nhạc, Minh chính, Đại cổ giống như “thiết chế” Đại cổ, Đại chung. Trong khi, ở Hát bóng rỗi, trống lệnh, chiếc trống do nhân vật chính cầm chịch lại giao cho bà bóng. Chứng tỏ, địa vị, thân phận của bà bóng trong trường hợp này giữ vai trò chính. Mặt khác, thay vì sử dụng danh phận, chức sắc mang tính chất quyền uy, nghi thức về mặt hành chính vào nghi thức chấp Đại chung, Đại cổ hay Minh chính, Đại cổ... như Nhạc lễ cung đình hay cúng đình thì ở Hát bóng rỗi, bà bóng chế ngự chiếc trống lệnh bằng thẩm quyền chuyên môn. Trống lệnh trong tay bà bóng có giá trị đặc biệt, thay thế cho quyền uy nghi thức, thể hiện rõ chức năng người chủ lễ. Bên cạnh đó, Hát bóng rỗi chỉ mang tính chất rỗi, thỉnh, cầu, mời, mà không có chức năng trấn yểm, trừ tà, để chiếc trống lệnh có thể chuyển hóa chức năng thành pháp khí.

Giống như nhiều loại hình ca kịch truyền thống, trống đóng vai trò rất quan trọng trong Hát bóng rỗi. Việc học hát ngay từ ban đầu đã liên quan chặt chẽ với trống. Sau khi hành nghề, tiếng trống dẫn dắt người hát vào thế giới tình huống phong phú khác nhau. Trong Triều kịch (loại hình ca kịch của người Triều Châu), Việt kịch (ca kịch Quảng Đông), người đánh trống gọi là Đả cổ trưởng, thường hưởng thù lao cao nhất trong dàn nhạc. Họ được tôn xưng làm Đả sư phụ, ông thầy trống. Đả sư phụ hay nói cách khác, người thầy truyền nghề đều thông qua công cụ trống. Chiếc trống nằm trên tay bà bóng trong Hát bóng rỗi cũng gọi là trống lệnh. Bản thân tên gọi này đã chỉ ra tính chất, vai trò của nó trong việc điều phối giọng hát, đồng thời phân lớp, trình tự các thủ pháp xử lý về mặt kỹ thuật, cũng như nghệ thuật.

Trống lệnh khá giống chiếc trống mảnh (chỉ có một mặt), trống bộc trong dàn Đại nhạc. Song, hai nhạc cụ trên chỉ đóng vai trò giữ nhịp, chỉ huy dàn nhạc, còn trống lệnh thâm nhập sâu vào quá trình diễn tấu, diễn xướng nhằm phối hợp với các nhạc cụ, nâng đỡ giọng hát, thậm chí trở thành thứ công cụ quyền uy trong tay bà bóng để thử thách tài nghệ nhạc công. Trống lệnh cũng giống chiếc trống Shaman trong tay thầy Pháp, trống nhỏ trong hát Châu văn, tiểu cổ ở nghệ thuật Thuyết xướng dân gian Trung Quốc.... Tiết tấu của trống lệnh biến hóa đa đoan, không duy trì âm hình tri túc như ở phách, mà tùy cơ ứng biến. Những tiếng “nhồi”, “chỏi”, đảo phách liên tục dễ khiến cho các thầy đàn phải gùm, cảnh giác.... Tiếng trống có khi phân biệt “đẳng cấp” của từng bà bóng. Giống như ở

nghệ thuật Hát bội, trống “điểm” cho nhân vật ra tuồng, sau đó làm hiệu lệnh cho nhạc và hát. Tính chất này để lại trên thực thể của Hát bóng rỗi - thứ trình thức nguyên thủy - biểu hiện thông qua các biện pháp xử lý nghệ thuật.

3. Kết luận

Xét về hình thái nghệ thuật, nhạc cúng đình và miếu đều thuộc phạm trù nhạc lễ. Song, về mặt cơ cấu, tổ chức, đặc biệt là hình thức nghệ thuật, tính chất nhạc cúng đình có thể coi như dòng trực hệ của âm nhạc cung đình, sau khi chuyển hóa bối cảnh, “xã hội hóa”, nhạc cúng đình đã nhập thân vào môi trường dân gian. Trong khi nhạc cúng miếu đi lên bằng con đường dân gian, nhưng tích hợp nhiều bài bản từ nghệ thuật truyền thống, từ chính thống như nhạc tuồng, cho tới dân gian, như hát Lý, hát Cải lương.... Đứng về mặt tư tưởng, nhạc cúng đình bảo thủ truyền thống thông qua hình thức nghệ thuật. Chúng ta có thể thấy cơ cấu nguyên ủy của nó là dàn Đại nhạc thông qua biên chế nhạc đình, từ minh chính, đại cổ cho tới trống chiến, trống châu, kèn bóp, đàn cò (nhị) và đặc biệt là hệ thống bài bản (nhạc lễ). Nhạc cúng miếu đi theo con đường dân gian, tồn tại trong môi trường tín ngưỡng nữ thần, nên thể hiện sự tích hợp đa dạng nhiều dạng thức nghệ thuật tạo nên một chỉnh thể phong phú, từ tín lý, đối tượng thờ tự cho tới hệ thống bài bản. Nhạc lễ đình mang đậm dấu vết của nhạc Cổ xuy, thượng tôn vai trò ban Võ trong dàn nhạc, những nhạc khí mang âm lượng lớn. Ngoài ra, trong nghi lễ đình, như lễ Thịnh sắc, dàn nhạc trình diễn tuần hành trên đường phố (được diễn chế hóa qua chức năng nhạc Cổ xuy, loại nhạc quân đội theo thể chế thời kỳ phong kiến). Còn nhạc lễ miếu thượng tôn vai trò của ban Văn, có ca và nhạc, thậm chí, ở tiết mục Châu mời thỉnh tổ chủ yếu tập trung trình diễn nghệ thuật ca hát (diễn xướng). Tiếng đàn, tiếng hát thay vì huy động những nhạc cụ có âm lượng lớn, như trống chiến, trống châu, kèn bóp như bên Võ của nghi lễ đình, nhạc lễ miếu gần với bộ phận Ty trúc, giống âm nhạc thánh phòng, đi vào khai thác khía cạnh giao đãi, tương tác nghệ thuật. Việc đặt ra mối quan hệ so sánh nhằm thiết lập mối quan hệ giữa hai cơ sở tín ngưỡng trên.

Xét về tổng quan, các dạng thức văn hóa cộng tồn trên một vùng đất ít nhiều đều có ảnh hưởng qua lại, đặc biệt dựa trên mối quan hệ hữu cơ của cơ cấu xã hội truyền thống, khi đình và miếu nằm trong cùng tổ hợp thống nhất, không tách rời nhau, thậm chí ngay trong cùng không gian thờ tự. Đối với bất cứ loại hình nghệ thuật nào, tính chất đại đồng có thể loại bỏ cách suy diễn phiến diện nhằm suy tôn vai trò độc tôn, độc nhất vô nhị nhằm hướng tới những tiêu di làm nên giá trị đơn lẻ. Hát bóng rỗi chính là một trong những tiêu di làm nên sự khác biệt trong không gian, bối cảnh văn hóa âm nhạc truyền thống chung. Truyền thống ấy không nhất thành bất biến, mà vẫn tiếp tục biến đổi, như chính thực thể nghệ thuật của dạng thức văn hóa này.

Hát bóng rỗi ở Nam Bộ tồn tại trong môi trường dân gian đô thị, sự biến đổi của nó diễn ra vừa nhanh, vừa chậm. Đứng ở góc độ hiện đại hóa phương tiện phục vụ cho nhu cầu trình diễn, như máy khuếch đại âm thanh, nhạc cụ, bài bản mới (thường là ca khúc Việt, Hoa)... sự thay đổi diễn ra khá nhanh chóng. Song, các yếu tố nội tại thuộc phương tiện biểu hiện lại chậm chạp. Theo ý kiến của một số nghệ nhân lớn tuổi, dày dặn kinh nghiệm, càng ngày càng có nhiều người kém về nghề làm bát nháo loại hình nghệ thuật này. Mục đích của sự trình diễn chủ yếu hướng tới không khí ồn ào, xôm tụ... Qua khảo sát nhiều cơ sở tín ngưỡng gắn kết với hoạt động trình diễn nghệ thuật Hát bóng rỗi trên địa bàn Thành phố Hồ Chí Minh, đại bộ phận nghệ nhân đều tự lập lại mình một cách “máy móc”, thiếu vắng tinh thần sáng tạo. Vì vậy, trải qua thời gian dài tồn tại, Hát bóng rỗi chủ yếu vận động theo xu hướng tích hợp nhiều loại hình nghệ thuật khác, thay vì biến đổi tự thân. Hiện tượng “tân cổ giao duyên” đóng vai trò chủ đạo nhằm tạo nên một tổ hợp đa tạp về hình thái biểu hiện. Bên cạnh đó, cũng phải thấy rằng, do tồn tại ở những vùng có đời sống kinh tế trọng thương, thể nghiệm nhiều trào lưu nghệ thuật mới, dù giới hạn trong phạm vi tín ngưỡng, Hát bóng rỗi không ngăn nổi trước sự “tấn công” ồ ạt từ bên ngoài của nhiều dạng thức văn hóa khác. Quá trình này góp phần làm gia tăng liên tục những nhân tố ngoại lai nhằm duy trì sự vận hành của loại hình nghệ thuật tồn tại nương nhờ vào môi trường tín ngưỡng. Trong phạm vi âm nhạc của Hát bóng rỗi, điểm mấu chốt của mọi sự thay đổi dường như luôn đến từ bên ngoài, còn thành tố cần biến đổi tự thân như một phương thức biểu hiện ngược lại rất ít chuyển biến.

Ngôi miếu được dùng làm nơi trình diễn nghệ thuật Hát bóng rỗi, từ một thiết chế văn hóa dân gian tồn tại trong dòng chảy văn hóa của vùng đất mới thường xuyên diễn ra thay đổi, sau này nhập thân vào xã hội thị trường, nó đã làm một cuộc “thay da đổi thịt” biến nghệ thuật nương nhờ vào là Hát bóng rỗi có xu hướng ngả sang màu sắc thương mại. Điều này thể hiện trên nhiều cấp độ, trước hết trên chính bản thân những người hành nghề. Hoạt động nghề nghiệp của bà bóng nói chung khá chuyên nghiệp, được thực hiện một cách có tổ chức, có trưởng nhóm (giống như bầu Show), cùng với nhiều dịch vụ đi kèm, như cung ứng hàng mã, làm mâm vàng, mâm bạc, hương, đăng, trà, quả... nói tắt một lời là bao trọn gói. Xét về phương thức hoạt động, những nghệ nhân bóng rỗi thường gắn kết với nhau theo tổ chức phường hội. Đứng đầu nhóm là ông bầu, người đóng vai trò tổ chức nhân sự, ký hợp đồng với hội miếu, có khi kiêm cả chức năng truyền nghề cho thành viên mới hoặc chưa dày dặn kinh nghiệm.

Mặc dù tồn tại trước sự phát triển của xã hội hiện đại, với nhiều tôn giáo có cộng đồng tín đồ đông đảo, như đạo Phật, đạo Thiên Chúa, đạo Hồi, đạo Tin Lành, cùng những tôn giáo mang màu sắc bản địa khác, tín ngưỡng thờ nữ thần ở Nam

Bộ với loại hình nghệ thuật diễn xướng nghi lễ Hát bóng rỗi mặc nhiên vẫn chảy âm thầm trong tâm thức cộng đồng, tồn tại một cách bền vững giữa nhiều dòng chảy văn hóa. Hát bóng rỗi tuy chưa lọt vào hạng mục cần bảo tồn hay nguy cơ thất truyền, nhưng với đà phát triển theo cấp số nhân về thông tin, cộng thêm “bài toán chưa có lời giải” về cách thức bảo tồn nghệ thuật dân gian, nó tất yếu đi đến chỗ mai một, yếu kém, đặc biệt là sự xuống cấp nhanh chóng về chất lượng nghệ thuật.

L H Đ

CHÚ THÍCH

1. *Gia Định thành thông chí* (1972), bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Phủ Quốc vụ khanh đặc trách văn hóa xuất bản, Tập hạ, tr.4.
2. *Đại Nam nhất thống chí* (1959), bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Phủ Quốc vụ khanh đặc trách văn hóa xuất bản, Tập hạ, tr.103.
3. Tạ Chí Đại Trường (2009), *Những bài đã sử Việt*, Nxb Tri thức, Hà Nội.

TÓM TẮT

Hát bóng rỗi là loại hình nghệ thuật tổng hợp có chức năng thực hành nghi lễ tại các cơ sở tín ngưỡng nữ thần ở Nam Bộ. Bài viết khảo về nghệ thuật Hát bóng rỗi qua 2 phần chính:

- Ngôi miếu - trú sở thần linh và nơi trình diễn nghệ thuật Hát bóng rỗi.
- Một số đặc điểm âm nhạc của Hát bóng rỗi.

Từ đó, tác giả kết luận, trong đời sống hiện đại, Hát bóng rỗi vẫn tồn tại phổ biến trong các cộng đồng dân cư ở Nam Bộ. Tuy nhiên do đặc điểm của quá trình hình thành và phát triển, Hát bóng rỗi chỉ tích hợp các loại hình nghệ thuật thay vì biến đổi tự thân để thích ứng với xã hội, do vậy, nó tất yếu sẽ mai một, đặc biệt là sự xuống cấp nhanh chóng về chất lượng nghệ thuật.

ABSTRACT

BÓNG RỖI SINGING AND THE LIFE OF WORSHIPPING GODDESSES IN THE SOUTH

Bóng rỗi, a dance and singing art form performed at mother goddess worship rituals in Southern Vietnam.

Bóng rỗi is a synthetic art that functions as a ceremonial practice at mother goddess worship rituals in Southern Vietnam. The article contains two main parts:

- The temple - the divine residence and the place for performing the art of Bóng rỗi singing.
- Some of the musical characteristics of the Bóng rỗi singing.

Hereby, the author concludes, in modern life, Bóng rỗi singing is still popular in the South. However, due to the characteristics of the process of formation and development, the singing only integrates the forms of art instead of transforming itself to adapt to society, so it will inevitably fall apart, especially, the rapid degradation of artistic quality.