

DƯƠNG ĐÌNH MINH SƠN

VĂN HOÁ NỖ NƯỜNG



NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI

VĂN HOÁ NÔNG NÚƠNG

VĂN HOÁ NƠ NƯỜNG

Giải mã 101 biểu tượng Nỗ Nường và hoa văn thổ cẩm

Tác giả giữ bản quyền

DƯƠNG ĐÌNH MINH SƠN

VĂN HOÁ NỖ NƯỜNG

NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI
HÀ NỘI - 2008

LỜI CẢN

Sách *Văn hoá Nỗ Nường* gồm 40 bài tuyển trong số trên 60 bài của tác giả từ năm 1994 đến 2007 về một số lĩnh vực văn hoá (cổ, kim) của một số dân tộc ở Việt Nam, hầu hết số bài trong này đã được công bố. Trong quá trình nghiên cứu văn hoá Nỗ Nường mới xuất hiện vấn đề trống đồng, còn ban đầu chúng tôi không có ý định nghiên cứu về lĩnh vực này.

Văn hoá Nỗ Nường khởi nguyên trống đồng

Sách *Trống Đông Sơn* cho rằng: Những cảnh sinh hoạt trên hoa văn trống Đông Sơn mang ý nghĩa tín ngưỡng phồn thực⁽¹⁾. Sách *Lịch sử tư tưởng Việt Nam* cho rằng: Tín ngưỡng phồn thực, tức là tín ngưỡng về sự sinh sôi nảy nở của bản thân con người cũng như của mùa màng hoa trái, biểu hiện qua tục thờ sinh thực khí⁽²⁾. Sinh thực khí tín ngưỡng dân gian gọi là Nỗ Nường.

* *

*

1 Phạm Minh Huyền, Nguyễn Văn Huyền, Trịnh Sinh, *Trống Đông Sơn*, Nxb Khoa học xã hội, 1987, tr 238.

2 Viện khoa học xã hội Việt Nam- Viện Triết học, Nguyễn Tài Thư chủ biên *Lịch sử tư tưởng Việt Nam*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1993, tập 1 tr 57.

Lâu nay trong nghiên cứu văn hoá dân gian, hễ thấy vật linh biểu tượng Nỗ Nường xuất hiện thì người ta coi đó là tư tưởng ca ngợi việc *giao phối* của nam nữ, hoặc tư tưởng *phồn thực* lâu đời của cư dân cấy lúa nước. Nhưng, đâu phải chỉ cư dân cấy lúa nước, mà cả nhân loại đều tôn thờ loại vật linh này và được xuất hiện rất sớm từ thời tiền sử. Người châu Âu như ở Pháp, trong khảo cổ cũng tìm thấy tượng một phụ nữ khoe bộ mông nở nang, còn ở Anh có khu tượng đá Tôn hem ... Nhưng phải chăng ở châu Âu, khi đạo Thiên chúa ra đời thì tư tưởng tôn thờ vật linh đó chuyển sang thờ cây thánh giá (âm dương).

Học thuyết *âm dương* là phạm trù nói về việc trọng đại của sự hình thành vũ trụ. Trong *Kinh Dịch nguyên thủy* hình *âm dương* gọi là *thái cực*⁽³⁾, hình ảnh cụ thể thu nhỏ của vũ trụ, phải chăng được bắt nguồn từ cái cụ thể hoá ở hình thai nhi hoài thai ba tháng trong bụng mẹ ở hoa văn Phùng Nguyên (xem hình 100,e). Bởi lẽ, người Việt cổ quan niệm, con người là vũ trụ thu nhỏ.

Người Việt cổ lấy sự hình thành con người làm tiêu chí, qua đó để hình dung về sự hình thành của vũ trụ, còn vật linh Nỗ Nường (Việt Nam), Linga Yoni (Ấn Độ) hoặc cây âm dương của cả thế giới, đó chỉ là những hiện tượng biểu hiện cụ thể. Nhưng người phương Đông sử dụng vật linh *sinh thực* rộng rãi và sâu đậm, đó là tính minh triết của người phương Đông, chứ không nhận thức hiện thực duy lý như người phương Tây⁽⁴⁾.

3 Lê Chí Thiệp, *Kinh Dịch nguyên thủy*, Nxb. Văn học, 1998, tr 42. Ông cho rằng *Kinh Dịch nguyên thủy* là của người Việt Thường.

4 Trịnh Xuân Thuận, người Mỹ gốc Việt, nhà bác học một trong những chuyên gia hàng đầu về vật lý vũ trụ, đồ đệ của đạo Phật *Chất thơ của vũ trụ*, An ninh thế giới số 53 / 12 /2005, tr 18. Nguyễn Đức Phương thực hiện.

Người Ấn Độ, nền văn hoá Linga Yoni biến hoá thành thần Siva mà thành đền tháp nguy nga như đền Minakshi ở Nayaka, hoặc tháp Chăm ở miền Nam Việt Nam, còn nền văn hoá Nỗ Nường của người Văn Lang Giao Chỉ biến hoá thành vật hèm "Thần Đồng Cổ", trụ đá thể và chùa Một cột.

* *

*

Trong thời cổ đại, để xây dựng nền tảng tư tưởng cổ đại của mình, người phương Bắc trung tâm là người Hoa Hạ, lấy vũ trụ làm đối tượng đặt ra thuyết *Ngũ Hành*, lấy thiên địa nhân làm điểm xuất phát. Sau này tiếp thu được thuyết *Kinh Dịch* của người Việt Thường ở phương Nam⁽⁵⁾ biểu tượng bằng thanh "âm thanh dương" biến thành 64 quẻ, dựa vào đó mà lập nên lâu đài *Chu Dịch* nói về triết học phương Đông.

Người phương Nam trung tâm là người Giao Chỉ, lấy con người làm đối tượng đặt ra thuyết *Sinh học*, lấy nguyên khí Nỗ Nường làm điểm xuất phát, biểu tượng bằng "quả trứng" ngồi mẹ. Quả trứng thụ tinh có hai đường máu phát triển theo ba hướng. Thông qua các hình thái phát triển sinh học của mỗi hướng đó mà lập nên bản *Sử thi* về lịch sử của dân tộc ghi thành Thần Đồng Cổ Ngọc Lũ gửi bạn bè gần xa.

* *

*

5 Lê Chí Thiệp, *Kinh Dịch nguyên thu*, Nxb Văn học, 1998, tr 42.

Như vậy hoa văn trên đồ gốm của các vùng văn hoá Tiền Đông Sơn là những hình thái của những ký hiệu biểu tượng hàm ẩn những tư tưởng, được phát hiện qua nhận thức của người Lạc Việt –Giao Chỉ (*hình 99*). Do đó, hiện vật trống đồng và những motif (môtíp) hoa văn ghi trên trống đồng Ngọc Lũ, đó là hệ quy chiếu về lịch sử và nền văn hoá của người Văn Lang – Giao Chỉ, kể từ khi mới hình thành dân tộc, cho đến ngày vua Hùng thành lập nước Văn Lang.

Thay tên gọi trống đồng thành *Hùng Linh*.

Trống đồng là dịch từ chữ đồng cổ của Trung Quốc do tướng Mã Viện nguy tạo ra, khi y đưa quân sang Giao Chỉ đàn áp cuộc khởi nghĩa của Hai Bà Trưng (40-43) sau Công nguyên (xem ♣ **27 Sự ra đời tên gọi Đồng cổ**). Vì thế, nay chúng tôi đề nghị gọi trống đồng là *Hùng Linh*.

Hùng Linh có hai nghĩa:

- 1) *Hùng Linh* là vật linh do vua Hùng tạo ra.
- 2) *Hùng Linh* thì Hùng là hùng khí, còn Linh là linh hồn sông núi tụ hội lại ở vật linh này.

Hùng Linh (Ngọc Lũ) phiên bản sẽ đặt thờ sau bình hương thờ vua Hùng ở trên Đền Hùng và các đình chùa lớn trong cả nước. Những bộ phim có nhân vật là vua chúa, quan nghè sau chỗ ngồi ở công đường của họ đều có đặt *Hùng Linh* và ngày nay đằng sau chỗ ngồi của các vị lãnh đạo, hoặc bàn tiếp khách của Nhà nước - một bên chủ một bên khách, đằng sau đặt *Hùng Linh* Ngọc Lũ.

Nếu làm được như thế, khoảng hai mươi năm sau thì

tinh thần của *Hùng Linh* sẽ hồi phục lại. Điều này, khi nước nhà giành lại được quyền tự chủ, các bậc tiền bối của triều đình Đại Việt đã thực hiện. Đó là việc gọi tên là "*Thần Đông Cổ*", lập miếu thờ, đích thân nhà vua đến cúng tế.

VỊNH HÙNG LINH

Hoa văn Hùng Linh luận kì ngôn
Sinh thái giao hoà nhịp càn khôn
Tiên tổ chim Lạc về tây phủ
Hương Đông con cháu mãi sinh tồn

Ngày xuân vào hội bưng chiêng trống
Cây Nêu vươn thẳng nhún tung còn
Đàn hươu ân ái sừng nhọn hoắt
Gái trai duyên thắm quyện tơ hồng.

VỊNH MIẾU TRÒ

Xưa bà ẵm cháu mẹ bỗng con
Xem tích Trò Trám nay vẫn còn

* Lễ hội "*vòng đời*" (chày cối) trên *Hùng Linh Ngọc Lũ* lan toả truyền nối thành dòng lễ hội "*phồn thực*" chúng tôi gọi là lễ hội "*Nô Nông*" của Đông Nam Á, tuy nhiên mỗi địa phương có tên gọi khác nhau như, tỉnh Luông Pha Băng của Lào có tên gọi là "*Bun nang phay*", v.v. Nhưng dòng lễ hội này ở vùng Đông Nam Á hầu như nay đã ngừng hoạt động, duy chỉ còn lại ở Tứ Xã- Phú Thọ, điểm văn hoá quanh vành đai văn hoá Đền Hùng.

Tiên tổ truyền kì di vật báu
Miếu Trò linh nghiệm dấu vàng son

Ai vãng Đền Hùng thăm đồ trận
Nhớ về miếu Trò nẻo sườn non
Nén hương vọng dân vật kì tích
Ngàn thu đá tảng mãi trường tồn.

PGS.TS Đào Duy Quát
PHÓ TRƯỞNG BAN TT-VH TW

Hà Nội, ngày 26 tháng 12 năm 2006

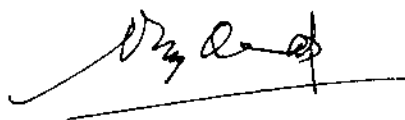
BAN TƯ TƯỞNG VĂN HOÀ

Kính gửi: Nhạc sỹ Dương Đình Minh Sơn

Trước hết, xin hoan nghênh việc ông đã dày công nghiên cứu về Trống đồng- sản phẩm văn hoá độc đáo của dân tộc. Theo đó, ý kiến ông cho rằng, Trống đồng Ngọc Lũ ra đời phản ánh nền văn minh Đông Sơn Lạc Việt, nó là "vật thiêng" chứ không phải là một thứ nhạc cụ như cách hiểu thông thường từ trước tới nay. Trong khoa học, việc nghiên cứu tỉ mỉ, tìm tòi phát hiện bản chất vấn đề ẩn chứa bên trong hình thức thể hiện, qua đó làm sáng tỏ chân lý, làm thay đổi nhận thức là một việc rất có ý nghĩa. Vì vậy, nếu kết quả nghiên cứu của ông là đúng, nó sẽ góp phần quan trọng vào việc tôn vinh giá trị của Trống đồng - sản phẩm văn hoá mang tính biểu tượng của quốc gia.

Tuy nhiên, để bảo đảm tính khách quan, khoa học, chúng ta cần phải có các cuộc hội thảo với sự tham gia của nhiều nhà khoa học cả trong và ngoài nước. Để thực hiện được việc này, ông cần có sự liên hệ, đề xuất với Hội đồng khoa học của Bộ Văn hoá - Thông tin, Viện Khoa học xã hội Việt Nam.

Xin gửi ông lời chào trân trọng./.



Đào Duy Quát

LỜI GIỚI THIỆU

GS. TS. PHẠM ĐỨC DƯƠNG

Ngày nay, với những thành tựu khoa học mới nhất, người ta cho rằng ranh giới đích thực phân biệt con người với động vật cao cấp khác chính là khi người Vượn xuất hiện một khả năng đặc biệt - Khả năng biểu trưng hoá trong hoạt động ý thức và tâm linh để trở thành người. Đó là khả năng dùng những công cụ biểu trưng khác nhau để diễn đạt và thông tin các ý nghĩa khác nhau. Do đó, một biểu trưng là bất kỳ thực thể nào có thể chứa nghĩa hoặc có thể quy chiếu sang thực thể khác, được sử dụng và được diễn giải như là một đại diện cho một loại thông tin nào đó⁽¹⁾. Khi con người hiện thực hoá các khả năng biểu trưng vào đời sống xã hội bằng những biểu tượng thì đó là bước đột biến trí tuệ làm cho con người thoát khỏi thế giới tối tăm ngu muội của động vật để bước sang thế giới ánh sáng

(1) Xem Howard Gardner, *Cơ cấu trí khôn* (bản tiếng Việt), Nxb Giáo dục, Hà Nội, 1997, tr 32, 37 - 38.

của con người: núi sông cây cỏ đều có linh hồn, người chết trở thành tổ tiên ở thế giới bên kia; sự giao hợp đực cái được biểu trưng cho sự sinh thành, sự hoà hợp kỳ diệu của trời đất, sự xuất hiện nghi lễ thờ sinh thực khí đàn ông đàn bà; thế giới thực tại của loài người được ghi thành huyền thoại. Con người sống đồng thời với ba thế giới: Thế giới thực tại - thế giới tự nhiên là thế giới hữu hình, hữu hạn và khả tri, được phản ánh vào đầu óc con người thành thế giới ý niệm - thế giới vô hình vô hạn vô khả tri và thế giới biểu tượng.

Thế giới biểu tượng do con người sáng tạo ra nhằm thực hiện yêu cầu biểu đạt. Nói như Hegel, con người tự nhân đôi mình và tự nắm mình. Vì vậy biểu tượng bao giờ cũng có hai mặt: cái biểu đạt (người xưa gọi là hiểu) và cái được biểu đạt (được gọi là mật), làm cho con người có thể nhìn thấy cái vô hình mang tính huyền bí. Văn hóa học có nhiệm vụ giải mã cảm thức của người bản ngữ (cái mật) thông qua các hệ thống biểu tượng (cái hiểu).

Từ khi trở thành người, một vấn đề cốt tử mà loài người bận tâm là đi tìm cội nguồn "người" của mình từ chính mình. Ta gọi đó là "tự kỷ trung tâm luận" (nói theo cha ông ta là suy bụng ta ra bụng người). Có thể nói nhận thức được "cái chết" con người đã mở ra thế giới tâm linh và đó là tình cảm chỉ có ở con người. Max gọi đó là "tình cảm tôn giáo". Ông viết : "Nếu trong trái tim con người có một tình cảm xa lạ với tất cả số còn lại của các loài động vật, một tình cảm cứ tái sinh lại mãi, dù cho vị trí con người ở đâu, phải chăng tình cảm đó là một quy luật cơ bản của bản chất con người? Theo chúng tôi đó là tình cảm tôn giáo (Mrga, IV/1, tr 342). Đức tin tâm linh gắn với con người

như hình với bóng. Vì vậy còn loài người là còn đức tin tâm linh, đức tin tôn giáo.

Ở nước ta, từ khi đổi mới, chúng ta bắt đầu nói đến đời sống tâm linh và đã có không ít công trình nghiên cứu về vấn đề này. Tác phẩm *"Văn hoá Nỗ Nường"* của nhạc sĩ Dương Đình Minh Sơn là một minh chứng.

Trong cuộc đời chiến sĩ, tác giả từng trải, tiếp cận nhiều nét văn hoá ở các làng quê, từ miền Trung ra miền châu thổ sông Hồng và lên Tây Bắc, rồi đi học âm nhạc trở thành nhạc sĩ sáng tác và sưu tầm nghiên cứu dân ca Thái... Sau khi công bố cuốn sách *Ngôn ngữ với việc hình thành âm điệu đặc trưng trong dân ca Thái* (1994) tác giả như có duyên may được cuốn hút bởi một hướng đi tâm linh- đề tài *Văn hoá Nỗ Nường*. Cho đến nay, tác giả đã tập hợp 35 bài viết về biểu tượng "Nỗ Nường" (một số bài đã công bố) và cố gắng giải mã tâm thức của người Việt hàm chứa trong những biểu trưng đó, rồi đi tới một khám phá bất ngờ mang tính giả thiết từ tục thờ "Nỗ Nường" hoá thành vật thiêng "Thần Đồng Cổ" Đông Sơn. Theo tác giả Con Người là chủ thể sáng tạo nên thế giới loài người, do đó chỉ có con người mới là vị *Thần* tối cao, đủ quyền năng linh nghiệm bảo vệ con người.

Trong phần *Dẫn luận* của sách, tác giả đã nêu, mỗi dân tộc đều có những biểu tượng tôn vinh vị "thần" về con người của mình, vị "thần" đầu tiên, đó là bộ phận sinh thực khí nam nữ của con người, gắn liền tổ tiên của họ. Từ chữ "tổ" của người Trung Quốc với hai thành tố - chữ "thị" (示 = 示) là mô phỏng đàn tế trời (thờ cúng) với chữ "thả" (且) là dương vật của đàn ông, hoặc việc người Ấn Độ

thờ biểu tượng Linga và Yoni mà hoá thành thần Siva, đến người Việt thờ "Nữ Nường" hoá thành "*Thần Đồng Cổ* " Ngọc Lũ biểu tượng hình người mẹ *thắt đáy lưng ong*. Nữ Nường là vật sinh ra con người trong sự giao hoan đạt độ đỉnh điểm khoái cảm - khoái cảm là "tia chớp" của sáng tạo, cảm hứng của thi ca, v.v, đó là cái ao ước của con người. Cho nên hai hiện vật đó được biểu trưng hoá thành vật *hèm*, vật nghiêng, bùa hộ mệnh, được thờ cúng khắp nơi với những biến thể vô cùng phong phú.

May mắn của tác giả là bắt đầu khám phá biểu tượng hoa văn Po Me (bố mẹ) của người Thái- cũng chính là Nữ Nường với biến thể như dây tình Xải peng, Kút piêu, Khau Cút, cột Xau hẹ, Minh Nén, Taleo... của họ. Từ đó tác giả đi vào dòng lễ hội Nữ Nường của người Việt có liên hệ với người Thái và các dân tộc khác ở Đông Nam Á, rồi đi tiếp nghiên cứu hình dáng và hoa văn trên trống đồng Đông Sơn và rút ra kết luận: Trống đồng Ngọc Lũ là biểu tượng Mẹ: lòng trống là bào thai, miệng trống là lỗ "oa" nơi sinh ra hài nhi, núm tròn ở mặt trống là quả trứng của người mẹ được thụ tinh theo chu kỳ kinh nguyệt 28 ngày (với 28 tia mặt trời xung quanh núm)- Điều đó phù hợp với biểu đồ ngày trứng rụng trong chu kỳ kinh nguyệt 28 ngày, sách *Y học phẫu thuật* – Viện Bà mẹ trẻ sơ sinh T.W (xem biểu đồ *hình 105*). Tác giả liên tưởng tới "quả trứng trực quan" của các thầy mo Mường, mo Thái khi thụ tinh có hai đường máu tượng trưng cho nguyên khí (tổ phụ và tổ mẫu) đi về hai phía bên trái và bên phải theo đường vòng tròn; nơi gặp nhau là điểm "sinh linh". Thật bất ngờ và lý thú khi chúng ta được nhìn hệ thống các hoa văn trên gốm,

trên trống đồng mà tác giả đã cấu trúc hoá lại để minh chứng cho luận điểm của mình (xem biểu đồ *hình 105*) và, như tác giả đã viết : "Là nhạc sĩ, cho nên việc nghiên cứu trống đồng vật linh hay nhạc khí là thuộc chức năng, và chúng tôi coi trống đồng là vật "*thiên*" sẽ trái ngược với quan niệm trống đồng lâu nay, vì thế không dễ gì được người ta chấp nhận. Chúng tôi kiên trì bảo vệ sự phát hiện này của mình cho đến lúc chân lý được sáng tỏ; một hiện vật biểu tượng văn hoá tâm linh như "*Thần Đồng Cổ*" Ngọc Lũ là bởi hệ quy chiếu của nền văn hoá đó, cho nên, tư tưởng hàm chứa trong đó được phát huy và truyền kỳ đến tận ngày nay".

Đọc "Văn hoá Nỗ Nường" của nhạc sĩ Dương Đình Minh Sơn tôi như bị cuốn hút vào mê cung của tín ngưỡng phồn thực khi mờ, khi tỏ, khi linh thiêng, khi trần tục, thiên biến vạn hoá... Nhưng điều thuyết phục nhất đối với tôi là trong tâm thức của người Việt, tín ngưỡng Nỗ Nường - nguồn gốc của con người, là tục thờ cúng cơ bản nhất, lâu đời nhất chi phối toàn bộ đức tin tâm linh với việc thờ cúng tổ tiên của người Việt. Bằng sự cảm nhận trực giác, tác giả đã giành nhiều công sức tìm kiếm và đưa ra những lý giải mới mẻ độc đáo về những biểu tượng đa nghĩa khiến người đọc cảm thấy có lý một cách tự nhiên không khiên cưỡng. Tuy nhiên tôi phải thú thật có nhiều điều tôi chưa hiểu hết. Ấu đó cũng là điểm then chốt của văn hoá tâm linh.

Hy vọng rằng bạn đọc xa gần sẽ tiếp tục phát hiện những điều lý thú hơn những gì mà tôi đã giới thiệu với các bạn.

VĂN HOÁ NỖ NƯỜNG MỘT THUẬT NGỮ ĐÁNG ĐƯỢC QUAN TÂM

GS. VŨ NGỌC KHÁNH

Xoay quanh trên 100 bức ảnh biểu tượng Nỗ Nường và hoa văn thổ cẩm trong dân gian để “*Nói có sách mách có chứng*” Dương Đình Minh Sơn đặt tên cho công trình nghiên cứu của mình là *Văn hoá Nỗ Nường* mà không gọi đó là hiện tượng *phồn thực* như lâu nay. Thật ra, cách gọi duy danh này tuy cùng chung một bình diện, nhưng là ở hai địa hạt khác nhau của giá trị khoa học. Bởi anh coi *Văn hoá Nỗ Nường* là Văn hoá con người, khi nói con người thì ý nghĩa rất rộng; vả lại nó nằm trong tầng văn hoá tâm linh được thờ phụng, hẳn hăm chứa những giá trị triết lý sâu xa và bản sắc của nền văn hoá dân tộc, còn *phồn thực* thì chỉ là một hiện tượng.

Tôi thấy khi đề xuất thuật ngữ *Văn hoá Nỗ Nường*, Dương Đình Minh Sơn đã đúng và thuật ngữ này của anh có thể đứng vững được. Bởi tác giả đã có công phu nghiên

cứu khá bao quát và khá cụ thể, đã đi vào nhiều hiện tượng văn hoá dân gian của đất nước, và can đảm là đã có cái nhìn sắc sảo, phân tích được phần sâu kín của các hiện tượng ấy, thấy được cái tâm linh và cái hiện thực đan xen nhau, để phát hiện ra điều có thể gọi là chân lý. Tôi hoan nghênh sự phát hiện này của anh.

Trong đời sống văn hoá của nhân dân ta, từ xưa đến nay ta vẫn gặp nhiều hiện tượng rất quen thuộc trong dân gian, mà thường là không giải đáp được như *Đôi đũa bông trên bát cơm cúng người quá cố*, hoặc người ta cố tránh mà không giải đáp. Chẳng hạn, vì sao người ta đặt tên con cú phải gọi là thằng Cu, con Đĩ. Tại sao đã có con rồi lại phải gọi là anh Cò, chị Hím, anh Giái, chị Đỏ,... Người ta cứ yên chí rằng đó là tập tục của người bình dân ở chốn thôn quê, chứ người đã ra thành phố, đã được xếp một vị trí nào đấy trong xã hội thì không còn gọi nhau như thế nữa. Rồi đến những dịp có ngày tế lễ, có buổi hội hè thì đều có những hiện tượng mà ta gọi là những *hèm tục*, cứ bắt buộc phải tôn trọng nhưng không hiểu nổi ý nghĩa như thế nào,... Những người được tiếp thu các nền văn hoá ngoài thì hoặc tìm cách thay đổi nó đi, hoặc ghép cho các hiện tượng ấy một cái vỏ văn hoá hào nhoáng đậm màu bác học. Thế rồi người ta yên trí với sự giải thích ấy mà quên hẳn nguồn gốc sâu xa. Cái thực là người, là mình, chứa đựng cái bản sắc, cái hồn không được biết đến nữa. Đi tìm bản sắc dân tộc mà tìm như thế phải chăng có thể bị lạc đường, giống như khi đào cây, đào mãi xuống đến tầng quá sâu mà vẫn không tìm thấy gốc. Ngay hai chữ Nô Nùng, ta đã được nghe, được gặp nhiều lần, ta yên chí đó là chữ cổ, lại

để chỉ vào những thứ mà khi đọc lên, các nhà *đạo đức* cứ phải kiêng dè, chứ không thấy nó chứa đựng cái bản sắc của dân tộc mình, không phải là bây giờ mà từ những ngày khai thiên lập địa - song những *hèm tục* ấy là sự "thiên" nó chỉ được diễn ra trong một khoảnh khắc của một thời điểm nhất định. Chẳng hạn trong lễ hội Nỗ Nường, sau giờ lễ mật tắt đèn xướng diễn trò *Linh tinh tinh phộc* trong miếu, thì bên ngoài mọi người trong làng cũng phải tiến hành *lễ thức* tình phộc, đưa bé thụ thai ở cô gái trong dịp ấy được cả làng quý mến – hiện tượng ấy anh gọi là *lễ thức* (xem lễ hội Nỗ Nường Trò trám), hoặc anh lý giải hai chữ *rã La* rất có lý trong lễ hội *Rã La* của làng La Khê ở tỉnh Hà Đông cũ. Bởi lẽ, Dương Đình Minh Sơn không chịu đi theo con đường mòn. Anh đã tìm cho mình một đường đi và đi đúng. Sự tiên nghiệm rồi khảo nghiệm của anh đã cho anh về với các lễ hội các trò diễn, các câu hát thậm chí là các câu hát thô sơ trần trụi (xem phụ lục Lời ca Nỗ Nường), rồi với cả những *hèm tục* xa lạ với các nếp sống văn minh bây giờ, để tìm ra cái lõi của sự thực mặc dầu cái lõi ấy chỉ là vang bóng mà thôi.

Và với sự tiên nghiệm và sự khảo nghiệm như thế tác giả đã kiên trì đi sâu vào nhiều hiện tượng, đã giúp cho chúng ta có được lời giải đáp, hoặc những sự hiểu biết, sự tiếp cận thân kỳ. Những ông *Đùng bà Đà*, những hòn *Trống Mái*, những ông *Móc bà Banh* và cả những *giây tờ hồng*, *Đôi đũa bông* trên bát cơm cúng người quá cố, v.v, rồi đến những hiện tượng nhà *Mô ở Tây Nguyên*, những tượng tranh trên các tháp,..... đều được anh đề cập đến với những lý giải có nhiều phần thuyết phục. Dương Đình

Minh Sơn còn có một thuận lợi (nhưng chủ yếu là phải có nhiều công phu) là anh gần bó được với nhiều dân tộc ít người trên khắp đất nước. Những con người này, với các câu chuyện cổ tích dân gian, các hiện vật trong sinh hoạt, cả các tiếng hát lời ca của họ nữa, đều có những mạch bảo về những sự ẩn tàng, vì trong sinh hoạt tín ngưỡng đều dùng âm nhạc và lời ca (anh là nhạc sĩ nên dễ tiếp nhận lời ca qua giai điệu). Phải biết hỏi, biết nghe mới có những lời giải đáp có khả năng chấp nhận. Riêng tôi được làm quen với nhiều bạn văn hoá dân gian, và bản thân mình cũng có theo dõi ít nhiều, tôi thấy Dương Đình Minh Sơn hầu như nhiều phần có lý, giới nghiên cứu dân gian có thể ghi công anh về điểm này. Và cả những ai quen với văn hóa Việt Nam, chắc cũng có thể nhờ tác giả mà tìm thêm hướng tiếp thu, khai thác. Chẳng hạn cái dây *Tơ hồng* của Việt Nam có phải là cái dây của ông Vi Cố bên Trung Quốc không? Hay nó là cùng loại với cái dây *Xai peng* của người Thái? Rồi đến cả những con Rồng ở Việt Nam nữa! Có lẽ nên hỏi thêm Dương Đình Minh Sơn sẽ có lời giải đáp khác hơn.

Trong địa hạt nghiên cứu văn hoá dân gian Việt Nam, vấn đề Dương Đình Minh Sơn đặt ra có thể bàn bạc thêm nhiều, nhất là ở phần lý luận và ở những sự lý giải. Nhưng ở đây chưa phải chỗ. Giới thiệu công trình mới này của anh, xin hãy tạm dừng lại với anh ở thuật ngữ "Văn hoá Nỗ Nường" mà tôi tin rằng thuật ngữ này sẽ được các nhà nghiên cứu Việt Nam ghi nhận. Như thế cũng đáng là điều phấn khởi cho tác giả rồi.

Có lẽ phải có ý kiến với một vấn đề lớn mà Dương Đình Minh Sơn đã đặt ra trong công trình văn hoá Nỗ Nường

này của anh. Anh đã với tư cách là một nhạc sĩ, để có nhận xét rằng Trống Đồng Việt Nam không phải là một thứ nhạc khí mà đó là một vật thiêng. Xem nó là một nhạc khí là ta đã phụ họa với thủ đoạn, âm mưu kẻ xâm lược. Trong địa hạt âm nhạc hy vọng rằng các nhà chuyên môn sẽ có thể thẩm định lại ý kiến này, để xem tác giả có những sở cứ đáng ghi nhận. Nhưng thật tình bản thân tôi cũng chưa có trong tay một tài liệu nào cho biết từ thời Hùng Vương cho đến giai đoạn Lý Trần, nếu Trống Đồng là một nhạc cụ thì nó được sử dụng ra sao. Tôi từng được đọc sách *Đã cổ lục*, hầu như không có chỗ nào ghi và tả Trống Đồng như một nhạc cụ. Bởi khi đã có Thần Đồng Cổ thì vị thần ấy phải được sùng bái tôn vinh. Đó là Thần chứ không còn là khí cụ nữa. Rất tiếc nhiều nhà nghiên cứu về trống Đồng Sơn chưa cho ta nhiều tín hiệu về vấn đề này. Xin chờ đợi, mà khi chờ đợi tôi nghĩ là không thể quên được ý kiến của tác giả Nỗ Nường.

Nếu có điều khiến tôi băn khoăn nhiều hơn cả là cái thuật ngữ Hùng Linh mà Dương Đình Minh Sơn đã đặt ra. Đơn giản là để tránh chữ đồng cổ nên đề nghị gọi trống đồng thành Hùng Linh. Tinh thần dân tộc của anh là điều rất đáng trân trọng. Nhưng cái tên này thật là ngỡ ngàng, trống đồng Ngọc Lũ nghe có vẻ xuôi nhưng Hùng Linh Ngọc Lũ thì hình như là chưa ổn. Tôi chưa tìm được chữ cho đúng với tinh thần của anh, đành phải chờ những bạn chỉ âm khác.

**CẢM NHẬN SAU KHI ĐỌC BÀI
"HÌNH ẢNH GIÃ TRỐNG ĐỒNG KHÔNG CÓ
TRONG SỬ SÁCH" CỦA TÁC GIẢ
DƯƠNG ĐÌNH MINH SƠN**

Nhà thơ ANH TÚ

Báo Người Hà Nội số 32 ngày 6/8/2004, trang 2 có đăng bài *"Hình ảnh giã trống đồng không có trong sử sách"* của tác giả Dương Đình Minh Sơn đã giúp tôi giải toả được nỗi băn khoăn từ bấy lâu nay. Từ khi tôi thấy hình ảnh trống đồng đăng trên báo, và sau đó tôi được trực tiếp xem tại Bảo tàng ở đền Hùng. Tôi càng tự khẳng định rằng trống này không phải để đánh (mà chỉ để thờ) và luôn được đặt ở vị trí trang trọng nhất. Trước đây tôi đã thí nghiệm thử úp cái nổi đồng của nhà xuống đất và gõ thử... mà chẳng thấy nó phát ra âm thanh tao nhã nào... mà chỉ là tiếng lịch bạch! Nay nhân đọc báo được tác giả Dương Đình Minh Sơn cho biết, với tất cả nhiều cứ liệu, tôi đã mừng vô hạn.

Đêm hôm qua, tại Nhà hát Lớn thành phố có chương

trình "Tuần lễ văn hoá ASEAN" khi đến tiết mục của đoàn Việt Nam, tôi thấy hình ảnh trống đồng với một đôi diễn viên nam tay cầm gậy đỡ với động tác, không phải là già mà là động tác như trong tiết mục múa dân trầu khi đi vòng quanh trống đồng đã làm tôi chạnh lòng xót xa. Hoá ra tên tướng thâm hiểm Mã Viện đã gây bao tội ác với nhân dân ta, trước khi lìa cõi trần gian y vẫn còn gây hại cho dòng giống Lạc Việt cho tới tận hôm nay.

Nhân đây tôi đề nghị tác giả Dương Đình Minh Sơn, đồng đề nghị Ban biên tập báo Người Hà Nội gửi ngay những phát hiện mới, với rất nhiều cứ liệu sáng tỏ đã nêu lên Bộ Văn hoá Thông tin để vấn đề được xem xét kịp thời, đây là vấn đề rất hệ trọng! Tôi được biết năm 2005 lễ hội đền Hùng được tổ chức ở cấp Nhà nước (các năm lễ do tỉnh Phú Thọ tổ chức). Các chương trình trong lễ hội các đơn vị thực hiện chắc đã phải chuẩn bị từ bây giờ. Tôi hy vọng từ nay không còn cảnh múa già trống hoặc hình thức na ná như kiểu múa dân trầu, như trong vở diễn đêm hôm qua mà tôi đã dẫn ở trên.

Đảng, Chính phủ và Nhân dân hai nước Việt - Trung đã có truyền thống đoàn kết, tương trợ, giúp đỡ lẫn nhau lâu đời và trên mọi lĩnh vực. Tôi đề nghị ngành văn hoá cần hợp tác với bạn nhiều hơn, để chúng ta thâm nhập được vào cái kho tư liệu của bạn (Trung Quốc) để khai thác, tìm hiểu về lịch sử nước nhà (chúng ta không có hoặc bị thất lạc) mà bạn đang lưu giữ.

(Báo Người Hà Nội Số 33 - Ra ngày 13/8/2004)

TRỐNG ĐỒNG QUA LỚP SƯƠNG MỜ LỊCH SỬ

**(Nhân đọc bài "Trống đồng vật linh hay nhạc cụ"
của nhạc sĩ Dương Đình Minh Sơn)**

Nhạc sĩ ĐÔN TRUYỀN

Từ khi khoa học khảo cổ phát hiện được Trống đồng và nền văn hoá Đông Sơn - được thế giới công nhận - cho đến nay, trên đất nước ta đã liên tiếp tìm được nhiều loại trống đồng ở nhiều nơi cũng bằng một phương thức duy nhất là đào bới từ lòng đất. Thay vì lưu giữ trong đời sống dân gian như chiêng đồng, gong sứ, Trống đồng được người xưa chôn giữ trong lòng đất – một tập tục bảo vệ an toàn nhất.

Tương tự như vậy, trong hai cuộc kháng chiến chống Pháp, chống Mỹ xâm lược, nhân dân ta cũng đã từng chôn giữ cờ đỏ sao vàng và ảnh Bác Hồ. Gia đình nhà điêu khắc Nguyễn Thị Kim và Phạm Văn Đôn đã chôn giữ tượng Bác Hồ cho tới ngày đất nước được giải phóng. Phải chăng đây là cách gìn giữ những vật thiêng có liên quan tới sự sống còn của dân tộc? Vậy Trống đồng có phải là vật thiêng?

Trên thực tế, khi nói về Trống đồng người ta thường nghĩ ngay rằng đó là một cổ vật, một di sản văn hoá vật thể có giá trị lịch sử, văn hoá, khoa học góp phần tạo nên diện mạo hữu hình của bản sắc dân tộc Việt Nam. Người ta đã khám phá triệt để và phân tích kỹ càng về tính triết lý hàm chứa trong những nét hoa văn của nó. Từ biểu tượng càn khôn, âm dương, lý số đến những biểu tượng quyền lực, tập tục, địa lý... Những chi tiết đó phải chăng chỉ có giá trị phản ánh lịch sử, xã hội thời Hùng Vương, lúc trống đồng xuất hiện? Hay là còn một ý nghĩa tâm linh thâm hậu nào đó, một bảo bối tinh thần mà người xưa quyết giữ lại cho con cháu muôn đời để làm điểm tựa cho cộng đồng dân tộc tồn tại và phát triển? Cái giá trị ẩn chìm phi vật thể đó như còn là một vùng chưa được chiếu sáng suốt cả chiều dài lịch sử đã tạo nên một sự ngộ nhận cả về tên gọi lẫn ý nghĩa ban sơ của nó? Tên của vật thể đó có thực là Trống - với nội hàm riêng biệt tồn tại trong tâm thức người Việt - hay chỉ do sự ngộ tạo lịch sử trong quá khứ xa xôi, dần dà mặc nhiên được truyền nối và tiếp nhận?

Trong tâm thức của dân tộc ta, Trống - ở một góc độ nào đó mang ý nghĩa tâm linh. Tiếng chiêng đồng thờ của các dân tộc sống ở Tây Nguyên có chung ý nghĩa như tiếng trống sấm của người Việt, biểu hiện quyền uy của Trời Đất, của Thần linh, của những người "thay trời hành đạo". Tiếng trống cái làm hiệu lệnh triệu tập quần chúng trong các cộng đồng thôn xã (ba hồn chín tiếng), biểu hiện những sự hệ trọng, khẩn thiết (trống giục), dẫn người ta vào cõi trang nghiêm trong các nghi lễ (trống tế, thượng đường, trống rước...) lại ở cấp độ thấp hơn, Trống biến thành

những nhạc cụ với nhiều màu sắc trong bộ gõ Việt Nam như trống ban, trống đế, trống bản, trống bỏi, trống cơm... Tất cả những sắc thái biểu hiện ở các cấp độ khác nhau đó đều dựa trên yếu tố vang của nó. Tiếng vang càng lớn uy lực càng cao. Như vậy tiêu chí để biểu đạt nội hàm của trống là độ vang. Ấy vậy mà Trống đồng lại không vang!

Sự "không vang" này đã gây khó khăn cho tôi khi soạn nhạc các điệu múa "*Âm vang Trống đồng*" (Biên đạo múa: Vương Thảo - Đoàn Ca múa dân gian Việt Bắc - Tiết mục Huy chương Vàng Hội diễn ca múa nhạc toàn quốc). Tôi đã phải tạo ra tiếng Trống đồng "lý tưởng" qua âm thanh vang bằng cách trộn hai âm sắc của trống cái và chiêng để nó vừa có độ trầm hùng vang động của trống, vừa có sự âm vang kim khí linh thiêng của chiêng. Và như vậy tiếng Trống đồng là do tôi ngụy tạo ra chứ bản thân nó không vang như vậy!

Mặt Trống đồng với những nét hoa văn trang trí nổi, phong phú sinh động sẽ triệt tiêu tối đa cơ chế vang. Cộng thêm cung cách phát âm bằng "chảy" giã xuống mặt trống (như lối "đằm đuống" giã gạo của người Mường) thay vì động tác "đánh" hay "gõ" để phát ra như phương thức truyền thống tạo tiếng vang của trống. Như vậy, xét trên góc độ âm nhạc học, "Trống đồng" không ở trong họ hàng nhà trống. Trong lịch sử biên chế dàn nhạc dân tộc từ xa xưa cũng không có "Trống đồng". Vậy từ đâu mà cái vật thể không có nội hàm trống đó lại mang tên là trống? Hay chỉ đơn giản là việc dịch nghĩa cụm từ "đồng cổ" để chỉ một thứ trống có nguồn gốc từ Trung Quốc được du nhập vào nước ta?

Thực tế lại hoàn toàn không phải như vậy. "Trống đồng" Heger I, đã có địa chỉ cụ thể là Đông Sơn, trên đất nước Việt Nam, được thế giới thừa nhận từ lâu. Các loại "Trống đồng" được phát hiện ở các nước trong khu vực phải chăng chỉ là sự phát tán văn hoá trong lịch sử ?

Những nỗi niềm nghi vấn đó vẫn tiềm tàng trong miền sâu thẳm của ý thức, khiến tôi rất dỗi hờn khoả. Cho đến khi đọc bài viết "*Trống đồng - vật linh hay nhạc cụ?*" của nhạc sĩ Dương Đình Minh Sơn đăng trên Tạp chí *Văn hiến Việt Nam* số 9/2003, tôi bỗng nhiên "ngộ" ra nhiều điều tâm đắc.

Dù bài viết mới ở mức khơi nguồn cho một dòng suy nghĩ, nhưng nó đã đặt ra được những câu hỏi, những điều trần trở chính đáng về một vấn đề không kém phần hệ trọng, đáng được các nhà nghiên cứu trong nước cũng như ở nước ngoài quan tâm.

Trên thực tế, vẫn còn những kiến giải khác nhau về "Trống đồng". Gần đây, sau khi bài viết trên được công bố, một giáo sư, tiến sĩ đầu ngành một cơ quan văn nghệ dân gian phát biểu trên kênh truyền hình (VTV1, tháng 11/2003) trả lời phỏng vấn về "Trống đồng". Đại ý nói rằng Trống đồng là một nhạc khí bằng đồng cùng với chiêng... và thận trọng nhắc nhở: không phải chỉ ở Việt Nam - mà theo ông - còn ở các nước khác trong khu vực!

Cứ theo cách thức của người xưa: "biết, nói là biết, không biết, nói không biết, ấy là biết" thì lời phát biểu trên kia hẳn là được nghiên cứu kỹ càng trên những luận cứ khoa học?

Vậy cũng nên diễn giải rõ ràng rằng có nên suy tôn "Trống đồng" là vật thiêng? Và vật thiêng ấy có phải xuất xứ ở Việt Nam? Là biểu tượng, là phù hiệu quốc hồn dân tộc? Hay chỉ là một nhạc cụ phổ biến ở nhiều quốc gia Đông Nam Á?

Nỗi niềm băn khoăn nói trên chắc chắn rằng không chỉ là những người làm âm nhạc như tôi quan tâm, mà trở thành niềm trăn trở của nhiều người - đang đặt kỳ vọng vào các bậc cao minh uyên bác sớm vào cuộc để tìm lời giải đáp thoả đáng, ngõ hầu chúng ta có được một niềm tự hào dân tộc chính đáng bên cạnh niềm tự hào có một quốc Tổ Hùng Vương.

Tạp chí Văn hiến Việt Nam, Số 3 năm 2004

DẪN LUẬN

Theo Đỗ Thái Hựu: *Kinh Dịch*, điều làm cho người ta ngạc nhiên nhất là: toàn bộ lâu đài đồ sộ với dung lượng thông tin cực kì phong phú, lại có thể xây dựng nên chỉ nhờ vào hai loại "vật liệu": *âm* và *dương*, trong đó *dương* được biểu tượng bởi một hình vẽ bằng một nét liền – gọi là *hào dương*, còn *âm* được biểu tượng bằng nét đứt – gọi là *hào âm* ⁽⁶⁾. Theo Chu Dịch dịch chú: Mấy nghìn năm qua, nhiều học giả đã đề công truy tìm về nguồn gốc của biểu tượng "thanh âm" và "thanh dương" này mà chưa ngã ngũ ⁽⁷⁾. Theo Vương Ngọc Đức: Giữa đầu thế kỉ XX nhà văn Quách Mạt Nhược đưa ra một ý kiến táo bạo, độc đáo, ông cho rằng thanh âm thanh dương trong *Kinh Dịch* đó là bộ phận sinh thực của con người ⁽⁸⁾.

6 Đỗ Thái Hựu, *Kinh Dịch với văn hoá tình dục*, Báo Tiền phong số Xuân năm Giáp Tuất, 1994, tr 14.

7 Chu Dịch dịch chú. Nguyễn Trung Thuần – Vương Mộng Bưư dịch. Nxb Khoa học xã hội, 1999, tr 6.

8 Vương Ngọc Đức, *Thần bí dịch bát quái*, Nxb Nhân dân tỉnh Quảng Tây, 1990 – bài 24, *Văn hoá sinh thực trong bát quái* của Quách Mạt Nhược, tr 92 - chữ Hán.

M. Bakhtin nói: Nghệ thuật là ở chỗ, lấy một nét đặc trưng tiêu biểu, để phản ánh cái toàn thể⁽⁹⁾. Vậy phải chăng nét đặc trưng tiêu biểu ấy ở đây là linh vật Nỗ Nường, còn cái toàn thể là nguyên hình của bậc Tổ phụ và Tổ mẫu.

Theo Dương Đình Minh Sơn, người Thái ở Tây Bắc trong ngôn ngữ của họ có ngôn từ Po Me hàm chứa hai nghĩa, đen và bóng. Po Me theo nghĩa đen là tên của bộ phận sinh thực của đàn ông và đàn bà, còn nghĩa bóng thì Po Me là bậc sinh thành và cao hơn nữa là Tổ tiên nguồn cội⁽¹⁰⁾.

Theo Trần Chí Lương, ở Trung Quốc trong Hán tự có chữ "tổ" trong tổ tiên, tổ tông, ông bà. Trong chữ tổ (祖) có chữ thả (且). Chữ "thả" nguyên ý là chỉ bộ phận sinh thực của nam giới (tượng hình). Nó tượng trưng cho "sinh sinh bất tức" là muốn nói tử tôn con cháu bao đời cũng ở đó mà ra, liên minh bất tuyệt. Người cổ xưa Trung Quốc sùng bái bộ phận này và đời đời kiếp kiếp cúng tế nó, cho nên đã đem chữ "thị" (示 = 示) có nghĩa là cúng tế ghép vào chữ "thả" biến thành chữ "tổ" (祖). Vì thế, văn hoá huyết thống và bản chất của việc sùng bái tổ tông, cũng là một loại tinh thần của "sinh"⁽¹¹⁾.

9 M. Makhtin, *Lý luận và Thi pháp tiểu thuyết*, Phạm Vĩnh Cư tuyển chọn và dịch – Trường Viết văn Nguyễn Du, 1992, tr 35.

10 Dương Đình Minh Sơn, *Ngôn ngữ với việc hình thành âm điệu đặc trưng trong dân ca Thái*, N.x.b Âm nhạc, Hà Nội, tái bản 2001, tr 35.

11 Trần Chí Lương, *Đôi thoại với tiên triết về văn hoá phương Đông thế kỉ XXI*, người dịch Trần Trọng Sâm, Nguyễn Thanh Diên, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, 1996.

Người Ấn Độ, nền văn hoá Linga-Yoni phải chăng đó là gốc nguồn của đền tháp nguy nga, tráng lệ như đền Minakshi ở Nayak, rồi truyền bá sang các nước chẳng hạn như hệ thống tháp Chăm ở miền Nam Việt Nam. Linga Yoni hoá thân thành thần Siva - vị thần có phép thần thông biến hoá phi thường: khi là thiên lôi tay cầm lưỡi tầm sét bay trên mây, khi là thần hộ pháp tay cầm đinh ba rượt theo gió, khi là vị dũng tướng tay cầm thanh kiếm cưỡi bò thần Nandin.... những hình ảnh ấy của thần Siva là để diệt trừ cái ác, bảo vệ điều thiện cho con người. Khi sứ mạng của thần đã xong thì trở về nguyên hình với pho tượng thần Siva tay trái cầm Linga đặt trên đầu gối, và nhìn đằng sau, cả pho tượng là trụ Linga (ảnh 10).

Theo cách hiểu lâu nay của chúng ta, người Ấn Độ giáo có ba vị thần, đó là thần sáng thế Branhma, thần bảo tồn Visnu và thần huỷ diệt Siva- Theo chúng tôi, khi gọi sứ mệnh dũng mãnh của thần Siva là hành động "huỷ diệt", hoặc huỷ diệt để xây lại cái mới, cũng đều là không hợp lẽ về bản chất của thần Siva. Đặc biệt, trong tâm thức người Ấn Độ giáo thì người ta thờ thần Siva nhiều hơn hai vị thần kia ⁽¹²⁾. Do đó, khi nghiên cứu văn hoá Nỗ Nùng của người Việt, chúng tôi hiểu ra, mà coi thần Siva như nhân vật Tôn Ngộ Không trong truyện *Tây du ký* của Trung Quốc: năng nổ, đánh đông dẹp bắc mở đường máu, cứu sư phụ và đoàn tuỳ tùng thoát khỏi mọi hiểm nguy, đặt hàng thành sứ mạng của chuyến đi thỉnh kinh ở tây Trúc của thầy trò Đường Tăng.

12 Viện khoa học xã hội tại T.p H.C.M, *Văn hoá Chăm*, N.x.b Khoa học xã hội, 1991, tr 113.

Để minh chứng thêm cho nhận thức trên, qua các tư liệu, chúng ta thấy ở người Ấn Độ đạo Hindu, vật "thiên" Linga Yoni biểu tượng bằng trụ đá, hoa sen là tượng trưng cho con số tối cao, bùa hộ mệnh, điềm lành, vẻ đẹp, nguồn cảm hứng của sáng tạo, là cội nguồn của thi ca. Khi tạc trụ Linga người ta cho hoa sen leo quanh trụ, lấy đó làm biểu đạt nguồn gợi cảm mơn man vuốt ve, tăng niềm thoả thê mãn nguyện tình dục ; đó còn là cơ sở của tính lạc quan, lòng kiêu hãnh ⁽¹³⁾. Phải chăng "vòng" hoa sen (Yoni) "leo" quanh trụ (Linga) ở đây là cơ sở của vòng Nguyệt quế vinh quang và chiến thắng ở Ấn Độ và La Mã (D.Đ.M.S) .

Người Chăm thờ Linga ở các đền tháp, hàng năm mở lễ hội lớn nhất "tắm" vật linh gọi là lễ hội Katê ⁽¹⁴⁾. Ngoài ra, bia mộ của các nhà vua tạc theo hình Linga gọi là "kút" ⁽¹⁵⁾ – trụ kút của bia mộ nào, đó là hình ảnh của nhà vua ấy (D.Đ.M.S).

Người Văn Lang- Giao Chỉ tôn vật linh Nỗ Nường là vật "hèm" bảo bối, bùa hộ mệnh, vật tùy thân và vật thiêng thờ cúng ở chốn trang nghiêm đền miếu, hoặc dựng ở những vị trí hiểm yếu cạnh nguồn nước, cánh đồng, nơi dân làng hay đi lại làm ăn, nhằm trừ đuổi tà ma, triệt tiêu hiểm họa, dịch bệnh sâu rầy bảo vệ mùa màng, gia súc để quê hương yên bình, no ấm (thời chưa có ngành y tế và thuốc trừ sâu) –thời đại lấy vật linh làm biểu tượng tối cao.

13 Kiều Ngọc, *Tập tục dân gian và ý nghĩa tượng trưng của hoa sen*, Tạp chí Văn hoá Nghệ thuật số 1, 1994, tr 23-27.

14 Thế Khoa, *Lễ hội katê, di sản văn hoá Chăm độc đáo*, Văn hiến Việt Nam, số xuân Đinh Hợi, 2007, tr 34.

15 Ngô Văn Doanh, *Văn hoá Chăm Pa*, Nxb Văn hoá Thông tin, Hà Nội, 1994, tr 94.

Trong lễ hội, người ta tạc vật linh biểu tượng Nỗ Nường để cầm tay múa hát và xếp hàng dâng hương, v.v. Đỉnh cao của nền văn hoá Nỗ Nường biến hoá thành vật "hèm" *Hùng Linh* (Thần Đồng Cổ) và cây âm dương, như trụ Đá Thề trên núi Nghĩa Lĩnh ở Đền Hùng và chùa Một Cột ở Thăng Long. Đó là ý nghĩa của việc thờ cúng vật linh Nỗ Nường của người Việt và các dân tộc anh em gần kề.

Như vậy nền văn hoá Nỗ Nường của người Văn Lang-Giao Chỉ là văn hoá con người, bậc Tổ phụ Tổ mẫu- nền văn hoá nhân văn. "Nỗ Nường" là hiện vật tiêu biểu, nhân tố cơ bản của con người để tạo nên giống nòi xã hội Văn Lang-Giao Chỉ, hoặc nói rộng ra, cả nhân loại cũng vậy. Tuy nhiên, ở hai lục địa: Tây, Đông có quan niệm trái ngược nhau về linh vực văn hoá và ý nghĩa của hai biểu tượng này. Đó là tính tư biện duy lý hiện thực của người phương Tây và tính minh triết tâm linh của người phương Đông⁽¹⁶⁾.

CON NGƯỜI chủ thể sáng tạo nên xã hội loài người và cải tạo thiên nhiên, do đó chỉ con người mới là vị "thần" tối cao, đủ quyền năng linh nghiệm trong việc bảo vệ sinh mạng của con người và mọi của cải giàu có, do con người tạo ra. Đó là quan niệm bởi nhận thức đúng đắn của người Việt cổ. Cho nên, vật linh Nỗ Nường "hèm" của người Văn Lang – Giao Chỉ là hình ảnh con người, thể hiện ở những hình thái biểu tượng phong phú, đa dạng khác nhau như : tượng nam nữ trên thạp đồng Đạo Thịnh (*hình 1*). Hình ảnh này có nhiều cách lí giải khác nhau, rằng: Đó là tư tưởng phồn thực⁽¹⁷⁾,

16 Trịnh Xuân Thuận, Tuần báo An ninh số 53 tháng 12 /2005, tư liệu đã dẫn .

17 Xem chú thích 1.

hoặc ngợi ca việc giao phối của nam nữ, v.v...,⁽¹⁸⁾ nhưng chúng tôi coi đó là vật linh trừ đuổi tà ma bảo vệ hài cốt trong thập. Không ai lại đưa nhau lên trên nóc mộ để hoan lạc cả (xem □ 13 *Tượng nam nữ trên thập đồng Đào Thịnh*).

Khi nói Nỗ Nông là vật linh, điều đó được chứng minh, khi thầy Mo của người Kháng ở Tây Bắc dùng làm vật "hèm" trừ đuổi tà ma, triệt tiêu hiểm họa chữa bệnh cho con người - vật linh dài đến 1m, khi thì thầy Mo cầm tay như thanh kiếm, khi thì đeo trước ngực, khi thì kẹp vào đùi thể hiện vật linh sinh thực (*hình 2*). Điều này ở người Kháng còn diễn ra ở thập kỉ 50 của thế kỉ XX – hẳn nay không còn nữa.

Hình 1: Tượng nam nữ ở Thập đồng Đào Thịnh Hình 2: Thầy mo người Kháng (ảnh của Nguyễn Anh Tuấn)
(ảnh của chúng tôi)



18 Toàn Ánh, *Luyến ái tình trong tục cổ Việt Nam vào dịp đầu xuân*, Tạp chí Bách khoa (Sài Gòn), số 313-314 (15 /1 và 1/2 -1970, tr 33-42), và số 315 (15/2 - 1970).

Ở phường Trám Tứ Xã, Lâm Thao, Phú Thọ có miếu Trò thờ vật linh Nỗ Nường (*hình 3*). Văn tế của miếu, mở đầu bằng hai câu:

Băng sương cốt cách

Kim ngọc tinh thần



Hình 3

Qua ngôn từ cho thấy, đây là nói về bậc Tổ tiên, người từng trải xông pha đầy nghị lực, đã đến những miền chưa có ai đặt chân tới - phải "*băng*" qua những ngọn cỏ nhuốm "*sương*" tức là chưa có đường đi, đó là "*cốt cách*", còn "*tinh thần*" thì thanh cao, trong sáng như "*kim*" như "*ngọc*" (xem ♣ 10 *Lễ hội Nỗ Nường - Trò Trám*). Vì thế, cho nên trong cảm thụ văn hoá Nỗ Nường, chúng ta không nên tách riêng vật linh Nỗ Nường, mà đặt vào tổng thể cả thần xác của con người. Điều này cho thấy ở "thời đá" cầm tay (*hình 17*) (hiện vật ở hang Động Kì Thái Nguyên) thể hiện ba nội dung: hình mặt

người, hình sinh thực (của đàn ông) và hình thối đá công cụ (xem ♣ 1 *Thối đá cầm tay...*). Như vậy, việc thờ cúng vật linh Nỗ Nường là đồng nghĩa với việc thờ cúng Tổ tiên Ông bà.

Ở nước ta, vật linh Nỗ Nường thể hiện trong hai nhóm: nhóm thứ nhất, vật linh Nỗ Nường gắn liền với thần xác và nhóm thứ hai, vật linh Nỗ Nường tách ra khỏi thần xác.

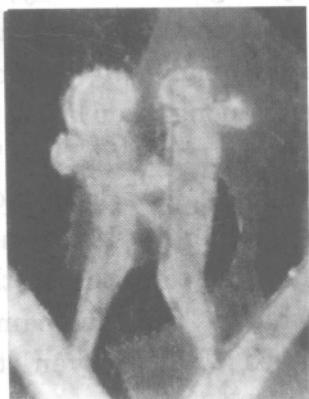
Nhóm vật linh Nỗ Nường gắn liền với thần xác, nhóm này còn được phân làm hai dạng: dạng tượng đôi nam nữ và dạng tượng cá nhân.

a) Về dạng tượng đôi, đó là loại tượng nam nữ "ôm nhau" như trên thập đồng Đào Thịnh (hình 1), hoặc trên nóc cây Kolao trong lễ hội bỏ mả của vùng Tây Nguyên (hình 4), hoặc trong cây Khao kút dựng trên nóc nhà của thầy mo người Thái ở Tây Bắc (hình 5) - tượng số 5 này thì nam nữ đều khoả thân, để lộ rõ sinh thực của nam giới (xem ♣ 8 *Nguồn gốc Khau kút*)

Hình 4: Tượng nhà mồ
Tây Nguyên



Hình 5: Tượng trên khau kút
Thái



b) Về dạng tượng cá nhân, ở người Kinh có tượng bà Đanh (Banh) - tượng bà Đanh còn tồn tại đến trước năm 1945. Loại tượng này hiện nay còn thấy trong lễ hội bỏ mả ở vùng Tây Nguyên, được dựng làm vị thần canh gác trước cổng nhà mồ (hình 6). Tượng nữ số 6 người đàn bà đứng đưa hai tay "banh" cái Nường của mình ra và tượng người đàn ông (hình 7) đứng hai tay cầm cái Nỗ của mình nâng lên. Tượng hai nhân vật này, về kích cỡ của vật Nỗ Nường vượt ra ngoài tỉ lệ thân người.

Hình 6: Tượng nữ trước cổng nhà mồ



Hình 7: Tượng nam



(Hình 6 và 7 ảnh Trần Phong-Nguồn của Ngô Văn Doanh Nhà mồ Tây Nguyên).

Ý nghĩa của tượng Bà Đanh (Banh) là dùng vật "hèm" đó để trừ đuổi tà ma, ngăn ngừa súi quỷ. Do đó, chùa Bà Đanh được dựng ở phía Tây làng - những nơi hiểm yếu, xa nơi cư trú, nhưng cạnh nguồn nước sông ngòi, có nhiều cây

cối rậm rạp, chỗ đường lên của ma âm phủ - vì thế, ngày nay, khi muốn huỷ đồ thờ tự, người ta đều đem thả xuống các ao hồ, nơi đường đi của thế giới âm phủ.

Do quan niệm đó, cho nên ngày xưa, khi các bà đi chợ đều vào miếu Bà Banh kéo váy lên, múa may một hồi trước mặt Bà Banh, rồi cầm cái gậy dựng cạnh tượng, phộc vào chỗ "Nường" của Bà Banh ba cái, để triệt "vía" đen, sau đó đi chợ mới hết rủi ro (xem ♣ 10 *Lễ hội Nỗ Nường – Trò trám*). Ý nghĩa cái "Nường" do Bà Banh "banh" ra để trừ đuổi tà ma còn thấy thấp thoáng trong dân gian, chẳng hạn như khi người ta dọa trẻ em thì dùng tay banh miệng mình ra và nói : ông "hịm" đây này. Cách làm ông "hịm" : hai bàn tay đặt vào hai bên má, hai ngón cái đặt vào gò má hai bên, hai ngón trỏ đặt vào mí dưới mắt - kéo mắt xuống. Hai ngón giữa đặt vào hai khoé miệng kéo miệng banh ra. Đó là hình ảnh ông "hịm", hoặc "hĩm", ông "Ba bị" tùy theo thổ ngữ của từng vùng và trẻ con rất sợ (hình 8).

Hình 8 : Ông Ba bị



Trong dân gian, ở các làng đều đặt biểu tượng Nô Nường ở phía Tây, như chùa Bà Đanh ở huyện Kim Sơn tỉnh Hà Nam, chùa Bà Đanh ở đường Thụy Khuê Hà Nội, miếu Nô Nường ở Tứ Xã Phú Thọ, v.v. Hoặc ở ngoài biển như Quảng Ninh, đường từ Cửa Ông đi Quan Lạng, có những hòn núi nhô lên trên mặt biển, đều có tên là hòn "C..." hoặc hòn "L..." Khách du lịch hỏi: Tại sao lại gọi tên như thế? Hướng dẫn viên nói: Do người xưa gọi thế! và chúng tôi thấy trong bản đồ du lịch của vùng Cửa Ông Quan Lạng cũng ghi như thế.

Điều này cũng thấy ở các cánh đồng làng của các vùng miền như trên đường từ thành phố Nam Định đi Ninh Bình, đến đoạn đên Phủ Dầy, có hòn núi phía biển gọi là núi "C.." và cánh đồng "L..." ở bên phải; hoặc làng Tứ Xã (Phú Thọ) nơi có miếu thờ vật linh Nô Nường thì ngòi nước chảy từ miếu Trờ, ngoằn ngoèo qua cánh đồng của làng ra sông Cái là hình con C... và các thửa ruộng cũng đều có tên là hình cái L... cho nên trong lễ hội, người đeo đàn "dằng xay" biểu tượng Nô Nường hát: *Làm trai tậu ruộng ba bờ / Chớ để kẻ khác đem lờ tới đơm*, hoặc các cô thợ cấy hát: *Đi cấy thì gốc chống lên / "Ngọn" thời "cắm" xuống mới nên mùa màng*, v.v (xem ♣ 10 *Lễ hội Nô Nường - Trờ trám*); hoặc ở Sầm Sơn Thanh Hoá có đá Ông Chông Bà Chông, v.v. Hoặc Đặng Văn Lung cho biết, ở Hà Nội làng Ninh Hiệp huyện Gia Lâm ngoài cánh đồng có thửa ruộng "ba bờ" và "hòn đồng"⁽¹⁹⁾ (nay không còn nữa). Theo chúng

19 Đặng Văn Lung, *Từ hoa văn trống đồng nghi về văn nghệ dân gian*, N.x.b Khoa học xã hội, 1997, tr 320.

tôi ruộng "ba bờ" hay "hòn đồng" đó là tên gọi mới trong sách vở, còn dân làng vẫn gọi theo tên tục như ở các làng khác - tức là hiện tượng lễ thức "hèm" "tục" của dân gian. Chúng tôi cho rằng, từ lễ thức "hèm" "tục" dân gian của người Kinh coi vật linh Nỗ Nường là bảo bối, bùa hộ mệnh, vật tùy thân, được truyền kỳ trong tâm thức, cho nên tuổi trẻ ngày nay khi chuyện trò là văng cái "ấy" ra.

Vật linh Nỗ Nường còn là nguồn gốc của âm nhạc. Người Thái ở Tây Bắc, hai âm thanh xuất hiện đầu tiên trong âm nhạc dân gian của họ là do bởi hai tiếng gọi Po Me tạo nên (xem ♣ 5 *Po Me của người Thái tạo ra ngôn ngữ của họ*). Ở người Kinh "đôi" phách gõ nhịp của Đào nương trong hát Ca trù là hình ảnh của Nỗ Nường, gọi là phách "con" và phách "cái" ⁽²⁰⁾: chiếc bên tay trái chẻ làm đôi là phách cái (Nường), chiếc bên tay phải là phách con (Nỗ). Sự phối hợp của Nỗ Nường (âm dương) để tạo nên tiếng phách trong đục, cao thấp nâng giọng ca của ả đào trong loại nhạc *Hát thờ* ở Thái Miếu của cung đình và đền miếu ngoài dân gian .

Trong nghệ thuật Ca trù, Đào nương không cho hơi từ buồng phổi phát ra khỏi miệng, mà phải ém lại trong cổ và phải biết "âm ự", môi như đang mỉm cười, mà phải hát tròn vành rõ chữ. Việc ém hơi lại trong cổ ở nghệ thuật Ca trù là thuộc dòng tín ngưỡng "đưa tâm linh vào hướng nội". Quan niệm đưa tâm linh vào hướng nội trong tín ngưỡng

20 Trần Văn Khê, *Ca trù một nghệ thuật bậc nhất vô nhị*, Tham luận Hội thảo quốc tế *Ca trù người Việt*, do Viện Âm nhạc tổ chức tại Hà Nội -20/ 21/ 6 /2006. Ghi chép của chúng tôi.

còn thấy trong dân gian, đó là âm "xít" làm nét kết trong hát cúng, cũng đưa hơi vào hướng nội như:

Lạy trời lạy Phật phù hộ độ trì cho con tai qua nạn khỏi "xít".

Nếu kết thúc câu khẩn mà không có âm "xít" này thì câu khẩn trước đó sẽ không có ý nghĩa gì nữa. Vì thế, âm "xít" đứng đằng sau câu cúng của người Việt, có giá trị như âm "Amen" trong Kinh thánh của Thiên chúa giáo và âm "ôm" trong đạo Phật (xem ♣ 23 *Âm kết trong hát tín ngưỡng*).

Vật linh Nõ Nường (sinh thực) đã biến hoá thành những cây biểu tượng "âm dương" khác nhau trong văn hoá tâm linh. Chẳng hạn như : cây "Nêu" đôi "Đũa bông" (trên bát cơm cúng người quá cố), chiếc "Gậy" và cái "Nón" của Chủ Đồng Tử Tiên Dung, hoặc cột Mốc (cạnh giữ biên cương), Trụ đá thể, chùa Một Cột, cây "Kolau" của người Bana (Tây Nguyên), cây "Thánh giá" của người Thiên chúa giáo, cây "Cành dương" trụ Thạch quang của đạo Phật v.v. Những cây vật linh ấy đều có phép trừ đuổi tà ma triệt tiêu hiểm hoạ bảo vệ con người. (Ngược lại cái "chối" của mụ Phù thủy trong thần thoại của người Nga là ác quỷ – vì phù thủy coi như một biến thể của con "rồng". Phương Tây coi rồng là ác thú). Nhưng ở phương Đông vật linh sinh thực biến hoá thành vật linh âm dương là cứu cánh cho con người.

Đào Duy Anh trong *Hán Việt Từ điển* (quyển thượng tr 226), cho biết ở Trung Quốc, có điển cố kể rằng: Đời Tần, ông Thạch Lạc có người con đau bệnh chết ngất đi, có ông

Phật Đò Trùng người nước Thiên Trúc nhúng "cành dương" vào nước, rồi vẩy vào thân người, tức thì sống lại được. Ở Việt Nam ý nghĩa của nước "cành dương" chữa bách bệnh cũng được Nguyễn Du nói đến trong *Truyện Kiều* với câu "*Cho hay giọt nước cành dương / Lửa lòng rưới tắt mọi đường trần duyên*", hoặc nước "Thánh" của người Công giáo, v.v. Nước Thánh, nước cành dương đều được lấy từ chất âm dương của Đức Chúa Trời, Đức Phật và Tổ tiên của người đời thường .

Như vậy, vật linh Nỗ Nường đó là cơ sở của phép biến hoá ma thuật vật "hèm", lời thần chú, bùa hộ mệnh, thần dược, cây "Âm Dương". Nói đúng nghĩa thì Nỗ Nường là con người.

Ở Việt Nam, Thần Đồng Cổ là vị thần có phép thần thông biến hoá, luôn theo sát giúp sức cho các triều vua. Truyền thuyết kể rằng ngay từ thời Hùng Vương, Thần Đồng Cổ đã bay trên không trung, tạo tiếng vọng giúp sức cho Vua Hùng thắng trận (*Đại Nam nhất thống chí* - mục *Thanh Hoá chí*), hoặc thần trong bộ áo giáp giúp vua Lý Thái Tông thắng trận, hoặc trong cung cấm, thần báo mộng cho vua biết có việc sắp biến loạn trong triều, để vua chuẩn bị đối phó (xem ♣ 26 *Hỏi thẻ trung hiếu đền Thần Đồng Cổ Hà Nội*). Thần Đồng Cổ có cội nguồn từ vật linh Nỗ Nường, do đó, Thần Đồng Cổ của Việt Nam (*hình 9*) ở góc độ nào đó cũng ví như thần Siva của Ấn Độ (*hình 10*).

Hình 9: Thần Đồng Cổ



Hình 10: Thần Siva



Mặt phẳng của *Hùng Linh* truyền nổi thành nón thúng quai thao của phụ nữ: loại cổ hình 11 và loại kim hình số 12.

Hình 11: Nón thúng cổ



Hình 12: Nón thúng kim



Ảnh: Thái Hoàng Vũ

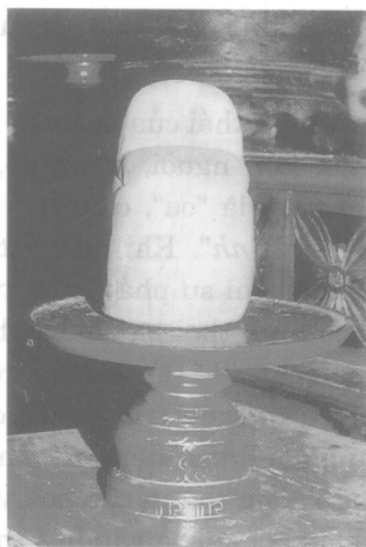
Ảnh: Viện Âm nhạc

Như vậy, con người là cội nguồn của những cội nguồn, đầu mối của những đầu mối, được kết tinh trong biểu tượng vật linh sinh thực để rồi biến hoá thành những hiện vật biểu tượng vật linh bảo vệ con người, cũng như mọi của cải do con người tạo ra; trong đó có những vật linh như chùa Một Cột ở những trung tâm văn hoá lớn như các Cố đô, Địa linh Nhân kiệt.

Khi nói như thế, có ý phản đối. Sao lại coi chùa Một Cột là có gốc nguồn từ vật linh Nỗ Nường? Nhưng theo chúng tôi, chỉ có con người mới là vị thần tối thượng đủ phép mầu nhiệm – Nỗ Nường, đó là Tổ tiên hoá thân thành Thượng Đẳng Thần như Thần Đồng Cổ và chùa Một Cột, còn ở Ấn Độ là Thần Siva, hoặc *Thạch quang* – linh hồn Tứ pháp thờ ở chùa Dâu Bắc Ninh (*hình 13*)- Tức là phạm trù hiện thực và tâm linh.

Vật linh Nỗ Nường xuất hiện rất sớm, từ thời đồ đá cũ. Ở Pháp cũng tìm thấy pho tượng phụ nữ, ở Ấn Độ cũng tìm thấy pho tượng nữ thần trong vùng sông Hindu ⁽²¹⁾ và ở Việt Nam cũng tìm thấy pho tượng người đàn ông ở di chỉ Văn Điển v.v...Điều đặc biệt ở những pho tượng này đều khoả thân và bộ phận sinh thực to quá cỡ so với tỷ lệ thân người.

21 Kiều Ngọc, *Tập tục dân gian và ý nghĩa tượng trưng của hoa sen*, Tạp chí Văn hoá Nghệ thuật số 1 /1994, tr 25-27 -



Hình 13: của Khánh Duyen-

Tạp chí Di sản số 10, 2005, tr 43.

Tuy nhiên, trước khi tín ngưỡng vật linh xuất hiện thì bước đầu tiên, phải chăng ở thuở sơ khai, Nỗ Nường là hình mẫu, gốc nguồn của những công cụ lao động và dụng cụ gia đình như "thỏi đá" cầm tay, "bàn nghiền" hình ba góc. Hoặc con người còn là hình mẫu cội nguồn trong việc tạo ra dụng cụ cân, đo, đong, đếm như: cái đấu, cái thúng, cái ống ao gạo, cái vại đựng nước, hoặc những bộ phận của con người là thước đo chiều dài như : gang tay, sải tay, bước chân, và chiều cao là đầu người, v.v.

Từ thời cổ đại, để xây dựng nền tảng Văn hoá Tư tưởng cổ đại của mình, Tổ tiên của chúng ta, người Văn Lang – Giao Chỉ đã lấy nguyên khí của Nỗ Nường làm điểm xuất phát: Từ "quả trứng" người mẹ và "tinh trùng" của người cha, khi thụ tinh có hai "đường máu" mà lập

thành các hình thái sinh học được biểu tượng bằng các loại mô-típ hoa văn .

Như vậy, những hình thái của hoa văn Nữ Nường là biểu đạt về vòng đời của con người, trong đó, nơi sinh ra con người của người mẹ gọi là "oa", còn "quả trứng người mẹ" gọi là "*quả trứng tâm linh*". Khi quả trứng người mẹ thụ tinh có hai đường máu thì sự phát triển từ hai đường máu được biểu diễn theo hình thoi ba chiều: chiều đi sang phải thành các dạng hình chữ "S" (âm dương) rồi thành đôi chim Lạc trống mái, chiều đi sang trái thành dây "cuộn thừng" (Tơ hồng) mà thành đôi Rồng Việt ghi trên tang *Hùng Linh* và hướng đi thẳng xuống thành các hoa văn bốn múi, tám múi (tế bào) dân gian gọi là hoa văn hoa thị, mà thành hình hài nhi ba tháng, đến đủ tháng lọt lòng mẹ. Đó là ý nghĩa của văn hoá Nữ Nường trong việc hình thành *Hùng Linh* (xem ♣ 30 *Hằng số sinh học hoa văn trống đồng*).

Cũng cần nói thêm bộ phận của người mẹ, nơi sinh ra con người, trong dân gian gọi là "oa"- tức là nữ "oa". Do đó, bà Nữ "Oa" là của người Việt. Trong Hán tự của người Trung Quốc không có chữ "oa". Cho nên, ở người Việt hình "oa" được thờ tự ở hậu cung – dưới gầm bàn thờ ở các đình đền (xem ♣ 20 *Đôi chim vật tổ của người Việt – Mường*).

Trong dân gian có một dòng lễ hội, các nhà khoa học gọi là lễ hội "*Phồn thực*", còn chúng tôi gọi là lễ hội *Nữ Nường* - Lễ hội Nữ Nường là một điểm của nền văn hoá Nữ Nường. Đó là việc mượn cái hiện thực để nói về cái tâm linh, hoặc mượn cái tâm linh để nói về cái hiện thực. Ở đó, tâm linh và hiện thực đan xen nhau, như con người có thần "hồn" và thần "xác" vậy.

Tiêu biểu của lễ hội Nỗ Nường là lễ hội Ông Đùng Bà Đà. Dòng lễ hội này trước đây rất phổ biến ở vùng châu thổ Sông Hồng. Dị biệt của dòng lễ hội Ông Đùng Bà Đà hoá thành sự tích Nàng Tô Thị và Núi Vọng Phu. Lâu nay chúng ta nói sự tích của nàng Tô Thị và núi Vọng Phu là ngợi ca mối tình chung thuỷ của người phụ nữ. Nhưng trong nghiên cứu về hệ thống biểu tượng Văn hoá Nỗ Nường, chúng tôi lần tìm về cái xuất xứ cội nguồn sâu xa của biểu tượng này. Cho thấy, phải chăng biểu tượng ra đời là sự chấm dứt về thời kỳ mông muội, quần hôn của xã hội, bước vào thời đại người khôn ngoan *Homo sapiens*.

Người xưa tạo ra cái cố bi kịch chị em lấy nhau (ông Đùng bà Đà) biến thái thành nàng Tô Thị và núi Vọng Phu, đó là bức "thông điệp" bằng hình ảnh biểu tượng gửi lại răn dạy cho hậu thế, không được lặp lại cái thời mông muội của Tổ tiên. Nhờ tính bi kịch của bản "thông điệp" ấy mà tư tưởng chấm dứt sự loạn luân đã đi vào lòng người sâu rộng trong dân gian.

Mối quan hệ giữa con người với thế giới tâm linh và con người với vũ trụ, G.S chuyên gia hàng đầu hiện nay của thế giới về vật lí vũ trụ, người Mi gốc Việt Trịnh Xuân Thuận nói: Hiện thực và tâm linh là hai cánh cửa của nhận thức. Cánh cửa tâm linh soi rọi, làm bừng lên tính lung linh, huyền diệu sâu sắc và đa dạng của hiện thực. Đó là thể xác và linh hồn của con người. Cũng như vậy, ông cho rằng, Vũ trụ vật "tự nó" xa xôi với con người, chỉ khi con người để tâm đến thì bản chất thánh thiện của vũ trụ mới bừng sáng, hiện lên trong nhận thức của chúng ta. Ông nói tiếp 94 % khối lượng và năng lượng của vũ trụ

không phải là vật chất bình thường (poroton và notoron) những chất liệu đã cấu tạo nên cơ thể của chúng ta. Con người là sự thu nhỏ lại của vũ trụ không chỉ trong không gian mà còn cả về mặt thời gian ⁽²²⁾.

Mối quan hệ giữa vũ trụ với con người sách *Almanach* cho rằng đó là hệ sao Nhị thập bát tú (28 ngôi sao) hợp thành một vòng trên đường Hoàng đạo hay đường đi biểu kiến của Mặt trời trên bầu trời, người xưa căn cứ để định phương hướng, phân ranh giới ngày đêm, thời tiết, khí hậu bốn mùa và dùng tên các ngôi sao này để kí hiệu ngày, hình thành một hệ đếm thời gian với chu kì 28 ngày⁽²³⁾.

Chu kì hoạt động của hệ sao Nhị thập bát tú là phù hợp với chu kì kinh nguyệt 28 ngày của người mẹ: ngày 14 trứng rụng, thụ tinh- nếu không được thụ tinh thì 14 ngày tới sẽ xuất hiện kinh nguyệt, còn khi quả trứng rụng được thụ tinh, thì hình thành hai đường máu, xuất hiện một vòng đời của con người ⁽²⁴⁾. Nhận thức đó của người Việt cổ được lập thành bản *Sử thi* ghi thành hoa văn trên *Hùng Linh Ngọc Lũ*. Còn bộ xương người được kết cấu tập trung trong sáu nhóm 4, 8, 10, 12, 14, 16. Sáu hằng số này được ghi thành những tia nổi còn gọi là *cánh sao* trên bốn loại trống đồng

22 Trịnh Xuân Thiện, *Chất thơ của vũ trụ*, Báo An ninh thế giới số 53 / 12 /2005, tr 18.

23 *Almanach*, Nxb Văn hoá Thông tin, Hà Nội, 1999, tr. 43.

24 Sách *Y học phẫu thuật* bản Anh Văn tập 5 tr 30 Thư Viện – Viện Bà Mẹ Trẻ sơ sinh TW, Bác sĩ Chu Kiện Sơn cán bộ Thư viện cung cấp..

Heger (xem ♣ 30 *Hàng số sinh học hoa văn trống đồng*). Do đó, văn hoá Nỗ Nường là khởi nguyên của *Hùng Linh* Đông Sơn, trong đó tiêu biểu là *Hùng Linh* Ngọc Lũ.

Ở thời Đông Sơn, đội ngũ những nhà chiêm tinh, pháp sư, phù thuỷ của triều đình Văn Lang đã nhận thức được điều đó, và ghi lại thành những motif hoa văn, lập nên bản *Sử thi* ghi trên vật "thiên" Ngọc Lũ. Vì thế, hoa văn vật "thiên" Ngọc Lũ được coi là bản thiết kế đầu tiên mở đầu cho dòng văn hoá vật "thiên" *Hùng Linh* Đông Sơn.

Cổ vật, *Hùng Linh* không chỉ có giá trị phản ánh lịch sử xã hội thời Hùng Vương mà đó còn là một báu vật mang ý nghĩa tâm linh thâm hậu, một bảo bối tinh thần mà người xưa quyết giữ lại cho con cháu muôn đời để làm điểm tựa cho cộng đồng dân tộc tồn tại và phát triển?

Hùng Linh Ngọc Lũ (phiên bản) đã được nhà Nước ta tặng Liên hợp quốc, hiện đặt cạnh lá cờ của Tổ quốc Việt Nam ở lâu đài văn hoá của tổ chức này ở Niu-óc Mĩ. Mỗi chúng ta, con Lạc cháu Hồng, không kể nơi cư trú, phải bảo vệ *Hùng Linh* như các chiến sĩ ngoài biên cương bảo vệ từng tấc đất của Tổ tiên đã từng dày công tạo dựng nên, trao lại cho từng thế hệ giống nòi.

Lâu nay chúng ta dùng một danh từ ngắn gọn "phồn thực" để gọi chung cho nền văn hoá Nỗ Nường của dân tộc, đó là cách nhìn hiện thực duy lý của châu Âu, không hàm nghĩa minh triết của phương Đông, cụ thể là ở Việt Nam. Không nên coi hiện vật Nỗ Nường của ta đồng nghĩa với tượng Đavít người khổng lồ của Mikenlan Giêlô (*hình 14*).

Phải nhận thức đúng tầm của nền văn hoá Nỗ Nường

do Tổ tiên chúng ta để lại. Ở đó, mỗi cá thể biểu tượng ra đời đều có số phận lịch sử của nó: thời điểm, chức năng và thời gian tồn tại, v.v. Nói đúng nghĩa thì thế giới biểu tượng là cái bóng, phần hồn - phía bên kia của xã hội đang tồn tại. Đó là quan niệm và hàm nghĩa của thế giới biểu tượng văn hoá Nỗ Nường của người Việt.



Hình 14: Trích theo sách *Mikenlan Giêlô*

Nxb Văn hoá Hà Nội, 1978, tr 145.

Vì thế, việc nghiên cứu văn hoá Nỗ Nường, trước hết là công việc phân loại theo tiêu chí: địa điểm, vị trí, thời điểm đặt biểu tượng, qua đó nó sẽ khơi gợi cho ta hiểu được ý nghĩa, chức năng của từng cá thể của từng loại biểu tượng. Chẳng hạn, chức năng của tượng nam nữ trên thập đồng Đào Thịnh khác tượng nam nữ trên nóc cây Colau trong lễ hội bỏ mả của vùng Tây Nguyên, hoặc chức năng của tượng nam nữ trên nóc nhà của người Thái ở Tây Bắc, khác tượng Bà Đanh dựng cạnh nguồn nước phía Tây đầu

làng, v.v. Ngoài ra hệ thống vật biểu tượng thoát khỏi Nô Nường thăng hoa thành cây "âm dương" như cây Nêu, đôi Đũa bông (trên bát cơm cúng người quá cố), v.v... thì cây Nêu dựng trong ngày 23 tết Nguyên đán có ý nghĩa khác cây Nêu dựng khi lễ xuống đồng, v.v. Hàm nghĩa của thế giới biểu tượng bao trùm lên tất cả với ý nghĩa cao nhất "Thượng đẳng thần", như thần *Hùng Linh*, chùa *Một Cột* v.v. Với một khái niệm như thế trong nhận thức văn hoá Nô Nường, thì những điều chúng tôi đưa ra ở cuốn sách này cũng chỉ mới đặt ra yêu cầu cho việc nhận thức về dòng văn hoá biểu tượng Nô Nường mà thôi, chứ chưa nói hết được phần bề rộng và bề sâu của thế giới biểu tượng này, như thần *Hùng linh* (trống đồng) Đông Sơn là vật "hèm" (Tabu) linh thiêng, huyền bí, bí hiểm không thể nào hiểu được một cách dễ dàng.

Qua đây, chúng tôi khâm phục nhà bác học người Pháp L. Bzacier về cuối đời đã thừa nhận sai lầm trong nhận thức về nghiên cứu trống đồng Đông Sơn. Ông viết: Sau một thế kỉ (XX) nghiên cứu, người phương Tây không hiểu gì về trống đồng Đông Sơn, về chức năng của nó ⁽²⁵⁾.

Nhà khoa học trọn đời bôn ba tìm kiếm, về già nhận ra những điểm sai lầm của mình mà tuyên bố công khai, đó sẽ là cánh cửa hé mở cho chân trời khoa học. Từ nay, việc nghiên cứu trống đồng của chúng ta sẽ không bị ai ngăn cản nữa.

Nhà khảo cổ học Hà Văn Tấn viết: Đi tìm cội nguồn của

25 L. Bzacier, *Lịch sử nghiên cứu trống đồng (ở châu Âu)*, Tạp chí Khảo cổ học số 4 năm 1972, tr 71.

kỹ thuật và nghệ thuật của trống đồng không phải chỉ là để bảo vệ niềm tự hào của quê hương trống đồng, bác bỏ những luận thuyết muốn tìm nguồn gốc trống đồng cũng như nền văn minh Đông Sơn ở ngoài biên giới Việt Nam⁽²⁶⁾.

Việc nghiên cứu Văn hoá Nỗ Nường mà cái đích cuối cùng là nhằm nghiên cứu "*Hùng Linh*" - có nghĩa "*Hùng Linh*" là kết quả của hệ quy chiếu từ nền "*Văn hoá tâm linh Nỗ Nường*" của người Văn Lang – Giao Chỉ.

Đó là kết quả cả cuộc đời nghiên cứu của chúng tôi. Song đó là sự liễu lĩnh chẳng, dám đi vào vấn đề của ngàn vạn năm trước, trong ý tưởng của Tiên Tổ đặt ra vào thời chưa có chữ viết. Những hình hoạ đó đều do những bậc tiên thánh, thầy pháp sư, thầy phù thủy, thầy bói, những bậc kì tài tạo lập ra nền văn hóa tư tưởng của dân tộc. Đời ngũ này đều cha truyền con nối thuộc đẳng cấp pháp sư. Những motif hoa văn này đều là loại bùa chú thuộc loại tâm linh huyền bí, bí hiểm do tầng lớp pháp sư quản lý, người thường chỉ biết làm theo, như làm "Đôi dưa bông" trên bát cơm người quá cố, v.v. Tầng lớp pháp sư này của Văn Lang – Giao Chỉ đã bị tiêu diệt trong thời kì Bắc thuộc.

Qua nghiên cứu Văn hoá Nỗ Nường, chúng tôi phát hiện *Hùng Linh* loại I Đông Sơn không phải nhạc khí mà vật "thiên" bảo bối, biểu tượng uy quyền của vua Hùng, hiện vật mang tính biểu tượng của quốc gia Văn Lang. Vì thế, chúng tôi đề nghị, ngày nay vẫn theo Tổ tiên coi đó là

26 Hà Văn Tấn, *Theo dấu các văn hoá cổ*, Nxb Khoa học xã hội, 1998, tr 637.

vật thiêng để thờ cúng và biểu tượng quốc gia chứ không phải nhạc cụ.

Như vậy, nền văn hoá Nỗ Nường của dân tộc, qua thế giới những hiện vật biểu tượng hàm chứa những tư tưởng triết lý sâu xa. Mỗi hiện vật hoa văn và phù điêu biểu tượng văn hoá Nỗ Nường ra đời đều mang theo một hàm ẩn về ý nghĩa sâu xa trong bản sắc văn hoá tư tưởng của dân tộc. Đó phải chăng là những bức thông điệp của Tiên tổ truyền nối lại cho hậu thế. Tuy nhiên, việc tìm cách lý giải những tư tưởng đó không phải là chuyện dễ dàng.

Chúng tôi chỉ là kẻ người trần mắt thịt, trí tuệ nông cạn, do được cha là Trưởng tộc truyền dạy cho cách tiếp cận những hiện vật biểu tượng văn hoá dân gian và qua lâu năm tìm hiểu, lại được các thầy mo người dân tộc Thái và thầy pháp dân tộc Kinh giảng giải cho mà biết được tí chút về nội dung của những hiện vật biểu tượng đó. Song việc lý giải của chúng tôi chỉ ở một góc độ nào đó, chưa sâu sắc, đầy đủ, còn có chỗ này, chỗ khác chưa vừa ý, hoặc sai sót, mong quý độc giả cao minh lượng thứ cho, để người sau bổ sung đầy đủ hơn.

Đề tài này ở chúng tôi được hình thành rất sớm, từ những năm đầu với sự cảm nhận trực quan, khi còn ít tuổi, sống trong quân ngũ, hoạt động trong các làng quê ở miền Trung, ở vùng châu thổ sông Hồng và miền núi Tây Bắc.

Sách được sắp xếp theo hệ thống, gồm những bài viết từ năm 1994 đến năm 2007, trong đó có đa số bài đã công bố trên các Tạp chí và Tuần báo chuyên ngành. Song nay in lại có sửa chữa và bổ sung, cho nên chúng tôi không ghi lại nơi đã công bố.

Những điều được trình bày ở đây, thuộc về lĩnh vực của ngành dân tộc học nhiều hơn. Bởi lẽ điểm khởi nguyên của vấn đề là từ mẫu hình và tư tưởng của hai linh vật Nỗ Nường. Nó là hai linh vật đặc điểm của con người, mà con người là chủ thể sáng tạo nên xã hội loài người. Do đó con người đã lấy mình làm hình mẫu, điều không phải chúng tôi mới nói ra, mà sách *Kinh Dịch* đã nói và sách của ngành dân tộc học đã nói đến, trong đó, sách *Nguồn gốc và sự phát triển của kiến trúc biểu tượng và ngôn ngữ Đông Sơn* của tác giả Tạ Đức là một ví dụ.

Để hoàn thành cuốn sách này, điều cốt yếu là điểm nghiên cứu lễ hội Nỗ Nường –Trò Trám, do đó, chúng tôi xin cúi đầu tưởng nhớ hương hồn của ba cụ trong Ban lễ hội Trò Trám đã quá cố, cảm ơn các quý cụ trong Ban lễ hội Trò Trám, cảm ơn nhân dân xã Tứ Xã trực tiếp là phường Trám. Xin cảm ơn UBND xã Tứ Xã, UBND huyện Lâm Thao, cảm ơn Sở Văn hóa Thể thao Du lịch tỉnh Phú Thọ, trực tiếp là Phó giám đốc Phạm Bá Khiêm, cảm ơn TS Nguyễn Anh Tuấn Phó giám đốc Bảo tàng – hai vị đã giúp đỡ chúng tôi từ ngày đầu ; xin biết ơn quý bậc tiền bối Tổ tiên trên quê hương Đất Tổ đã sáng tạo và gìn giữ kho tàng văn hoá truyền thống vô giá, đó là những giá trị mang tính minh triết cao xa của trí tuệ và sự phong phú giàu có về tâm hồn của dân tộc ở buổi đầu dựng nước .

Tiếp đến, chúng tôi xin cảm ơn quý bậc thầy và đồng nghiệp đã ủng hộ, động viên, góp ý, cung cấp hoặc cho mượn tài liệu - cố P.G.S Từ Chi, G.S Đặng Nghiêm Vạn, G.S Cẩm Trọng (nhà dân tộc học người Thái), cố PGS nhạc sĩ Tú Ngọc, GS hoạ sĩ Phạm Công Thành, Tiến sĩ Ngô Thế



Tác giả bên trái-đang ghi âm dân ca Trờ Trám



Tác giả nghe cụ giáo Thám ở làng Bạch Mai
kể về văn hóa cổ của Hà Nội



Tượng nhà mồ Tây Nguyên



Tác giả đang chiêm ngưỡng
vật linh Nỗ Nường ở miếu Trò

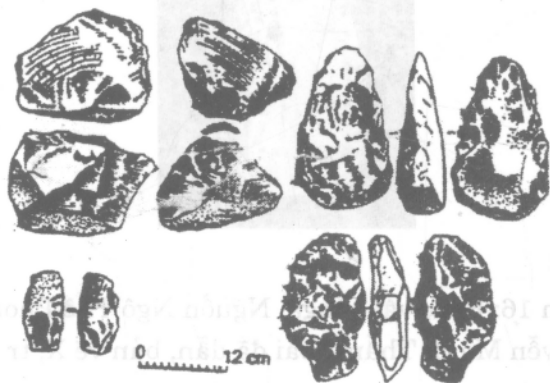
Phong, TS. Nguyễn Duy Thiệu, TS. Ngô Văn Doanh và những bạn đồng nghiệp, xin cảm ơn các tác giả đã cho trích ảnh và trích các tư liệu, có kèm theo quý danh của tác giả.

Cuối cùng xin cảm ơn Hội Nhạc sĩ Việt Nam đã tài trợ cho đề tài, xin cảm ơn PGS. Đào DUY Quát phó ban tư tưởng trung ương sau khi đọc những bài viết của chúng tôi đã gửi thư động viên, xin cảm ơn GS. Phạm Đức Dương viết lời giới thiệu 1, GS. Vũ Ngọc Khánh viết lời giới thiệu 2, nhà thơ Anh Tú và nhạc sĩ Đôn Truyền viết bài động viên, xin cảm ơn Nhà xuất bản Khoa học xã hội đã giúp đỡ cho việc ấn hành cuốn sách này.

Hà Nội xuân Mậu Tý 2008
Nhạc sĩ DƯƠNG ĐÌNH MINH SƠN
Nhà nghiên cứu dân tộc học âm nhạc

♣ 1. THỎI ĐÁ CẦM TAY TRÍ KHÔN XUẤT HIỆN

"Thỏi đá cầm tay" loại công cụ xuất hiện đầu tiên của loài người. Chúng tích ghi lại thời điểm giới động vật cấp cao tách khỏi loài động vật cấp thấp trở thành loài người. Đó là loại di vật xuất hiện từ thời đại đồ đá cũ sang thời đại đồ đá mới, hiện trưng bày trong các viện bảo tàng. Ở đó, loại thỏi đá cầm tay chiếm tỉ lệ nhiều hơn cả, chúng mang dáng hình xù xì, thô ráp như loại thỏi đá ở Núi Đọ Thanh Hoá (hình 15.)

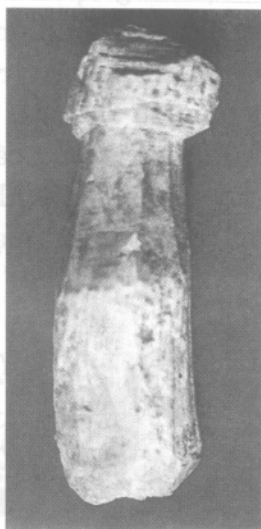


Hình 15: Hoàng Xuân Chinh, *Các nền văn hoá cổ Việt Nam*,

Nxb Lao động, Hà Nội, 2005. Bản vẽ 1 tr 60.

Tuy nhiên, trong các di chỉ khảo cổ thỉnh thoảng người ta vẫn tìm thấy một loại "thỏi đá cầm tay" với sự trau chuốt, mang tính nghệ thuật thẩm mỹ cao, như phác vật ở di chỉ Đồng Đậu Vĩnh Phúc khai quật lần thứ 6 (hình 16).

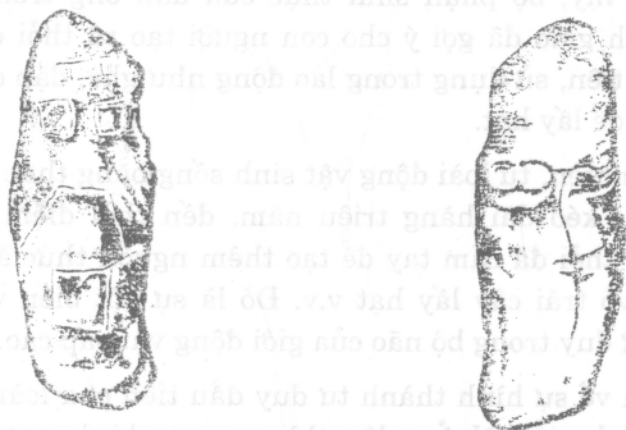
Tác giả Ngô Thế Phong, Nguyễn Mạnh Thắng cho rằng: "Phác vật này (hình 16) tạc theo hình Linga" (sinh thực nam giới)⁽²⁷⁾. Hoặc bản phác vật có thể xa nhất, hoá thạch với nét vẽ phom hình người ở di chỉ Động Kỵ (Võ Nhai Thái Nguyên) do trường Viễn Đông Bác Cổ phát hiện để lại tại viện Bảo tàng Lịch sử Việt Nam. Hai tác giả



Hình 16: Phác vật Linga. Nguồn Ngô Thế Phong, Nguyễn Mạnh Thắng, bài đã dẫn, bản vẽ X, tr 44.

27 Ngô Thế Phong, Nguyễn Mạnh Thắng, Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam, *Thông báo khoa học* số 1 năm /2002, tr 18.

Phạm Đăng Kinh và Lưu Trần Tiêu cẩn chú với lời nhận xét như sau: "Tuy không rõ nét lắm, nhưng cũng đủ cho ta liên tưởng đến hình mặt người" (hình 17a, b) ⁽²⁸⁾.



Hình 17: Nguồn của Phạm Đăng Kinh và Lưu Trần Tiêu.

Từ hình ảnh của hai bản phác vật này, cho thấy rằng, bắt nguồn từ mẫu hình sinh thực của mình, con người dựa vào đó mà tạo ra thỏi đá cầm tay. Ý nghĩa công dụng của thỏi đá cầm tay thật là to lớn, cho đến nay, lao động bằng máy móc hiện đại mà tác dụng của nó vẫn còn chiếm ưu thế như các loại đục nhọn, đục vầu, cái chày lười bè v.v..., song hình dáng và mẫu mã của chúng có khác đôi chút.

Chúng tôi cho rằng những phác vật được chế tác trau chuốt kĩ công theo hình Nỗ Nường như thế, đó không phải

28 Phạm Đăng Kinh, Lưu Trần Tiêu, *Những di tích của con người thời tối cổ trên đất Việt Nam...* Viện Bảo tàng Lịch sử Việt Nam, 1973, tr 143.

loại công cụ lao động mà vật "thiên" của giới pháp sư hoạt động trong tín ngưỡng.

Như vậy, bộ phận sinh thực của đàn ông trong hoạt động tích giao đã gợi ý cho con người tạo ra thỏi đá cầm tay đầu tiên, sử dụng trong lao động như ghè, đập các loại quả cây để lấy hạt.

Tuy nhiên, từ loài động vật sinh sống bằng thức ăn sẵn hoa trái, kéo dài hàng triệu năm, đến thời điểm tạo ra dụng cụ thỏi đá cầm tay để tạo thêm nguồn thức ăn, như đập vỡ vỏ trái cây lấy hạt v.v. Đó là sự đột biến về hiện tượng tư duy trong bộ não của giới động vật cấp cao.

Luận về sự hình thành tư duy đầu tiên của loài người, *Kinh Dịch* viết: Ngẩng lên thì xem các hình tượng trên trời, cúi xuống thì lấy các phép tắc dưới đất, xa thì trông ở vật, gần thì nhìn ở mình ⁽²⁹⁾.

Vậy nhìn vào mình không có nghĩa là nhìn vào hình dáng, cơ thể của mình, mà hẳn là nhìn vào bộ phận sinh thực, nơi hay thay đổi về hình dáng và thường xuyên có nhu cầu đòi hỏi giải quyết sự "*ham muốn*" (libido) của con người. Cho nên hiện vật Nỗ Nường được con người ghi dấu ấn, thường trực trong dấu.

Ở đó, khi hoạt động "tích giao" những động thái "*nâng lên, đập xuống*" gây sự kích thích, khoái cảm trong việc giải quyết sự "*ham muốn*" cho con người v.v... tức là những động thái va chạm, ma sát gây nên sự khoái cảm sinh lí,

29 Nguyễn Hiến Lê, *Kinh Dịch*, Nxb. Văn học - Hội nhà văn Việt Nam, 1994, tr 14

tạo nên đam mê.. Nhờ những động thái "nâng lên đập xuống" đó, sẽ dần dần hần sâu vào trí não qua từng thế hệ, trong chiều dài của thời gian, để rồi về sau hình ảnh ấy muờng tượng, khi mơ hồ, khi rõ nét, do tính hồi tưởng của sự ham muốn gợi ý từ trong hoạt động ở bộ não của con người v.v...

Đó chính là quá trình chuẩn bị cho việc ra đời thỏi đá cầm tay của con người. Quá trình đó không thể ngắn được, mà phải kéo dài từ hàng mấy chục vạn năm trước đó truyền lại. Bởi vì loài người xuất hiện trên trái đất kéo dài hàng trăm triệu năm, mà "thỏi" đá cầm tay sử dụng ghè đập trong lao động mới ra đời cách đây độ mấy vạn năm. Những di vật ở di chỉ Bắc Sơn được trưng bày tại Bảo tàng Lịch sử Việt Nam ghi niên đại độ 5 vạn năm.

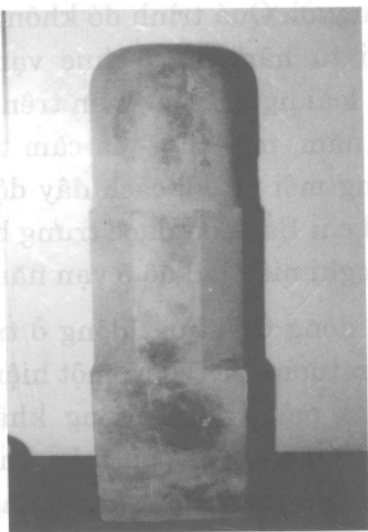
Tuy nhiên, từ động thái hoạt động ở trạng huống này (tích giao), mà liên tưởng để tạo ra một hiện vật đồng dạng trong hoạt động ở một trạng huống khác (công cụ lao động), với hiệu quả thu được hoàn toàn khác xa, thậm chí là trái ngược với động thái hoạt động trong giờ phút (tích giao) khởi nguyên ban đầu.

Ở đây, tầm tư duy trừu tượng của thế hệ đương thời đã nâng lên thành cấp tưởng tượng - vô hình, cơ sở của tư duy hoạt động sáng tạo nay mai trong bước đường tương lai của đồng loại. "Thỏi đá cầm tay" ra đời, sự kiện đó báo hiệu giờ phút loài người chuẩn bị tách khỏi loài vật.

Nói về sự kiện này sách *Lịch sử tư tưởng Việt Nam* viết: Sự đa dạng hoá loại hình công cụ phù hợp với chức năng của công cụ không những là chỉ tiêu phát triển của kỹ

thuật mà cũng nói lên sự phát triển của tư duy con người. Vì như ta biết, hình ảnh của công cụ mà người nguyên thủy chế tác đã có trong đầu họ trước khi công cụ được hình thành dưới bàn tay chế tác của họ⁽³⁰⁾.

Khi đem so sánh hiện vật thỏi đá cầm tay ở đây với hiện vật Linga của Ấn Độ (hình 18), hẳn chúng có chung từ một cội nguồn mà ra - tức là vật linh, sinh thực của đàn ông.



Hình 18: Ảnh của Viện Bảo tàng lịch sử

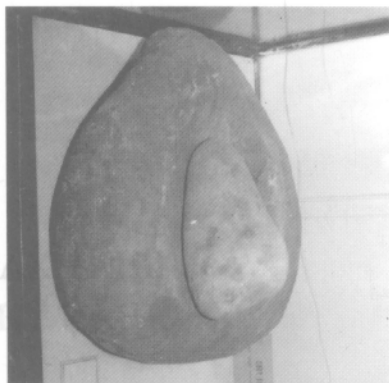
Điều đó còn được thể hiện trong ngôn ngữ, với thuật ngữ chỉ tên những hiện vật công cụ như chiếc "*cuốc chim*", lưỡi "*cày bướm*" - ở đây tên của hai công cụ này là gọi theo tên "*chim*", "*bướm*" vật Nỗ Nường "*sinh thực*" của đàn ông và đàn bà ở người Kinh (ảnh 20-21).

30 Viện Khoa học xã hội Việt Nam, Viện Triết học, Chủ biên Nguyễn Tài Thư, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1993, tr 40.

♣ 2. CHÀY XÁT BÀN NGHIÊN NHẬN THỨC VỀ CẤP

Tục ngữ có câu *"Dao sắc không bằng chắc kê"* tuy câu tục ngữ này mới xuất hiện sau này, nhưng tinh thần của ý niệm ấy hẳn đã ra đời từ thời đại đồ đá cũ, khi có hiện vật chày xát bàn nghiền hình 3 góc ra đời.

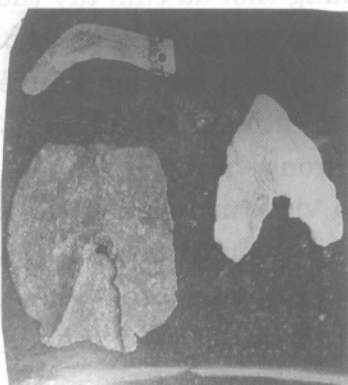
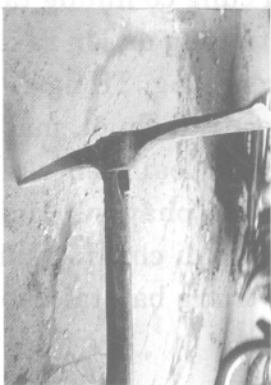
Tại viện Bảo tàng lịch sử Việt Nam Hà Nội, trong quầy trưng bày hiện vật thời đại đồ đá, chúng ta thấy bên cạnh những thỏi đá cầm tay thô ráp, thì cũng có những tảng đá vỡ nhỏ do người đương thời đập vỡ từ tảng đá lớn ra để làm bàn nghiền mặt hơi khuyết sâu, trơn bóng. Trong số đó có hiện vật bàn nghiền hình 3 góc được trau chuốt, mài nhẵn cả trong và ngoài rất đẹp. Hẳn đây là loại hiện vật dùng vào việc tín ngưỡng, thờ cúng của các pháp sư. Hiện vật bàn nghiền hình 3 góc này tìm thấy ở di chỉ Hoà Bình và di chỉ Quỳnh Văn Nghệ An , hiện trưng bày tại bảo tàng Việt Nam ở Hà Nội (*hình 19a,b*)



Hình 19: Ảnh của chúng tôi chụp tại viện Bảo tàng.

Việc nhận thức tác dụng của hoạt động cặp hản là nhờ vào những kỳ hoạt động giao phối của con người.

Trong hiện vật công cụ có chiếc "*cuốc chim*" (hình 20) và lưỡi "*cày bướm*" (hình 21) cho nên trong ngôn ngữ của người Kinh có từ "*chim*" và "*bướm*", khi gọi bé trai là thằng "*cò*" (chim) và bé gái là cái "*hĩm*" (bướm) tức là gọi theo đặc điểm sinh vật của từng đứa trẻ đó .

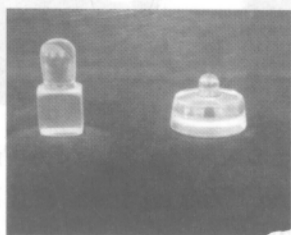


Hình 20

Hình 21

Ảnh của Viện Bảo tàng

Để thấy rõ hơn về điều này, chúng ta nhìn vào văn hoá Óc Eo ở miền Nam có hai hiện vật biểu tượng Linga Yoni. Nếu mới nhìn qua ta sẽ cho đó là cái chai và cái hộp (hình 22) – có nghĩa, cái hộp và cái lọ trong dân dụng là phỏng theo hình Liga Yoni



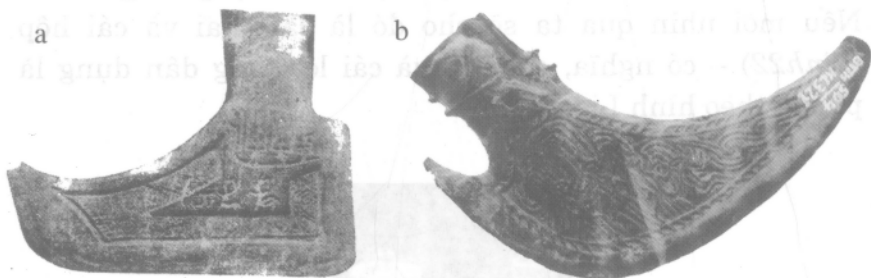
Hình 22: Văn hoá Óc Eo (ảnh của chúng tôi)

Qua những hình ảnh về thỏi đá cầm tay, bàn nghiền, lưỡi cày và hộp đựng (Óc Eo) v.v, chúng tôi cho rằng, những công cụ cầm tay hoặc những đồ dùng của nhà bếp để nấu nướng như nồi, xoong, xanh, chảo và xa hơn nữa là bát đĩa, môi, thìa ... hoặc đồ đựng gia dụng như thùng, mủng, dầm, sàng, nia mẹt v.v..., đều bắt nguồn từ hình mẫu Nỗ Nường ; mà thuật tra cán là dựa trên nguyên lý *lắp khít* nhau của Nỗ Nường. Hình thái phát triển dựa trên mẫu hình của *sinh thực* phải chăng là một tiêu chí của nhân loại.

Chày cối, dùi, mẹt là hình ảnh của vật linh Nỗ Nường cho nên ngày trước, khi có nhật thực, nguyệt thực người ta lấy dùi gõ vào mẹt để đuổi gấu ăn trăng (xem ♣ 10 *Lễ hội Nỗ Nường - Trờ Trám*).

Khi người ta lội xuống bùn đặc, rồi nhấc chân lên, để lại hình bàn chân trong đó. Hình ảnh ấy gọi cho con người

tạo ra lưỡi xéo đất (*hình 23 a, b*). Đó là nguồn gốc của các công cụ như mai, xẻng v.v.



Hình 23: Rìu xéo Đông Sơn. Ảnh a của Lê Trọng Khánh *Sự hình thành và phát triển chữ Việt cổ*, viện Văn hoá, tháng 6-1985, ảnh b của T.L Tạp chí Di sản văn hoá, số 10/2005.

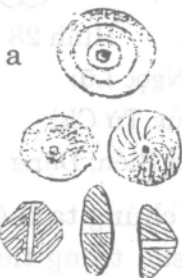
Như vậy con người là nguyên mẫu để tạo nên những hình thái công cụ phục vụ cho đời sống của con người, như đã nói trên. Trong đó bàn nghiên *hình 3 góc* là hình ảnh biểu tượng hiện vật sinh thực của phụ nữ. Tinh thần đó còn truyền nổi đến ngày nay trong câu ngạn ngữ: "*Ngồi lá vòng chống mông lá trúc*" (trầu). Hoặc thơ Hồ Xuân Hương có câu:

Xoè ra ba góc da còn thiếu

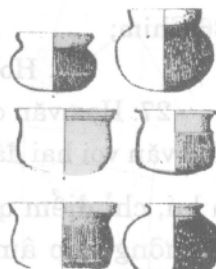
Khép lại đôi bên thịt vẫn thừa

✦ 3. QUAN NIỆM VỀ CẶP LƯƠNG HỢP ÂM DƯƠNG

Người phương Nam - Bách Việt, trung tâm là người Văn Lang - Giao Chỉ quan niệm về cặp lưỡng hợp - âm dương xuất hiện rất sớm. Chúng ta hiểu được điều đó qua những hiện vật có từ thời đồ đá do ngành khảo cổ học khai quật đem lại. Từ những viên đá hình 2 mấu, 4 mấu, hình dẹt đều phân đôi, đến hoa văn hình chữ S đều thể hiện hai đầu như nhau (hình 24 a,b), và dụng cụ như nồi niêu cũng phân làm hai nửa (hình 25) .



Hình 24



Hình 25

Hình 24a: Nhiều tác giả, *Văn hoá học đại cương và cơ sở văn hoá Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1996- Hà Văn Tấn, *Giao lưu văn hoá ở người Việt cổ*, hình 8, tr181

Hoàng Xuân Chinh: Hình 25. *Các nền văn hoá cổ Việt Nam*, Nxb Lao động Hà Nội, 2005, trang 257, trích bản vẽ 27 đồ gốm Đông Sơn.

Những con vật biểu tượng cũng được tiến hành theo cặp, theo đôi đực cái. Như đôi chim đứng trên nóc ngôi nhà sàn sống vồng ở hoa văn trống đồng (hình 26), hoặc đôi rồng trên tháp đồng Đào Thịnh và tang trống đồng Đông Sơn (hình 27), hoặc rắn: ông Cụt, ông Dài, đá ông Chồng bà Chồng, rùa đội bia đá, trống đực trống cái, áo kép áo đơn v.v..

Do quan niệm cặp lưỡng hợp âm dương ấy của người phương Nam, trung tâm là người Văn Lang –Giao Chỉ, cho nên khi con voi biểu tượng Rồng của người Ấn Độ truyền vào vùng văn hoá của cư dân phương Nam, cũng thành con voi có hai đầu (hình 28).



Hình 26 Chim; Hình 27 đầu rồng; Hình 28 voi

26: Hoa văn trống đồng Ngọc Lũ;

27: Hoa văn đầu rồng. Nguồn của Từ Chi;

28: Hoa văn voi hai đầu. Nguồn của Lâm Biên, Đặng Hùng

Tóm lại, chỉ điểm qua một số ví dụ, chúng ta thấy quan niệm về lưỡng hợp âm dương đã hằn sâu trong tiềm thức của người phương Nam - Bách Việt. Ở đây xin dẫn về người Lạc Việt - Giao Chỉ.

Nhận thức về cặp lưỡng hợp âm dương của người Văn Lang - Giao Chỉ xuất hiện rất sớm, có từ thời đồ đá, được để lại dấu ấn trong các di chỉ khảo cổ, như hiện vật ở di chỉ Gò Mun (Tứ Xã, Phú Thọ), hoặc hiện vật đồ gốm ở di chỉ

Đồng Đậu (Vĩnh Phúc). Các hiện vật gồm: nồi, niêu, độc, chum v.v.. (*hình 25 và hình 26*). Những hiện vật này đều tạo hình phân đôi.

Qua những hiện vật phân đôi này, chúng ta hiểu được sự phân đôi người trong cùng một dân tộc ở người phương Nam (xem ♣4 *Lý giải Thái Trắng, Thái Đen qua văn hoá của họ*).

♣ 4. LÝ GIẢI THÁI TRẮNG THÁI ĐEN QUA VĂN HOÁ CỦA HỌ

Thư tịch của Trung Quốc như sách *Man thư* và *Tân Đường thư* trong phần mô tả về người phương Nam Bách Việt ở vùng Vân Nam xưa, có đoạn ghi về người Man như sau: "Ô Man Đông Thoán và bạch Man Tây Thoán" (ô là đen, bạch là trắng), sự đen trắng này không phải ở da người mà ở trang phục - có nghĩa ô Man Đông Thoán là người Man ở phía Đông có trang phục màu đen, còn bạch Man Tây Thoán là người Man ở phía Tây có trang phục màu trắng⁽³¹⁾.

Ở đây đều là người Man cả, nhưng người Man ở phía Đông thì mặc trang phục màu đen, còn người Man ở phía Tây thì mặc trang phục màu trắng. Tại sao như vậy? Đây là quan niệm về phạm trù lưỡng hợp âm dương trong sinh học. Quan niệm này chi phối nhận thức trong đời sống của người phương Nam - Bách Việt, cơ sở cho sự hình thành các cặp "đực cái" và hiện vật lưỡng hợp - âm dương.

31 Cẩm Trọng, *Người Thái Tây Bắc Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, 1978, tr 210.

Tư tưởng này ngày nay vẫn còn thấy tiềm tàng, đậm nét trong tâm thức của các cư dân sinh sống ở đây, song có sự đậm nhạt khác nhau qua các hình thái biểu hiện văn hoá của từng dân tộc. Còn việc phân đôi dân tộc thành hai ngành thì nay vẫn còn thấy trong trang phục của một số dân tộc như người Mèo và đặc biệt là người Thái ở Tây Bắc. Vì thế, việc tìm hiểu người Thái Trắng và người Thái Đen ở Tây Bắc là điều cần thiết. Tuy nhiên việc nghiên cứu này là ở yếu tố văn hoá học, chứ không phải yếu tố sinh học của ngành dân tộc học.

Dân tộc Thái ở Tây Bắc phân làm hai ngành Thái Trắng - Thái Đen. Đây là một vấn đề đặt ra cho ngành Thái học của cả khu vực Đông Nam Á - nơi có người Thái sinh sống. Song cho đến nay, vấn đề đó vẫn chưa thấy giả thuyết nào có sức thuyết phục.

Theo tác giả Cẩm Trọng, ngành Thái Trắng và ngành Thái Đen thuộc phạm vi cư trú rất rộng: ngành Thái Trắng sang cả người Tày ở Việt Bắc, song nay họ đã là một cộng đồng riêng, nhưng vẫn là bộ phận trong *nhóm nói tiếng Thái* thuộc ngành "Trắng" (trao đổi riêng). Do đó ở đây chúng tôi chỉ đề cập đến ngành Thái Trắng và ngành Thái Đen cư trú ở Tây Bắc nước ta.

Có ý cho rằng Thái Đen là nhóm người có nước da hơi đen và ngược lại, nhưng qua trực quan, chúng tôi thấy không phải thế, và lâu nay cũng không thấy khoa Nhân chủng học nói đến điều đó. Vì thế, việc có hai ngành Thái Trắng và Thái Đen ở đây không phải do vấn đề màu sắc sinh học, mà do tâm lý xã hội tạo nên.

Chúng tôi đã thẩm thức vấn đề này ở vùng Thái Tây Bắc từ năm 1958 và sau này, khi đang chuẩn bị tư liệu cho cuốn sách *Văn hoá Nô Nương* (sinh thực) qua những cổ vật: tượng, phù điêu và hoa văn thổ cẩm biểu tượng "âm dương" của người Kinh và người Thái thì thấy rằng việc có hai ngành Thái Trắng, Thái Đen ở dân tộc Thái, đó là sự phân chia một "nửa" của cha và một "nửa" của mẹ, về những người con trong cùng một dân tộc.

Tư tưởng ấy được người Thái xưa ký thác lại trong ba biểu tượng sau đây: một là "quả trứng" tâm linh, tiếng Thái gọi là "Xay mo", cùng hai hoa văn thổ cẩm khác là "Xai Peng" (Tơ hồng) và "Kút Piêu" (ngọn lửa sự sống). Ba biểu tượng này mô tả về chất "nguyên khí" của Po Me (Bố Mẹ) - chất đã "sinh ra" con người - người Thái. Ba biểu tượng hoa văn đó được thêu vào khăn Piêu để phụ nữ đội lên đầu cất giữ (xem ♣7 *Khăn Piêu của người Thái*).

Ngay từ thuở ban sơ, các dân tộc nói chung và người Thái nói riêng đã đặt câu hỏi về nòi giống, gốc nguồn của dân tộc mình: con người ở đâu mà ra, và quá trình sinh ra đó như thế nào? Trả lời - Qua trực quan họ thấy: Người Thái sinh ra từ hai chất "nguyên khí" của Po Me: chất của Po màu "trắng", chất của Me màu "đỏ" của kinh nguyệt, khi có thai thì không có kinh nữa. Vậy phần của cha (Po) ký hiệu màu "trắng" Thái Trắng, trang phục màu trắng; phần của mẹ (Me) ký hiệu màu "đỏ" Thái Đỏ, trang phục màu đỏ. Vậy ngành Thái Đỏ có trước, về sau ngành Thái Đỏ chuyển thành ngành Thái Đen.



Hình 29: Thái trắng



Hình 30: Thái đen.

Sự phân định màu sắc về Thái Trắng, Thái Đen ấy ngày nay nhìn lại là phù hợp với người phương Đông, trong quan niệm về ngũ sắc thì màu "đen" và các màu "sẫm" là thuộc tính "Âm", còn màu "trắng" và các màu "sáng" là thuộc tính "Dương".

Theo tập tính của loài người thì giới mày râu (Po) nghiêng về sức vóc cường tráng, còn giới đàn bà (Me) thuộc phái yếu, làm đẹp. Vậy nên nhóm phân của mẹ - Thái Đen, phụ nữ được trưng diện thoả sức với các gam màu sắc sỡ theo huyết khí của mẹ là màu đỏ, mà chiếc khăn "Piêu" đội đầu của phụ nữ Thái Đen là một điển hình.

Những hoa văn trên khăn "Piêu" đội đầu của phụ nữ Thái đen, với ý nghĩa chịu trách nhiệm mang tải những tư tưởng ban đầu của người Thái về việc sinh thành, phát triển và bảo vệ từng thành viên của dân tộc. Còn phụ nữ ngành Thái Trắng tuy cũng là phái yếu, thuộc diện làm

đẹp nhưng theo ký hiệu của cha (Po) màu "trắng", cho nên chỉ được trưng diện ở các gam màu "trắng" và "sáng", không có gam màu sắc sỡ. Như vậy, việc Thái "Trắng" và Thái "Đen" là thuộc phạm trù tâm thức, quan niệm về sinh học giống nòi, còn sắc phục chỉ phần thứ yếu bên ngoài. Dù vậy cả hai ngành Thái đều cùng một cội nguồn (cha mẹ) cho nên mỗi ngành đều giữ lại những kỷ vật màu sắc của ngành kia. Hiện tượng ấy người Trung Quốc gọi là cất giữ ngọc bội. Đó là việc ngành Thái trắng vào những ngày cúng giỗ Tổ tiên người ta lại ăn vận đồ "đen" và phụ nữ hàng ngày mặc áo ngắn (xửa cóm) thì nẹp viền cổ và lê áo cũng phải màu "đen" rồi trên đó mới đơm hàng cúc bướm bạc, vì thế ngạn ngữ có câu *áo rách giữ lấy lê* cho nên người ta lấy lê áo làm vật "ngọc bội" là có dụng ý. Còn phụ nữ ngành Thái Đen thì trên lê áo đen cũng đơm hàng cúc bướm bạc và đeo xà tích bằng bạc bên thắt lưng trái.

Trong các dấu hiệu về trao đổi màu sắc (ngọc bội này) của hai ngành Thái vừa nêu ở trên thì dấu hiệu mặc áo đen trong dịp cúng lễ Tổ tiên của ngành Thái Trắng là có ý nghĩa hơn cả, hoặc dùng "lê áo" màu đen *vòng qua cổ, rồi thông xuống hai đường trước ngực* cũng là một biểu hiện có ý nghĩa. Ngoài ra việc ngành Thái Đen dùng màu "đen" và màu "trắng" để làm bao bì đóng gói quà biếu giữa hai nhà thông gia, cũng là tín hiệu có sức thuyết phục cao.

Ở ngành Thái Đen, con gái đi lấy chồng, sau thời gian gia thất yên ổn, con cái đã lớn khôn, có tục về tạ ơn cha mẹ đẻ. Lễ vật mang theo gồm: 5 sải vải trắng và 4 sải vải đen, cùng 6 đồng và 4 hào bạc trắng. Phân thành các lễ: dùng một sải vải trắng gói 4 hào bạc biếu người làm mối, dùng 4

sải vải trắng gói 2 đồng bạc biểu bố vợ, dùng 2 sải vải đen gói 2 đồng bạc biểu mẹ vợ và dùng 2 sải vải đen gói 2 đồng bạc trả lại cho vợ chồng con đem về lại quả bên gia đình nhà chồng⁽³²⁾.

Nghi thức dùng màu sắc để đóng gói quà biếu ở đây là có dụng ý (chỉ diễn ra ở hai gia đình thông gia - tức là tượng trưng cho bên nửa của cha nhà "trai" và bên nửa của mẹ nhà "gái"), gói vải màu "trắng" biếu cho "bố" vợ, gói vải màu "đen" biếu cho "mẹ" vợ và gói quà của nhà "gái" lại quả thì gói vào vải màu "đen", còn gói quà của nhà "trai" biếu cho người làm mối thì gói vào tấm vải màu "trắng" : ở đây màu "trắng" thì bên nam (bố vợ, nhà trai), còn màu "đen" thì bên nữ (mẹ vợ, nhà gái). Đó là những tín hiệu tự nó đã giải mã cái tâm thức truyền kỳ về Thái Trắng "phần" của cha và Thái Đen "phần" của mẹ ở người Thái cho hậu thế.

Từ hai chất "nguyên khí" của Po Me có màu "trắng" và màu "đỏ" người xưa đã lấy quả trứng gà cũng có hai màu "trắng" - "đỏ" và nở thành gà con, làm vật biểu tượng so sánh, đối chứng và được coi như quá trình thai nghén của một hài nhi trong bụng mẹ - tức là "quả trứng tín ngưỡng" biểu tượng về nguồn cội sinh thành ra người Thái. Cho nên quả trứng tâm linh được họ tôn vinh thành "vật linh" thờ phụng mà việc phân đôi hai ngành Thái Trắng và Thái

32 Đại học quốc gia Hà Nội, Trung tâm nghiên cứu Việt Nam và giao lưu văn hoá- Chương trình Thái học Việt Nam -Kỷ yếu Hội thảo , nhiều tác giả, Hoàng Văn Nó, *Một số phong tục chính của người Thái Sơn La*, Nxb Văn hoá dân tộc, 1998, tr 535.

Đen là điển hình cho việc tôn vinh, thờ phụng đó. Vì vậy, giới thầy Mo trong nghề bói toán đã lấy quả trứng "tâm linh" (âm, dương) này để làm lễ vật môi giới, thỉnh cầu đến đấng siêu nhiên, thánh thần, tổ tiên: thì điểm lành, điểm dữ ứng nghiệm tức thì ở vỏ quả trứng, hoặc trứng đã ấp nở, còn non thì đập vỡ quả trứng ra nhìn *hai đường máu* mà đoán định sự việc lành hay dữ, trong nghề bói toán. Do đó, quả trứng tâm linh được người Thái trân trọng tôn thờ cả trong tín ngưỡng và ngoài đời thường.

Ngoài đời thường, trong bữa ăn tươi khi có khách, theo tục, trên mâm trước chỗ ngồi của chủ nhà đặt chiếc đĩa nhỏ đựng hai quả trứng và hai cốc rượu hai bên. Đó là lễ vật tưởng nhớ đến Tổ tiên, gọi là "xay - Po Me đảm" (trứng ông bà) ; vào bữa, chủ nhà khấn mấy lời, rồi chủ khách mới nâng cốc chúc nhau.

Cũng cần nói thêm: có thể ban đầu chỉ có hai ngành: Thái Trắng và Thái Đỏ, theo trực quan qua màu sắc "nguyên khí" của Po Me, về sau, khi xác lập màu trắng là Dương và màu đen là Âm thì nhóm Thái màu Đỏ chuyển sang nhóm Thái màu Đen. Do đó mà có ngành Thái Trắng và Thái Đen, nhưng nhóm Thái Đỏ vẫn còn tồn tại, song mờ nhạt dần.

Như vậy, quả trứng "tâm linh" là thành quả của cả quá trình tiên niệm trực quan, mà tư duy trực quan là thuộc về thời tiền sử, mọi điều lớn lao đều được bắt đầu từ đó - từ cái phôi thai của một sự sống của con người.

Ở người Văn Lang – Giao Chỉ, tâm thức phân đôi các con trong cùng dân tộc được thể hiện trong văn hoá tâm

linh qua truyền thuyết *Mẹ Âu Cơ* đẻ bọc trứng nở trăm người con: năm mươi người theo mẹ lên rừng, năm mươi người theo cha xuống biển. Tư tưởng này được thể hiện trong các hình thái sinh hoạt của đời sống văn hoá và phong tục tập quán, song ở đây chỉ nói riêng phần màu sắc trang phục.

Trang phục của người Kinh bao giờ cũng thể hiện theo hai phần và hai màu. Đó là bộ áo "kép" của người đàn ông: trong áo trắng, ngoài áo xanh lam, còn bộ áo "tứ thân" của phụ nữ thì "mớ ba" "bớ bảy" và hai màu, hoặc phụ nữ miền Trung thì áo "vá vai" nửa trên màu trắng, nửa dưới màu nâu. Người miền Trung ngày nay (như ở Quảng Trị), chúng tôi thấy khi ra khỏi nhà đi chợ, đi làm, đều mặc hai áo cộc (kép) - hai áo kiểu như nhau, chỉ khác là áo trong cài cúc, áo ngoài để hở. Hồ Chủ tịch có bức ảnh hai áo đại cán (chiếc mặc trong, chiếc khoác ngoài) là từ tâm thức áo "kép" này của dân tộc .

Như vậy tư tưởng phân đôi "phần" của cha và "phần" của mẹ - những người con trong cùng một dân tộc, thành hai ngành kí hiệu trang phục "trắng" "đen" chỉ còn lại trong dân tộc Thái ở Tây Bắc Việt Nam. Còn tư tưởng này ở người phương Nam Bách Việt nay chỉ tiềm tàng, sâu sắc trong tư tưởng phân đôi Âm Dương mà thôi, được thể hiện trong ý niệm và các hình thái phong tục tập quán v.v.

Ở đây, việc dùng trang phục hai màu thì hầu như là tập tục của nhân loại, phải chăng cũng được bắt nguồn từ tư tưởng phân đôi phần của cha và phần của mẹ những người con trong cùng dân tộc. Vì tư tưởng "âm dương" là của

nhân loại và cái mách bảo cho nhân loại biết về "âm dương" là chất "nguyên khí" của sinh thực.

Tóm lại, tư tưởng phân đôi "phân" của cha và "phần" của mẹ - những người con trong cùng một dân tộc, thành hai ngành kí hiệu trang phục "trắng" "đen", "Âm" "Dương". Đó là tư tưởng chủ đạo của người phương Nam Bách Việt, trung tâm là người Văn Lang Giao Chỉ. Tư tưởng này chi phối toàn bộ phong tục tập quán sinh hoạt đời sống của xã hội: từ đồ dùng vật dụng, chúng đều mang tính "đục" "cái", như ở người Kinh, ngay đôi phách gỗ nhịp của ả đào trong Hát thờ cũng có ý phiếm chỉ cái "âm" cái "dương" và âm nhạc thì tiếng trong, tiếng đục, hoặc chiếc trống cũng trống đục, trống cái v.v... nghĩa là, tư tưởng Âm Dương chủ đạo trong ý niệm và các hình thái hoạt động xã hội của người phương Nam Bách Việt.

♣ 5. PO ME CỦA NGƯỜI THÁI TẠO RA NGÔN NGỮ CỦA HỌ

Ngày nay, khi nhìn vào tầng ngôn ngữ hiện đại của mỗi dân tộc, người ta khó mà biết được trong đó thuật ngữ nào xuất hiện đầu tiên. Nhưng với người Thái ở Tây Bắc, thông qua việc nghiên cứu nguồn gốc của âm nhạc dân gian để truy tìm, chúng tôi thấy ngôn từ xuất hiện đầu tiên trong kho tàng ngôn ngữ của họ là thuật ngữ Po Me. Trong ý niệm của họ Po là con đực có cái "núm" lòi ra, Me là con cái có cái "lỗ" lõm vào. Khi hai vật đó "lắp khít" nhau như đôi cúc bấm thì gọi là Po Me.

Một thuật ngữ ra đời dựa vào yếu tố trực quan qua hiện vật cái "lòi" ra chỗ "lõm" vào và hoạt động của hiện vật là "lắp khít" nhau, hẳn thuật ngữ ấy đã được ra đời vào thời điểm chưa có tư duy trừu tượng cao. Ngữ nghĩa của thuật ngữ Po Me như một tổng thể nguyên hợp Folklore: Po đứng về sinh vật là con đực, đứng về xã hội loài người là đàn ông, chồng, cha; Me đứng về sinh vật là con cái, đứng về xã hội loài người là đàn bà, vợ, mẹ. Po Me còn là ông bà, cậu mợ, anh chị, chú thím, dì dượng, bá bác v.v... và cao hơn là Tổ tiên nguồn cội.

Theo S.Péckin, đó là ngôn ngữ của thời kỳ chưa có đủ từ theo từ loại ⁽³³⁾. Nhà dân tộc học người Thái Cẩm Trọng cho rằng: "Tín hiệu của thuật ngữ Po Me cho thấy nó ra đời khi con người chưa thoát khỏi giới động vật" (trao đổi riêng).

Như vậy, ngữ nghĩa ban đầu của thuật ngữ Po Me là gọi theo tên của bộ phận sinh thực của đàn ông và đàn bà - tức là gọi theo đặc điểm giới tính của sinh vật, như "cò", "hĩm" ở người Việt (Kinh) ngày nay.

Để hiểu về sự ra đời của thuật ngữ Po Me, người ta làm thí nghiệm việc "Po Me" của giới động vật và quan sát thấy sự hoạt động của chất "kích dục" thật mãnh liệt. Đến kỳ "động hờn" con cái bỏ ăn, bỏ uống, vật vờ cắn nát cỏ cây chuồng trại, con đực mất đồ ngẫu, miệng sùi bọt mép chạy thực mạng như điên. Khi gặp nhau, việc "Po Me" đem lại cho chúng niềm khoái lạc, mê mê, phút cao điểm chúng rên lên thành tiếng "ừ" như ai cầm dao kẻ cổ.

Với con người thời mông muội, cái ăn đã có hoa trái trên cây, cái uống đã có nước dưới suối, cái ngủ đã có hang động và cái mặc chưa biết đến. Thời sung mãn trong cái đầu còn non nớt ấy, duy chỉ "thường trực" một tư tưởng ham muốn (libido) – từng khơi gợi, vẫy gọi, thúc giục.

Đến giai đoạn thế hệ con người bắt đầu xuất hiện trí khôn *Homo sapiens*, dây thanh đới trong cổ phát ra được tiếng nói có ngữ nghĩa, liền tức thì hướng về nơi chứa đựng

33 S.Péckin, *Sự hình thành tư duy trừu tượng trong những giai đoạn đầu của loài người*. Nxb Sự thật, 1960, tr 29.

sự ham muốn và thực hiện thoả mãn sự ham muốn ấy cho con người mà cất tiếng gọi "Po Me" – người Thái.

Trong giai đoạn Po Me con người sống theo bầy đàn, chưa phân biệt được giống loài, chỉ mới phân biệt được giới tính là "đực" "cái"- Po Me. Đến thời điểm xuất hiện ngôn từ "ái" "ý" và "lả", ở đây "ái" "ý" có nghĩa là trai gái, nam nữ, đàn ông đàn bà và chồng vợ, còn "lả" là con. Đó là thời điểm người Thái xác định họ là loài người, cho nên có khái niệm "chồng vợ" và có từ "lả" là thế hệ con. Suy luận như thế là hợp lý và lôgic về lịch sử nhận thức và phát triển ngôn ngữ của người Thái ở Tây Bắc.

Như vậy, thuật ngữ Po Me của người Thái ra đời ở đường giáp ranh: một bên dùng "*ngôn ngữ âm thanh*" thời mông muội Homo eretetus, còn một bên xuất hiện người khôn ngoan Homo sapiens bước vào thời kỳ dùng ngôn ngữ có ngữ nghĩa.

Về sau, sự tiến bộ dần về nhận thức như trên đã nói thì chức năng của Po Me được bổ sung thêm: Po Me là ông bà, cậu mợ, bá bác, chú thím, anh chị v.v... và nâng lên cấp độ khác là tổ tiên, thần thánh và cội nguồn - Po Me như một tổng thể nguyên hợp folklore.

Đến nay, thuật ngữ Po Me chủ yếu dùng theo nghĩa bóng nhưng ý niệm về nghĩa đen vẫn dùng, như khi chỉ về các con vật, con đực - tô "po", con cái - tô "me".

Để có sự so sánh, kiểm chứng nhiều chiều, ta phải tìm hiểu hai thuật ngữ Nỗ Nường sau đây trong ngôn ngữ của người Việt. "*Nỗ Nường*" là tên gọi của vật linh thờ cúng và chỉ có một nghĩa đen là "sinh thực", nhưng khi gọi "*Nường*"

oi ! thì nghĩa đen ở đây đã chìm đi, mà nặng về nghĩa bóng là người đàn bà, hoặc thuật ngữ "cò hĩm" thì cũng có một nghĩa đen là bộ phận "sinh thực" và chỉ cụ thể từng con người, như khi gọi "Cò", trong đó "Cò" vừa bao hàm cả nghĩa đen và nghĩa bóng - tức là cả con người thẳng "Cò", hoặc thuật ngữ Po Me của người Thái, cũng có nghĩa đen và nghĩa bóng.

Ở đây, thuật ngữ Po Me và sự hoạt động theo thiên chức của hai "hình vật" ấy sẽ là cơ sở cho việc tạo ra những hình thái, ý thức xã hội ban sơ với hai điểm chính là:

Thứ nhất: Thuật ngữ Po Me là cơ sở của ngôn ngữ và âm nhạc.

a) Thuật ngữ Po Me với giá trị ngữ nghĩa nguyên hợp của nó là cơ sở cho việc hình thành "từ loại" theo cấp độ nhận thức phát triển của xã hội mà thành hệ thống ngôn ngữ trong kho tàng ngôn ngữ của họ.

b) Hai tiếng gọi Po Me vang lên thân thương, trù mấn đã tạo ra hai "nốt nhạc" đầu tiên mang bản sắc đặc trưng trong âm nhạc dân gian, cơ sở cho sự phát triển nền âm nhạc truyền thống phong phú của dân tộc Thái ở Tây Bắc.

Thứ hai: Nguyên lý "lấp khít" nhau của Po Me là nhân tố của hai ngành khoa học. Đó là khoa sinh học khí huyết nôi giống và khoa vật lý.

a) Khoa sinh học khí huyết nôi giống: đó là mối quan hệ khăng khít dòng tộc, tiếng Thái gọi là "đẳm" (dòng họ): bên Po (cha) là "đẳm" ái nọng (anh em), bên Me (mẹ) là "đẳm" lúng ta (dì già).

b) Khoa vật lý đó là thuật "tra cán" các công cụ và "lắp ráp" các vật liệu để hoàn thiện một ngôi nhà của người Thái.

Chẳng hạn, chiếc cột nhà, trên đầu đeo nhỏ một đoạn - đoạn ấy gọi là "Po", còn cái dầm, mỗi đầu khoét một lỗ tròn - lỗ ấy gọi là "Me". Khi hai cái đó "*lắp khít*" nhau như đôi cúc bấm thì gọi là Po me - tiếng Việt gọi là con tron và lỗ mộng.

Để thấy rõ hơn, ta thu nhỏ vấn đề lại ở một chiếc cửa sổ hình chữ nhật, những lỗ mộng ở bực ngang là Me, còn mỗi đầu thanh song dọc là Po. Chiếc cửa sổ hoàn thành ngay ngắn, đẹp như bức tranh hoạ đồ. Đó là nhờ dựa vào nguyên lý "*lắp khít*" nhau của Po Me gợi ý (xem ♣ 6 *Cây rau dớn hay hoa văn Po Me*).

Ở người Thái, nguyên lý "*lắp khít*" nhau bên có núm "lòi" ra, bên có lỗ "lôm" vào, từ vô thức đã chuyển cho từng thế hệ, từ thuở trẻ mới bi bô tập nói. Chẳng hạn, khi ngồi cạnh chỗ khâu vá, mẹ đang đơm cúc bấm và bảo: "au tô po", nghĩa là lấy con đực thì bé tìm đưa cho mẹ đúng cái nửa bên có "núm" lòi ra.

Cũng cần nói thêm việc ứng dụng nguyên lý "lắp khít" nhau của Po Me vào kỹ thuật "lắp ráp" vật liệu để làm nhà và "tra cán" các công cụ thì dân tộc nào cũng có. Nhưng ở các dân tộc, thuật ngữ gốc nay không còn nữa, đã chuyển nghĩa sang các từ tha hoá. Nếu sắp xếp các từ tha hoá có ngữ nghĩa ấy đứng cạnh nhau, như chiếc cuộc "chim" và lưỡi cày "bướm" trong kỹ thuật tra cán của người Việt thì chúng ta sẽ thấy hiện lên ngữ nghĩa. Vì ngôn từ "chim" "bướm" ở đây là phiếm chỉ cái "đặc điểm" ấy của con

người. Vả lại hình dáng của lưỡi cày "bướm" có cái "bọng" ở giữa thân để tra cán, điều đó gợi lên hình ảnh "lắp khít" nhau của Nỗ Nường (chim bướm) xem *hình 20, 21*.

Tóm lại, một thuật ngữ ra đời như Po Me hoặc võ Nường dựa trên yếu tố trực quan qua hiện vật: cái "lòi" ra, chỗ "lõm" vào và hoạt động của hiện vật là "lắp khít" nhau, hẳn thuật ngữ ấy được ra đời vào thời điểm chưa có tư duy trừu tượng cao.

♣ 6. CÂY RAU DÓN HAY HOA VĂN PO ME

Lâu nay trong nghiên cứu văn hoá dân gian, chúng ta chỉ nói đến yếu tố văn hoá hiện thực, mà từ bỏ, hoặc chỉ lướt qua yếu tố văn hoá tâm linh. Do đó, khi nghiên cứu văn hoá dân gian của người Thái ở Tây Bắc thường gặp những hiện vật biểu tượng văn hoá tâm linh, nhưng do muốn có sự gần với cuộc sống cho nên chúng ta đã coi những cổ vật ấy là loại hiện thực.

Chiếc "khou kút" dựng trên hai đầu nóc nhà, một biểu tượng độc đáo của ngôi nhà sàn, chỉ là vật có tác dụng nép gianh cho khỏi tốc mái khi bị gió bão, và "kút" là tên của cây guột ngoài rừng- một loại cây có ích trong đời sống con người. Hoặc ở một lĩnh vực khác như nét đặc trưng trong múa Thái với động tác "nhún gối chân phải, rồi kéo sệt nhẹ bàn chân về đằng sau". Đó là do người Thái đi trên nhà sàn, mặt sàn giát bằng tấm tre đập dập cho nên có bước đi nhún nhảy mà thành nét đặc trưng trong động tác múa Thái, hoặc "kút piêu" (chùm hoa văn trang trí ở bốn góc chiếc khăn piêu đội đầu của phụ nữ Thái) cũng là hoa cây rau dón - loại cây mọc dại ngoài nương, có thể làm rau

luộc ăn v.v. Từ quan niệm đó dẫn đến việc gọi tên hoa văn (hình 31) cũng là cây rau dớn v.v...

Cách nhận thức và gọi tên những hoa văn theo lối hiện thực này, đến sau 1975 vào nghiên cứu văn hoá dân gian ở vùng Tây Nguyên, người ta cũng gọi một loại hoa văn trên cây kolao trong lễ hội bỏ mả của người Ba Na là hình cây rau dớn, người địa phương gọi là hoa văn kơ toanh. T.S Nguyễn Duy Thiệu - Viện Đông Nam Á cho tôi xem ảnh hoa văn cây rau dớn trên cây kolao của vùng Tây Nguyên. Và ông cũng nói là nó không có gì gần gũi với cây rau dớn ngoài rừng cả.



Hình 31

Loại cổ vật biểu tượng được gọi là cây rau dớn ấy mà chúng tôi gọi là hoa văn Po Me. Vậy cái hiện thực bên ngoài và ý tứ sâu kín mang yếu tố tâm linh bên trong của cổ vật nằm ở đâu ? Đó là điều cần được làm sáng tỏ ở đề mục này. Mặc dù đây là loại hoa văn bình thường, nhưng ý

nghĩa tâm linh của nó thì lớn lao vô cùng. Vì thế nếu tìm ra nội dung đích thực của nó, sẽ mở ra một hướng nhìn nhiều chiều hơn về những hoa văn biểu tượng âm dương và tượng nam nữ trên các cổ vật văn hoá tâm linh như trên nắp thạp đồng Đào Thịnh.

Thực chất của hoa văn Po Me là thế nào ? Để thấy rõ điều này, ta phải đi vào ba yếu tố: xuất xứ của hoa văn, mục đích sử dụng và ý nghĩa của nó.

1) Xuất xứ:

Trong bài *"Po Me là cái Nõ Nường"* - Tuần báo Văn nghệ thành phố Hồ Chí Minh số 131 (3/1994), chúng tôi viết: Trong ý niệm của người Thái ở Tây Bắc : "Po" là con đực có cái *"núm"* lòi ra ; "Me" là con cái có cái *"lỗ"* lõm vào. Khi hai vật đó *"lắp khít"* nhau (như đôi cúc bấm) thì gọi là Po Me.

Ở đây Po Me như một nguyên hợp Folklor. "Po" về sinh vật là con đực, về tính xã hội loài người là đàn ông, chồng, cha. "Me" về sinh vật là con cái, về tính xã hội loài người là đàn bà, vợ, mẹ. "Po Me" còn là ông bà, tổ tiên, bậc tiền bối và nguồn cội.

Một thuật ngữ ra đời dựa trên yếu tố trực quan qua hiện vật (cái lòi ra, chỗ lõm vào) và hoạt động của hiện vật là lắp khít nhau hẳn loại thuật ngữ đó được ra đời sớm nhất trong ngôn ngữ của họ. Đúng vậy, nhờ trực quan mà người ta phát hiện ra cách thức và tác dụng của hai vật Po Me trong khi *"lắp khít"* nhau - tức là lúc giao phối.

Nguyên lý *"lắp khít"* nhau ấy được người ta ứng dụng

vào thực tiễn sinh hoạt đời sống cộng đồng ở hai lĩnh vực: tâm lý huyết thống và vật lý cơ học. Một về tâm lý huyết thống, đó là mối quan hệ khăng khít của dòng tộc (họ mạc), tiếng Thái gọi là "đẳm" - bên "Po" (cha) là quan hệ "đẳm" "ải noong" (anh em), còn bên Me (mẹ) quan hệ "đẳm" "lung ta" (dì già) anh chị em bên họ mẹ. Do quan niệm ngang bằng của hai vật Po Me trong việc sinh thành ra tộc người Thái, cho nên trong quan hệ dòng tộc bên Po và bên Me người Thái coi như nhau, họ không phân biệt bên nội, bên ngoại như ở người Kinh.

Vật lý: trong ngôi nhà của người Thái xưa, có trên hai mươi gian, sự liên kết các vì kèo và cột và các phụ liệu giữa các gian là dựa trên nguyên lý "lắp khít" nhau của Po Me. Chẳng hạn, chiếc cột trên đầu đèo nhỏ một đoạn - đoạn ấy gọi là Po, cái dầm, mỗi đầu khoét một lỗ - lỗ ấy gọi là Me. Khi hai vật ấy lắp khít vào nhau thì gọi là Po Me.

2) Vị trí đặt hoa văn Po Me:

Ngôi nhà sàn khi đã làm xong, nhưng nó vẫn lung lay. Do đó, ở những vị trí quan trọng như cột chính và quá giang, cột chính và kèo, người ta gá một tấm gỗ tròn gọi là "khẩu hươn" hoặc "tẻm lai hua", trên tấm gỗ ấy có khắc hình Po Me (*hình 31*).

3) Mục đích và tác dụng:

Hoa văn Po Me là vật "hèm" điểm huyết vào chỗ Po Me (tiếng Kinh gọi là con tron và lỗ mộng) thì chỗ ấy khó có thể long ra được nữa. Giá trị của hoa văn Po Me ở đây cũng giống như dấu Ấn của vua Xalômông trên nắp lọ,

trong truyện "*Lão đánh cá và vị hung thần*" ở *Nghìn lẻ một đêm*. Song lâu nay người ta cho hoa văn này là cây rau dớn. Vậy là đã đánh mất cái "thần" của một cổ vật.

Để thấy rõ thêm điều này, ta đi vào hai yếu tố nữa. Thứ nhất, Po Me trước hết là một hiện vật.

Người xưa cho rằng con người và mọi vật đều có "hồn" của nó. Thần hồn còn quyết định sự hiện hữu và mọi hoạt động của thân xác. Thầy mo thời nguyên thủy đã mã hoá thần "hồn" của Po Me sang các vật biểu tượng như bùa hộ mệnh, thần được v.v... trong đó có hoa văn Po Me làm vật "hèm" yểm vào các vị trí then chốt của ngôi nhà. Về sau thợ mộc học theo ý tưởng đó của Thầy mo làm ra cái chốt. Nói cách khác là hiện thực hoá cái tín ngưỡng của Thầy mo, rằng: "Tín ngưỡng nguyên thủy là bình minh của trí tuệ"-nghĩa là thời trước không có cái chốt, hoặc ngàm (đuôi cá), ở đó dễ long ra, cho nên phải yểm bùa hình Po Me.

Thứ hai, hoa văn Po Me (hình 31) thì cái "đầu" làm theo hình "quả trám". Vậy là ngụ ý gì ?

Trong dân gian hình "quả trám" được coi như hai hình "ba góc" kết hợp lại. Quan niệm của người Kinh: hai hình "ba góc" ở hai đầu đòn nóc nhà, khi chỉ vào mặt tiền nhà hàng xóm thì nhà kia có thể bị cháy, nên nhà kia phải yểm lại bằng chiếc gương, nay là hình Bát Quái. Hình "ba góc" và "hình" "quả trám" là vật "hèm" trừ đuổi ma quỷ. Các dân tộc đều dùng hai hình này làm hoa văn trang trí thổ cẩm như hoa văn của người Dao (*hình 32b,c.*), hoa văn trên áo gối, mặt chăn của người Thái, hoặc khắc

chạm trên cửa sổ, bệ đá của người Kinh... và còn đan thành mắt "chài", "lưới" nữa.

Trong "Quấm Tố Mương" (Chuyện kể bản mường) của người Thái có đoạn nói về cái "chài" ở thời tiền sử như sau: "Tung xuống nước được cá chiên, cá vược, tung lên cạn được ăn hoẵng, ăn nai, tung vào bản úp được hồn người" (bảo vệ)⁽³⁴⁾. Ở người Kinh xưa, khi có người ốm nặng, phải lấy lưới trùm lên người ốm và treo lên các cửa sổ quanh nhà để trừ đuổi ma quỷ. Hoặc vào thời vua Lý Nhân Tông có chuyện Mục Thận, tung lưới bắt tà ma hoá hổ cứu vua thoát khỏi chết ⁽³⁵⁾ v.v... Do đó trong hoa văn Po Me làm vật "hèm" này ở người Thái, người ta lấy hình quả trám để làm "đầu", bộ phận quan trọng nhất của hoa văn là có dụng ý.

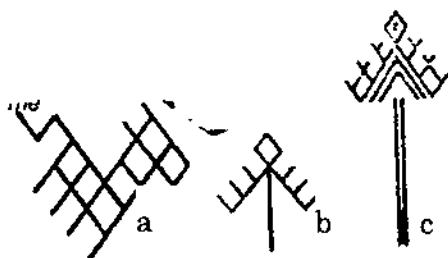
Tóm lại người Thái diễn nghĩa định nghĩa Po Me bằng những hoa văn biểu tượng như sau:

1) Hoa văn Po Me, 2) Dây tình "xai peng", 3) kút piêu, 4) khâu kút, 5) cột xau hẹ, 6) minh nén, 7) ta leo, 8) tạy ho, 9) cây ko hoa. Đó là những vật "hèm" làm bùa hộ mệnh cho con người như: cái minh nén treo trên xà nhà và các hoa văn thêu trên khăn piêu đội đầu của phụ nữ, hoặc thân nhà là Khau kút, thân bếp là cột Xau hẹ. Trên nóc cột

34 Ủy ban khoa học xã hội Việt Nam- Viện Dân tộc học. Tư liệu về *Lịch sử và xã hội dân tộc Thái*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1977, tr 50.

35 Ngô Sĩ Liên, *Đại Việt sử ký toàn thư*, Nxb Văn hoá Thông tin, 2003, tr 436.

"Xau hệ" có đeo cái *dùi đục* và cái *mê* biểu tượng của vật linh Nỗ Nường (Po Me) v.v... Po Me còn là cơ sở của ngôn ngữ và âm nhạc dân gian Thái. 9 vật biểu tượng này vừa hiện thực, vừa tín ngưỡng xen nhau, nếu tách ra từng vật sẽ không thấy được nội dung.



Hình các con vật thêu trên áo phụ nữ.

Ảnh : Bảo tàng lịch sử

Hình 32 a,b,c.

♣ 7 KHĂN PIÊU CỦA NGƯỜI THÁI

Người Thái Đen ở Tây Bắc gọi chiếc khăn đội đầu của phụ nữ là "Piêu" - "Piêu" hay "kút Piêu" là tên của một hoa văn có trong khăn. Còn "khăn Piêu" là cách gọi của người Kinh, khi sử dụng ngôn ngữ khác đã kết hợp cả định nghĩa và giữ nguyên âm.

Khăn đội đầu của phụ nữ thì hầu như dân tộc nào cũng có, song khăn "Piêu" của phụ nữ Thái ở Tây Bắc có nét độc đáo riêng. Đó là bản sắc văn hoá: đường nét cân đối, màu sắc hài hoà tạo nên vẻ đẹp hấp dẫn, mang tâm hồn và thẩm mỹ của một dân tộc, qua đôi tay khéo léo làm duyên trên khăn Piêu của giới phụ nữ.

Trước hết, khăn "Piêu" là vật biểu tượng của tâm linh, do giới thầy mo bảo trợ⁽³⁶⁾. Những hoa văn thêu trên khăn, chủ yếu biểu đạt về vòng đời của con người, với bốn mô típ

36 Tư liệu sưu tầm điền dã tháng 10 năm 1960 của chúng tôi tại vùng Điện Biên, nay là thành phố Điện Biên.

chính: "kút piêu" "xai peng" "xai khố" và "ta leo". Mỗi hoa văn có chức năng và nội dung riêng, như "kút piêu" tượng trưng cho ngọn lửa sự sống là phẩm vật cao quý kính biểu bậc bề trên, "xai peng" là "dây tình" của đôi lứa, như ở đây là "tơ hồng" của người Kinh. Dây "xai khố" là hình ảnh của sức khỏe (bình thường hay ốm yếu) và "ta leo" là vật "cắm" (cắm kỵ), có chức năng gần như cây "nêu" của người Kinh. Ta leo thêu trên khăn piêu sẽ trừ đuổi tà ma, bảo vệ "thân hồn" lẫn "thân xác" cho người đội. Đó là bốn "vật linh" thờ phụng của người Thái được giới phụ nữ tôn giữ trên đầu.

Nét đẹp truyền thống và ý nghĩa lớn lao, sâu xa đó được hàm ẩn trong chiếc khăn Piêu, làm cho ta khâm phục không chỉ ở trình độ nghệ thuật trang trí thặng hoa mà còn ở sức mạnh của một tư duy trừu tượng và tâm hồn bay bổng, phóng khoáng của chủ nhân chiếc khăn Piêu.

Hoa văn được thiết kế trên những hình học: vuông hoặc chữ nhật, nằm ở hai đầu khăn. Do đó, khi đội, một đầu khăn trùm trên đỉnh đầu rủ xuống trán (*hình 33*) và một đầu khăn thả xuống sau lưng dưới gáy là những phần hở ngoài có trang trí hoa văn, còn đoạn giữa để nguyên vải chàm thô.

Chiếc khăn Piêu là sản phẩm của nghề dệt thủ công bằng sợi bông, khổ rộng chừng hơn hai gang tay. Vải được chọn làm khăn Piêu là những tấm vải sợi nhỏ đều, mặt vải mịn màng, họ cắt rời thành từng chiếc khăn piêu rồi đem nhuộm chàm. Kỹ thuật và quá trình nhuộm vải phải trải qua nhiều khâu, nhiều bước tuần tự khá tỷ mỉ.



Hình 33: Cô gái Thái đội khăn Piêu

Nhìn chung, các bước nhuộm khăn piêu cũng giống như nhuộm vải mặc. Để có được màu đen ngả tím than, và màu sắc lý tưởng của chiếc khăn Piêu, sau khi nhuộm chàm xong người ta nhúng tấm khăn vào nước vỏ cây hoa ban, gọi là "láng", tiếng Kinh gọi là "tôi". Chiếc khăn đã qua bước "láng" sẽ bền màu và có được sắc độ cần thiết.

Phần lớn những chiếc khăn piêu có khuôn khổ gần bằng nhau (trừ chiếc khăn của các em gái, ngắn hơn một ít). Chiếc khăn piêu ngắn, dài tùy thuộc vào ý thích của từng người phụ nữ, họ đo chiều dài của chiếc khăn piêu bằng một sải tay của mình; thông thường có độ dài từ 1m50 đến 1m 60 với khổ rộng 0,40cm.

Chiếc khăn Piêu muốn đẹp phải do nhiều yếu tố tạo nên. Trong đó, chỉ mầu để thêu khăn đóng vai trò quan trọng hơn cả. Nếu tấm vải làm khăn là loại dệt từ sợi bông thì chỉ để thêu khăn là loại sợi tơ tằm. Đó là loại chỉ thêu

truyền thống của người Thái. Từ khi có loại chỉ thêu của nhà máy mặc dù chị em rất thích, nhưng sợi tơ tằm vẫn giữ vị trí chủ yếu. Chỉ tơ tằm vừa bền sợi, vừa bền màu, tạo nên sắc màu óng ả, nuột nà tăng phần vẻ đẹp nhuần nhị của đồ án hoa văn.

Chỉ tơ tằm được chị em nhuộm thành nhiều màu khác nhau. Những gam màu được dùng nhiều là xanh lá cây, đỏ tươi hay đỏ sẫm, màu tím, màu vàng hay màu hồng và màu trắng.

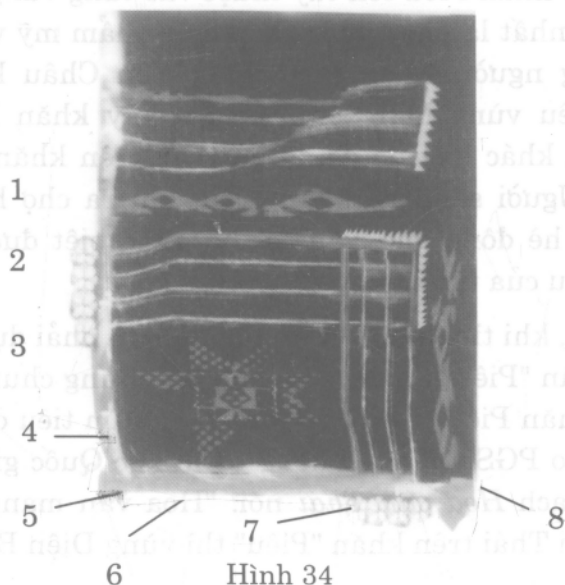
Có vải làm khăn tốt, có chỉ màu thêu đẹp, chưa hẳn là đã có khăn đẹp. Muốn có chiếc khăn Piêu đẹp còn phải do kỹ thuật của người thêu. Hơn nữa, quan niệm về cái đẹp của chiếc khăn Piêu còn tùy thuộc vào từng vùng, từng địa phương, nhất là phụ thuộc vào khiếu thẩm mỹ và sở thích của từng người. Khăn Piêu vùng Yên Châu khác chiếc khăn Piêu vùng Mai Sơn, Sơn La hay khăn Piêu Điện Biên. Sự khác biệt đó do đồ án thêu trên khăn Piêu quy định... Người sành về khăn Piêu, khi ra chợ hoặc trong đám hội hè đông đúc, vẫn có thể phân biệt được rõ ràng khăn Piêu của từng vùng ⁽³⁷⁾.

Do đó, khi tìm hiểu về vấn đề này cần phải dựa vào một chiếc khăn "Piêu" cụ thể để tránh cái chung chung. Chúng tôi lấy khăn Piêu của vùng Điện Biên làm tiêu chí. Đây là vùng theo PGS. Hoàng Lương - Đại học Quốc gia Hà Nội, tác giả sách *Hoa văn Thái* nói: "Hoa văn mang cốt cách của người Thái trên khăn "Piêu" thì vùng Điện Biên là tiêu

37 Hoàng Lương, *Hoa văn Thái*, Nxb Văn hoá dân tộc, Hà Nội, 1988, tr 28.

biểu hơn cả mà ông cũng chưa có điều kiện để tìm hiểu" (trao đổi riêng).

Chiếc khăn dài được chia làm bốn phần, mỗi đầu khăn lấy một phần để trang trí. Từ một phần ở đầu khăn này, trên đó dành một ô dọc ở giữa (8) để trang trí hoa văn "xai peng". Phần còn lại của mỗi bên được chia làm bốn ô tính từ trên xuống: (số 1) bốn dây *xai khơ* chạy dài vào giữa khăn, (số 2) dây *xai peng* (tơ hồng) vắt vút nhau, (số 3) bốn hoa văn "*kút Piêu*" nằm bên ngoài mép khăn, nối liền dây *xai khơ* chạy sâu vào giữa khăn, (số 4) hoa văn *ta leo* 6 múi, hoặc 8 múi (số 5) *hú piêu* thắt nút bốn múi, có một múi nhọn nhô lên như cúc vải áo ta, (số 6) đường viền mép khăn dọc và ngang (7) *kút piêu* (8) dây *xai peng* chiều ngang khăn.



Hình 34

Vậy, để thấy rõ thêm nội dung ý nghĩa của bốn hoa văn trong khăn Piêu, chúng ta lần lượt tìm hiểu từng hoa văn ấy.

- 1- Bốn dây lin xao hoặc xai khó
- 2- Xai peng
- 3- Kút Piêu ở ngoài riềm khăn nối liền dây xai khó.
- 4- Ta leo - sáu cánh.
- 5- Hú piêu (gắn góc ngoài).
- 6- Đường viền mép khăn bên ngoài, từ trên xuống và ngang.
- 7- Kút piêu.
- 8- dây xai peng.

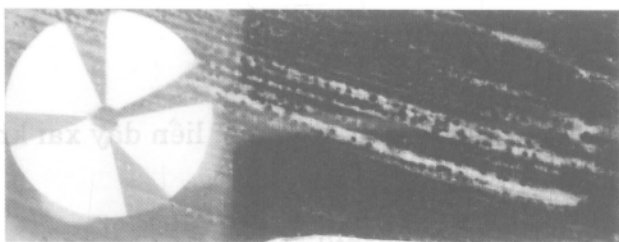
7.1 KÚT PIÊU

Kút Piêu" là một hình tròn như đồng xu đầy mặt, có 8 múi như quả bông cắt đôi theo chiều ngang, cuống của quả bông là chân của kút piêu – chân là "xai khó" chạy sâu vào giữa khăn (hình ô 3). Giá trị của khăn "Piêu" là ở chỗ có bao nhiêu "kút piêu" xếp hàng như (ô 3) mép ngoài. Ca dao có câu:

Ba kút Piêu tặng bá

Năm kút Piêu biếu thím chồng.

Cách làm kút piêu, người ta dùng vải tết thành chiếc cúc to bằng đầu ngón tay giữa, rồi khâu lại làm cốt. Bước thứ hai dùng vải đỏ bọc lại, khâu chân. Bước thứ ba, trên mặt thêu tám múi, bốn múi chính to và bốn múi phụ nhỏ, múi phụ nằm giữa hai múi chính. Múi chính thêu chỉ màu trắng, bốn múi phụ thêu hai màu chỉ khác nhau: hai xanh, hai tím xen kẽ làm nổi rõ bốn múi lớn màu trắng (hình 35). Kút Piêu đơm vào mép ngoài riềm khăn nối liền với xai khó (ô 1) - động tác này khi khăn đã hoàn thiện.



Hình 35: Kút Piêu nổi liên dây xai khó

7. 2 DÂY XAI KHỔ

Đời người có lúc khoẻ mạnh, có lúc ốm đau, đến tuổi già thì chết. Quá trình đó của cuộc đời được người Thái biểu tượng bằng dây xai khó và kút Piêu: kút Piêu đặt đầu dây xai khó. Lấy đó làm thước đo về sức khoẻ của con người, và được thể hiện ra ở kút Piêu - ví với ngọn nến, nhưng là bắt nguồn từ kho "nhiên liệu" sự sống chứa đựng ở dây xai khó – có nghĩa dây xai khó rất quan trọng: sự sống của con người được bắt nguồn từ đây. Vì thế, mỗi người có một sợi xai khó riêng được biểu hiện ra ở Kút Piêu (ngọn nến). Khi dây xai khó rắn chắc, bền chặt là người đó khoẻ mạnh, khi dây xai khó rạn nứt, chao đảo là người đó ốm đau; dây xai khó rạn nứt và chao đảo mạnh thì người đó ốm đau nặng. Thầy mo xem hình ảnh của dây xai khó qua ngọn nến để biết bệnh mà cầu cúng. Khi không cầu cúng được, dây xai khó đứt là người đó qua đời, ngọn nến tắt (xem hình xai khó và Kút Piêu hình 35).

Từ quan niệm này cho nên khi một người qua đời, người ta dùng một sợi bắc tết lại (cuộn thùng) biểu tượng dây "xai khó" bọc sáp ong ra ngoài, hoặc để sợi bắc qua đĩa dầu, đặt trên quan tài: ngọn lửa đầu dây bắc cháy sáng, tượng trưng cho sự sống cả cuộc đời của người đó. Khi



Tác giả và bà Then người Thái



Các nhà nghiên cứu và khôi phục
lễ hội Trò Trám (Tứ Xã-Phú Thọ)
Từ trái qua phải: Nguyễn Anh Tuấn,
Dương Đình Minh Sơn, Phạm Bá Khiêm



Ảnh nón thúng quai thao
biểu tượng của mặt trống đồng
Ảnh của Thái Hoàng Vũ

quan tài hạ xuống huyết, ngọn lửa tắt thì sự sống của người đó mới thực sự không còn trên trái đất này.

Quan niệm này cũng tồn tại ở người Việt, song ngày nay người Việt không dùng ngọn lửa "sự sống" ở đầu dây bấc nữa, mà thay bằng ngọn lửa "sự sống" bằng ngọn lửa ở đầu cây nến cắm trên quan tài: đàn ông 7 cây, đàn bà 9 cây.

7. 3 DÂY TÌNH XAI PENG

Dây tình, tiếng Thái gọi là "*xai peng*" (*xai* là dây - *peng* là tình). Dây tình "*xai peng*" của người Thái cũng ví như dây *tơ hồng* của người Việt. Đó là sự cụ thể hoá về hai chất nguyên khí của Po Me - chất đã "tạo ra" con người - người Thái.

Hoa văn "*xai peng*" được biểu tượng bằng hai sợi dây, nhưng được đứt ra từng đoạn như con bún, mà xoắn xuyết, chực muốn bện vào nhau như cuộn thừng (*hình 36*).



Hình 36

Đây là biểu tượng mang yếu tố tâm linh: dây "*rồng*", dây "*tiên*" (nòi giống), dây "*bùa*" hộ mệnh, dây của con tim,

dây của tình cảm (xai chưa xai peng), dây trói buộc trái tim của đôi lứa (xai chưa kiệu, hứa có nha mai). Người Thái trân trọng, yêu quý gìn giữ và nâng niu "xai peng" thể hiện trên nhiều hình thái đa dạng và phong phú.

Trước hết là đặt tên cho một dòng dân ca lớn của dân tộc, gọi là "*Khắp xai peng*" (Hát tình yêu). *Khắp xai peng* là tiếng hát đầu của miệng, vang lên mọi lúc, mọi nơi của cả người già và lớp trẻ. Do đó làn điệu *Khắp xai peng* là cơ sở đặt nền móng cho nền âm nhạc dân gian của người Thái ở Tây Bắc.

Thứ hai, hoa văn xai peng là hoa văn thổ cẩm, trang trí trên những đồ dùng, vật dụng của cuộc sống như: trên mặt chăn, riềm gối, đồ đan lát, đồ gỗ và trang trí trong nhà như: trên nóc dố, trên cửa chính, cửa sổ v.v... Nhưng đặc biệt và hay được nhắc đến hơn cả, đó là hoa văn xai peng thêu trên khăn Piêu đội đầu của phụ nữ Thái, mang đầy đủ ý nghĩa và bản chất sâu xa của nó.

Ý nghĩa của dây tình *xai peng* là móc nối, đan xen, trao đổi tình cảm nhưng không hoà đồng giữa hai "chất" (traí gái). Ý niệm này được truyền kỳ trong tâm thức của từng thế hệ người Thái đến ngày nay và được thể hiện trong những trạng huống khác nhau. Chẳng hạn ở lễ cưới, trong phòng hợp cẩn, cô dâu chú rể quỳ trước bà mối, bà mối tay trái cầm quả chuối, tay phải cầm nắm xôi, rồi chéo hai tay lại, nắm xôi trao cho chú rể, quả chuối trao cho cô dâu. Sự chéo hai tay của bà mối đó là tinh thần của dây tình *xai peng* của họ.

Tinh thần dùng hai tay vắt chéo nhau làm biểu tượng

trong lễ thành hôn này, ngày nay ở người Việt được biểu hiện bằng việc dùng chữ cái tên cô dâu và chú rể viết "lồng" vào nhau làm biểu tượng trang trí trong phòng cưới. Đó là tâm thức về dây *tơ hồng* của họ. Kiểu chữ viết "lồng" này của người Việt phải chăng tiềm tàng tính "vật chất" hơn chữ "song hỷ" của Trung Quốc.

Với người Thái, khăn Piêu có trang trí dây tình - xai peng khi trao tặng cho bạn gái cùng, hoặc khắc dân tộc là sự trao đổi tình cảm, nghĩa là con người tôi luôn luôn trong tâm tưởng của bạn và ngược lại, hình ảnh của bạn như chiếc khăn Piêu luôn luôn bên tôi.

Dây tình xai peng thêu trên khăn Piêu đội đầu của cô gái luôn được nâng niu như gìn giữ niềm trung trinh, tình yêu chung thủy của lứa đôi. Cô gái Thái đội khăn Piêu trên đầu càng xinh duyên thêm, và dây tình - xai peng là chiếc "bùa" yêu, chất "men" tình rạo rực, gợi cho tâm hồn nàng luôn nghĩ đến lời hẹn ước với bạn tình: đón nhận và hiến dâng.

Do tính chất của dây tình xai peng trên khăn Piêu của cô gái Thái, nên khi khăn đánh rơi, hay bị gió cuốn, chàng trai người Cống Khao "đa tình" nhặt được thì tâm trạng xao xuyến bồi hồi, hai tay nâng chiếc khăn Piêu lên trước ngực, hình dung đến người đẹp, xúc cảm làm bài hát (dân ca) ngợi ca, gửi tình theo gió, may ra được người đẹp để ý tới.

Lời hát rằng (phỏng dịch của nhạc sĩ Doãn Nho) :

Nghe con chim cúc cu

Kìa nó hát lên một câu rằng

Có một nàng ở trong rừng

....

Thôi người đừng tìm trong rừng

Nát hoa rừng

Khăn Piêu đây;

Khăn Piêu đây thêu chỉ hồng

Theo gió cuốn bay về đây

Vương trên cây !

Ơ - chị ơi ! Tôi đây

Nhận chiếc khăn đẹp này

....

Có phải chiếc khăn đây làm mối

Nối duyên nhau thời tôi chờ...

Dây tình *xai peng* thêu trên khăn Piêu để cô gái đội lên đầu cất giữ, đó là biểu tượng của lứa đôi: Tình yêu nồng nàn và sự sống sôi động, như hai sợi dây tình quấn quýt "bện" lấy nhau mãi mãi, như đôi sam ôm nhau không bao giờ rời xa, cho đến ngày tuổi già, xế bóng khi qua đời thì dây tình *xai peng* mới chia lìa. Khi ấy, chiếc khăn Piêu được cắt làm đôi, mỗi người một nửa đặt vào quan tài, gói lên đầu, đem theo sang thế giới bên kia. Nếu cụ ông đi trước thì khăn Piêu được cắt một nửa mang đi, còn một nửa kia cụ bà để dành, gói đầu giường. Phong tục này ở người Thái ngày nay vẫn còn nguyên ý nghĩa của nó.

7.4 HOA VĂN TA LEO

Ta Leo của người Thái là một hoa văn như hình hoa thị vật "hèm" của người Việt. Ta Leo là vật "cắm" (cắm) có

nghĩa: cấm kỵ, kiêng dè, vật trừ đuổi tà ma, ngăn ngừa dịch bệnh, diệt trừ sâu rầy, bảo vệ mùa màng, hoa trái đem lại sự no đầy cho con người ở thời tiền sử.

Ta leo được thể hiện trong hai trường hợp. Thứ nhất là trang trí ở hoa văn thổ cẩm, thứ hai là đan bằng nan tre, nứa. Bài viết này nói về cách làm bằng nan tre nứa và tác dụng tâm linh của nó trong đời sống của người Thái ở Tây Bắc.

Ta Leo đan bằng nan tre sẽ tạo nên tiêu chí vật "cấm" (cấm) bằng hình mắt cáo ở giữa, ngoài hai đầu của mỗi nan tre giao nhau, còn tạo nên những hình 3 góc như cánh sao ở các phía.

Nếu dùng 6 sợi nan tre để đan thì Ta leo có hình 6 cánh, nếu dùng 8 nan tre để đan thì Ta leo có 8 cánh. Loại 6 cánh hay 8 cánh là do quy định chức năng "đẳng cấp" của Ta leo.

Loại Ta leo 6 cánh là dùng vào việc lễ thức nhỏ của gia đình, hay của cá nhân như: Ta leo thêu trên khăn Piêu của vùng Điện Biên. Còn loại Ta leo hình 8 cánh là vật "cấm" của thầy mo thêu trên cổ áo và dùng vào những việc trừ yểm lớn của lễ thức tín ngưỡng, kèm theo những lời "thần chú", bắt quyết thần bí, bí hiểm gọi là "*Cấm Dam*" nghĩa là: Linh thiêng, huyền bí, bí hiểm. Điều không được nói tào phào, động đến thần thánh, ma quỷ. Muốn biết phải thông qua "thần chú" của thầy mo.

Vào những ngày "cấm" (kiêng) của lễ "Xiêng mường" (cúng mường) trước vụ xuống đồng, hoặc khi trong bản mường xảy ra nạn dịch bệnh, tai ương... thì Mo Mường (mo

đầu mừng) lập tức sửa soạn lễ cúng, sai đem Ta leo treo vào những vị trí hiểm yếu quanh phạm vi của bản, mừng và ở các ngã đường, để cấm người vào ra, trong đó có một số hình Ta leo 8 cánh của thầy mo để trừ đuổi tà ma, triệt tiêu hiểm họa. Khi thấy Ta leo treo hai bên đường vào bản thì khách lạ sẽ không vào nữa, nếu cứ vào sẽ bị bắt vạ, trừ khi có người nhà xin phép ra dẫn vào.

A. Ta leo gia đình

Ở người Việt, khi trong nhà có người ốm nặng, hoặc có sản phụ đang ở cữ, họ treo vật "hèm" trước ngõ nhà, nhưng ở người Thái không có cổng, không có vườn. Bản thì ở theo lối tụ tập, quây quần, các nhà làm cách nhau không có hàng rào, cho nên cầu thang coi như cổng nhà họ. Khi nhà có trường hợp phải kiêng, người ta treo hình Ta leo lên ngoài cầu thang nhà để trừ đuổi tà ma, ngăn ngừa người có vía độc, tránh cho người ốm không ốm nặng thêm, trẻ sơ sinh khỏi giập mình, hay khóc... Khách đến thấy hình Ta leo treo trước cầu thang, biết nhà có việc "cấm" thì không vào nữa.

B. Ta leo sở hữu của cải

Cuối năm chuẩn bị làm nương cho vụ xuân, vợ chồng lên đồi tìm được một mảnh đất ưng ý. Sau khi đã đi quanh kiểm tra lại một lần nữa rồi ra đứng ngoài bờ, quay mặt vào giữa nương, chắp tay kính cáo với thổ thần đất đai. Chúng tôi là vợ chồng Lò Văn A, đã xin mảnh đất này làm nương:

*Trồng bông sai quả
Trỉa hạt trái nhiều
Thổ thần giúp đỡ
Cuối mùa Lễ tạ*

Khẩn xong thì đi vào chính giữa khoảnh đất, phát một đám bằng cái nia. Vợ tìm cọc cắm xuống đó, chồng treo Ta leo lên, coi như thông báo rằng: mảnh đất này đã có chủ, cấm người khác động đến.

Hoặc người ta vào rừng tìm gặp được một cây gỗ tốt, ý định sẽ dẫn về dùng, hoặc gặp một tổ ong mật trên cây, hoặc gặp một đoạn suối có nhiều cá... những thứ đó chưa lấy đi được, phải đợi gọi thêm người nhà. Trong trường hợp ấy, người ta cắm cạnh đó một cọc có gắn hình Ta leo và trên đầu cọc thì buộc một cái que chỉ về vật cần sở hữu.

Người đi sau thấy của ngon đấy, như tổ ong mật chẳng hạn và dù chỉ đi có hai vợ chồng (người Thái đi nương bao giờ vợ chồng cũng đi với nhau) nhưng cũng không dám lấy. Vì đã có vật "*cắm*" Ta leo trông coi trừ yểm, thần hồn của vợ chồng người đi sẵn run sợ, không dám lấy.

Ta leo còn cắm ngoài ruộng, ngoài nương, nơi khu rừng hay đến kiếm củi, tìm thức ăn, để trừ đuổi tà ma, triệt tiêu hiểm họa. Người vào rừng thỉnh thoảng thấy có hình Ta leo treo ở các góc cây thì yên tâm không lo sợ gì nữa. Ngày xưa, khi con người chưa nắm biết khoa học thì người ta sống theo niềm tin vào vật "*cắm*" (cắm).

Những năm mới giải phóng, người viết bài này lên công tác ở Tây Bắc thấy dọc hai bên đường số 6 có những quán "tự giác", hàng đã đề giá. Khách dùng thứ gì xong, thả tiền vào một cái túi cạnh đó và có hình Ta leo treo bên vách trông coi.

Nhận xét

Người Thái quan niệm con người sinh ra là do nguyên

khí của Po Me – có nghĩa, nguyên khí của Po Me tạo nên sự sống của con người- tức là ngọn lửa cháy sáng ở kút Piêu nằm đầu dây xai khớ là chất nguyên khí của Po Me. Đó là một quan niệm mang yếu tố khoa học có ý nghĩa sâu sắc.

Như vậy kút Piêu biểu tượng cho ba nội dung. Thứ nhất là chất "nguyên khí" của Po Me biểu đạt bằng mẫu âm dương. Thứ hai bốn múi là quá trình phôi thai của sự sống (thai nhi) mà thành bốn hạt nhân, đến tám hạt nhân (tế bào), còn trước đó là hai hạt nhân (sách *Y học phẫu thuật*, viện Bà mẹ và Trẻ sơ sinh). Thứ ba kút Piêu là hình ảnh của ngọn lửa cháy sáng đầu cây nến, mà sự sống là do chất "nguyên khí" của Po Me tạo nên. Do những giá trị đó của kút Piêu, cho nên khăn Piêu lấy thước đo về giá trị bằng số lượng kút Piêu trong từng nhóm để kính biểu bậc bề trên, và chiếc khăn đó có tên là Piêu.

Tóm lại, hình "âm dương" trong Kinh Dịch là thuộc dạng triết học đã được đúc kết định vị qua thuật qui chiếu, còn kút Piêu là của dân gian chỉ mới ở ý niệm và do tầng lớp thầy mo tạo ra để bảo vệ thần "hồn" cho con người. Tuy nhiên, không chỉ có thế, đó là các dấu hiệu của những tiên niệm ở thời kỳ đầu, khi con người mới xuất hiện trí khôn.

Như trên đã nói, trên khăn Piêu có bốn hoa văn chính thì *ta leo* là vật "hèm" bảo vệ phần hồn và *xai peng* là dây tình của đôi lứa, còn *kút Piêu* là ngọn lửa của sự sống và *xai khớ* biểu tượng về kho dự trữ sự sống của con người để cho ngọn lửa cháy sáng ở hoa văn kút Piêu.

♣ 8. NGUỒN GỐC KHAU KÚT

(Cuộc đại thiên di)

Đi đường thuyền sợ rơi

Đi đường bộ sợ chết

Phải chui theo đường con don

Phải luôn theo đường con đím

Người Thái ra đi vào buổi cuối tuần trăng. Nhìn mặt trăng khuyết ở cuối dãy núi, họ hẹn nhau: hễ ai đến ở được phương đất nào, khi làm nhà thì dựng trên nóc một cái dấu hình mặt trăng khuyết, để sau này con cháu dễ nhận ra người đồng tộc của mình- và cái dấu hình mặt trăng khuyết ấy được gọi là "khao cót"- Theo ngôn ngữ của người Thái - "khao" là trắng, "cót" là ôm - ôm mỗi hện phải lìa quê hương ra đi trong một đêm trăng trắng. Và lâu dần người ta gọi chệch thành "khau kút" ⁽³⁸⁾.

38 Dương Đình Minh Sơn, Tạp chí dân tộc và thời đại, số 1 tết Ất Hợi, 1995, tr 21. Tư liệu sưu tầm điển gia của chúng tôi tại Điện Biên 1958, Do cụ Lò Văn Panh bản Huội Lếch kể.

Một thuyết khác cho rằng, vật biểu tượng ấy ngay từ đầu tên là "khou kút".

Ở người Thái, tên kút còn gọi "kút piêu", hoa văn thêu trên khăn đội đầu của phụ nữ và tên của một số kỷ vật khác: "kút", cút, cọc, cột và "khou" với hình chữ V 3 góc và "khou" như khou tát nước của người Kinh. Do đó, "kút" và "khou" là biểu tượng của Po Me - Nỗ Nường.

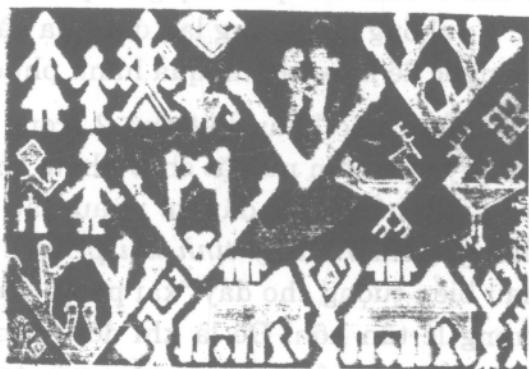
Từ đó mà có chiếc "khou cút" hình mặt trăng khuyết hay hình chữ V dựng ở hai đầu nóc nhà. Ý nghĩa tâm linh về đòn nóc nhà của người Kinh, mỗi đầu hồi có một hình, hình 3 góc, gọi là Khu đi khi chỉ vào mặt tiền nhà hàng xóm thì nhà kia sẽ bị cháy, cho nên, nhà kia phải làm vật "hèm" bằng chiếc gương tròn đặt trên ngưỡng cửa để trừ yểm lại. Ở người Thái có quan niệm đòn nóc nhà, nhưng không có ý nghĩa chỉ sang mặt tiền nhà hàng xóm là cháy nhà người ta như người Kinh.

Một chi tiết khác phù hợp với lời nguyện ước trong việc làm di vật "khou cút". Theo Cẩm Trọng- đó là sự kiện vào cuối thế kỷ thứ XIII – Từ trưởng Lò Lạn Chượng dẫn đoàn quân khai khẩn đến vùng đất Mường Then – nay là thành phố Điện Biên, đứng trên núi nhìn xuống lòng chảo, thấy trên nóc nhà sàn có chiếc "Khou cút" quân lính của ông reo lên : "Ồi ! ở đây có người đồng tộc của ta" ⁽³⁹⁾.

Những hiện vật biểu tượng của người Thái Tây Bắc đã được họa sĩ Đặng Trần Sơn tổng hợp dựng trên bức tranh (hình 37) ; Nằm ở chính giữa là đầu của con trâu có đủ hai

39 Cẩm Trọng, *Người Thái Tây Bắc*, Nxb. Khoa học xã hội ,Hà Nội, 1977, tr 213.

sừng, bên cạnh mỗi sừng chính đó lại có thêm nửa cuối của một chiếc sừng trâu nữa. Ta thấy nửa chiếc sừng trâu này rất rõ hình mặt trăng khuyết. Từ đây ta có thể nói nhóm ngôn ngữ Tày-Thái ở Đông Nam Á thờ thần mặt trăng. Theo nhà dân tộc học Từ Chi, khi thấy các vùng có tục lệ chọi trâu, thờ đầu trâu có sừng thì trước hết phải nghĩ đến việc họ thờ thần mặt trăng, rồi mới nghĩ đến "con trâu là đầu cơ nghiệp" của dân cấy lúa nước. Bởi lẽ mặt trăng luôn thay đổi hình dạng và người Á Đông tính lịch, ngày tháng thời vụ đều dựa theo mặt trăng (trao đổi riêng).



Hình 37: Ảnh của Đàng Trần Sơn

Khau hươu, khâu kút đều là vật "linh" (hèm) mang tính đẳng cấp của chủ nhà: khâu hươu trang trí trong nhà của quý tộc, khâu kút có tượng nam nữ tạc ở bên trong là dựng ở hai đầu nóc nhà của giới thầy Mo. Còn nhà dân thường thì không được trang trí khâu hươu trong nhà và trên nóc nhà chỉ được dựng khâu kút hình chữ V, nhưng không có tượng nam nữ bên trong.

Khau kút dựng trên nóc nhà của thầy Mo có tạc tượng nam nữ là vật "hèm" bùa chú, công cụ trừ đuổi tà ma (xem

ảnh 2 phần *Dẫn luận*). Vật "hèm" tiếng Thái gọi là "cầm dam", linh thiêng, huyền bí, bí hiểm. Điều không được nói ra động đến quỷ thần. Không phải dễ ai cũng biết nội dung, muốn biết phải thông qua thần chú của thầy Mo ⁽⁴⁰⁾.

Bốn chiếc khâu kút xếp theo hàng chéo, từ góc dưới bên trái lên đến góc trên bên phải . Phải chăng đều mang theo ý nghĩa hiện thực, miêu tả quá trình trong quan hệ của nam nữ : chiếc số 1 bên góc trái dưới, hai người tay chưa chạm nhau, chiếc thứ 2 hai người đặt chéo cánh tay lên nhau, chiếc thứ 3 nam nữ quan hệ giao phối, chiếc thứ 4 họ đã có con. Vợ chồng quay lưng lại, đầu tựa vào nhau, bế con lên trước ngực để khoe thành quả hạnh phúc của họ.

Về ý nghĩa của chiếc khâu kút thứ 2 trong ảnh, động thái hai cánh tay của nam nữ đặt chéo nhau, thể hiện dây tình "xai peng" (tơ hồng) đôi dây xe nhau, lâu nay gọi là dây cuộn thừng (xem 7.3 *Dây tình xai peng*). Hình ảnh chéo tay nhau biểu tượng cho dây "xai peng" này còn được xuất hiện trong lễ tân hôn. Đó là khi đôi uyên ương quỳ trước mặt bà mối - bà mối tay cầm nắm xôi, tay cầm quả chuối, rồi chéo tay lại, quả chuối trao cho cô dâu, nắm xôi trao cho chú rể. Cô dâu chú rể cảm ơn, rồi lạy bà mối hai lạy, xong cuộc thứ nhất của hôn lễ, như đã nói ở trên.

40 Giải thích của mo Khún bản Pa Pe, huyện Điện Biên . Tư liệu sưu tầm điền dã của chúng tôi năm 1960.

♣ 9. LỄ HỘI NŌ NƯỜNG Ở CÁC LÀNG

Ở nước ta, vùng đồng bằng Bắc bộ xưa, những tập tục khởi nguyên từ xa xăm của lịch sử vẫn còn lưu truyền lại dấu ấn văn hoá mãnh liệt tới tận ngày nay. Trong các làng quê, có nơi dựng miếu thờ thần Nô Nường như làng Dị Nậu và làng Tứ Xã (Phú Thọ), hoặc có làng thờ vật linh ở một nơi trong đình, vào đầu xuân mở lễ hội hèm tục: tranh cướp vật linh như quả cầu, cây đòn, bát chệch trong chum bát vệt dưới hồ v.v.

Không rõ ràng là trò chơi, vì không nhất thiết ăn thua giữa hai phe, (tranh cướp) do đó mà thiếu quy tắc rành rành, diễn ra có thể trong đình, có thể trên sân đình, có khi trong cả hai không gian, nhưng rõ ràng có liên quan đến lễ tế trong đình, dù không hề ở trung tâm của lễ thức ấy.

Những vật linh tranh cướp trong lễ hội, sau hội được đem ngâm xuống hồ lấy nước tưới ruộng. Hình ảnh Linga Yoni của người Chăm ở miền Nam được biểu tượng như hình cối xay lúa (*hình 38*). Không những trong lễ hội mà hàng ngày, người thập phương đến lễ bái, người ta đều lấy nước ở máng để làm phước lành, may mắn, điều đó giống như ở Hà Nội, du khách có lệ sờ đầu rùa trong Văn Miếu.

Nó là vết tích của những lễ thức đã chìm vào dĩ vãng, đã thoát hẳn khỏi ký ức của con người tham gia lễ hội – trong những thời chưa quá xa.



Hình 38: Vật linh của người Chăm. Ảnh Chu Thái Sơn.

Nói về dòng lễ hội này, ở vùng Đoài xưa có câu ca :

Bơi Đăm rước Giá hội Thầy

Vui thì vui vậy không tây rã La

Bơi Đăm là hội bơi chải lớn của làng Đăm tên tục của làng Tây Tựu; *rước Giá* là đám rước lớn ở làng Giá tên tục của làng Yên Sở ; còn *hội Thầy* ở núi Sài làng Thụy Khê, tỉnh Sơn Tây cũ. Song cả ba hội (bơi, rước và hội Thầy) đều không vui, chỉ vui ở hội *rã La*. Vậy tại sao chỉ vui ở *rã La* - tức là phút *rã đám* của hội làng La? – làng La Khê Nam tục gọi là làng Nam thuộc huyện Hoài Đức tỉnh Hà Đông cũ.

Lâu nay người ta giải thích cho sự vui của *rã La*, đó là

việc cuối lễ hội người ta "*sờ soạn nhau*" sau đó thì hội giải tán. Xoay quanh việc *sờ soạn* để người ta nảy ra nhiều tình huống khác nhau trong tiến trình của hội này, bởi do nhãn quan của từng tác giả viết. Nhưng đây là dòng lễ hội *hèm tục* người đời sau ở làng ấy chỉ biết làm theo từng động thái, cử chỉ hệt như nếp cũ, làm xong là thôi, cất cái sự *hèm* đi, không bàn tán, không nói cho ai biết, đợi sang năm mới làm lại. Hèm tục ấy như kiểu làm *Đôi đũa bông* trên bát cơm cúng người chết, chỉ biết làm đúng mẫu, không cần biết nội dung. Người làng ấy mà còn chỉ biết làm theo phong tục, không biết gì, nhưng người làng khác phỏng đoán nội dung mà nói ra. Người nghiên cứu ngày trước nhờ người ở làng khác nói ra mà viết thành chuyện *Rã La*.

Theo tư liệu của cụ Toan Ánh làng La có tục thờ thần ăn trộm *dâm*, do đó lễ hội của làng cũng phải thực hiện theo động thái của vị thần kia⁽⁴¹⁾.

Làng La vào đám trong hai ngày mồng 6 và mồng 7 tháng Giêng âm lịch. Vào chiều mồng 6 dân làng tập trung đông đủ già trẻ, gái trai tại đình làng. Khoảng bắt đầu tối có lễ cáo tế, dâng sớ rất long trọng, vào nửa đêm tiến hành lễ mật tắt đèn, dân làng bắt chước thần mà tiến hành *ăn trộm* lẫn nhau, cả trong đình và ngoài sân, sau đó thì đèn sáng lại – vì lễ hội này là "hèm" cho nên ai cũng phải đi dự trừ người quá già và trẻ em.

Sáng hôm sau tiến hành rước thần *ăn trộm*, người đi chặt cả đường: kiệu bà đi trước, kiệu ông đi sau. Ở sau kiệu

41 Toan Ánh, *Luyện ái tình trong một số tục cổ Việt Nam vào đầu xuân*, sđd.

bà có đặt cái cối, trước kiệu ông có treo cái *chày*. Chủ tế đi giữa thỉnh thoảng lấy *chày* ông đến giã vào cối bà mấy cái, cứ mỗi lần giã xuống lại day day cái *chày* vào cối mấy day. Đám rước đi từ đình vòng quanh làng rồi trở về đình.

Vào chiều tan hội thì có cuộc "lễ thức" rã đám (Rã La). Chủ tế ném đôi Nỗ Nường ra trước đám hội để cho mọi người tranh cướp, đến độ vật linh Nỗ Nường đập nát ra từng mảnh. Ai cướp được một mảnh là may mắn cả năm cho bản thân và gia đình, ngược lại ai không cướp được mảnh nào nhưng được dự vào đám hội cướp Nỗ Nường là vinh dự, may mắn và vui vẻ lắm rồi. Có câu: *tả tơi* xem hội là vậy, và đó là cái vui của *rã La*. Người ta tin rằng dự hội cướp vật linh sẽ đem lại sự may mắn cả năm cho bản thân và gia đình.

Lễ hội Nỗ Nường các làng mở vào các ngày chẵn.

Làng Đông Kị tỉnh Bắc Ninh mở hội từ ngày 30 tháng Chạp đến 10 tháng Giêng, với nhiều tục cổ và trò vui, trong đó có tục rước Nỗ Nường: đi từ miếu (Bà) về đình, rồi từ đình về miếu, do một bộ lão dẫn đầu. Bộ lão tay trái cầm Nỗ tay phải cầm Nường, vừa đi vừa hát:

Cái sự làm sao cái sự thế vậy
Cái sự thế này cái sự làm sao

Hát xong hai câu ca này, ông lấy Nỗ "phộc" vào Nường. Hát và làm như thế ba lần rồi nghỉ một lát, sau đó lại hát và làm tiếp. Đoàn người rồng rắn đi sau, cũng theo ông ca hát và đến chữ cuối thì nắm tay trái "phộc" vào bàn tay phải. Cuộc diễn xướng này kéo dài cho đến kết thúc đám rước.

Ngoài ra, để làm thuốc phòng bệnh, người ta còn làm

bánh trái theo mẫu hình Nỗ Nường để dùng trong ẩm thực và mở lễ hội vào đầu xuân hàng năm. Chẳng hạn làng Sơn Đồng, huyện Hoài Đức tỉnh Hà Tây có hội múa Mo : dùng gậy bằng gỗ vông "phộc" vào mo nang (cây măng).

Hội tổ chức vào ngày mồng 6 tháng 3 âm lịch, trong cỗ cúng thần hoàng làng có bánh cuốn và bánh dầy. Cúng tế xong thì dành một phần bánh đem biếu các làng bên cạnh. Ca dao địa phương có câu:

Sơn Đồng có hội múa mo

Bánh dầy bánh cuốn đem cho các làng.

Những năm được mùa thì hội tổ chức càng sôi nổi. Chiều ngày mồng 6 dân làng tập trung tại đình, trai chưa vợ gái chưa chồng là háo hức nhất. Một ả đào tay phải cầm Nường tay trái cầm Nỗ hát câu ca quen thuộc như làng Đông Kỵ:

Cái sự làm sao cái sự thế vậy

Cái sự thế này cái sự làm sao

Hát xong hai câu này thì dùng Nỗ "phộc" vào Nường. Hát và múa như thế ba lần. Đám người đứng dự hội xung quanh cũng hát và hai tay làm theo động tác "phộc" vào nhau. Trò diễn múa Mo kết thúc thì vật linh Nỗ Nường cất lên bàn thờ, hội chuyển sang các hình thức chơi các trò diễn khác. Chiều ngày mồng 7 lại diễn trò múa mo và tiến hành như hôm trước. Kết thúc trò diễn múa mo, ả đào ném tung đôi Nỗ Nường ra giữa đám hội để cho mọi người tranh cướp như làng La Khê.

Theo lời truyền lại, năm nào làng không cử hành lễ hội

này thì trong làng sinh ra lắm điều ngang trái: ốm đau, dịch bệnh, gia súc bệnh hoạn, mùa màng thất bát, người buôn bán thua lỗ, v.v.

Vì thế, những gia đình giàu có và nhất là nhà cần cầu tự, nhưng do người nhà yếu sức không vào tranh cướp được, người ta phải thuê trai tráng vào cướp thay mình. Trước khi thực hiện, phải làm lễ giao ước cẩn trọng giữa hai bên thì tinh thần của cuộc tranh cướp vật thiêng đó mới thuộc về chủ thuê.

Bắt chệch trong chum.

Làng Văn Trương (phủ Vĩnh Tường, Vĩnh Yên) nay là tỉnh Vĩnh Phúc, mở hội xuân vào mồng 6 tháng giêng âm lịch, thu hút rất đông nhân dân quanh vùng. Ca dao có câu:

Bỏ con bỏ cháu

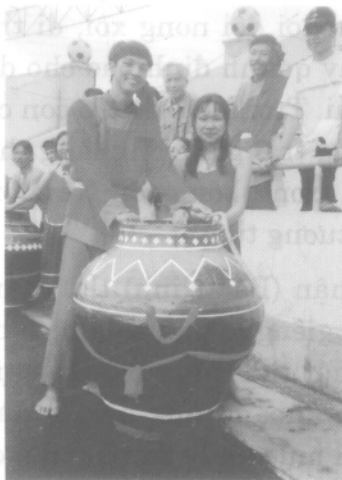
Chẳng ai bỏ mồng 6 hội Dưng

Dưng là tên tục của làng Văn Trương. Trong ngày hội có nhiều trò vui được tổ chức trước cửa đình, bên cạnh chợ như bơi thuyền, thi chạy, đốt pháo ... và đặc biệt nhất là cuộc thi "Bắt chệch trong chum".

Trước sân đình bày một hàng 4 chiếc chum, mỗi chum đựng 2 / 3 nước và thả một đôi chệch. Giải thưởng gồm khăn lụa hồng, trà Tàu, trâu cau, tiền. Cuộc thi mở cho tất cả mọi người, nhưng muốn dự thì phải một nam, một nữ (*hình 39*).

Theo tục "hèm" của thần hoàng làng, cuộc thi bắt chệch trong chum của các đôi trai gái phải được tiến hành theo các thể thức như sau : cô gái, tay phải ôm ngang lưng trai,

tay trái khoắc vào trong chum nước; và chàng trai, tay trái ôm qua người cô gái- bàn tay nắm lấy vú, còn tay phải khoắc vào trong chum nước. Đôi trai gái vừa ôm nhau vừa bắt cho kì được một con chệch mới thôi. Có bao chum thì có bấy nhiêu cặp trai gái dự thi. Ban giám khảo gồm các bô lão và quan viên trong làng. Họ ngồi trên thềm đình ngắm những đôi trai gái và bắt bẻ nếu như có những cặp vì mãi bắt chệch mà bỏ lơ tay ôm nhau. Cặp nào bắt được chệch trước là được giải. Có năm một đôi ông bà già cũng xin vào thi ⁽⁴²⁾. Nằm trong dòng lễ hội hèm tục này, ở miền Bắc nước ta ngày xưa nhiều làng có tục mở hội bắt chệch, hoặc hội bắt vịt dưới hồ ở miền Trung (làng Bích La Trung, xã Triệu Đông, huyện Triệu Phong tỉnh Quảng Trị).



Hình 39: Bắt chệch trong chum của huyện Phù Ninh, Phú Thọ.

42 Toan Ánh, *Luyện ái tình trong một số tục cổ Việt Nam vào đầu xuân*, sdd.

- Làng Ngô Xá (huyện Võ Giàng – Bắc Ninh) thờ một "dâm thần". Hàng năm cứ vào hội xuân (12 tháng 3) và hội thu (18 tháng 9) gọi là xuân tế thu tế. Trong cuộc tế có hát ả đào thờ thần. Giữa cuộc, trai gái đốt pháo lên, nghi lễ tạm ngừng, ả đào nghỉ hát, bao nhiêu đèn nến trong đình tắt hết, trai gái trong làng tha hồ đùa nghịch nhau vài khắc sau, đèn nến lại thắp lên, cuộc tế tiếp tục ⁽⁴³⁾.

- Làng Niêm thượng (Khắc Niêm thượng) tục gọi làng Ném (huyện Võ Giàng- Bắc Ninh) thờ một vị thần, sinh thời đi ăn cướp nên trong hai ngày hội làng (mồng 5,6 tháng giêng) có nhiều tục kỳ lạ, trong đó có tục tắt đèn. Làng có ba giáp. Đêm mồng 5 hai giáp thì thổi xôi tại đình. Giáp nào xong trước đổ xôi ra nong rồi ra hiệu tắt đèn nến trong đình, một người đội nong xôi, đi theo có mấy người khác vác đuốc chạy quanh đình báo cho dân làng biết giáp mình đã chiếm giải. Trong lúc đó trẻ con chạy xô đuổi theo. Reo hò ầm ĩ, nhưng trai gái trong làng thì ở lại trong đình đùa nghịch nhau trong bóng tối. Xã Đông Yên tỉnh Bắc Ninh cũng có tục tương tự ⁽⁴⁴⁾.

- Làng Đan Nhân (Bắc Ninh) thờ thần hổ, hội làng cử hành trong tháng giêng, đêm rằm đám có buổi tế cuối cùng, sau đó có cả đào hát thờ thần, một kì mục đội lốt cạp nấp dưới bàn thờ. Vào khoảng nửa đêm ả đào đang hát bỗng đèn nến tắt hết, kì mục nhảy ra vỗ cấn ả đào, trai gái cũng

43 Chép theo *Bắc Ninh tỉnh khảo dị* sách Hán Nôm Lê Văn Hảo, *Một số tục cổ của người Việt Nam qua các hội mùa*, Tạp chí Đại học Huế số 37,39, 40 (tháng 2-6 /1964).

44 Lê Văn Hảo, Tài liệu đã dẫn.

vỗ nhau mà đùa nghịch, một lát sau lại thấp đèn, kì mục cộp cỏi lốt lạy tạ thần, trai gái trở lại chỗ cũ nghiêm chỉnh ngồi nghe hát. Đến canh ba con gái ra về, con trai ở lại cùng bà lão quan viên ăn uống suốt đêm, hôm sau là hết hội. ⁽⁴⁵⁾

- Làng Duyên tục (phủ Tiên Hưng, Thái Bình) thờ một thần dân lúc sống làm nghề ăn trộm dân bị bắt quả tang và bị đánh chết, chết gặp giờ thiêng hiển linh được thờ dưới tên là thần "Dân".

Trong đêm rã đám, mọi người tụ họp trong đình thôn thượng đủ cả già trẻ trai gái. Rồi đèn đóm tắt hết mọi người túm lấy nhau mà đám. Đám qua, lại đùa nghịch nhau hồi lâu, đèn nến lại thấp lên mọi người bình tĩnh ra về coi như không xảy ra việc gì ⁽⁴⁶⁾.

- Làng Khúc Lạc và làng Dị Nậu (Phú Thọ) cũng thờ "dâm thần", vào những ngày 07 và 26 tháng giêng đồ lễ cúng thần ngoài trâu cau, rượu thịt có 36 sinh thực khí, 18 âm 18 dương tục gọi là "Nỗ Nường" (đọc trại theo tiếng địa phương là Nỗ Nàng) được đặt trên bàn thờ. Tế xong cỗ, thì đám rước Nỗ Nường đi quanh làng với 18 thanh nam và 18 thanh nữ tuổi từ 16 – 18 chọn trong hàng gái xinh, trai lịch mỗi người mang một sinh thực khí, trai mang Nỗ gái mang Nường vừa đi vừa hát những câu khơi gợi. Ví dụ trai hát:

*Dịch đình đình, anh có cái yếm lười cày
Anh chẳng cho mày, thì để cho ai.*

45 Lê Văn Hảo, Tài liệu đã dẫn (chép theo *Bắc Ninh khảo dị*)

46 Nguyễn Văn Khoan (1930) theo Toàn Ánh, Tài liệu đd.

Gái hát:

Dịch dinh dinh, em có cái vò rượu tăm

Em để anh uống anh nằm với em.

Đám rước đi quanh làng rồi trở về đình chuẩn bị tổ chức tranh dành những Nỗ Nường. Nỗ Nường được treo lên một cành tre, rồi vị bô lão lớn tuổi nhất rung cho Nỗ Nường rơi xuống, trai gái và dân làng xô đẩy nhau và đùa nghịch nhau cướp lấy Nỗ Nường. Cướp được là một may mắn, nhất là những đôi trai gái sắp cưới nhau hay những cặp vợ chồng mới cưới nhau. Cướp được chiếc âm sinh con gái, được chiếc dương sẽ sinh con trai, được thần phù hộ. Có khi Nỗ Nường treo lên cây, rồi rung cho rơi từng cái một để mọi người cướp cho cuộc vui kéo dài ⁽⁴⁷⁾.

Ở một làng khác của vùng Hải Dương - chúng tôi quên đặt tên (Lê Văn Hảo) giáp giới Bắc Ninh có tục thờ, rước và cướp Nỗ Nường khi rước cũng có hát:

Trai hát:

Cái sự thế sừ là cái sự thế nào

Gái hát:

Cái nạy thế này là cái sự thế này.

Trong khi đó ông bô lão đi đầu đám rước mang hai sinh thực khí ở hai tay vừa múa vừa lấp hai vật vào với nhau.

Việc dùng "dùi đục" "mo nang" cũng được diễn ra trong triều đình đến thời nhà Trần. Sách *Cương mục* ghi: Trần

47 Lê Văn Hảo, Tài liệu đd.

Thái Tông lên ngôi ở điện Thiên An trăm quan đến dự, đến tiệc có người tay cầm "dùi đục" đầu đội "mo nang" đứng chỉ huy múa hát và uống rượu ⁽⁴⁸⁾ và sách *Đại Việt sử ký toàn thư* ghi: Vua ban yến ở nội điện, các quan đều dự. Đến khi say, mọi người đứng cả dậy, dang tay mà hát. Ngự sử Trung tướng (sau đổi là Trung úy) Trần Chu Phổ cũng dang tay theo mọi người, nhưng không hát câu gì khác, chỉ nói: "Sử quan ca rằng, sử quan ca rằng" ⁽⁴⁹⁾.

Qua hai hiện tượng trên, Phạm Đình Hổ sách *Vũ trung tùy bút* ở mục *Bàn về âm nhạc* đã viết: Đời Lý đời Trần tập tục còn chất phác⁽⁵⁰⁾, còn sử thần Ngô Sĩ Liên phê phán rằng : " Trong yến tiệc, có người đội mo nang, cầm dùi đục làm tử lệnh thì lại càng thô鄙⁽⁵¹⁾."

Do hai ông mang tư tưởng của Đạo Khổng, cho nên không hiểu được phong tục về một hiện tượng văn hóa của dân tộc. Vì thế, đã có lời nhận xét là "chất phác", hoặc phê phán là "thô鄙".

- Hội chen:

Làng Ngà Hoàng (làng Ngà) huyện Võ Giàng – Bắc Ninh có tục đánh chen. Hội làng cử hành từ mùng 6 đến rằm tháng giêng. Làng thờ hai thần dân: một nam là xóm Đống Vành, một nữ là xóm Linh Sơn mỹ nương.

48 Dẫn theo Nguyễn Ngọc Chương, *Trầu cau Việt điện thư*, Nxb Tp Hồ Chí Minh, 1997, tr135.

49 *Đại Việt sử ký toàn thư* kỉ nhà Trần, Sdd, tập 2, tr 32.

50 Phạm Đình Hổ, *Vũ trung tùy bút*, sdd, tr 42.

51 Ngô Sĩ Liên, *Đại Việt sử ký toàn thư*, Sdd, tr32

Làng nằm trên đường cái xuyên tâm từ Bắc Ninh đi Phả Lại, theo các cụ nói về địa lý làng nào ở vị trí như vậy gái làng thường lẳng lơ, nửa làng phía bên trái đường Bắc Ninh Phả Lại nằm trong cánh đồng chiêm, còn nửa kia nằm dưới chân dãy núi Rạm, hội làng kéo dài 10 ngày chia làm 4 giai đoạn,

1. Đầu tiên vào ngày mồng 6 lễ tế được cử hành từ miếu thờ Linh Sơn Mỹ Nương. Giữa cuộc tế, trai làng và ông già chạy xô đến chen lấn con gái và bà già. Trẻ chen với trẻ già rong với già, có câu: *Trẻ chen bạn trẻ già chen bạn già*, chen lấn giằng co nhau, con trai có những cử chỉ táo bạo nghịch ngợm như bóp vú... con gái chống cự và chen lấn lại. Cuộc chen diễn ra rất vui nhộn, hỗn độn phóng túng, đùa nghịch chen lấn một hồi lâu mọi người mới khấn với thần nữ: "Muôn tâu lạy ngài, xin ngài phù hộ cho dân chúng tôi già thời khoẻ mạnh trẻ thời bình an, của đồng làm ra của nhà làm nên". Cầu khấn xong mọi người cùng lễ tạ. Sau đó có đám rước đi từ miếu vòng quanh làng, lần này con gái và bà già phân công chen lấn con trai và ông già, vừa đi vừa xô đẩy đùa nghịch cho đến khi đám rước kết thúc.

Hết đám rước nhưng vẫn còn chen lấn, có điều lúc này con gái trong làng không chen lấn nhau nữa. Gái làng đi tìm chen những đàn ông đứng tuổi và các bô lão. Hễ gặp khách xem hội là gái rủ nhau chen. Họ chen thả sức có khi xô cả khách xuống ao, xuống ruộng, khách nào muốn tránh khỏi hội chen thì leo lên cây hoặc trốn trong buồng kín của một nhà nào trong làng.

Một nhà nào trong làng hôm đó có khách đàn ông đến xem hội ở nhà. Trong lúc chủ nhà đang tiếp khách bỗng lừng lững từ ngoài cổng đi vào một đoàn 4 cô gái quê. Các cô nói với chủ nhà: " thưa cụ, nhất niên nhất lệ hôm nay chúng cháu được phép chen, xin cụ cho phép chúng cháu được chen với quý khách". Thế rồi không đợi chủ nhà trả lời các cô vào trong nhà kéo khách ra, (khách đang ngồi uống nước trên sàn, hay ngồi ở trong tròng kỷ các cô cũng kéo ra) rồi xúi nhau đưa vai chen khách, khách hay chủ nhà từ chối cũng không được. Lệ làng mà! Khách có sức xin mời cứ chen lại, không coi chừng các cô cũng viện binh! Các cô khác sẽ tới, ủa nhau vào chen cho đến khi khách ngã rúi ngã rúi khách cố lóp ngóp bò dậy, các cô lại xô nhau chen nữa khách lại ngã, cuối cùng khách phải tìm lối chạy trốn, nếu không ngã xuống ao xuống ruộng. vừa chen khách lạ các cô reo cười với nhau. Người làng đứng xem cũng cười theo (có thể hội té nước của người Thái Lan là hào quang của hội chen này).

Ngày mồng 6 qua, song vẫn còn hội nhưng chỉ để dân làng lễ bái.

2. Đến ngày 12 tháng 1 làng lại cử hành lễ tế tại đình thờ thần Đồng Vành. Sau buổi tế, có ả đào hát thờ thần, lúc này trai gái tự do chen lẫn đùa nghịch nhau ngay ở trong đình. Những cặp nào ứng thuận nhau thì dắt nhau ra khỏi đình tìm những nơi thanh vắng để tiếp tục "chen" nhau.

3. Đến ngày rằm tháng giêng dân làng lại làm lễ tại miếu thờ bà Linh Sơn. Giữa cuộc tế, ông già bà lão, con

trai con gái lại xô đẩy chen lấn nhau. Sau lễ tế là đám rước từ miếu về đình thờ ông Đồng Vành, dọc đường vẫn tiếp tục chen lấn và tự do đùa nghịch. Có những cặp chen nhau rời khỏi đám rước rồi cùng tìm vào những lùm cây đám cỏ ven đường dưới chân núi Rạn. Hôm rằm cũng như ngày mồng 6, gái làng lại có lệ tìm khách lạ để chen.

4. Sau hết, buổi tối hôm rằm tại đình cử hành lễ tế trọng thể, giữa cuộc lễ, đèn tắt hết để trai gái tự do đùa nghịch một lúc lâu rồi lại tiếp tục thắp đèn tế lễ. Sau buổi lễ lại có những cặp trai gái dắt nhau tìm những nơi thanh vắng.

Theo lời các cụ ở làng Ngà, năm nào không cử hành lễ hội chen thì làng gặp những điều không lành. Sau hội chen các cô có quyền kết hôn với chàng trai mà mình chọn, con trai không có quyền từ chối, trừ trường hợp bố mẹ cô gái không cho phép. Những cô gái thụ thai trong dịp hội làng dù không chồng cũng không bị bắt vạ hay bị chê bai gì. Trái lại nếu thụ thai ngoài khoảng thời gian hội làng tính từ tháng ba âm lịch đến tháng chạp thì xem như chứa hoang và bị phạt vạ. Những cặp trai gái cưới nhau sau hội chen được miễn một nửa tiền treo.

- Tục cướp cầu:

Làng Bạch Hạc (phủ Nghĩa, huyện Bạch Hạc, Vĩnh Yên) thuộc đất Phong Châu xưa cũng có tục chen lấn nhau và cướp quả cầu. Tục cướp cầu diễn ra trong hội xuân vào ngày mồng 3 tháng giêng.

Mỗi năm cử một chúc sắc khâu chín quả cầu, một cầu mẹ tám cầu con, những quả cầu này được rước đến đình làm lễ tế cầu. Lễ tế cầu xong là cuộc tung cầu để gái trai

và dân làng tranh nhau chen lấn xô đẩy nhau để cướp lấy cầu. Tung từ ba quả cầu một, đầu tiên một cầu mẹ với hai cầu con, hai lần sau mỗi lần ba cầu con. Cướp được cầu sẽ may mắn quanh năm. Cướp được rồi có thể mang về nhà làm kỷ niệm hoặc mang đến để thờ tại đình làng.

- Hội ném:

Làng Phù Lưu phủ Từ Sơn – Bắc Ninh hàng năm mở hội xuân vào ngày 13 tháng 1 có tục trai gái đốt pháo ném nhau, gọi là hội ném. Sau khi làm lễ tế thần, dân làng lập đàn cúng phật ở sân đình mời một ông sư của chùa làng đến phụ trách. Sau khi tụng kinh ông sư đọc sớ. Khi nghe đọc những chữ chỉ về tai ách như "Niên xung nguyệt xung" dân làng đốt một tiếng pháo để làm át những tiếng ấy đi. Lúc đầu còn đốt pháo để làm át chữ, sau trai gái đốt pháo ném vào ông sư. Sư sợ điếc tai, chấy áo phải bỏ chạy. Trai gái đuổi theo. Sư băng đồng vượt hồ chạy về nhà đóng cửa lại. Từ lúc ấy về sau trai gái quay lại đốt pháo ném nhau và đuổi nhau chạy ra ngoài đồng. Trai gái các làng bên cạnh cũng kéo nhau ra đồng dự vào hội ném pháo này. Đốt pháo ném nhau đùa nghịch nhau một hồi lâu thì có những cặp tách ra đưa nhau vào những nơi vắng vẻ. Nhiều đàn bà con gái đã có chồng nhưng vẫn thích vào hội ném. Theo hội làng, chồng không có quyền ngăn cản. Nếu vợ có chửa trong đêm đó là may mắn. Cho nên mới có câu: Cá ai vào ao ta là cá ta. Hội ném kéo dài từ chiều đến nửa đêm, sau đó con gái về nhà con trai hoặc kéo nhau vào đình chè chén.

- Tục hát đối đáp trao tình giữa trai gái

Làng Quảng Lâm (huyện Võ Giàng – Bắc Ninh) có tục

trai gái hát đối đáp trong những ngày hội xuân, hội mở từ mồng 5 đến 12 tháng 1 âm lịch. Mỗi buổi chiều sau cuộc tế lễ dân làng mời ả đào đến hát thờ thần, người già và người lớn đều ra đình nghe hát. Còn trai gái ở tuổi dậy thì thì không ra đình. Nhưng tụ họp nhau ở cổng xóm thành từng bọn khoảng độ 10 trai gái ngồi lẫn lộn quàng cổ nhau mà hát. lúc đầu hát đối đáp nhau bằng những câu sẵn có, về sau trong bầu không khí tình cảm sâu nặng gái trai ứng khẩu đặt ra những câu hát mới, hát với nhau một hồi có những cặp tách ra khỏi cuộc hát, dắt nhau đi tìm tự tình ở những nơi vắng vẻ, sau cuộc tự tình lại trở về tiếp tục hát, con trai có thể đến hát với một nhóm khác. Con trai muốn ngồi chung với con gái phải được các cô cho phép nhập bọn, nếu không thì phải đi lang thang từ nhóm này qua nhóm khác. Có anh bị từ chối, nên hát những câu như:

Đến đây tình chẳng thương tình

Để anh thơ thẩn một mình lời thôi

Có anh hát trêu chọc:

Nhà ông có đám rơm to

Có con gái lớn chẳng cho lấy chồng

Ai ơi cứ bảo rằng không

Để con gái lớn chống mông mà gào

Có những cô hát mời mọc những chàng trai tài mà khó tính:

Hỡi người quân tử đi đâu

Ngõ này trong mát lâu lâu chẳng chơi.

Hay là tình có đôi nơi

*Chúng em ngồi đợi đêm với canh chầy
Khán trời đã mấy hôm nay
Sao anh chẳng nhớ đến ngày du xuân*

Việc ngồi chung ôm nhau hát đối đáp và sau đó đem nhau đi tình tự ở nơi vắng vẻ chỉ được phép diễn ra trong tám ngày hội xuân. Sau đó nếu bị bắt quả tang dan díu nhau thì bị làng phạt vạ.

Sau hội làng những trai gái nào đã tìm hiểu nhau rồi muốn lấy nhau hay không tùy ý. Tuy nhiên nếu một cô gái đã có thai trong kỳ hội muốn lấy chàng trai nào, cậu trai ấy không có quyền từ chối. Dân làng Quảng Lâm tin rằng năm nào không cử hành tục trai gái ngồi chung hát đối trao tình như trên, làng sẽ không được bình yên.

- Tục nhún đu:

Nhún đu là một trò chơi lúc trai gái gần gũi nhau.

Trong các hội xuân, hội thu ở các làng thuộc các huyện Võ Giàng - Yên Phong, Tiên Du – Bắc Ninh, các huyện phía Nam tỉnh Bắc Giang và nhiều nơi khác ở đồng bằng Bắc Bộ, hội nào cũng có trồng nhiều cây đu giữa một thửa ruộng gần nơi đình chùa đang mở hội để trai gái trong làng hay trai gái thiên hạ lên đu, đó là cái cảnh:

“Trai đu gôi hạc...

Gái uốn lưng ong

như Hồ Xuân Hương đã mô tả một cách giàu hình tượng.

- Dấu vết luyện ái tính trong ngôn ngữ.

Đó là tục gọi con trai là thằng cu con gái là cái hĩm, cái đĩ. Hai danh từ Cu, Hĩm chính là tiếng để chỉ sinh thực khí.

Trong nhà của người Việt cổ có bộ phận tam giác trên nóc nhà gọi là trôn dĩ, khu dĩ,... tiếng miền Trung gọi là "Khu dĩ".

Lại có tục hỏi thăm đẻ con trai hay con gái ở cùng quê bằng những tiếng "đâm" người hay người "đâm". Mấy tiếng này gọi lại những hành động sinh lý giữa nam nữ. Đâm người là con trai, người đâm là con gái. Người hỏi đã tự nhiên, người trả lời cũng rất tự nhiên:

Vâng, hôm qua nhà tôi ở cữ "đâm" người

Thế là người hỏi thăm biết rằng vợ anh kia đẻ con trai. Cũng có khi hỏi thăm hơi khác, nhưng cũng một ý nghĩa.

- Thế nào, chị ấy ở cữ rồi à? Chày hay sọt?

Chày hay sọt đều gọi hình ảnh sinh thực khí nam, nữ.

Người ta còn dùng danh từ cu bố, mẹ dĩ để chỉ những người có con trai hay con gái đầu lòng. Cũng gọi là bác cu bác dĩ.

Nói tóm lại, trời sinh ra loài người có nam có nữ, nam nữ tất nhiên phải có sự gần gũi tìm hiểu đi tới trai gái hoà hợp, luân lý phong kiến đã cấm đoán khắt khe. Nhưng giới bình dân đã phản ứng, tìm cách cưỡng lại để bảo vệ những quyền lợi của bản năng, trong đó có bản năng sinh tồn, tự tôn nòi giống⁽⁵²⁾.

52 Toàn Ánh, Ssd, tr 24.

♣ 10. LỄ HỘI NỖ NƯỜNG

(Trò Trám) ⁽⁵³⁾

Trung tâm của Lễ hội Nỗ Nường (vòng đời) là *Lễ mật tắt đèn*, xướng diễn trò "*linh tinh tình phộc*" vào giờ lành nửa đêm, còn gọi là Lễ cầu "*đinh*" - cầu con trai. Đây là dòng Lễ hội "*hèm tục*": những động thái diễn ra trong Lễ hội đều là cái "*thiên*". Do đó, không nên nhìn bằng đôi mắt hiện thực, mà phải nhìn qua lăng kính tâm linh, thì mới tiếp nhận được tinh thần của dòng Lễ hội này.

Lễ hội "Nỗ Nường" (Trò Trám) có cơ sở từ dòng Lễ hội "vòng đời" trên hoa văn *Hùng Linh* Ngọc Lũ và được lan toả khắp cả vùng Đông Nam Á cổ, nhưng nó đã bị thất truyền từ giữa đầu thế kỷ XX. Ngày nay đã có một vài nơi cho khôi phục lại dòng lễ hội này, như vùng Tây Nam của Trung Quốc, nhưng ở đó họ làm quá hoành tráng (qua phim), khó tìm được bản chất của dòng lễ hội này. Vì thế,

53 Tư liệu do Ban quản lý lễ hội miếu Trò cung cấp. Lễ hội này tác giả Dương Văn Thâm đã có bản viết chưa công bố.

chúng tôi thấy Lễ hội Nỗ Nường (Trò Trám) ở Tứ Xã, Phú Thọ: Phần lễ mới khôi phục (1993) còn phần hội thì vẫn liên tục từ xưa tới nay, do đó nó đang còn hoang sơ, dễ có điều kiện tìm thấy cái "thần" của lễ hội. Chúng tôi đã tiến hành nghiên cứu từ ngày phần lễ mới khôi phục lại.



Hình 40: Lễ hội

Lễ hội có ba phần chính. Phần một *Lễ mật tắt đèn*, xướng diễn trò "*Linh tinh tình phộc*", phần hai *Lễ rước lúa thần*, phần ba *Hội trình nghề Tứ dân chi nghiệp* (Sĩ, Nông, Công, Thương).

1 Văn tế miếu Trò.

Tác giả Nhất nguyên Nguyễn Tất An.

<i>Băng sương cốt cách</i>	<i>Kính trần phi lễ</i>
<i>Kim ngọc tinh thần</i>	<i>Cự lệ tái trần</i>
<i>Nhược thủy doanh châu quý khách</i>	<i>Nguyện thủy giám cách</i>
<i>Bông lai hải đảo tiên nhân</i>	<i>Tiết dĩ hoà thuận</i>
<i>Hách quyết thanh</i>	<i>Vi sĩ vi nông</i>
<i>Trạc quyết linh</i>	<i>Vi công vi thương</i>
<i>Hãn tai ngũ hoạ</i>	<i>Hề nghiệp hàm toại</i>
<i>Cảm tất thông</i>	<i>Viết phú viết quý</i>
<i>Cầu tất ứng</i>	<i>Viết thọ viết minh</i>
<i>Bảo vật hộ dân</i>	<i>Hề phúc vinh thân</i>
<i>Miếu mạo ức niên trường tại</i>	<i>Thực nại âm phù</i>
<i>Anh linh vạn cổ như tân</i>	<i>Chi đại đức dã</i>
<i>Lịch niên đông quý</i>	<i>Phục vi thượng hưởng.</i>
	<i>Tiết yếu mạnh xuân</i>

Lược nghĩa của bài Văn tế

Băng sương, hình ảnh một miền đất lạ, đầy sương tuyết chưa có đường đi, phải băng qua đó. Ý nói người kiên quyết, từng trải, dạn dày gió sương, tìm tòi khám phá cái mới, dám đến những nơi chưa có dấu chân người. Đó là cốt cách. Còn *tinh thần* thì như *kim ngọc*: trong sáng, lung linh, hào quang lan toả (xem hình 3).

Bài văn tế (Cách đây khoảng 300 năm), cho chúng ta thấy đang nói về hai bậc Tổ phụ và Tổ mẫu: *Quý khách, tiên nhân ở chốn bồng lai hải đảo*. Đồng thời đó còn là *Bảo vật, hộ dân*, "cảm" sẽ "thông" và "cầu" sẽ "ứng", v.v... Cả bài văn tế toát lên tinh thần ca ngợi con người - bậc Tiên tổ của người Lạc Việt được hoá thành hai vật linh.

2. Miếu Trò xóm Trám.



Hình 41: Miếu Trò

Một ngôi miếu cổ ẩn mình bên ngôi nước trong khu rừng trám (hình 41). Ở đây (cứ 2 hoặc 4 năm một lần - năm chẵn) vào đầu xuân, nhân dân mở lễ hội diễn nhiều tích trò, nên gọi là miếu Trò - Miếu Trò nằm trong rừng trám nên gọi là miếu Trò Trám (lời kể, nay rừng trám không còn). Và xóm ở cạnh cũng gọi là xóm Trám, hay phường Trám, tên chữ là xóm Cổ Lãm, thuộc làng có tên tục là Kẽ Gáp, tên chữ là Thạch Cáp, nay là

xã Tú Xã (có 32 xóm, trong đó xóm Trám và xóm Bù có đầu tiên) nằm trong vùng di tích đồ đá cũ của người Việt cổ như Gò Mun, Đồng Đậu (con) v.v... ở huyện Lâm Thao tỉnh Phú Thọ.

Cách Đền Hùng khoảng 5km về phía đông nam và nằm bên bờ tả ngạn sông Thao, trước đây chưa có con đê thì Tú Xã là vùng đồng trũng ngập nước, thỉnh thoảng nổi lên những đôi gò (chỗ ở của người Việt cổ), lúa chỉ làm một vụ, quanh năm sinh sống bằng nghề vó bè, cá mú, cho nên chuyện tát hồi hay được nhắc đến trong hát Trò Trám:

Không đâu vui bằng phường ta

Đàn ông đi tát đàn bà đi hồi

Tú Xã xưa là vùng quê nghèo nhưng có truyền thống hiếu học, có người đỗ đạt cao như Nguyễn Quang Thành - đỗ tiến sĩ lúc 24 tuổi (1680 đời vua Lê Hy Tông) làm quan đến chức Thiểm đô ngự sử, hoặc quan võ Chủ Đức Cương trấn ải biên thùý được phong tước Quận công và còn có nhiều ông Cử, ông Cống khác như Nhất nguyên Nguyễn Tất An người soạn bài Văn tế miếu Trò v.v... Ngoài ra còn có cháu chắt của quan nghề Nguyễn Quang Thành là Nguyễn Quang Hoà (biệt danh Tổng Cóc) một văn nhân hào hoa giàu có trong chuyện "tình sử" với nữ sĩ Hồ Xuân Hương. Và phải chăng nữ sĩ Hồ Xuân Hương trong thời gian làm bạn với Tổng Cóc, nhờ gần bó với lời ca Nỗ Nường của lễ hội Trò Trám, nên mới có được những tứ thơ kiệt tác để lại cho đời (xem bài Luận giải về giai thoại Hồ Xuân Hương và Tổng Cóc: số 8 phụ lục). Nói lại điều này để thấy lễ hội Trò Trám là sản phẩm "lấp lánh" nền học vấn uyên

thâm kia: "Địa linh - Nhân kiệt". Ngày nay Tứ Xã là nơi giàu có trù phú, có chợ trung tâm của cả vùng, có đường lớn, ô tô khách ghé Đền Hùng xuôi Việt Trì về Hà Nội.

3. Lễ mật giờ lành

Miếu Trò thờ vật linh - sinh thực (xem hình 3) tên tục gọi là bà "*Đụ Đị*", tên nôm là Nõ Nường, tên chữ là Ngô Thị Thanh Thanh, biệt danh "*Bà Chúa Trò*" - gọi là *Bà Chúa Trò* bởi tương truyền, Bà đã dạy cho người xóm Trám biết làm nhà ở, khai khẩn đất ruộng để cấy lúa và Bà còn dạy người xóm Trám biết làm trò (Trò Trám) để mua vui vào đầu xuân. Đó là huyền thoại về người Việt cổ, thuở mới rời Gò Mun xuống xóm Trám. Hình ảnh này được phảng phất hư ảo trong bài Văn tế miếu Trò: "*Bà Đụ Đị*" là vật "hèm" trừ tà, đuổi ma, triệt tiêu hiểm họa, cầu yên cầu phúc, cầu lộc, cầu tài.

Tiến trình của lễ : Lễ mật tắt đèn, xướng diễn trò "linh tinh tình phộc".

Tiến trình của hội : Rước lúa "Thần" trình trò Tứ dân, lời ca Nõ Nường.

Đặc điểm của lễ: Linh thiêng, huyền bí, thần chú, vật hèm.

Đặc điểm của hội: Trò - vè - hỉ tiểu - trêu ghẹo - mua vui ⁽⁵⁴⁾.

Nghĩa là toàn bộ trò diễn ở đây đều phải tuân theo chức năng hoạt động của Nõ Nường "linh tinh tình phộc"- tức là

54 Giải thích của cụ Gia Tự ở xóm Đình, cùng làng.

"Đụ Đị". "Đụ Đị" là ngôn từ thuộc tầng ngôn ngữ cổ, ngữ nghĩa của ngôn từ này hiện nay ở miền Trung đang còn hiểu: "Đụ" vừa là hành động, vừa là hình vật - cái Nõ, còn "Đị" là hình ba góc - cái Nường. Dân ca miền Nam có câu:

Bông xanh bông trắng / Rồi lại vàng bông / O "Nường" ơi !

Chữ "Nường" này là đại từ nhân xưng gọi chung về phái nữ, đó là gọi tên theo đặc điểm sinh học của phái nữ - Nường là *sinh thực*. Vì thế, cho nên giới nghiên cứu gọi lễ hội này là lễ hội "phồn thực" - nghĩa hẹp, chúng tôi gọi là lễ hội "Nõ Nường" - nghĩa rộng - còn địa phương gọi là "Trò Trám", tên của nơi diễn ra lễ hội.

Lễ hội kéo dài một đêm và một ngày: Bắt đầu vào tối ngày 11 chuẩn bị, còn chính thức vào o giờ ngày 12 và kết thúc vào chiều ngày 12 tháng Giêng âm lịch. Các trò diễn ra trong lễ ngoài hội, theo tuần tự. Đầu hôm ngày 11 gọi là cáo tế, dâng sớ. Sau lễ cáo tế dâng sớ có lễ hát cúng đêm đàn "*giảng xay*" do cụ Từ thể hiện (*hình 42*), đồng thời có lễ châu chực.

Lễ châu chực là ngồi ngóng đợi giờ lành, gồm các bô lão và do chức sắc phân làm hai nhóm: nhóm chức sắc cao thì ngồi cùng cụ Từ hát thờ ở miếu, nhóm chức sắc thấp thì ngồi ở điểm Trám - cách miếu trò khoảng 200m (có cả đôi trò đã hoá trang, đến giờ thì một bô lão dẫn vào miếu). Nghe tiếng gà gáy là nửa đêm, đến giờ lành (giờ tý) bước vào giờ chính lễ "Lễ mặt".

Trước linh vị thần miếu - thần Nõ Nường, đôi trò (nam thanh, nữ tú) đứng sau chủ tế, hướng mặt vào nhau sẵn sàng đợi lệnh diễn trò (*hình 43*).



Hình 42: Cụ Từ đem đèn giăng xay.

Chủ tế, sau khi khấn xong lời thần chú - cầu xin, gieo quẻ âm dương và lạy xong ba lạy thì bước lên cạnh bàn thờ, mở hòm lấy vật "hèm" (ngày trước vật hèm là cái *mo nang* và dùi gỗ *vông*, xong việc thì thả xuống hồ ngâm lấy nước tưới ruộng, để diệt trừ sâu rầy cho mùa màng cây trái xum xuê (thời chưa có thuốc trừ sâu); nay làm bằng gỗ, sơn đỏ, xong việc là cất vào hòm đặt trong tủ, để trên gác xép sau bàn thờ còn gọi là bàn thờ thượng, có cầu thang, đến giờ chủ tế lên bê xuống: lấy Nõ trao cho nam, lấy Nường trao cho nữ (hình 44) rồi bước ngang sang phải (bàn thờ) ba bước, quay lại, chéch hướng về đôi trờ, miệng hô: "*Linh tinh tình phộc*" đồng thời hai tay khoát lên, tạo thành hình chữ V trước trán - đèn tắt. Tuần tự hô ba lần.

Hình 43: Đôi trò



Hình 44: Cụ Từ lấy vật linh



Theo lệnh tuần tự của mỗi lần hô, đôi trò vừa múa (đứng tại chỗ, hai tay cầm vật "hèm" đưa sang đưa về) miệng hát:

Bên kia có nường cùng chẳng

Bên này lũng lảng như giăng côi xay.

Hát xong hai câu này thì nữ cầm cái Nường đưa lên, nam cầm Nỗ "phộc" vào (hình 45). Phải làm ba lần như thế, (trong đêm tối chủ tế nghe "cạch" đủ ba tiếng) đèn sáng lại. Phút ấy gọi là phút "*thiên*", "*dập*" chiêmng trống để mừng và kính cáo với thần linh, thiên địa biết "*lễ mật tắt đèn*" đã thành công. Sau đó chủ tế dẫn đầu "đám trò" chạy quanh miếu ba vòng, theo ngược chiều kim đồng hồ, theo sau là dân làng vừa chạy vừa la hét và gõ dùi vào mặt để đuổi ma quỷ trừ hiểm họa cả năm cho dân làng, cùng mùa màng cây trái và gia súc v.v...



Hình 45: Tình phộc

Khi nghe hiệu chiêng trống "*dập*" và tiếng la hét ở ngoài miếu thì số người ở nhà trong phường cũng đồng loạt "*gõ*" đùi vào mẹt, hoặc dùng chày "*giã*" vào cối và la hét theo để đuổi ma quỷ. Sau đó những đôi vợ chồng ở nhà cũng phải thực hiện lễ thức "*tình phộc*" và những đôi nam nữ cùng dân làng đang ở quanh miếu, ngoài rừng Trám, cũng phải thực hiện lễ thức "*tình phộc*" bổ sung "*bồi*" thêm, và ngày mai trong hội hát trình nghệ Tứ dân chi nghiệp, cái nọ "*phộc*" vào cái kia và lời ca "*ẩn ngữ*" Nỗ Nường lại "*bồi*" thêm lần nữa "*quá tam ba bận*". Tức là "*tôi luyện*" cho vật "*hèm*" đầy đủ linh nghiệm, thần hộ mệnh của toàn phường.

Việc "gõ" dùi vào mẹt và la hét để trừ đuổi ma quỷ ở đây cũng hết như tục đuổi gấu ăn trắng diễn ra trong dân gian và cung đình.

Mỗi khi có hiện tượng Nguyệt thực, Nhật thực xảy ra thì khắp nơi đồng loạt người ta ủa ra khỏi nhà (do thầy Lý của làng điều khiển): tiếng mõ, tiếng tù và, tiếng chiêng trống, tiếng chày "giã" vào cối, tiếng dùi "gõ" vào mẹt, "gõ" vào "trôn" chậu, cùng tiếng la hét; người ta còn trèo lên nóc nhà, trên ngọn cây, hoặc chạy ra cánh đồng, trèo lên những ngôi mộ mà la hét và gõ dùi vào mọi vật... cố đuổi cho kỳ được gấu đi để chúng khỏi "ăn trắng". Không khí đuổi gấu ăn trắng náo nhiệt, liên tục cho đến khi hết Nhật thực, Nguyệt thực mới thôi.

Điều này không chỉ diễn ra ở các làng quê mà cả nhân dân trong các thành thị và chốn kinh đô. Như kinh đô Huế, từ nhà vua và cả cung đình cùng náo loạn lên và còn đưa dàn Nhã nhạc của cung đình ra sân hoà tấu, lấy âm nhạc đuổi gấu ăn trắng.

Người xưa, cho hiện tượng "*gấu ăn trắng*" xảy ra là báo hiệu "*điềm gở*" mùa màng thất bát, dịch bệnh tai ương sẽ ập đến với con người và gia súc v.v... Cho nên phải dùng hiện vật biểu tượng vật "hèm" Nỗ Nường "gõ" vào nhau (như "*tình phộc*" ở miếu Trờ) để trừ đuổi, triệt tiêu "điềm gở" đó đi.

4. Tình phộc ngoài rừng Trám

Theo phong tục ngoài rừng Trám các đôi trai gái và dân làng cũng thực hiện lễ thức "tình phộc", nhiều đôi không quen biết nhau. Sau khi tiến hành lễ thức "*tình phộc*"

xong, nữ phải giữ một hiện vật của nam để làm kỷ niệm như khăn đội đầu. Cô nào có chứa trong dịp đó là lễ "hèm" thành công, đem lại điều may mắn cả năm cho gia đình và toàn phường. Phường sẽ đứng ra lo liệu tổ chức lễ cưới cho họ và họ không phải nộp khoản tiền "cheo". Đứa con sinh ra trong dịp "lễ mật" này là của quý, vật cưng của gia đình và toàn phường.

Việc "tình phộc" ngoài rừng Trám sau "lễ mật" các già làng kể lại với nhiều tình tiết sinh động hấp dẫn, rằng: Dù gặp bà Chánh Lý thì cũng thế, vì đi hội là phải theo hội để được "vật thịnh dân an". Có những đôi nam nữ sau lần lễ thúc "*tình phộc*" ấy đã thành chồng vợ, và họ đã qua đời vài chục năm nay, vì tục "*tình phộc*" này đến đầu thế kỷ XX đã tàn, không diễn ra nữa.

5. Lời ca ản ngữ Nỗ Nường

Lễ hội Trò Trám là Lễ hội "Nỗ Nường", do đó toàn bộ tích trò diễn ra ở đây đều phải tuân theo chức năng hoạt động của Nỗ Nường "*linh tinh tình phộc*". Vì thế, nếu lễ hội tại miếu thờ cụ Tổ nghề Mộc thì công việc của, đục đó là công việc của nghề thợ mộc. Trái lại, ở lễ hội Nỗ Nường thì cái của "xẻ" gỗ, cái đục "đục" gỗ là tượng trưng cho Nỗ "phộc" vào Nường, Sỉ là chiếc bút "quệt" vào nghiêng mục, Nông là cái cây "cắm" xuống đất, anh câu cá thì cần câu "móc" vào mồm cá v.v... và lời ca của nhóm tứ dân chi nghiệp (Sĩ, Nông, Công, Thương) cũng đều phiếm chỉ việc Nỗ "phộc" vào Nường. Lời ca có trên 250 câu thơ Lục bát. Ở đây, xin trích lời của một số vai diễn trong hội trình nghề.

Lời ca của nhân vật, cây đàn giằng xay - đàn giằng xay

là biểu tượng Nỗ Nường, nhân vật trung tâm, vai trò Quán ca ở đây:

Ôi ôi ội a

Đàn ông tậu ruộng ba bờ

Chớ để kẻ khác đem lờ đến đơm

Ruộng ba bờ là hình ba góc - cái Nường.

Tục ngữ có câu:

Ngồi lá vông

Chống mông lá trốc (trầu)

Thơ Hồ Xuân Hương có câu vịnh cái quạt:

Xoè ra ba góc da còn thiếu

Xếp lại đôi bên thịt vẫn thừa

Lời ca của người thợ cày:

Nhà ta vui cấy vui cày

Làm ăn vất vả tôi ngày không thôi

Mong sao như đũa có đôi

Tháng năm năm việc tháng mười mười công

Ý phẩm chỉ ở đây là chữ "cấy" và chữ "cày", khi hát được nhấn mạnh.

Lời ca của chị thợ cấy:

Người ta đi cấy lấy công

Tôi đây đi cấy lấy ông chủ nhà

Đi cấy thì góc chống lên

Ngọn thời cấy xuống mới nên mùa màng

Trong bài hát của người thợ cấy có những từ "gốc" và "ngọn" đó đều là ẩn ngữ, phiếm chỉ về sự hoạt động của Nỗ Nường: ngọn có "cắm xuống" mới nên mùa màng, hoặc "lấy" ông chủ nhà là chồng mình - nghĩa là chị ta đi cấy ruộng nhà.

Lời ca của cô mua xuân, bán xuân:

Còn xuân thì mua xuân đi

Nay lần mai nữa còn gì là xuân

Ở đây "bán" và "mua" đều là chữ "xuân".

Lời ca của anh đi câu:

Cành câu trúc anh đúc lưỡi câu vàng

Anh tra mỗi ngược anh sang câu hồ

Người ta câu diếc câu rô

Anh nay câu lấy một cô không chồng.

Có chồng thì nhả môi ra

Không chồng thì cắn thì nuốt thì tha lấy môi.

Lời ca của anh thợ xẻ:

Người ta xẻ gỗ trên ngàn

Anh đây cưa lấy một nàng đương tơ

Em tài bắt chệch sớm trưa

Anh thì khéo xẻ sớm trưa cùng phường

Ở đây chữ "cưa" "xẻ" "bắt chệch" đều là ẩn ngữ.

Lời ca của anh cung bông và chị kéo sợi:

Nam hát:

*Mặc ai cây lưới ngọn bèo
Tôi người phường Trám làm nghề cung bông
Cô nào bông cán đã xong
Muốn đi kịp chợ đón cung anh vào.*

Nữ hát:

*Xin đừng quản thấp lo cao
Bông em đã nở anh vào mà cung.*

* *

Nam nữ hát:

*Thế là nhất sợi nhì bông
Vừa cán vừa kéo đứt thông một ngày
Sợi lòi ra bằng cổ chày
Phường chài đón hỏi mua dây kéo thuyền.*

Trong đoạn lời ca này chữ "cung anh" và "bông em" hoặc sợi bằng "cổ chày" đều là ẩn ngữ.

Thầy đồ và học trò:

*Học trò đi học sách kinh
Tay cầm quản bút "quệt" tình nghiên đây
Học trò đi học chữ thầy
Học nhồi học nhét bụng đầy văn chương*

Lễ hội Nỗ Nường là lễ hội ngợi ca về sự cường tráng và hoạt động "linh tinh tình phộc" của Nỗ Nường vật "hèm" : Nỗ to và dài như cái "giăng xay" còn Nường thì rộng và sâu như "cối xay lúa". Đó là ý nghĩa biểu tượng. Ở đây không còn quan niệm "dâm" và "tục" nữa.

Tiếp theo, lời hát của nhóm hề pha trò:

- *Gặp đây anh mới hỏi nàng*
Cái gì lũng lảng một gang trong quần
- *Chàng hỏi thì thiếp thưa rằng*
Cái đeo lũng lảng là dăng cối xay
- *Ước gì em hoá ra trâu*
Anh hoá ra chạc xỏ nhau cả ngày
- *Ước gì em hoá lưỡi cày*
Anh hoá thành bắp bắp ngay bây giờ
- *Bà già như ruộng đình gò*
Đang hạn con gái như kho ruộng mềm

(Xem lời hát đầy đủ trong phần phụ lục).

6. Hát Trò Trám

(Băng lưu tại Viện Âm nhạc 90 phút)

6.1 Hát Trò Trám thuộc thể Hát thơ (Recitatif), có thơ là có hát. Trong đó các yếu tố: thanh điệu, nhịp điệu và bố cục của câu thơ giữ vai trò chính, âm nhạc thứ yếu. Nhưng đã nói hát tức là phần của âm nhạc . Để nổi rõ phần mình, âm nhạc đóng vai trò chính ở nét *dạo đầu* và *láy đuôi* khi hát một khổ thơ. Âm hưởng của nét *dạo đầu* và *láy đuôi* ấy sẽ tạo ra " cái hơi" của làn điệu hát thơ đó. Đây là tính chất chung của thể loại Hát thơ trong dân ca các miền .

Nét *dạo đầu* *láy đuôi* là một *hư từ* "a"... hoặc "ơ" vang lên thành nét Vocalise (ĐĐMS) xuất hiện trong hai trường hợp : a) nằm ngoài lời thơ, b) nằm trong lời thơ.

Thứ nhất, nằm ngoài lời thơ: trước và sau như *Hồ già gao vùng Bình Trị Thiên*, *Hát ví Nghệ Tĩnh và dân ca Thái Tây Bắc* (*hình 46*).



Hình 46: Dân ca Thái

Thứ hai, nét Vocalise nằm trong lời thơ, xuất hiện ở những chữ đầu hoặc những chữ cuối của khổ thơ: a) xuất hiện hai chữ đầu (Quan họ). b/ xuất hiện trong hai chữ cuối của câu thơ 6 và 4 chữ cuối của câu 8 (Trò Trám).

Trong hát Quan họ hai chữ cuối của câu sáu đảo lên trước gọi là đảo ngữ. Chẳng hạn câu 6 (lục) *Thân lươn bao quản lấm đầu*. Khi hát sẽ thành *Bao quản lấm đầu*.

b) Xuất hiện ở hai chữ cuối của câu thơ 6 (lục) và 4 chữ cuối của câu 8, như hát Trò Trám.

6.2 Hát Trò Trám có nhóm *hề đế*, nam đóng giả nữ, xuất hiện theo vai chính trên sân diễn, pha trò để múa vui cho người xem và *đế* theo câu hát.

Nguyên tắc của *hát* và *đế*: Sau khi nhân vật chính hát hết một trở hát (hai câu thơ) thì nhóm *hề đế* nhại lại câu thơ thứ hai rồi thêm tiếng "*uy*" để kết thúc trở hát.

6.3 Hát Trò Trám lấy hai câu thơ lục bát làm một trở hát. Câu thứ nhất sáu chữ là vế một, câu thứ hai tám chữ là vế hai. Mỗi vế có một tiến hành kết: vế một coi như kết nửa, vế hai coi như kết trọn.

Thủ pháp tiến hành của các lối kết là căn cứ vào thanh điệu nằm ở chữ cuối của mỗi câu thơ:

a) Nếu dấu huyền nằm ở chữ cuối của cả hai câu thơ lục bát thì sẽ có tiến hành kết của cả hai vế trong một trở hát : ký hiệu (a - b), như điệu hát của cụ già đánh lờ sau đây, dấu huyền nằm ở chữ già và ở âm lờ (*hình 47*).

Ai ơi chớ bảo tôi già,

Tôi còn gánh nổi bên ba cái lờ .

Các vai trước khi vào hát trở một có nét đậm ồ ồ ội ội a một nhịp (và đàn giăng xay có chỗ đánh mồm phùng phùng phùng phùng (sòn mì sòn sí sòn la).

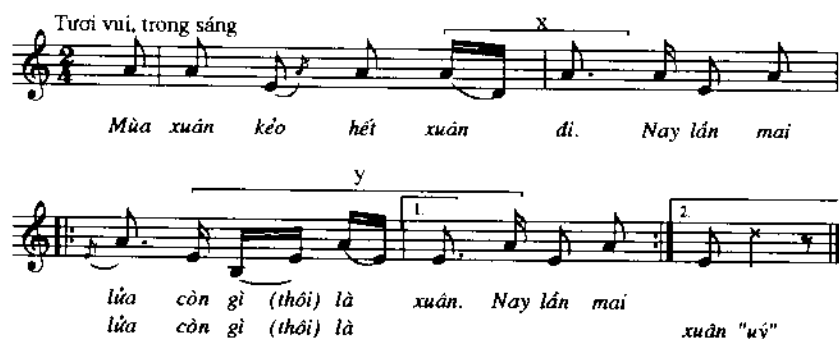
Hình 47



b) Nếu thanh không nằm ở chữ cuối của cả hai câu thơ thì có nét kết của cả hai vế trong một trở hát - ký hiệu (x - y), như : điệu hát của cô " mua xuân, bán xuân" dấu bình nằm ở chữ đi và chữ xuân (*hình 48*)

Mua xuân kéo hết xuân đi,

Nay lần mai nữa còn gì là xuân,



Đến đây, trong dân ca Trò Trám đã có bốn âm điệu (a- b) và (x-y)-tức là phù hợp với thanh huyền nằm ở chữ cuối của cả hai câu thơ và thanh không nằm ở chữ cuối của cả hai câu thơ. Nhưng khi hai câu thơ sáu tám lại có thanh không và thanh huyền đi với nhau thì âm điệu được hoán vị theo từng cặp : x-b hoặc a- y để phù hợp với thanh điệu của từng khổ thơ trong từng trổ hát .

Thứ nhất, khi chữ cuối của câu sáu là thanh không và chữ cuối của câu tám là thanh huyền, thì tiến hành kết của hai vế hát sẽ là âm điệu x-b, như điệu hát của người đi câu sau đây (hình 49):

Có chồng thì thả mỗi ra,

Không chồng thì cần, thì nuốt, thì tha lấy mỗi.

Hình 49

Tươi vui, trong sáng

Có. chồng thì nhà mới ra không chồng thì cần thì

nuốt thì tha lấy mới. Không chồng thì cần thì

nuốt thì tha lấy mới "uý"

Thứ hai, khi chữ cuối của câu sáu có dấu huyền và chữ cuối của câu tám có thanh không, thì tiến hành kết của hai vế trong trở hát đó sẽ là âm điệu a-y, như : điệu hát của người thợ mộc sau đây(hình 50) :

Người ta xẻ gỗ trên ngàn

Tôi nay cửa lấy một nàng đương tơ.

Tươi vui, trong sáng

Người ta xẻ gỗ trên ngàn, tôi nay cửa

Lấy một nàng đương tơ. Tôi nay cửa

Lấy một nàng đương tơ "uý"

Hình 50

6.4 Nhận xét :

a) Qua bốn ví dụ vừa nêu ở trên, cho thấy hát Trò Trám giai điệu âm nhạc có ba bậc âm: La, Mi, Si và trong mỗi trở

hát có hai âm điệu (a- b) hoặc (x- y) nằm ở vị trí tiến hành kết của mỗi vế – có nghĩa chúng hoán vị cho nhau.

b) Mỗi trở hát có bốn ca từ nằm ở đầu của mỗi câu thơ là hát theo thể tự do, số còn lại là hai ca từ cuối của câu thơ (lục) và bốn ca từ cuối của câu thơ (bát) bị âm nhạc chi phối nằm ở hai âm điệu (a, b) hoặc (x,y).

*Trong số những ca từ hát tự do, lại phân làm hai nhóm: nhóm có thanh điệu ở âm khu cao và nhóm có thanh điệu ở âm khu thấp . Vậy nhóm có thanh điệu ở âm khu cao gồm các dấu (sắc, ngã, không) những ca từ này sẽ rơi vào bậc âm La- trong bài *Người đánh lờ (Hình 47)* là những ca từ **ai, ời, chó, gánh**, còn nhóm thanh điệu ở âm khu thấp, gồm các dấu (huyền, nặng, hỏi) rơi vào bậc âm Mi là những ca từ: **bảo, rằng, còn**.

c) Những ca từ bị âm nhạc chi phối nên các dấu thanh điệu ở đây đôi khi không còn tác dụng nữa như: chữ *là* trong tiết còn gì *"là" xuân*. Khi hát lên ở âm điệu (y) thì chữ *là* nghe thành *lá* vì nó rơi vào âm La của giai điệu (*Hình 48*)

d) Người nghệ nhân Trò Trám nắm rất vững những nguyên tắc diễn xướng- nói cách khác, những nguyên tắc diễn xướng trong dân ca Trò Trám đã thấm vào tiềm thức các nghệ nhân, nên có thơ lục bát là họ hát được ngay. Ngoài ra, trong khi trình diễn, nghệ nhân còn phải ứng tác tức thì những câu thơ phù hợp cho cuộc đối đáp theo từng hoàn cảnh xảy ra. Mỗi thế hệ đều nổi lên những người có giọng hát đẹp và tài ứng tác thơ hay được địa phương truyền tụng như cụ Thúc, cụ Sinh và hai người con của cụ Sinh là chị Cam, anh Sinh.

d) Những người khác vùng nếu làm theo những nguyên tắc như đã trình bày trong bài viết này thì cũng hát được theo điệu dân ca Trò Trám và còn hát hết được cả hàng trăm câu thơ theo thể lục bát, như trường hợp *Truyện Kiều* của Nguyễn Du.

6.5 Tính chất của âm nhạc

Hát Trò Trám có bốn âm điệu (a-b-x-y) song mỗi trổ hát chỉ sử dụng có hai âm điệu và kết thúc bằng tiếng "uy". Nhưng do phong cách của từng vai diễn khác nhau, nên tạo ra những cái nhấn nhá, nhanh chậm phù hợp, đã tạo cho tính chất âm nhạc của từng trổ giai điệu có nét riêng: cụ già đánh lờ khụ nụ ho hen, vừa bước ra đã phải tự khẳng định rằng tôi chưa già, song chỉ còn gánh nổi mỗi bên ba cái lờ. Hoặc tiếng hát anh đi câu hóm hỉnh:

Có chồng thì nhả mỗi ra,

Không chồng thì cần, thì nuốt, thì tha lấy môi.

Ở chữ ca từ thì "cần", thì "nuốt", thì "tha lấy môi" đã tạo ra ba nhóm nhạc : *Stacato, legato* qua kết nửa về kết chủ : đi qua bậc âm không ổn định - thì "cần", "nuốt" - nốt La bậc VII, rồi về chủ âm ổn định - nốt Xi - "thì tha lấy môi" . Hoặc cô bán xuân: ẻo lả, trẻ trung:

Còn xuân thì mua xuân đi

Nay lần mai nữa còn gì là xuân.

Khi câu thơ thứ hai được nhóm *hề đế* hát lại (điệp khúc) rồi kết thúc bằng tiếng " uy" thì tính chất âm nhạc của trổ hát được củng cố, nhấn mạnh làm sâu sắc hơn. Và đến tiếng " uy" thì cả đám hỏi cùng "uý" theo, đã tạo không

khí kích thích, sôi động về mối quan hệ giữa người diễn và người xem như là một. Nếu người xem ngẫu hứng có thể nhảy ra sân diễn hát mấy câu thì nhóm *hề đế* cũng dễ giúp. Đó là hình thức sinh hoạt văn hoá tập thể của thời cổ sơ còn được lưu lại trong những thể thức và động thái của lễ hội Trò Trám, tạo dấu ấn đặc trưng trong tâm thức người xem. Ca dao có câu:

Bà ẵm cháu mẹ bồng con

Không xem Trò Trám cũng buồn cả năm.

7. Âm điệu đặc trưng

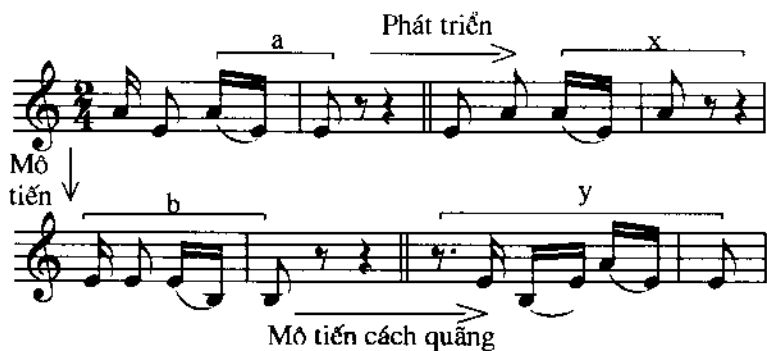
7.1 Khi một nét nhạc vang lên, người nghe nhận biết được nó là âm nhạc của vùng nào hay của dân tộc nào. Sự khác biệt đó là do yếu tố biểu hiện, mà âm điệu đặc trưng là nơi tập trung các yếu tố biểu hiện đó.

Âm điệu đặc trưng có cội nguồn từ ngữ ngôn là sự thể hiện của các thành tố: tâm lý, lịch sử, phong tục, tín ngưỡng và môi trường sống của nơi đã sinh ra nó. Vì thế âm điệu đặc trưng là một ngôn ngữ phong phú và đa dạng.

Trong dân ca Trò Trám có bốn âm điệu : a-b - x-y, âm hưởng của bốn âm điệu này vang lên đã tạo ra bản sắc riêng của dân ca Trò Trám. Khi sắp xếp bốn âm điệu này lại thành hệ thống thì ta thấy mối quan hệ về cấu trúc của các âm điệu rất chặt chẽ theo thuật ngữ " phức điệu" trong lý luận âm nhạc chuyên nghiệp.

7.2 Thủ pháp cấu trúc và phát triển của các âm điệu (hình 51).

Âm điệu (a) (b) (x) (y)



Hình 51

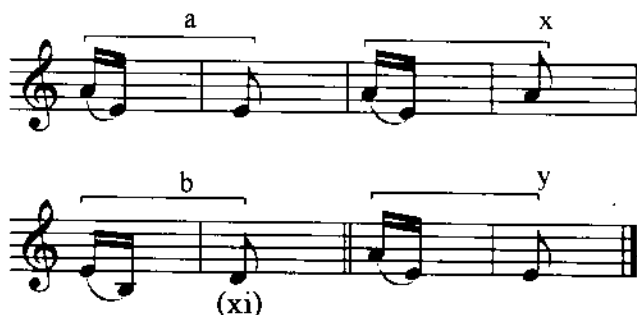
- Âm điệu (a) là đường âm đi xuống một quãng bốn đúng (La - Mi), gồm ba âm: La- Mi- Mi hai âm mi bước trùng, âm điệu (a) có trước, nó là chất liệu chính để phát triển ra các âm điệu khác.

- Âm điệu (b) là đường âm đi xuống một quãng bốn đúng (Mi, Xi). Âm điệu (b) lấy chất liệu từ âm điệu (a) rồi dùng thủ pháp mô tiến đi xuống một quãng bốn đúng mà thành: Mi, Xi, Xi.

- Âm điệu (x) đường âm gãy lên theo một quãng bốn đúng, tính từ hai âm ngoài cùng của đường âm La - Mi - La, âm điệu (x) là từ âm hình của âm điệu (a) mà thành bằng thủ pháp phát triển, cho âm cuối đi lên một quãng bốn đúng.

- Âm điệu (y) là đường âm gãy xuống lệch, chất liệu được lấy từ âm điệu(b) rồi dùng thủ pháp mô tiến cách quãng đi lên theo một quãng bốn đúng mà thành âm điệu y (hình 51).

7.3 Hạt nhân của bốn âm điệu: (a - b - x-y).



Hình 52

Khi nghe và nhìn vào cấu trúc của bốn hạt nhân (a -b-x-y) ở trên, ta thấy chỉ có một hạt nhân chính (a). Tuy nhiên, không thể nói âm điệu y là âm điệu a được, vì nó còn có nét bắc cầu của thủ pháp *mô tiến* trước đó. Chính nhờ có nét bắc cầu này mà người nghe không nhận ra hạt nhân của âm điệu (a) dễ dàng. Đây là thủ pháp phát triển cực kỳ đẹp của hát Trò Trám nói riêng và dân ca nói chung.

7.4 Việc dùng thuật ngữ " phức điệu" để giải thích các thủ pháp phát triển (phù hợp) trong âm nhạc dân gian, chúng tôi đã áp dụng trong sách *Ngôn ngữ với việc hình thành âm điệu đặc trưng trong dân ca Thái* (Nxb Âm nhạc 1994, tái bản 2001).

Điều này không phải chúng tôi lạm dụng tự đặt ra, mà từ thời Pithagore nhà bác học Hy Lạp cổ đại (571 - 497 tr CN) đã nghiên cứu dân ca và ông cho rằng: " Tất cả các quãng của âm nhạc đều tuân theo những hệ thức lượng hữu tỷ đơn giản nhất" ⁽⁵⁵⁾. Pithagore là nhà toán học, nên

55 *Chuyện kể về các nhà Bác học*, Nxb Thanh niên, 1977, tr 163.

ông giải thích về sự phát triển của âm nhạc theo phương trình toán học.

Đến Johann Sebastian Bach (1685-1750) nhạc sĩ người Đức đã dùng lý thuyết gọi là "*Phức điệu*" để mô hình hoá các chỉ số phát triển phức tạp của âm nhạc chuyên nghiệp. Nói cách khác, đó là phương pháp nghiên cứu về mối quan hệ giữa các chỉ số phát triển của các tuyến trong từng "J V" của âm nhạc "phức điệu" (thuật ngữ về kỹ thuật sáng tác của âm nhạc) .

Thực ra *Phức điệu* cũng là toán học - hai cách đi đến đích của một vấn đề. Đó là những phương pháp nghiên cứu về mối quan hệ tương quan đối xứng giữa các quãng trong từng tuyến của tác phẩm âm nhạc nói chung và trong sự phát triển để xây dựng từng làn điệu dân ca nói riêng.

Vì thế, việc nghiên cứu âm nhạc dân ca hát Trò Trám chúng tôi áp dụng lý thuyết *Phức điệu* để quy nạp và mô hình hóa các âm điệu thành tổ hợp, trong đó các âm điệu được kí hiệu bằng chữ cái a-b-x-y là để dễ bề nhận diện.

Song lâu nay trong nghiên cứu âm nhạc dân gian lại lo sợ tính phức tạp của lý luận *Phức điệu* cho nên người ta chỉ dùng một thuật ngữ "phát triển" để chỉ sự khác nhau giữa các âm điệu (mô típ) trong dân ca. Cách nghiên cứu như thế thì tối nghĩa, không nói lên được các cách tiến hành cấu trúc của các âm điệu đó, trong sự giống và khác nhau theo từng cấp độ. Như âm điệu (y) trong dân ca Trò Trám mà gọi là thủ pháp phát triển có từ chất liệu (a) là không lột tả hết được cái bản chất của vấn đề, tức là cách nói không trong sáng. Do đó, tuân theo cách đi của mình đã chọn trong

ngiên cứu dân ca Thái, nay chúng tôi vẫn áp dụng lý thuyết " Phức điệu" để trình bày về sự phát triển các âm điệu trong dân ca Trò Trám.

7.5 Bậc âm - điệu thức. Trong hát Trò Trám bước đầu mới có hai bậc âm là: La - Mi, về sau dùng thủ pháp mô tiến đưa hai âm La - Mi xuống một quãng bốn đúng mà có Mi - Xi. Đến đây giai điệu tuy mới có ba bậc âm, mỗi bậc âm cách bậc I: dưới và trên một quãng bốn đúng, nên đã tạo cho giai điệu có tầm âm rộng một quãng bảy thứ. Vậy các bậc âm của các điệu thức là: Si bậc IX (dưới)- Mi bậc I - La bậc IX (trên) .



Hình 53

Căn cứ vào những diễn biến của giai điệu có thể phỏng đoán rằng: hát Trò Trám ban đầu là dạng nói lối theo thể thơ bốn chữ gieo vần lưng và lấy tiếng " uy" làm nét lấy đuôi:

Ôi ối ội a

Năm cũ đã qua

Bước sang năm mới

Tôi ra trình trò.

Sang giai đoạn II, khi có hạt nhân (a), đầu tiên sẽ làm nét lấy đuôi cho cả hai vế hát (vế I và II). Tiếp đến là *mô tiến* hạt nhân (a) đi xuống một quãng 4 đúng cấu tạo được âm điệu (b) làm nét lấy đuôi cho vế thứ II khi kết thúc một

trở hát. Tức là khi đã có nét lấy đuôi cho cả hai vế hát – vế một kết thúc bằng âm điệu (a) vế hai kết thúc bằng âm điệu (b) . Giai đoạn này cũng đã có âm điệu (x) và âm điệu (y) thì âm điệu (x) sẽ là nét lấy đuôi chính của vế hát thứ nhất, vì nó có âm hưởng khác hẳn hạt nhân (a). Như vậy bốn âm điệu (a-b - x-y) sẽ có hai âm điệu đứng làm nét lấy đuôi cho hai vế hát trong một trở nhạc . Đó là khi cấu trúc *khúc thức* của âm nhạc đã có sự hoàn chỉnh.

8. Đạo cụ của trò trình nghệ

Trong trò trình nghệ Tứ dân chi nghiệp thì các đạo cụ đều là vật cổ xưa cũ nát, chẳng hạn: cái cày chìa vôi thì lưỡi cày đã mẻ, cái *lờ* đơm cá thì mất hom, cái rổ của người đi chợ thì đứt cạp, lưỡi cửa của anh thợ xẻ thì mẻ hết răng v.v và v.v...Vậy tại sao lại có loại đạo cụ như thế ? Để hiểu được vấn đề này, ta phải trở lại nội dung ý nghĩa của lễ hội Trò Trám .

Đây là dòng lễ hội hèm tục trong nền văn hoá của dân tộc- khi nói hèm tục thì không thể nhìn bằng đôi mắt trần tục, mà phải nhận thức qua đường tâm linh. Vì thế, những sự kiện diễn ra ở đây đều là hình ảnh xa xưa của tổ tiên, chẳng hạn các làng vào rằm tháng giêng âm lịch người ta cúng thịt lợn sống còn cả lông và máu tươi.

Như vậy, cái "xấu" của cõi dương là cái "tốt" của cõi âm, hoặc ngược lại cái "xấu" của cõi âm là cái "tốt" của cõi dương. Vì thế, trong cúng lễ đồ vàng mã, áo quần và tiền bạc của cõi dương cúng cho cõi âm thì phải đốt "hoá vàng" thì cõi âm mới nhận được.

Nghĩa là những hiện tượng diễn ra trong Trò Trám đều

là của cõi âm, nó trái ngược với cõi dương hoặc: thợ xẻ cho lưỡi của *quay lên*, đi cấy ngọn thì *cắm xuống*, kéo sợi thì lôi ra bằng *cổ chày* v.v... và việc "*tình phộc*" của nam nữ ở đây thì không phải để giải quyết thoả mãn sinh lý mà là lấy cái "*khước*" của vấn đề. Cho nên cô nào có chứa trong lễ hội này thì đứa trẻ đó là hạnh phúc của gia đình, vật quý của cả phường.

Nhưng lâu nay, người đi xem Trò Trám do không hiểu được ý nghĩa này, cứ nhìn vào đạo cụ cũ rách mà dè bủ, rồi cho rằng: "đồ Trò Trám ấy mà".

Chúng tôi trong khi tiến hành nghiên cứu lễ hội Trò Trám thấy thực tế đạo cụ và nghe câu nói "dè bủ" ấy, song nay mới trả lời được.

Tóm lại, giá trị của lễ hội Trò Trám là ở chỗ cái cổ xưa tồn tại trong cái hiện đại. Đó mới xứng đáng một điểm văn hoá trong vành đai văn hoá Đền Hùng – một dáng nét bản sắc văn hoá độc đáo lưu lại cho đời sau.

9. Nhận xét

9.1. Lễ hội Nỗ Nường là dòng lễ hội "*ma thuật*" vật "*hèm*" cho nên những hiện tượng diễn ra trong lễ hội đều là cái "*thiêng*" "*huý*" do cổ nhân đặt ra, hậu thế chỉ biết thực hiện theo lễ thức mà không rõ nội dung. Vì thế, những động thái lễ thức mang yếu tố "*hèm*" "*tục*" ở đây đều là huyền bí, linh thiêng, như việc làm "*đôi dưa bông*" trên bát cơm cúng người quá cố. Nếu biết nội dung thì vật "*hèm*" mất linh nghiệm. Cho nên, việc tiến hành lễ thức "*tình phộc*" trong lễ hội này đó là động thái của lễ thức "*thiêng*", ai ai cũng muốn tham gia, thực hiện.

9.2. Vật linh thờ trong miếu trò là vật "*sinh thực*" tục gọi bà "*Đu Đì*" tên nôm là Nỗ Nường, tên chữ là Ngô Thị Thanh Thanh - tức cùng hàng với bà Chúa Kho, bà Chúa Liễu, bà Đanh (Banh) trong tín ngưỡng thờ nữ thần của người Việt.

Nỗ Nường ở Trò Trám còn gọi là cây "chằng cối", hay "giăng xay". Khi thừa thành cây đàn đạo cụ thì cũng gọi là đàn "giăng xay" ; mặt đàn hình "ba góc" áp vào cần đàn - cần đàn như cái giăng xay lúa - đàn giăng xay dùng trong lễ và ngoài hội.

Trong lễ cụ Từ miếu ôm đàn "giăng xay" gõ nhịp hát thờ, ở lễ "chầu chực" trước giờ "lễ mật" (*hình 42*), ngoài hội - cây đàn "*giăng xay*" là trung tâm "quản ca" của các trò diễn, với lời ca cất lên mở màn cho ngày hội:

Ồi ối ội a ! ối ối ội a !

Bên kia có nường cùng chằng

Bên này lũng lảng như giăng cối xay

Hội qua các "trò nhại" trình nghề là con đường chuyển tải, nhằm minh giải tư tưởng của lễ trên "các kênh" khác nhau - đó là: Lời ca "ẩn ngữ" Nỗ Nường và động thái của các trò nhại như: Thợ xẻ thì cho lưỡi cưa "quay ngược lên", thợ cấy thì cho "ngọn cắm xuống", cô kéo sợi thì sợi lòi ra bằng "cổ chày", phường chài đón hỏi mua dây kéo thuyền, còn anh câu cá lại có các động từ: cắn, nuốt, tha - chẳng hạn:

Có chồng thì nhả mồi ra

Không chồng thì cắn, thì nuốt thì tha lấy mồi

Hình 54: Quân ca



Hoặc thợ mộc thì *chạm bốn rồng*: con thì rồng ấp, con thì rồng leo và bốn lươn: con quán, con quýt, con trườn xuống ao, còn thợ cửa thì: *Anh đây cửa lấy một nàng đương tơ* ; và học trò thì *Tay cầm quân bút quét tình nghiên đây* v.v...

Lễ hội Nỗ Nường là dòng lễ hội ma thuật, tục hèm. Trung tâm của lễ hội là "lễ mật" - tắt đèn, xướng diễn trò "linh tinh tình phộc" vào giờ lành nửa đêm - đầu năm, để trừ đuổi tà ma, triệt tiêu dịch bệnh sâu rầy cho dân an vật thịnh. Do đó trong lễ mật trước linh vị thần miếu nếu đôi trò "phộc" sai một cái (nghe không đủ ba cách) thì năm đó cả phường gặp tai biến, rủi ro, làm ăn lụi bại v.v... (tất nhiên không năm nào lại "phộc" sai một cái). Cho nên văn tế của miếu Trò có câu: "*Bảo vật hộ dân*" và linh nghiệm đến độ "*cảm tất thông, cầu tất ứng*".

Do đó, chữ "kiêng", "cấm" trong hát Trò Trám là những từ: "uy" "oa" dùng để kết thúc câu hát, đoạn hát. Ý nghĩa của chữ "uy" "oa" dùng để kết thúc câu hát ở đây, cũng ví như chữ "Amen" đứng đằng sau câu Thánh ca của người Thiên chúa giáo. Chữ "uy oa" là tên của đôi chim vật tổ cho nên chỉ được nhắc tên ở trong lễ hội, có nghĩa, tên của người quá cố "kiêng" chỉ nhắc trong ngày giỗ gọi là tên "cúng cơm". Tan hội là không được nhắc đến nữa về các vấn đề của lễ hội.

9.3. Ngày lễ hội Nỗ Nường là ngày "cấm", "kiêng" của đời thường, nhưng là ngày "thiên" của tâm linh tín ngưỡng. Trong lễ hội những động thái hoạt động, hoặc những lời nói và câu ca đều là những sự "thiên". Người trần mắt thịt không linh cảm được cái "thiên" ấy thì cho là khoa trương hoặc là "dâm" là "tục".

Do đó, những lời ca ấy chỉ được hát trong ngày "thiên" - tức việc "tình phộc" ở đây là sự "thiên". Vì thế, các bậc Quân vương đều cho "phút ấy" là nằm mộng thấy bụt cho tiên đồng, sau đó Hoàng hậu sinh Hoàng tử - nghĩa là cả đời của bậc đế vương thì lúc nào cũng giờ "thiên", hoặc gia đình "hiếm hoi" về đường con cái trong "câu tự", người ta cũng coi "phút ấy" là phút "thiên" trời cho (gặp nhau trong đêm hội) vì sau phút đó bà phu nhân hoài thai.

Nhưng những cô chửa ngoài ngày "thiên" của lễ hội thì gọi là "chửa buộm" : gọt tóc, bôi vôi, thả bè trôi sông.

Như vậy, cùng một hiện tượng, nhưng đứa bé sinh ra do kết quả của lễ thức "*tục hèm*" thì đó là của quý vật cưng, còn đứa bé sinh ra do không nằm trong Lễ thức "*tục hèm*" thì bị khinh rẻ. Đó là những tục lệ dân gian, việc nghiên cứu không được bỏ qua. Cho nên mới có câu: "*Phép vua thua lệ làng*" là vậy.

9.4 Trò Trám là trò nhại trình nghệ, song trong hiện tượng trò nhại lao động ấy lại tiềm tàng những động thái "ma thuật", "tục hèm". Do đó hát trình nghệ Trò Trám chỉ được sinh ra và sống cùng với lễ hội này, hết lễ hội là đóng kín, cất giữ cái "thiêng", hàng ngày không được hát giai điệu đó lên, đến lễ hội sau mới được mở ra. Trước khi mở hội phải có lễ cáo tế, dâng số thỉnh cầu.

9.5. Lễ hội Nỗ Nường là dòng lễ hội ngợi ca tôn vinh vật linh Nỗ Nường, đó là vật "thượng đẳng thần" bảo bối, thần hộ mệnh. Cho nên có nơi cuối hội, vật linh được thả xuống hồ lấy nước tưới ruộng cho cả làng để diệt trừ sâu rầy, hoặc có nơi chủ tế tung vật linh ra giữa đám đông cho mọi người tranh cướp đến độ "vật linh" rách ra từng mảnh. Ai cướp được một tý "vật linh" ấy là may mắn cho cả năm. Ca dao có câu:

Cuộc đời vất vả sớm hôm

Đi xem Trò trám đủ ôm miệng cười.

Nhà nghiên cứu Toàn Ánh trong một bài khảo cứu ở miền Bắc nước ta, liệt kê 17 địa điểm có dòng Lễ hội này (xem ♣ 9 *Lễ hội Nỗ Nường ở các làng*), nhưng trong đó không có Trò Trám và ông gọi dòng lễ hội này là "*Tục luyện ái tình của nam nữ vào dịp đầu xuân*"⁵⁶). Nay chúng tôi liệt kê loại lễ hội này ở miền Bắc có trên 50 địa điểm. Còn PGS. Nguyễn Từ Chi thì coi hội làng và lấy số đông tranh "cướp" vật hèm làm tiêu chí "ồ ạt" để câu "phồn

56 Xem chú thích 20

thực" hoặc "thờ thần mặt trời"⁽⁵⁷⁾. Như vậy, các ông đều đứng ở góc độ hiện thực. Nhưng những hiện tượng ấy đều là tục hèm linh thiêng huyền bí.

Ở đây, để hiểu được những hiện vật biểu tượng văn hoá, nhất là văn hoá tâm linh và những động thái tục hèm, đều là những sự "thiêng" huyền bí. Vậy để linh cảm được nó, xin phép dẫn lời của Ngô Thì Nhậm: Phải dùng "thần" chứ không dùng "trí" được.

Dòng lễ hội Nữ Nường không chỉ phổ biến ở miền Bắc nước ta - cái nôi người Văn Lang-Giao Chỉ, mà nó còn phổ biến ở các cư dân của vùng Đông Nam Á, nhưng nay dòng lễ hội này không đâu còn, duy chỉ còn ở phường Trám - Tứ Xã - Phú Thọ, đó như Bảo tàng sống cho cả vùng Đông Nam Á.

Tóm lại, vật linh Nữ Nường của người Việt, tương đồng với thuật ngữ Po Me của người Thái ở Tây Bắc, hoặc chữ "tổ" của Trung Quốc và Linga Yoni của Ấn Độ. Linga Yoni của Ấn Độ hoá thành thần Siva, vị thần bảo vệ con người, còn vật linh Nữ Nường của ta hoá thành vật "*Hùng Linh*" Đông Sơn tiêu biểu là *Hùng Linh* Ngọc Lũ - vật "hèm" Ngọc Lũ hoá thành chùa Một Cột, vật linh bảo vệ kinh đô Thăng Long của nước Đại Việt.

Đề tài do Viện Âm nhạc tài trợ 1998, bản tóm tắt công bố trong *Thông báo khoa học* số 1 /1999 của Viện.

57 Nguyễn Từ Chi, *Từ một vài trò diễn trong lễ - hội làng.*, Tổng tập *Góp phần nghiên cứu Văn hoá và Tộc người*, Nxb Văn hoá Thông tin, Tạp chí Văn hoá nghệ thuật, Hà Nội, 1996, tr 363.

♣ 11. LỄ HỘI ÔNG ĐÙNG BÀ ĐÀ⁽⁵⁸⁾

Lễ hội ông Đùng bà Đà đến đêm cuối cùng thì bị xử chém do hai chị em mà lấy nhau. Phải chăng dòng lễ hội này ra đời từ thời tiền sử vào thời điểm nhằm chấm dứt thời đại quần hôn, mông muội của người vượn *Homo erectus* bước sang thời đại người khôn ngoan *Homo sapiens* của tộc Lạc Việt – Giao Chỉ. Để quán triệt tư tưởng đó trong cộng đồng dân tộc, bậc trí giả tiên nhân đã tạo ra một trạng huống bi kịch giữa hai chị em cùng huyết thống mà lấy nhau. Tầm bi kịch dẫn đến đỉnh điểm là mang tội loạn luân, bị luật lệ của cộng đồng xử chém. Lễ hội ông Đùng bà Đà là bức thông điệp mang tính di hận về tội loạn luân, tội tày trời về đạo lý huyết thống của nhân loại, mà Tiên tổ chúng ta đã tạo dựng nên một trạng huống bi kịch để truyền dạy lại cho muôn đời sau. Phải chăng đó là nội dung chính của dòng lễ hội ông Đùng bà Đà, cho nên dòng lễ hội này trước đây được tổ chức rất phổ biến ở các làng quê của vùng châu thổ sông Hồng. Dị biệt của dòng lễ hội

58 Nguồn tư liệu của nhiều bài viết của các tác giả và của chúng tôi.

này là tượng nàng Tô Thị ở Lạng Sơn và núi Vọng Phu ở xứ Quảng. Đó là ý kiến phát hiện mới của chúng tôi, còn lâu nay, sự tích về ông Đùng bà Đà được lưu truyền như sau.

Lễ hội ông Đùng bà Đà rất hoành tráng hào hứng, sôi nổi và linh đình, cờ quạt rợp trời, người đi xem chen lấn nhau chật đường, chật bãi. Ngày trước có nhiều làng tổ chức, nay hầu như chỉ còn một vài làng phục hồi lại, trong đó có làng Đậu An ở sát tỉnh lỵ tỉnh Hưng Yên, mở hội từ ngày mồng 6 đến ngày 10 tháng 3 âm lịch.

Đây là dòng lễ hội tục hèm, được tiến hành như sau: hai hình nộm thật to được đan bằng nan tre, tô mặt dán quần áo. Ông Đùng râu ba chòm, bà Đà khuôn mặt bầu bĩnh, má hồng phình phính sắc xuân, hớn hỏ như nàng dâu sắp về nhà chồng (*hình 55*).



Hình 55 (ảnh Vũ Anh Tú- Tạp chí Di sản Văn hoá số 10/ 2005)

Tối ngày mồng 6, ban lễ cáo tế dâng sớ xin thổ thần và mời ông Đùng bà Đà về dự. Sáng hôm sau đội rước gồm

trai gái trẻ, khoẻ mạnh, chia làm hai tốp, nam khiêng nộm ông Đùng, nữ khiêng nộm bà Đà. Hai nộm được khiêng rước đi qua các ngã, đến các đền (nơi bà Đà đến ở trước khi thành thân), sau cùng rước đi quanh làng, bằng hai hướng để rồi gặp lại nhau. Khi gặp nhau các người khiêng nộm vận động để cho các tay nan vùng vẫy tỏ sự vui mừng. Sau đó người ta khiêng ông Đùng bà Đà cho đụng chạm nhau, ôm nhau trông như tư thế giao hoan. Thế là cờ quạt của đội rước phe phẩy như điệu múa cờ, âm nhạc của đội rước nổi lên một điệu riêng và dân làng đứng ngoài reo hò. Một lát sau, hai hình nộm rời nhau. Đám rước tiếp tục lộ trình rồi trở về đình. Trong đám rước có lực sĩ, có hai mẹ con kẻ khó câu ếch và hổ.

Rước xong, tượng nộm ông Đùng bà Đà được thờ trong đình làng từ ngày mồng 6 đến đêm mồng 9. Đêm đó sẽ diễn lại việc xử tử hai ông bà. Cuộc xử kín do ban tổ chức tiến hành, dân làng không được tham dự. Nửa đêm, đội thực hiện án mặc áo dậu, bôi mặt đen thành quỷ dữ, vây quanh hai hình nộm. Ông tiên chỉ đọc bản cáo trạng về tội loạn luân và nhắc lại lời phán quyết của nhà vua. Tiếp đó bọn đao phủ vật ngựa nộm ra, khoét mắt, cắt mũi, cắt tai, cuối cùng chặt đầu. Đặc biệt, người ta đút đầu ông Đùng vào cửa mình bà Đà. Hành hình xong hai hình nộm được khiêng ra ngâm xuống một cái ao đầu làng. Ao được giữ gìn sạch sẽ và được lấy nước tưới ruộng để diệt trừ sâu rầy và mùa màng tốt tươi (D.Đ.M.S).

Theo Thần tích của làng, vào thời Ngô Quyền làng Đậu An có ông Đùng bà Đà là hai chị em ruột, đã đến tuổi trưởng thành mà không có ai lấy, bởi dị dạng to béo quá cỡ.

Một hôm nầy ra ý định cùng đi quanh một quả núi, hễ gặp ai thì lấy người đó. Sau khi đi vòng quanh núi, hai chị em không gặp ai cả mà lại gặp nhau. Cho đó là số trời định nên họ lấy nhau. Nhưng trước khi động phòng, bà Đà bỏ đi đến một nơi khác, nay là đền Bến, ông Đùng phải đi tìm chị về. Hôm sau bà Đà lại đi đến một nơi khác nay là đền Cẩn, ông Đùng lại đi đón chị về. Đến hôm thứ ba bà Đà lại đi sang một nơi khác nay là đền Võ, ông Đùng lại đến đón chị về.

Lần thứ ba này hai chị em về đến nửa đường bỗng có một con cọp chạy ra chặn lại. Ông Đùng được một lực sĩ giúp sức đánh cọp, cọp vẫn không thua. Một bà lão nghèo và đứa con trai câu ếch cạnh đó, thấy thế chạy ra giúp sức đánh đuổi, cọp mới bỏ chạy. Sau lần này trở về, ông bà thành thân với nhau. Được mấy hôm tin đồn đi khắp nơi, đến tai vua, vua kết hai người vào tội loạn luân và xử chém⁽⁵⁹⁾.

Sau đây là vài nét về ngôi đình làng Đậu An. Đình không lớn lắm, trước đình có một cái tháp 12 tầng bằng gạch nung có chạm trổ và vẽ các giống vật rất đẹp, xây từ đời Cảnh Trị nhà Lê (1663 - 1671). Đình chỉ mở cửa trước, hậu cung bao giờ cũng đóng, hàng năm dân làng chỉ cất cử một người được ra vào. Trong hậu cung có một chiếc bệ xây kiên cố, phía trước bệ có một cái hang nhỏ chỉ vừa một người chui lọt, phải bò sát đất mới vào được. Vào đến trong hang rộng ra một chút, ở giữa hang có một cái bệ, chung quanh đốt bảy ngọn

59 Toàn Ánh, *Luyện ái tình trong một số tục cổ Việt Nam vào dịp đầu xuân*, sdd.

dền dầu le lói (bắc dầu đặt trong cái đĩa). Trên bệ có tượng đá tạc hình một đôi trai gái ôm nhau.

Nhận xét:

1) Sự tích ông Đùng bà Đà truyền tụng ngày nay, và ngay theo Thần phả của làng Đậu An do Toan Ánh sưu tầm vừa trích ở trên, đã có những cứ liệu theo chúng tôi là được tạo ra sau này. Đó là: Chuyện xảy ra vào thời Ngô Quyền và ông Đùng phải nhờ lực sĩ và hai mẹ con người kẻ khó cứu, mới thoát khỏi bị hổ ăn thịt.

Ta biết rằng trong lễ hội, hình nộm của ông Đùng bà Đà to đến quá cỡ. Chuyện dân gian truyền tụng, ông Đùng bà Đà là bậc siêu phàm, người to lớn đến độ: "L..." bà Đà bằng ba mẫu ruộng còn "C..." ông Đùng bằng tám người khiêng. Do đó, sự tích ông Đùng bà Đà xuất hiện từ thời đại khổng lồ - thời đại hạt thóc ngoài đồng to như cái thúng, đến khi lúa chín tự lăn về sân. Bà quét sân chưa quét kịp sân, lúa cứ lăn về. Bà bèn lấy đầu cán chổi đập làm cho hạt lúa bé lại như ngày nay. Nghĩa là mọi vật xung quanh con người đều to khỏe cả.

Tư tưởng của con người tự nâng mình lên thành những người khổng lồ chủ yếu biểu tượng bằng hiện vật Nô Nùng xuất hiện vào cuối thời đại nguyên thủy, bước vào thời đại người Khôn ngoan *Homo sapiens*. Vào thời đó, sự khôn ngoan của con người đem so với với sự ngu dốt của các sinh vật khác, thì con người tự coi mình là vĩ đại. Sự vĩ đại đó được nhân cách hoá thành người khổng lồ.

Mỗi dân tộc đều có nhân vật khổng lồ biểu tượng cho dân tộc mình. Người Việt là ông Đùng bà Đà, người Thái ở

Tây Bắc là Ải Lặc Cặc. Ải Lặc Cặc của người Thái to khoẻ đến mức gánh nổi hai quả núi hai đầu. Khi đứt quang một đầu rơi thành đèo Phađin cạnh Tuần Giáo, còn đầu kia văng ra thành núi Phanxipăng cạnh Lao Cai, v.v... Còn "C..." của Ải Lặc Cặc to và dài đến mức, ông đang gánh đất ở cánh đồng Điện Biên còn "C ..." của ông vươn sang tận cánh đồng Than Uyên Nghĩa Lộ và đang lòn vào hang bắt ếch, v.v... Vì thế, sức mạnh của ông Đùng bà Đà cũng khoẻ như Ải Lặc Cặc của người Thái, không thể thua con hổ được.

Sự tích ông Đùng bà Đà ra đời vào thời kì chấm dứt sự móng muội, bởi quan hệ giao phối bừa bãi, không phân biệt cha con, chị em. Việc vua truyền xử án chị em lấy nhau vào tội loạn luân, đó là lời răn đe, cấm đoán của phong tục. Sự tích nàng Tô Thị và núi Vọng Phu là bắt nguồn từ chuyện ông Đùng bà Đà. Nhưng lâu nay ta hiểu về ý nghĩa của nàng Tô Thị và núi Vọng Phu, coi đó là ca ngợi việc chung thuỷ của vợ đối với chồng. Đó là tầng tư tưởng mới được bồi đắp sau này làm phong phú sự tích của một biểu tượng độc đáo của văn hoá dân tộc. Sự tích Nàng Tô Thị mới ra đời gần đây. Theo ông Bế Thào số nhà 100 đường Tam Thanh thị xã Lạng sơn thì sự tích nàng Tô Thị do cụ Ngô Thì Sĩ (1726-1780) thời gian làm quan ở Lạng Sơn tạo ra, ông còn tìm ra động Nhị Thanh và Tam Thanh⁶⁰ và núi Vọng Phu có muộn hơn. Chúng tôi, trong nghiên cứu các sự tích văn hoá dân tộc, thể hiện qua các biểu tượng như *Đôi rắn quấn nhau nuốt voi*, hoặc *Sự tích dây Tơ hồng* có câu ca dao *Thuận vợ thuận chồng tát bể*

60. Tư liệu sưu tầm diễn dã của chúng tôi năm 1988.

đồng cũng cạn, v.v... Vì thế, chúng tôi viết lại chuyện ông Đùng bà Đà trong Thần tích của làng Đậu An theo logic như sau.

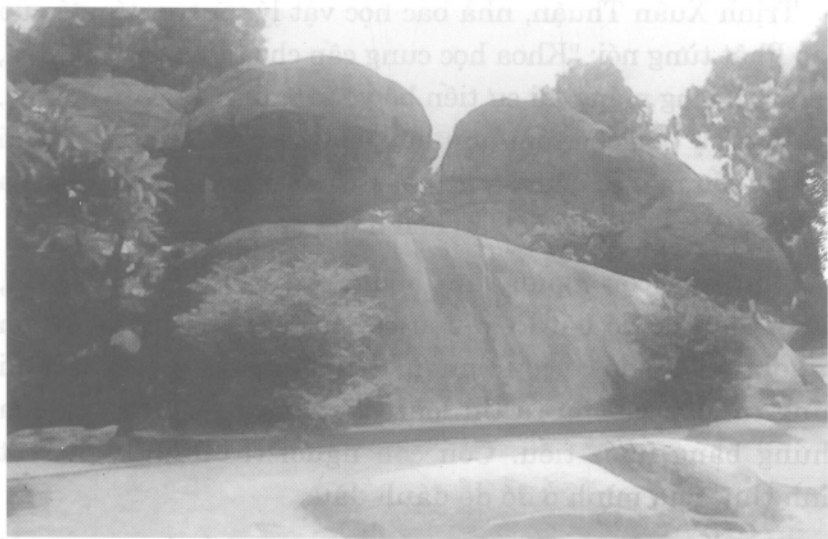
Theo thần tích của làng thì ông Đùng bà Đà là hai chị em ruột đã đến tuổi trưởng thành, nhưng người bị dị dạng quá cỡ nên không ai lấy. Một hôm họ nảy ra ý cùng đi vòng quanh một quả núi, gặp ai thì lấy người đó. Sau khi đi vòng quanh một quả núi, hai chị em không gặp ai mà lại gặp nhau. Cho là số trời định, hai chị em lấy nhau, nhưng trước khi động phòng bà Đà bỏ đi sang một nơi khác, nay là đền Bà, ông Đùng phải sang rước bà Đà về. Hôm sau bà Đà lại bỏ đi sang một nơi khác, nay là đền Võ, ông Đùng phải sang rước bà Đà về. Đến hôm thứ ba bà Đà lại bỏ đi sang một nơi khác, nay là đền Cấn, ông Đùng lại sang rước bà Đà về. Lần này hai người về đến giữa đường thì gặp một con cọp đang chắn đường định ăn thịt một bà lão và đứa con đang câu ếch gần đó. Ông Đùng vung tay nhổ cây tre bên đường đánh hổ chết, cứu hai mẹ con bà lão. Ông Đùng đưa bà Đà về được một đoạn đường thì gặp mấy con hổ khác đang chặn đường định ăn một tráng sĩ. Tráng sĩ và hổ đang vờn nhau, hổ ra oai gầm gừ, vẩy đuôi chạy vòng quanh tráng sĩ để hăm dọa, uy hiếp. Rồi hổ vẩy đuôi, nhún người nhảy cao khỏi đầu tráng sĩ, vờn chân xuống định quắp đầu tráng sĩ, tráng sĩ giương cao ngọn giáo lên, hổ phải dướn mình vượt qua ngọn giáo. Cuộc chiến kiếm mồi của ba con hổ và sự chống lại để cứu mạng sống của tráng sĩ đang quyết liệt, chưa ngã ngũ thì Ông Đùng Bà Đà đến nơi. Ba con hổ đang say mồi thấy hai hình người đến, chúng tưởng tranh mồi cho nên cả ba con hổ lao vào

gầm gừ định vô cả hai người. Ông Đùng lại vung tay nhỏ gốc tre bên đường quật mấy nhát, trong nháy mắt cả hai con hổ chết tươi, còn một con bỏ chạy, nhờ đó mà tráng sĩ cũng thoát thân. Tráng sĩ khâm phục sức khỏe của ông Đùng và cảm ơn, rồi họ chia tay nhau.

Sau lần này về nhà hai ông bà thành thân với nhau. Tin đồn đi khắp nơi, đến tai thượng đế, thượng đế khép tội hai chị em mà lấy nhau là loạn luân. Lời của thượng đế taten trên chín tầng mây vọng xuống phán: Hỡi con người ở trần gian vì ngu muội nên đã bao đời nay anh em, cha con, không phân biệt, cứ chung chạ với nhau. Tội ấy trên Trời gọi là loạn luân. Nay ta trị tội một đôi này để làm gương cho kẻ khác. Hỡi thần dân của thượng đế hãy nhớ lấy, nhớ lấy. Lập tức thượng đế cho đội đao phủ đến quê hương của ông Đùng bà Đà để hành quyết ngay trong đêm ấy. Đó là sự tích lễ hội ông Đùng bà Đà.

Từ ý thức tránh loạn luân mà người Việt xưa đặt ra lễ hội này để răn dạy con cháu phải tránh xa tội lỗi ấy. Từ đó chuyển sang sự tích nàng Tô Thị và núi Vọng Phu, hai biểu tượng nhắc nhở một hiện tượng bi kịch buổi đầu của dân tộc ta và loài người.

♣12. TƯỢNG ĐÁ ÔNG CHỒNG BÀ CHỒNG



Hình 56: Sầm Sơn Thanh Hoá.

Kinh sách nói: ý thức thần thoại và triết học là sự hiểu biết đầu tiên của con người về chính mình và ngoại cảnh. Đối với nhân loại cổ sơ không có đến hai hình ảnh về thế giới - một khách quan và một chủ quan - như chúng ta

quan niệm ngày nay, mà chỉ có hình ảnh hỗn nhất⁽⁶¹⁾. Lại tiếp, đại nhân là nói người ta coi Trời, Đất vạn vật làm một thể, coi thế giới làm một nhà, toàn dân làm một người. Ví bằng đem hình hài so sánh mà đặt câu hỏi của mình của người, phân tích cái *ta* và cái *không ta* thì là tiểu nhân vậy. Đại nhân mà có thể coi thiên địa vạn vật làm một thể, không phải chỉ là ở lý tưởng mà thôi đâu, đây là cái bản thể nhân bản của tâm, nó vốn cùng thiên địa vạn vật là một thể. Phải chăng chỉ có đại nhân mới thế ? Chỉ vì kẻ tiểu nhân tự coi mình là tiểu đó thôi ⁽⁶²⁾.

Trịnh Xuân Thuận, nhà bác học vật lý vũ trụ, tín đồ của đạo Phật từng nói: "Khoa học cung cấp cho ta những dữ kiện, nhưng không mang lại sự tiến bộ về tâm linh và chuyển hoá. Trái lại, sự tiếp cận tâm linh hay quán tưởng chắc chắn phải đưa ta đến một số chuyển hoá bản thân sâu sắc mà chúng ta nhận thức về thế giới để dẫn đến hành động ⁽⁶³⁾.

Như vậy, con người vẫn là chủ thể bao quát cả Thiên, Địa, Nhân do đó bất kỳ ở đâu có một vật đại diện cho con người tức là ở đó có con người. Nếu chúng ta coi loài người cũng từ loài vật mà ra thì loài vật đánh dấu lãnh địa của chúng bằng nước tiểu. Còn con người thì dựng luôn vật sinh thực của mình ở đó để đánh dấu.

Vì thế mà ở người Kinh, những vùng đất do con người

61 Nguyễn Đăng Thực, *Lịch sử triết học phương Đông*, N.x.b T.p H.C.M, 1997, tập 1, tr16.

62, Nguyễn Đăng Thực, sdd, tr 15.

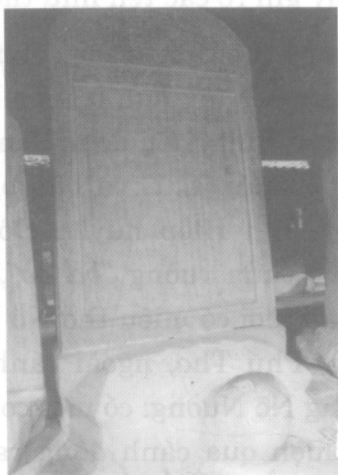
63 Trịnh Xuân Thuận, xem chú thích 22.

cai quản đều được người ta đặt vào đây những hiện vật biểu tượng Nỗ Nường hoặc là những hiện vật kí thác. Hiện vật kí thác thì nhiều vô kể, chẳng hạn như đá Ông Chồng Bà Chồng ở Sầm Sơn Thanh Hoá hoặc ở vùng biển tỉnh Quảng Ninh, từ cửa Ông ra Quan Lạng, mặt biển có những ngọn núi dựng đứng, đều có tên là sinh thực của nam và nữ - tức là hòn núi "C" hòn núi "L" (Nỗ Nường). Khách du lịch hỏi tại sao lại đặt tên như thế? Người hướng dẫn du lịch nói: đó là quan niệm của người đời xưa. Và trên bản đồ *Di sản văn hoá thế giới* vùng Quan Lạng chúng tôi cũng thấy ghi rõ các tên như thế.

Hiện tượng này có thể thấy ở các cánh đồng của những làng quê của cả nước. Chẳng hạn ở Nam Định, theo đường từ thành phố đi Ninh Bình, đến đoạn đền Phủ Dầy thì bên trái phía biển có hòn núi "C..." và bên phải có cánh đồng "L...", hoặc ở làng Ninh Hiệp huyện Đông Anh Hà Nội, ngoài cánh đồng có thửa ruộng "ba bờ", hòn đồng "C...", hoặc ở làng Kẻ Giáp (nơi có miếu thờ Nỗ Nường) nay là xã Tứ Xã, Lâm Thao, Phú Thọ, ngoài cánh đồng đều phân chia theo biểu tượng Nỗ Nường: có một con lạch, nước chảy từ miếu Trò uốn lượn qua cánh đồng ra sông Cái gọi là lạch "C...", còn các thửa ruộng hai bên con lạch đó có tên là "L..." còn gọi là ruộng "ba bờ".

Ngoài ra, các nơi có những tảng đá nằm cạnh nhau người ta cũng gọi đó là hòn *Trống mái*. Do đó theo chúng tôi, biểu tượng "rùa" đội "bia" đá ở khu Văn Miếu (*hình 57*) cũng là hình ảnh của vật "thiên" như đá Ông Chồng Bà Chồng - Nỗ Nường.

Tâm thức về văn hoá Nỗ Nường của người Việt rất sâu sắc, xuất hiện từ thuở *thời đá* cầm tay, đến *chày bàn nghiền*, hoặc *tượng nam nữ* trên thạp đồng Đào Thịnh, hoặc tượng người đàn ông ở di chỉ Văn Điển, hoặc tượng Bà Đanh (Banh). Tượng Bà Đanh tồn tại cho đến nửa đầu thế kỷ XX, hoặc miếu thờ Nỗ Nường và lễ hội Nỗ Nường thì có ở nhiều nơi. Ngay những trụ đá đơn, nhưng trong đó đã có hình của hai vật Nỗ Nường trên tròn dưới vuông, hoặc trên vuông dưới tròn, cột Mốc còn gọi là *Ông mốc* hoặc như trụ Đá thể ở núi Nghĩa Linh, chùa Một Cột, Hà Nội, v.v...



Hình 57: Rùa đội bia đá

Trong tín ngưỡng "*Ông mốc*" của văn hoá dân gian ngày nay ở miền Bắc hầu như không còn nữa, nhưng ở miền Nam thì vấn đề này vẫn còn đang sâu sắc, nhất là *Ông mốc* đứng ở vị trí địa giới của ba làng. Ngày xưa, khi cắm *Ông mốc* thì các nhà chức trách, như lý trưởng kì mục của cả ba làng đều có mặt để làm lễ hạ mốc.

Trong những lần về thăm quê Quảng Trị tôi đi tìm lại dấu tích tâm linh *Ông Mốc*, nơi ngày tôi mới sinh, cha tôi đem gửi. Khi đến 12 tuổi hết hạn cha tôi đưa tôi đi theo, dâng lễ tạ, xin cho tôi về. Lễ tạ là một quả trứng đặt trên bát cơm và 3 nén hương (ngoài ra có lễ tạ hàng năm là khác).

Tuy thế *Ông Mốc* vẫn theo dõi và sẽ đến ứng cứu khi "hồn tôi" bị lâm nguy. Do đó, tôi có một niềm tin sắt đá, cho đến ngày nay không ai xâm hại được "hồn" của tôi - (Minh triết phương Đông quan niệm "thần hồn" bảo vệ "thần xác", chẳng hạn thuở nhỏ, "thần hồn" Đinh Tiên Hoàng *loé vàng hồng* chấn lười mai của ông chú lao vào gót chân).



Hình 58: Cột mốc làng Phương Ngạn.

Một người cha đưa con đi lễ tạ, xin con về. Ảnh của chúng tôi.

Ông trưởng làng Phương Ngạn Nguyễn Thanh Duệ cho tôi biết: *Ông mốc* ở làng Phương Ngạn này không chỉ có uy

tín với dân ở địa phương mà còn với cả người ngoài tỉnh nữa, vào ngày rằm, mồng một hàng tháng đều có người đưa con đến gửi nhờ Ông mốc trông coi hộ. Vị trí này cạnh đường ô tô từ Thành cổ Quảng Trị đi Cửa Việt cho nên người ở Huế ra và Đông Hà vào đều thuận tiện. Ngày gửi thì lễ tẻ, nhưng ngày tạ thì cùng một lúc, đó là ngày mồng 5 tháng 5 ta và mồng 1 tết Âm lịch, người ta đến lễ tạ, xếp hàng rồng rắn đến 5 ngày mới tan lễ.

Chị tôi, bà Dương Thị Xuyên 80 tuổi ở làng Bích La Nam kể rành rọt: người ta tin Ông mốc lắm. Những gia đình có con "mọt" đều đưa con đến gửi nhờ ông mốc trông coi, đến 12 tuổi mới xin về. Ngày đến xin, lễ tạ là một nắm cơm và một quả trứng. Còn những nhà hiếm hoi về đường con cái, người ta còn gửi ông mốc trông coi từ khi người mẹ mới mang thai.

Người xưa coi Ông Mốc là một vật "thiên", vì ngài đã nhận lệnh của Thần hoàng làng ra chôn chân xuống vị trí địa giới của ba làng: một tác không đi, một li không rời, ngày đêm trông coi đất đai của làng. Do đó, Ông Mốc có đủ linh nghiệm trông coi "thần hồn" cho mỗi thành viên trong làng.

Tiếng miền Trung gọi đường ranh giới giữa hai làng là "cọi giải" - "cọi" là gọi chệch từ "cọc" mà thành. Nếu đúng nghĩa về hình ảnh của "cọi giải" thì gồm một cái trụ đứng "cọc", còn dưới chân trụ là hai bọng tròn hai bên - nói theo nghĩa đen thì "cọc" ở giữa và hai hòn "giải" hai bên. Hiện nay, cột mốc cắm ở biên giới cũng thiết kế theo mẫu mã này. nhưng người ta không để ý, chỉ nghĩ cái bọng ấy là để giữ cho vững cột. Song cái gì cũng có lịch sử nguồn cội của nó, phải đặt chúng vào hệ thống thì mới nhận thức được vấn đề.

Văn hoá Nỗ Nường trong các dân tộc thiểu số ở nước ta cũng rất phong phú. Người Thái ở Tây Bắc, trên nóc cột bếp trong nhà sàn treo một cái "mu rùa" và cái "dùi đục", chiếc cột ấy gọi là cột "xau hẹ" vật "cắm" để trông coi ngọn lửa cho bếp ăn của gia đình "lớn" - ngôi nhà "lớn" dài 20 đến 30 gian, chiều ngang đến 10m. Khi trong nhà có việc tang thì quan tài được quàn cạnh cột "xau hẹ" này⁽⁶⁴⁾.

Với người Hà Nhì trên cổng bản treo một đôi "dùi đục", "mu rùa" để người của bản khi đi làm nương về, hoặc người lạ vào bản phải lòn cúi dưới đó, chịu sự kiểm tra tránh bọn ma quỷ trà trộn theo người lẻn vào bản, gây hại cho người và gia súc ⁽⁶⁵⁾. Ở người Kháng thì thầy mo làm một vật dài như thanh kiếm kẹp vào háng làm vật "thiêng" trong lễ cúng trừ đuổi tà ma (xem *hình 2*), hoặc có thầy mo đeo vào người như đòn gánh v.v...

Như vậy văn hoá Nỗ Nường thể hiện trong các hình thái hoạt động của xã hội, nói cách khác văn hoá Nỗ Nường là văn hoá con người, được diễn ra trong mọi hình thái hoạt động của xã hội loài người.

64 Tư liệu sưu tầm điền dã của chúng tôi năm 1960.

65 Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam, *Giữ gìn và phát huy tài sản văn hoá dân tộc ở Tây Bắc và Tây Nguyên*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1998- nhiều tác giả, Lý Khai Phà, *Tìm hiểu một số vấn đề văn hoá dân tộc Hà Nhì*, tr 136. Điều này, chúng tôi đã tiếp cận từ năm 1968.

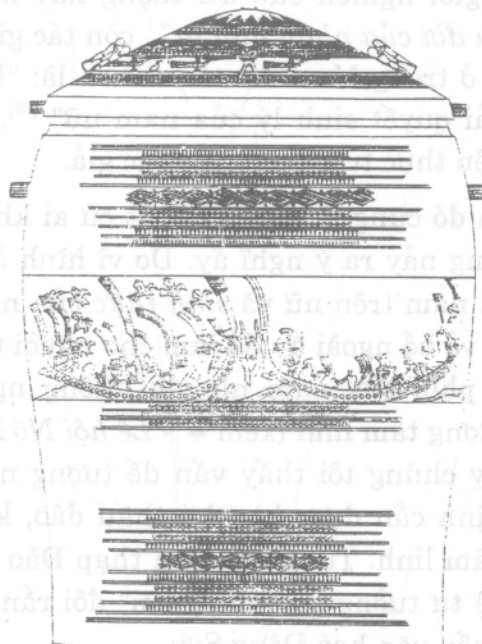
♣ 13. TƯỢNG NAM NỮ TRÊN THẠP ĐỒNG ĐÀO THỊNH

Thạp đồng Đào Thịnh được phát hiện tại di chỉ khảo cổ nằm bên bờ tả ngạn sông Hồng, thuộc địa bàn xã Đào Thịnh, nay là xã Phúc Thịnh, huyện Trấn Yên cách thị xã Yên Bái khoảng 15km về phía Tây Bắc. Thạp được phát hiện do một cơn lũ xói lở đất làm thạp trơ ra, ngày 14/9/1960 một đội dân quân xã đi tuần tra trông thấy... Hiện nay, thạp được trưng bày tại Bảo tàng lịch sử Việt Nam Hà Nội (*hình 59*)⁽⁶⁶⁾

Thạp có niên đại khoảng nửa thế kỷ thứ VII trước Công nguyên, hoa văn trang trí mang đặc trưng của dòng trống Ngọc Lũ thuộc nền văn hoá Đông Sơn. Trong thạp còn có một thạp nhỏ và nắp đây bằng gỗ cùng tro xương người, chứng tỏ thạp được dùng làm quan tài: thạp nhỏ thạp lớn (trong quan tài ngoài quách) trong tục hoả táng người chết, hẳn là một vị vua nào đó thời Hùng Vương. Thạp có

66 Nhóm Lê Văn Lan, Phạm Văn Kinh, Ngô Linh, *Những vết tích đầu tiên của thời đại đồng thau ở Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1963, tr 70+ 145.

hình dáng như chum đựng nước, cao 0,97m, đường kính thân nơi to nhất 0,70m nắp hình chóp nón, có bốn tượng đôi nam nữ tạc ở bốn phía đối diện, hướng đầu lên đỉnh, nhưng nay chỉ còn hai tượng.



Hình 59: Thạp đồng Đào Thịnh

Theo những người phát hiện được thạp kể lại: Ban đầu, vẫn còn nguyên tượng bốn đôi nam nữ, nhưng các cô dân quân thấy ngượng nên họ đã dùng báng súng ghè mất hai đôi (*Tư liệu của Bảo tàng lịch sử*).

Đặc điểm của tượng nam khoả thân để lộ sinh thực to quá cỡ so với tỷ lệ thân người, hông bên phải đeo dao có vỏ, nam nằm trên nữ, còn nữ nằm dưới nam. Nữ mặc váy ngắn đến nửa đùi, hai tay chống đỡ lên hai vai nam, đồng

thời hai hàng ngón chân cũng chống đỡ lên hai hàng ngón chân của nam. Thân hai người cách nhau bởi chiều dài của *sinh thực* nam, đặt ngoài váy nữ (xem hình 1).

Lâu nay, giới nghiên cứu coi tượng này là "*Ước vọng phồn thực lâu đời của nhân dân ta*", còn tác giả Toan Ánh (khi đó đang ở trong Nam đã nói rõ hơn là: "Ngợi ca việc giao phối, giải quyết sinh lý của nam nữ" ⁽⁶⁷⁾). Đó là cách nhận thức hiện thực trực quan của tác giả.

Tuy nhiên đó cũng là điều mà bất cứ ai khi nhìn thấy pho tượng cũng nảy ra ý nghĩ ấy. Do vì hình ảnh của pho tượng là nam nằm trên nữ và *sinh thực* của nam lại để lộ ra ngoài. Cái vẻ bề ngoài ấy đã làm cho người ta ngộ nhận về việc giao phối của nam nữ mà không nghĩ đến vật "*hèm*" biểu tượng tâm linh (xem ♣ 9 *Lễ hội Nô Nường ở các làng*). Vì vậy chúng tôi thấy vấn đề tượng nam nữ trên tháp Đào Thịnh cần được bàn lại thấu đáo, kỹ càng hơn theo hướng tâm linh. Tư tưởng trên tháp Đào Thịnh cũng nằm trong hệ tư tưởng của vật "*hèm*" đôi rắn quấn nhau nuốt voi của nền văn hoá Đông Sơn.

Như đã biết, tháp Đào Thịnh là quan tài chôn cất bậc vua chúa nào đó xưa kia, cho nên chiếc tháp này là hiện diện của một ngôi mộ cổ. Vì thế, những hiện vật ghi trên tháp đều là vật linh: *bùa chú*, *hèm*, chứ không thể là vật hiện thực, mà bất cứ ai khi mới bắt gặp cũng nhận thức được nội dung một cách dễ dàng. Để thấy rõ điều này ta đi vào một số nét trong phong tục tang ma của người Việt sau đây:

67 Xem chú thích 20.

Ở người Việt, việc khâm liệm tang ma (nhà giàu) được tiến hành theo những thủ tục thuộc lĩnh vực tâm linh rất cẩn trọng, trước sự chứng kiến, chỉ bảo của một vị hiểu biết về lĩnh vực này gọi là "*trùm đám*" như sau: Người chết được tắm rửa sạch sẽ lần cuối và được mặc bộ đồ mới gọi là bộ "*Lục xù*", có những hình hoa văn *bùa chú* (đã chuẩn bị từ trước cho người già), và quan tài cũng được trang trí những dấu hình *bùa chú*.

Trước khi tiến hành khâm liệm, thầy cúng đứng bên cạnh quan tài với những động thái ma thuật: Miệng đọc thần chú, tay trái cầm một nén hương, khua khua, chỉ chỉ, vẽ vẽ tạo thành những *đạo bùa*, còn tay phải cầm dao chém mạnh từng nhát tạo nên những vật "*hèm*" vào bên trong thành ván dọc và ván ngang.

Khâm liệm xong với các bước thủ tục kỹ càng, đặt quan tài chính gian giữa, nếu nhà còn người tôn (cao tuổi) hơn thì đặt gian cạnh, đầu quay ra. Phía dưới chân quan tài dựng một cây *hồn bạch* để "*hồn*" trú vào trong đó - (hồn bạch ấy là lấy lụa trắng đắp vào khi người gần mất rồi kết lại có đầu, có tay, có chân như hình người)⁽⁶⁸⁾, trên nắp quan tài đặt hai hiện vật tượng trưng: hiện vật thứ nhất cổ cúng "*phục hồn*" (một bát cơm quả trứng, đôi dưa bông), hiện vật thứ hai: đĩa đèn với "*ngọn lửa*" cháy sáng đầu dây bấc (dây bấc tết kiểu vắn thùng- Tơ hồng) biểu tượng sự sống trong cả cuộc đời của người quá cố (xem ♣ 15 *Lý giải cây đèn hình người quỳ*). Mỗi hiện vật này đều hàm chứa một tổ hợp nội dung (xem ♣ 19 *Đôi dưa bông trên bát cơm cúng người quá cố*).

68 Phan Kế Bính, *Việt Nam phong tục*, Nxb Hà Nội, 1999, tr 32.

Vậy thập Đào Thịnh là quan tài của bậc Vua chúa đương thời, cho nên những hiện vật hiện hữu trên thập đều là vật biểu tượng tâm linh, *bùa chú*, như dây đai viên thập ở trên và dưới là dây "*Tơ hồng*" (cuộn thừng), hoặc đôi thuyền đưa tang là thuyền rồng: chiếc đi trước chở quan tài và tang quyến của hoàng tộc, chiếc đi sau chở các quan trong triều hộ tống. Đôi chim vật tổ Tôtêm (totemist) *Uy Oa*, chim mái theo thuyền đưa tang đi trước, còn chim trống theo thuyền đưa tang hộ tống đi sau. Trên đỉnh thập còn có ngôi sao 12 cánh và các con chim Lạc. Điều đặc biệt ở trên nắp thập là các cặp tượng đôi nam nữ đã miêu tả ở phần đầu. Tiền nhân hẳn đã lường trước sự hiểu nhầm về nội dung (giao phối) nên mới tạo ra những dữ kiện như đã trình bày ở phần đầu. Trong đó cần lưu ý hình ảnh người đàn ông đeo dao bên hông (vì không ai lại đeo dao trong khi hoan lạc và nữ lại mặc váy). Vậy đây là linh vật.

2. Nhận xét:

2.1. Khi nhận thức về ý nghĩa của tượng

Đã có ý cho rằng, lâu nay chúng ta bị một lối mòn về hiện thực trực quan. Chẳng hạn khi thấy tượng người đàn ông ở di chỉ Văn Điển để lộ bộ phận *sinh thực* (to quá cỡ so với thân người) thì cho rằng, đó là sự ngợi ca về chế độ phụ hệ của dân tộc đã có từ thời đồ đá. Nếu lý giải như thế thì tượng Bà Đanh (Banh) cho đến giữa thế kỷ XX vẫn còn, ấy là ngợi ca chế độ mẫu hệ chăng ? Hoặc tượng nam nữ trên cột cây Kolau của người Ba Na ở Tây Nguyên (*hình 4*) và tượng nam nữ trong Khau kút trên nóc nhà của người Thái ở Tây Bắc (*hình 5*) và nhiều ví dụ khác nữa. Chẳng lẽ, đó đều là ngợi ca "*phồn thực*" và "*ân ái*" chăng. Không ai lại rú

nhau lên trên nóc cây, trên nóc nhà và trên nóc mồ để hoan lạc cả, cho nên những tượng nam nữ đó đều là linh vật.

Vật linh Nỗ Nường có ba cấp độ. Cấp độ I - nguyên gốc (sinh thực kèm với hình người). Cấp độ II - vật linh tách khỏi thân người như Linga Yoni của Ấn Độ, hoặc bộ "thả" trong chữ "tổ" Hán tự Trung Quốc, hoặc vật linh Nỗ Nường của người Lạc Việt thờ ở miếu Trờ Trám (hình 3) và cấp độ III, hiện vật biểu tượng "âm dương" thoát ra khỏi cái nguyên gốc cấp I. Nguồn gốc của biểu tượng "âm dương" là chung của nhân loại. Chẳng hạn như cái "chối" của bà phù thủy người Nga hoặc cành "dương" của Đạo Phật, cây Thánh giá hoặc cây đu đủ "bóng" trên bát cơm cúng người quá cố và cây "nêu" của người Việt, cây "Ta leo" của người Thái ở Tây Bắc, cây Kolau của người Ba Na ở Tây Nguyên v.v...

2.2. Quan niệm xưa cho rằng, con người gồm có hai phần: phần hồn và phần xác, trong đó phần hồn quan trọng hơn cả, quyết định mọi hoạt động của phần xác: phần xác chỉ tồn tại trong quãng thời gian người ta còn sống "hai năm mươi", còn phần hồn thì tồn tại vĩnh hằng. Do đó, dân tộc nào cũng quan tâm đến vấn đề "chết".

Người chết (quý tộc) còn được ướp xác và xây lăng tẩm nhằm kéo dài phần xác của người quá cố. Chẳng hạn như phong tục của người Ai Cập và người Lạc Việt trong các ngôi mộ cổ. Cho nên ngôi nhà ở của người sống được trang trí vật linh như thế nào thì ngôi nhà mồ của người chết cũng được trang trí vật linh như thế.

Vật linh trong ngôi nhà ở của người Việt là chiếc gương gắn trên cửa chính gọi là "hèm" (nay có nhà dùng gương

hình bát quái) nhằm để canh giữ, tránh ma quỷ chui vào nhà, hoặc đòn nóc có hai hình ba góc ở hai đầu. Đòn nóc linh nghiệm đến độ, nếu chỉ vào mặt tiền nhà hàng xóm thì nhà kia sẽ bị cháy. Vì thế nhà kia phải làm vật "*hèm*" để trừ yểm lại - tức là chiếc gương trước cửa. Ngoài ra ngày rằm và mồng một tết Nguyên đán người ta còn trồng cây Nêu trước sân đình chùa và ở mỗi gia đình⁽⁶⁹⁾. Giá trị của cây Nêu còn được dùng vào rất nhiều việc như khi tục *Xuống đồng* và trong các lễ hội cũng để đuổi ma quỷ.

Trong nhà của người Thái ở Tây Bắc thì treo vật hèm "*mu rùa và dùi đục*" trên cột bếp gọi là cột "*Xau hẹ*" để giữ gìn ngọn lửa hồng và thức ăn cho từng nhà, hoặc treo *Ta leo* ở cầu thang để đuổi ma quỷ khi nhà có việc Căm (xem 7.4. *Ta leo của người Thái*). Còn người Hà Nhì (ở Tây Bắc) thì treo vật hèm "*dùi đục, mu rùa*" lên trên cổng bản để người đi làm về và khách vào bản, hoặc đi đường qua bản phải chui lượn dưới đó, chịu sự kiểm tra, giám sát, tránh ma quỷ trà trộn theo người chui vào bản gây tai họa cho con người và gia súc.

Ở người Việt, các làng giàu có, trù phú, đều có miếu Bà Đanh (Banh) để canh giữ nơi cư trú của cả làng, hoặc ở các nơi tôn nghiêm thờ cúng như nhà thờ, đình, chùa đều có tạc hình vật linh "*hèm*" (âm dương), hoặc ở những khu lăng tẩm như của nhà Nguyễn (Huế) đều có dựng cột "*biểu*", hoặc ở cố đô Đền Hùng (Phú Thọ) thì có cột đá *Thê*, hoặc chùa Một Cột như ở Hoa Lư và chùa Một Cột ở Hà

69 Trần Quốc Vượng, Lê văn Hảo, *Mùa xuân và phong tục Việt Nam*, Nxb Văn hoá, Hà Nội 1976, tr54.

Nội, hoặc các trụ Linga Yoni ở các đền tháp của người Chăm... đó đều là vật linh ý nghĩa như Thần Siva của Ấn Độ để trừ đuổi ma quỷ, triệt tiêu cái ác bảo vệ điều thiện (xem ♣ 22 *Chùa Một Cột*).

Như vậy, tháp Đào Thịnh là quan tài của tộc trưởng, hoặc nhà vua thì các hiện vật trên tháp đều là vật "hèm" - và vật "hèm" chính ở đây là Nỗ Nường kèm cả hình nhân. Đó là đặc quyền của đẳng cấp nhà vua mới được chiếm hữu một bộ vật linh, còn dân thường thì cả làng mới được một bộ. Cho nên trong lễ hội Nỗ Nường, tan hội chủ tế ném vật linh Nỗ Nường ra để mọi thành viên của làng tranh cướp, đến độ bị dập nát ra, mỗi người chỉ tranh được một tý để làm khước (xem ♣ 9 *Lễ hội Nỗ Nường ở các làng*).

Tóm lại: tượng nam nữ trên tháp Đào Thịnh là hình ảnh tổ phụ và tổ mẫu. Đó mới là bậc thần linh cao nhất, gốc nguồn của vật linh "âm dương" để canh giữ thân xác và thần hồn của người trong mộ.

♣ 14. TƯỢNG NHÀ MÔ TÂY NGUYÊN

Trong một khu mộ của người Tây Nguyên chúng ta nhìn thấy ở phía trên nóc cứ ngõ đó là những cột tháp chuông của một thành phố cổ ở đâu đấy, nhưng không, đó là cây Kolao, cây Kút làm cột tượng trong lễ hội bỏ mả của vùng Tây Nguyên (hình 60), và trên đỉnh của các cột là một đôi nam nữ ôm nhau (xem lại hình 4).



Hình 60 : Ảnh của T..S Nguyễn Duy Thiệu. Viện Đông Nam Á

Theo Ngô Văn Doanh tượng nhà mồ được tạc ở hai tầng: tầng thấp và tầng cao. Tượng nhà mồ đặt ở tầng cao là trên đỉnh cột Klao - cột Klao dựng ở hai đầu nóc nhà, còn cột dựng ở chính giữa nóc nhà gọi là cột Kút- cây Klao hay cây Kút có ý nghĩa như cây Nêu của người Kinh.

Tượng nhà mồ ở tầng thấp, đó như cảnh sinh hoạt của một khu dân cư, với đủ các hạng người, đủ các tư thế và kiểu dáng : tượng người ngồi hai tay ôm mặt, tượng người có chửa ôm bụng, tượng người địu con sau lưng, tượng người dắt em bé, tượng phụ nữ đứng hai tay banh bộ phận sinh dục của mình ra, tượng người đàn ông đứng hai tay cầm cái dương vật của mình trưng ra và to quá cỡ so với tỉ lệ thân người, tượng người nam nữ ôm nhau, vv..., và loại tượng hiện đại như : tượng thợ cắt tóc, tượng người đá bóng, tượng người y tá, tượng học sinh, tượng lính Mĩ, tượng ông Tây bà đầm, vv... Chẳng hạn người lính đồng (*hình 61*), hoặc đôi nam nữ để lộ Nở Nường ra - với phụ nữ cho sưng lên như cái bát úp vào đó (*hình 62*). Đây là động thái đưa vật linh ra, nó như tượng số 2 của thầy Mo người Kháng ở đầu.

Hình 61: Lính đồng



Hình 62: Đôi nam nữ



Hoặc trước cổng nhà mồ có hai tượng : một đàn ông, một đàn bà, đôi tượng này họ như trong tư thế đứng cạnh cổng: người đàn bà hai tay banh bộ phận sinh dục của mình ra, người đàn ông cầm bộ phận sinh dục của mình trưng lên. Hẳn đó là vũ khí cạnh gác ma quỷ ở nhà mồ của họ (*hình 6 và 7*).

Đặc điểm tư tưởng và bản sắc văn hoá ở đây là hoa văn trang trí ở nhà mồ đều mô phỏng hình ảnh bộ phận sinh dục của bà mẹ Karoih, nhân vật thần thoại và văn hoá của người Giarai và Bahnar⁽⁷⁰⁾, còn các loại tượng đều là khoả thân với nhiều sắc thái biểu hiện trong các tư thế, trừ loại tượng hiện đại thì không khoả thân.

70 Ngô Văn Doanh, *Nhà mồ và tượng mồ Giarai, Bahnar*, Sở Văn hoá tỉnh Giarai –Viện Đông Nam Á, 1993, tr 68.

✦ 15 LÝ GIẢI CÂY ĐÈN HÌNH NGƯỜI QUỲ (71)

Cây đèn hình người quỳ (*hình 63a*) tìm được ở ngôi mộ cổ (mộ số 3 trong quần thể 3 mộ), có niên đại trước và sau Công nguyên ở Lạch Trường Thanh Hoá, do nhà khảo cổ học người Thụy Điển O. Janse khai quật vào năm 1935. Ông gọi là "*Bí mật của cây đèn hình người*" và đó cũng là tên cuốn sách *Nhật kí về công việc khảo cổ học ở Việt Nam* trong thập kỉ 40 thế kỉ XX của ông. Sách đã được Bảo tàng Lịch sử Việt Nam dịch, xuất bản năm 2001.

Ngôi mộ có thể của một quan chức người bản địa O.Janse gọi là già làng, bởi tính khiêm tốn không hoành tráng như những ngôi mộ của người Hán là quan lại cai trị xứ bản địa lúc bấy giờ. Các đồ vật trong mộ còn có một hiện vật hình sinh thực (Nữ Nương) (*hình 63 b*),

O.Janse cho rằng đồ vật sành sứ tuy táng trong mộ có thứ của bản địa, có thứ của Trung Hoa thuộc đời Hán, nhưng các thứ bằng kim loại thì của bản địa sản xuất,

71 O Lov Janse, *Bí mật cây đèn hình người quỳ*, Bảo tàng Lịch sử Việt Nam – Hà Nội 2001, tr 199 – 244.

song chịu ảnh hưởng của Ấn - Hy Lạp cổ. Ngoài một thanh kiếm bằng sắt, có một vài hiện vật đồ đồng và cây đèn hình người quỳ do Ô. Janse cho phục chế (hình 63a). Chúng tôi cho rằng khuôn mặt của tượng không phải người bản địa, phải chăng do người châu Âu phục chế.

Hình 63 a



Hình 63b



Tượng cao 35 cm. O. Janse coi là khoả thân, nhưng chúng tôi cho là đóng khố, vì có một đầu khố trải ra phía trước (giữa hai đầu gối). Hình đóng khố này là người bản địa, tục của người Việt cổ.

Tượng được trang trí cầu kì: đai đeo bụng, hoa đeo tai, đầu đội mũ có chóp; hai tay bưng khay đựng dầu dâng hiến. Điều đáng nói ở đây là những cây đèn: hai đầu tay cạnh vai khảm hình người ôm cây đèn hình chữ S vươn lên cao, trên đầu phía sau cũng có cây đèn, hai đầu gối và hai gót chân quỳ cũng có hình người cây đèn. Như vậy là bảy ngọn đèn, nếu tính cả hai ngọn đèn nằm giữa hình chữ S ở hai cánh tay là chín ngọn đèn.

O. Janse cho rằng: ánh sáng là biểu tượng của tâm hồn

và chứa đựng nội dung thiêng liêng của thần thánh. Vì thế, ánh sáng phát ra từ những ngọn đèn của cây đèn hình người phải được nhìn nhận như hào quang chói lọi. Ánh hào quang đó sẽ đưa lại cho mỗi con người lòng tôn kính thần thánh, tín ngưỡng và sự bất tử.

Ông nói, điều đáng ngạc nhiên là nhân vật chính thiếu tất cả những đặc điểm của người Trung Hoa và như vậy có thể nói là một người lạ. Trên đỉnh đầu có một vật nhỏ và người ta có thể phỏng đoán là một chiếc mũ đó là dấu ấn mang tính chất xã hội và tôn giáo. Do vậy, trong trường hợp này việc trang trí trên đỉnh đầu thường xuất hiện khi mô tả một vị thần trong văn hoá Hy Lạp, Ấn Độ và Viễn Đông.

Như vậy O.Janse đã lấy văn hoá của Hy Lạp, Ấn Độ và Viễn Đông để áp dụng vào tượng cây đèn hình người quỳ tìm thấy ở Lạch Trường Thanh Hoá, đồng thời khi phục chế hình người thì nét mặt và nhiều điểm khác nữa đều mang dáng dấp của người nước ngoài. Điều đó không có gì lạ. Theo lẽ, hiện vật văn hoá Đông Sơn khi được người phương Tây lý giải sẽ thành văn hoá phương Tây, người phương Bắc lý giải sẽ thành văn hoá phương Bắc. Vậy, chỉ người Việt Nam lý giải mới thành văn hoá Việt Nam, bởi hiểu được truyền thống văn hoá của dân tộc do Tổ tiên để lại.

Đúng vậy, cây đèn hình người quỳ là thuộc lĩnh vực tín ngưỡng tâm linh do giới pháp sư, phù thủy trong triều đình Văn Lang tạo ra. Do đó, hình người quỳ này là vị "thánh", vị pháp sư, hay vị phù thủy trong trường hợp đó đều đúng cả. Nó được tạo ra cùng thời với các biểu tượng như: tượng nam nữ trên thạp đồng Đào Thịnh, hoặc đôi rắn cuốn nhau nuốt voi và trước đó là đôi dưa bông trên

bát cơm cúng người quá cố và đặc biệt là biểu tượng *Hùng Linh* (trống đồng) v.v.

Vì thế, cây đèn hình người quỳ phải chứa đựng hàm ý biểu tượng của nền văn hoá Đông Sơn –Giao Chỉ

Do tính chất của ngọn đèn như O.Janse đã mô tả: ánh sáng là biểu tượng của tâm hồn và chứa đựng nội dung thiêng liêng của thần thánh. Vì thế, ánh sáng phát ra từ những chiếc đèn của cây đèn hình người phải được nhìn nhận như hào quang chói lọi. Ánh hào quang đó sẽ đưa lại cho mỗi con người lòng tôn kính thần thánh, tín ngưỡng và sự bất tử. Đó là tư tưởng tôn vinh ngọn đèn của người Việt cổ.

Người Việt quan niệm sự sống của mỗi con người được ví như ngọn đèn trước gió. Sự sáng của ngọn đèn là thước đo về chất lượng sự sống của con người: ngọn đèn lung linh, bùng sáng là người đó cường tráng, mạnh khoẻ. Ngọn đèn mờ, diễn biến theo từng cấp độ là sức khoẻ của người đó ốm đau ở từng mức độ. Ngọn đèn tắt là người đó đã qua đời.

Như vậy, ý nghĩa biểu tượng ở ngọn đèn là sự sống và cái chết của mỗi đời người. Người Việt xưa còn lấy hình ảnh dây Tơ hồng để bện búi nhùi nhằm gìn giữ lửa cho bếp nấu ăn, tức là gìn giữ ngọn lửa của sự sống (xem ♣ 16 *Dây Tơ hồng*...).

Từ quan niệm đó của người Văn Lang – Giao Chỉ xưa truyền lại, qua từng thế hệ của người Việt gìn giữ và thực hiện. Cho nên, trước đây khi một thành viên của cộng đồng qua đời, trên quan tài sẽ có 7 ngọn đèn (7 vía đàn ông) và 9 ngọn đèn (9 vía đàn bà) biểu tượng cho sự sống của người

quá cố. Khi quan tài hạ huyết, ngọn đèn sự sống của người quá cố chuyển sang thế giới bên kia, còn ở thế giới bên này thì ngọn đèn đã tắt – tức là chấm dứt sự sống của người đó.

Như vậy, sự sống của con người là cao quý, linh thiêng. Sự sống, đó là của cải giàu có viên mãn, đặc ân linh thiêng do trời phú cho con người. Cho nên, cây đèn hình người quỳ, hai tay nâng đĩa dầu đầy, cơ sở của sự cháy, đó là hình ảnh dâng hiến "ngọn lửa" sự sống cao quý cho con người. Vì thế, nhân vật này cũng là vị thần. Trong tín ngưỡng của người Thái ở Tây Bắc, vị thần biểu tượng sự sống của con người gọi là thần "Xai khớ" (xem 7.2 *Dây Xai khớ*)

Trong khi mô tả các chi tiết trên cây đèn hình người quỳ O. Janse nói, có thể đó là người đàn bà. Vậy trong đặc trưng văn hoá hát thờ của ta có ả đào, vì thế chiếc mũ trên đầu của tượng có thể có hình ảnh chiếc khăn mỏ quạ của phụ nữ người Việt cổ chẳng.

Cây đèn hình người quỳ đó là vị "thần" tạo hoá đang dâng hiến sự sống cho con người trong quan niệm về vòng đời của người Việt. Điều đó cũng được thể hiện trong câu ngạn ngữ : Hãy nhìn sự cháy sáng của ngọn đèn mà biết về sức khoẻ trong sự sống của con người.

Tóm lại, cây đèn hình người quỳ là biểu tượng cho một quan niệm về văn hoá tâm linh trong đời sống của người Văn Lang – Giao Chỉ, truyền nối qua từng thời kỳ lịch sử trường tồn của dân tộc đến ngày nay. Đó là tục người chết, trên quan tài nam đặt bảy ngọn nến và trên quan tài nữ đặt chín ngọn nến.

♣ 16 DÂY TƠ HỒNG CỦA NGƯỜI KINH

Duyên phận ta phải chiều

Ai ơi duyên phận phải chiều

Dây tơ hồng vấn vít

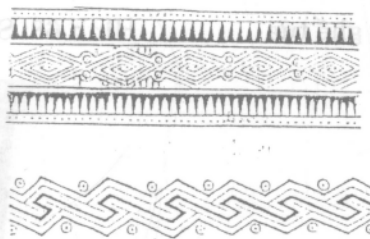
Đạo chỉ hằng bà Nguyệt khéo xe

(Hát chèo *Quan âm Thị Kính*).

Đó là tâm thức về một loại hoa văn biểu tượng sinh học, chất *nguyên khí* của con người được gọi là dây *Tơ hồng* (xem lại 7.3 *Dây tình xai peng của người Thái*).

Trong những motif hoa văn trang trí trên *Hùng Linh Đông Sơn* có loại motif hoa văn gọi là cuộn thừng, chúng tôi gọi là dây *Tơ hồng*. Loại motif hoa văn này tác giả Hà Văn Tấn cho rằng có cội nguồn từ hoa văn Phùng Nguyên⁽⁷²⁾ (hình 64a, b).

72 Hà văn Tấn, *Theo dấu các văn hoá cổ*, s.d.d tr 655 hình 21 a, b.

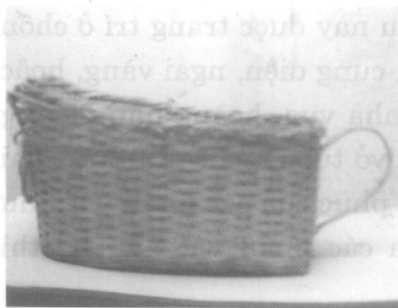


Hình 64 a b

Loại hoa văn này được truyền kỳ trong trang trí hàng thổ cẩm của người Kinh và các dân tộc gần kề. Chẳng hạn trong hàng đan lát mây tre, chiếu cói, mũ đội đầu, túi xách tay, giỏ đựng hoa và các thứ liễn, âu, đĩa, v.v... thì hoa văn dây "cuộn thùng" được trang trí viền làm nẹp cặp miệng (hình 65), còn khi đan tấm cót thì hoa văn hình "cuộn thùng" được đan chéo, kỹ thuật cài giữ từng nan tre, và thay đổi cách cài nan để tạo hoa văn "cuộn thùng" làm đường viền xung quanh tấm cót (hình 66).

Hình 65: Giỏ

Hình 66: Tấm cót



Sự biến thái của mô típ hoa văn này thật đa dạng, phong phú tạo tính thẩm mỹ cho các mặt hàng khác nhau, như thanh song cửa sổ, thanh song sau ghế tựa (hình 67), hoặc thanh song trang trí ở cầu thang của nhà ở (hình 68) .

Hình 67: Song ghế tựa

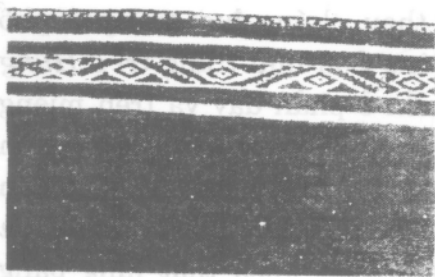


Hình 68: Song cầu thang



Trong hàng vải lụa thêu dệt của người Kinh và ở các dân tộc thiểu số, motif hoa văn này cũng được trang trí trên riềm gối, riềm chăn như riềm chăn của người Bana (hình 69). Ngoài ra, chúng còn được biến thái thành một dạng khác gọi là hoa văn dây leo, trang trí trên mặt tường bàn thờ nhà thờ họ (hình 70) và ở những vị trí khác trong các đình chùa.

Đồng thời, hai motif hoa văn này được trang trí ở chốn cung đình như: nhà Thái miếu, cung điện, ngai vàng, hoặc trang trí trên trang phục của nhà vua, hoàng hậu, hoàng tộc và quan lại. Cho nên, ở các vở tuồng, chèo ta thấy loại hoa văn ấy trang trí trên trang phục của các nhân vật như vua, quan còn trang phục của các nhân vật hầu hạ thì không có hoa văn.



Hình 69



Hình 70

Hình 69: Nguyễn Từ Chi, *Góp phần nghiên cứu tộc người*, Nxb Văn hoá Thông tin, Tạp chí Văn hoá Nghệ thuật – Hà Nội.

Hình 70: Trang trí nhà thờ họ ở Quảng Trị. Tư liệu của chúng tôi.

Như vậy, loại mô típ hoa văn dây "tơ hồng" là sản phẩm của đẳng cấp vương quyền và chốn tâm linh.

Điều đó, không có gì lạ. Bởi lẽ, sản phẩm hoa văn ra đời là do đẳng cấp tôn giáo: thầy pháp, thầy bói, thầy phù thuỷ sáng tạo ra. Họ là đội ngũ sáng tạo ra không chỉ hoa văn thổ cẩm mà toàn bộ nền văn hoá của dân tộc. Đến thời kỳ đẳng cấp vương quyền xuất hiện thì đẳng cấp này chiếm lấy loại sản phẩm ấy. Song nó được trang trí ở các mặt hàng dùng trong khu vực tâm linh và vương quyền, nhờ đó mà chúng được lan truyền, trang trí ở các sản phẩm của giới bình dân.

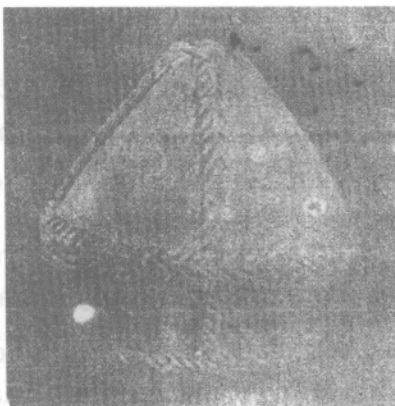
Mô típ hoa văn cuộn thùng "tơ hồng" xuất hiện từ thời đồ gốm cổ sơ, ở trên các vùng đất Giao Chỉ, chúng được trang trí làm dây viền trên những đồ thờ, hoặc ở những đồ đựng

gia dụng, v.v... Đến thời đồng thau, chúng được trang trí phổ biến trên đồ đồng văn hoá Đông Sơn như trang trí ở *Hùng Linh* (trống đồng), làm dây viền ở phần đáy và trên miệng thạp đồng, như thạp đồng Đào Thịnh (xem *hình 58*)⁽⁷³⁾. Còn hoa văn đường "đan chéo" như ở tám cột, được trang trí trên quai *Hùng Linh* Ngọc Lũ và trên quai của một số *Hùng Linh* khác, hoặc làm đai viền quanh mặt khoá thắt lưng bằng đồng (*hình 71*), hoặc viền ở ấn đồng (*hình 72*)⁽⁷⁴⁾.

Hình 71: Mặt khoá thắt lưng



Hình 72: Ấn đồng



Nhận xét

1. Nguồn gốc của dây "tơ hồng"

Trong lời mở đầu Văn bia ở Quốc Tử Giám viết : "Hiền tài là nguyên khí của Quốc gia", tức là: đất nước có "Nguyên khí" của đất nước, con người có "Nguyên khí" của

73 Hà Văn Tấn, sđd, trang 656, bản vẽ hình 25 a, b.

74 Lê Trọng Khánh, *Sự hình thành và phát triển chữ Việt cổ*, Viện Văn hoá, 1965, tr 30, hình 11.

con người. "Nguyên khí" của con người tạo ra "Nguyên khí" của đất nước. "Nguyên khí" của Tổ phụ Lạc Long Quân và Tổ mẫu Âu Cơ sinh giống nòi Lạc Việt. Nói cách khác, dây "tơ hồng" là cơ sở của sự ham muốn ái ân, giao hoà kết nối giữa hai chất "nguyên khí" của nam và nữ. Nội hàm đó được biểu tượng bằng hai sợi dây, nhưng lại đứt ra từng đoạn như con bún, mà xoắn xuýt, chực muốn bện vào nhau như dây cuộn thừng (xem thêm 7.3 *Dây tình xai peng, tơ hồng của người Thái*).

Trong dân gian ý nghĩa của dây Tơ hồng còn được dùng để nói về gia súc như, khi một con trâu đến kỳ động hờn, nó tiết ra một loại chất nhờn trắng sau ...gió đưa qua đưa về. Thấy hiện tượng ấy, các lão nông nói: Con trâu ấy đã có "tơ hồng", hoặc con bò kia đã "đi tơ" rồi đấy v.v.

Như vậy, dây "Tơ hồng" là tên gọi một loại vật chất cụ thể và sinh động, cho nên không riêng văn chương bình dân ca ngợi bằng ca dao, hò vè mà văn chương bác học cũng miêu tả sự diễn biến của dây "Tơ hồng":

Vấn vít, quấn quýt

Đạo vợ chồng khéo xe

Người xưa mượn những hình ảnh đó để biểu đạt về hình thái kết nối của sinh học, ở điểm khởi thủy, trong việc hình thành và phát triển của con người, tạo thành hoa văn dây cuộn thừng. Hình ảnh ấy phải chăng khoa học hiện đại gọi là dây A.D.N.

Từ tâm thức truyền kỳ đó, cho nên đến thời hiện đại, trong lễ đám cưới người ta lấy chữ cái đầu của tên cô dâu và chú rể viết lồng vào nhau làm biểu tượng dây "Tơ hồng"

trang trí trong phòng tân hôn, rồi đưa về treo trong phòng hợp cẩn. Ở trong đó còn có một mâm cỗ, trang trí tuyệt đẹp, cũng gọi là cỗ "Tơ hồng". Nghĩa là những hiện vật xuất hiện trong lễ tân hôn này đều bao hàm ý nghĩa "Tơ hồng" của đôi uyên ương.

Ngoài ra trong đời sống, người ta còn gọi loại dây leo ở hàng rào dâm bụt là dây "Tơ hồng". Loại dây leo này có lối sống móc nối, đan xen, chằng chịt như mớ bòng bong, gỡ không ra mà không hòa đồng giữa hai chất đục cái.

Trong đông y, nam giới bị bệnh "yếu" sinh lí, người ta lấy dây tơ hồng màu xanh leo trên cây cao sắc cho uống, sẽ khỏi. Trong dân gian có câu ca:

Gái chê chồng

Lấy dây tơ hồng cho uống

2. Thời điểm xuất hiện biểu tượng "Tơ hồng"

Căn cứ vào những hoa văn có từ thời điểm đồ đá mới, trong các di chỉ khảo cổ học của vùng châu thổ sông Hồng, sông Mã, sông Lam đã cho chúng ta hiểu tường tận điều đó. Tổ tiên của người Lạc Việt - Giao Chỉ từ thời ấy đã tạo cho hoa văn "Tơ hồng" sơ khai, đó là viên đá có hai phần đối xứng, tiếp theo là tạo ra hai sợi dây cuốn vào nhau, ghi trên đồ gốm.

Đến thời đồ đồng, dây "Tơ hồng" được trang trí trên những vật linh bằng đồng, trong đó có ấn đồng (*hình 72*) và trống đồng. Đó là vật linh biểu tượng quyền uy của vua Hùng và các Lạc hầu Lạc tướng của triều đình nước Văn Lang. Ngoài ra dây "Tơ hồng" còn được dùng để tạo nên

"đôi rồng" trống mái trên thập đồng Đào Thịnh và trên tang trống đồng Ngọc Lũ.

3. Lâu nay chúng ta coi dây "Tơ hồng" chỉ là ý niệm, không có một hoa văn cụ thể, và dây "Tơ hồng" là xuất xứ ở Trung Quốc, trong truyện *Vi Cố*, rằng: Vào thời nhà Đường, có người tên là Vi Cố, một hôm anh ta vào rừng và bị lạc. Rồi cứ thế đi mãi, đến một gốc cây lớn thì gặp một ông già tóc bạc trắng, ngồi xe hai sợi chỉ lại với nhau. Bên cạnh ông lão có một cuốn sổ ghi chép đầy kín chữ và nói cho Vi Cố biết: Ông đang xe duyên cho từng lứa đôi ở trần gian, còn cuốn sổ này là ghi tên của từng cặp uyên ương mà ông đã ghép. Đó là duyên số trời định. Về sau, người đời gọi ông lão kia là ông Tơ, bà Nguyệt, xe duyên cho đôi lứa tức là ông Trời bà Trăng (Tóm lược). Nhưng tâm thức về dây "*Tơ hồng*" của ta thì đã có từ xa xưa, qua mô-típ hoa văn và các hiện vật biểu tượng như đã dẫn ở trên. Ngoài ra dây "*Xai Peng*" (Tơ hồng) của người Thái thêu trên khăn Piêu đội đầu của phụ nữ, đó là một cứ liệu giúp chúng ta hiểu về mô-típ hoa văn dây "*Tơ hồng*" của người Việt đã bị xoá nhòa trong thời kỳ Bắc thuộc.

Tóm lại, trong quan niệm của người Việt dây "*Tơ hồng*" là hình thái sinh học, chất nguyên khí của nam nữ, bởi sự "ham muốn" (libido) quyến lại mà thành. Đó là nguồn gốc vòng đời của con người.

♣ 17. ĐÔI RẮN QUẤN NHAU NUỐT VOI LÀ BIỂU TƯỢNG DÂY TƠ HỒNG

Trên cán một chiếc dao găm bằng đồng tìm được tại di chỉ văn hóa thời Đông Sơn ở làng Vạc Nghệ An, có hình hai con rắn quấn nhau đang nuốt một con voi (*hình 73*). Biểu tượng này cũng được thờ trong dân gian của người Việt, như ở đình Phố Thắng huyện Hiệp Hoà tỉnh Bắc Giang trước đây có thờ hiện vật biểu tượng Đôi rắn quấn nhau đang nuốt một con voi bằng gỗ sơn màu gụ ⁽⁷⁵⁾.

Sách *Lịch sử tư tưởng Việt Nam* ghi: Rắn nuốt voi là một huyền thoại phổ biến khắp vùng Đông Nam Á cổ cho đến bờ sông Dương Tử. Ngay trong thiên *Thiên vấn* của *Sở từ*, một bài từ chứa đầy các huyền thoại cũng có câu hỏi: "Vì sao rắn nuốt voi ⁽⁷⁶⁾. Nhưng đã 2000 năm qua, cho đến nay vẫn chưa có ai đưa ra một giả thuyết nào khả dĩ có sức thuyết phục và chấp nhận được.

75 Tư liệu của nhà giáo Đoàn Văn Chúc, trường Đại học Văn hoá Hà Nội cung cấp.

76 Nguyễn Tài Thư (chủ biên), *Lịch sử tư tưởng Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1993, tr 64.

Theo chúng tôi, người xưa làm biểu tượng đó đều là vật "hèm", "bùa chú" do giới thầy pháp, thầy mo thuộc dòng tín ngưỡng tâm linh thực hiện. Vì thế, ý nghĩa của vật "hèm" phải dấu kín nội dung, thì tính linh nghiệm của vật "thiêng" mới mầu nhiệm như: *Bánh thánh* của người Thiên chúa giáo và nước *Cành dương* của đạo Phật, hoặc như đôi "*đũa bông*" trên bát cơm cúng người quá cố của người Việt v.v... Đó là những phẩm vật linh thiêng, hù kỵ, không được hỏi về nội dung, không được biết về ý nghĩa. Người đời chỉ biết làm, làm đúng mẫu đã có sẵn, tức là làm theo phong tục, tập quán như : tượng nhà mồ ở Tây Nguyên, hoặc *Đôi đũa bông* và *quả trứng* trên bát cơm cúng người quá cố ở người Kinh, v.v. Nhờ tập quán hù kỵ đó, mà tính truyền kỳ của những vật linh biểu tượng vẫn còn giữ được dáng hình, mầu mã và thờ tự ở các đền miếu, hội hè đình đám.

Tuy nhiên, tư tưởng của vật "hèm" sẽ được để lộ ra ở một vài biểu tượng khác, song muốn giải mã được ý nghĩa của cái biểu tượng khác ấy, phải qua một cái "bẫy" thần bí. Song nhờ cái "bẫy" thần bí ấy mà vẽ đối trở nên kì bí, u linh làm tăng sự linh nghiệm của vật "hèm". Do đó, nếu ta vượt qua được cái "bẫy" của vật "hèm" thần bí đó, thì nội hàm của vẽ đáp sẽ hiện ra. Bởi vì, văn hóa biểu tượng bao giờ cũng mang ý nghĩa nội hàm về con người, về xã hội của loài người, không bao giờ người xưa làm một cái gì để đánh đổ người khác, hoặc hiện vật không có ý nghĩa gì. Song do người đời không ai dám tìm hiểu nội dung, ý nghĩa của những vật "hèm" ấy, vì đó là vật "thiêng" do giới thầy pháp quản lý - cho nên chưa tìm được chìa khoá để tiếp cận nội dung của cổ vật.

Vì thế, nếu chúng ta cứ lấy hình ảnh hai con "rắn quấn nhau" đang "nuốt một con voi" để lý giải theo ý trực quan, thì đó là một biểu tượng bí hiểm, không thể nào hiểu nổi. Nhưng nếu ta đặt biểu tượng này vào trong toạ độ của những mối liên hệ của các biểu tượng khác - nghĩa là lấy nội hàm của một biểu tượng khác làm gương soi, để qua đó mà tìm ra nội hàm của biểu tượng này. Biểu tượng được mượn ấy, đó là dây "Tơ hồng" (cuộn thừng). Vì hình ảnh của đôi rắn quấn nhau là tương đồng với hình ảnh của dây "Tơ hồng", biểu tượng của một đôi vợ chồng. Đôi rắn quấn nhau mà nuốt được voi, đó chỉ là sức mạnh của dây "Tơ hồng". Ca dao có câu:

Thuận vợ thuận chồng

Tát bể đông cũng cạn

Khi vợ chồng thuận hoà thì nước của bể đông còn tát cạn, huống hồ nuốt một con voi thì chẳng thấm vào đâu. Đó là sức mạnh của đôi vợ chồng khi đã hoà hợp, sát son chung lòng chung sức, được biểu tượng bằng hình ảnh gọi là dây "Tơ hồng" (hình 73) và "Dây tình" (Tơ hồng) của người Thái ở Tây Bắc (hình 74).

Hình 73



Hình 74



Vậy trước hết ta coi "đôi rắn quấn nhau đang nuốt voi" (hình 73) ấy là hình ảnh của dây "Tơ hồng" trong quan niệm về dây "Tơ hồng" của người Kinh và hình 74 là dây tình (Tơ hồng) của người Thái ở Tây Bắc (hình 74) (xem 7.3 *Dây tình xai peng, tơ hồng của người Thái*).

Để nói về ý nghĩa của dây "Tơ hồng", người Việt ví một loại dây leo ngoài hàng rào dâm bụt là dây "Tơ hồng"- bởi loại dây leo này có cách sống móc nối, đan xen, xoắn xuýt, chằng chịt như mối "bông bông" mà không thể nào gỡ ra được, nhưng lại không hoà đồng giữa hai chất Đục Cái. Đó chính là ý nghĩa của dây "Tơ hồng" biểu tượng về đôi vợ chồng của người Việt.

Người xưa quan niệm dây "tơ hồng" còn là nơi biểu tượng cho linh hồn và sự sống của vợ chồng, nơi gìn giữ ngọn lửa vĩnh hằng của hạnh phúc. Khi tuổi già, dây "tơ hồng" "đứt", thì một trong hai người sẽ lìa đời hoặc cả hai. Do quan niệm đó, nên người ta lấy rơm bện thành con "cúi" (tiếng miền Trung là búi nhùi) có hình dây "Tơ hồng" để giữ lửa cho việc nấu ăn và coi đó là ngọn lửa sự sống của những người cùng chung trong một bếp ăn. Cách bện búi nhùi: lấy một nắm rơm làm cốt, rồi dùng từng lọn rơm vòng chéo ra trước mặt búi nhùi như kiểu cô gái tết tóc đuôi sam hai múi. Khi búi nhùi bện xong, mặt trước có hình đan chéo nhau như cách bện dây thừng viền "ấn đồng"

Ý niệm về dây Tơ hồng của đôi vợ chồng vẫn hằng xuyên truyền kì trong tâm thức người Việt, cho nên để ghép - lồng cuốn vào nhau, hình ảnh dây Tơ hồng của đôi

uyên ương thấm đượm tình nồng, yêu thương chăm sóc nhau hết mực. Nên ca dao có câu:

Nghe anh đau đầu chưa khá

Em băng ngàn bẻ lá anh xông

Ở sao cho xứng đạo nghĩa vợ chồng

Đổ mồ hôi em quạt trận gió lồng anh che.

Đạo nghĩa vợ chồng quạt nồng ấp lạnh, đầu gối má kê, đầu bạc răng long luôn luôn bên nhau quấn quýt như dây "Tơ hồng" bền chặt – nghĩa là khi ý hợp tâm đồng thì làm gì cũng được, ước gì cũng thành. Cho nên, để nói về sức mạnh kì diệu đó, người xưa đã làm biểu tượng "đôi rắn quấn nhau nuốt voi".

Phải chăng, người xưa đang nói về họ và còn gửi gắm lại bức *Thông điệp* cho hậu thế, nên đã viết lên trên mặt "giấy" hợp kim đồng thau: đồng, chì, thiếc - loại "giấy" không han rỉ. Bức *Thông điệp* đặt ra một quan niệm về tình yêu, về sự hoà hợp, thuỷ chung của vợ chồng, cơ sở cho thăng hoa hạnh phúc trong từng gia đình, đó còn là nền tảng cho lời mong cầu giống nòi sinh sôi, trường tồn.

Ta biết rằng, ở đương thời, rừng núi rậm rạp, ác thú hoành hành, thì con người quá bé nhỏ. Hẳn trong cuộc sống, tâm lý sợ hãi ác thú luôn luôn ám ảnh tâm trí con người, làm ảnh hưởng đến công việc săn bắt và hái lượm. Do đó, những bậc "trí giả" luôn luôn tìm cách chế ngự lại ác thú, ngoài ra còn nhằm khẳng định tính hơn hẳn của con người trước thiên nhiên và thú dữ; hình ảnh của biểu tượng còn để trấn an cho những ai yếu bóng vía. Phải chăng đó là thời điểm ra đời của biểu tượng "rắn nuốt voi".

Ở đây, sức mạnh của thiên nhiên được thông qua hai con vật là voi và sư tử, loài "*chúa tể*" sơn lâm: voi to, khoẻ có thể dùng vòi nhỏ cả gốc cây quật nát con người, còn sư tử bản tính hung hãn tàn bạo, háu ăn, chúng có thể xé xác con người ra từng mảnh, nhai ngấu nghiến v.v...

Nhưng cả hai con vật ấy đều bị thua con người bởi hai lẽ. Thứ nhất - *Người có trí khôn* (lời của trâu nói với hổ trong truyện ngụ ngôn *Trí khôn*). Thứ hai, người do có trí khôn nên biết bó kết chung lòng chung sức mà thắng được voi và sư tử. Hàm nghĩa đó được biểu đạt trong ba hiện vật biểu tượng, theo từng cấp độ từ thấp đến cao - đỉnh điểm của hành động là "nuốt" chửng cả con voi - nghĩa là: "*Tao ăn thịt mày, chứ không phải mày ăn thịt tao*" như trước kia nữa. Tư tưởng đó được thể hiện trong ba biểu tượng (hình 75, 76a, b).



Hình 75; Hình 76a, b

Nguồn của Phạm Minh Huyền

Hình 75 - khi hai người "*chung lưng đấu cật*" tức là cơ sở của cộng đồng thì có thể nâng bổng được một con voi lên cao khỏi đầu mình, rồi ném nó xuống khe sâu. Hình 76a khi hai người đã thành dây "*Tơ hồng*" thì nâng bổng con sư tử lên cao khỏi đầu, rồi ném nó xuống vực thẳm. Hình 76b và khi vợ chồng là dây "*Tơ hồng*" quấn quýt như (*đôi rắn*) thì nâng con voi lên cao và nuốt chửng !

Ở thời đó, phương tiện "*truyền thông*" đối với cộng đồng hữu hiệu hơn cả là hình ảnh và kể chuyện ngụ ngôn, như truyện *Trí khôn*.

Biểu tượng của dây "*Tơ hồng*" trong "*Đôi rắn quấn nhau nuốt voi*" còn được nâng lên tầm ý thức cộng đồng xã hội:

Thuận bè thuận bạn

Tát cạn bể đông

Tư tưởng chung lòng chung sức của cả cộng đồng được biểu tượng thành hoa văn *Hùng Linh*, đó là tất cả nhân tài vật lực của nước Văn Lang – Giao Chỉ đều đi một hướng theo cánh chim Lạc bay.

Trong dân gian khi sử dụng tục ngữ trên, bao giờ người ta cũng nói liền cả hai vế của tục ngữ nhằm bổ túc, nâng đỡ và hoà quyện hàm nghĩa cho nhau:

Thuận vợ thuận chồng

Tát bể đông cũng cạn.

Thuận bè thuận bạn

Tát cạn bể đông

Về câu ca thì tưởng như mới xuất hiện sau này, nhưng

hàm ý của hai cấp độ: nghĩa đen và nghĩa bóng trong biểu tượng "*rắn nuốt voi*" thì đã xuất hiện từ thời xa xưa, đến thời văn hoá Đông Sơn được ghi lại trên cán của một cây dao găm – tức là vũ khí - sức mạnh bằng hình ảnh: "*Rắn nuốt voi*". Sức mạnh được đặt ở cán của một vũ khí... Hàm nghĩa này chúng tôi không đủ tài trí để bình luận, chỉ biết chiêm ngưỡng, bái mộ ý tứ của người xưa. Và tư tưởng đó truyền kỳ mãi trong dân gian cho đến ngày nay.

Nhận xét:

1. Chức năng thao tác quy định hình dáng, kích cỡ của dao găm: lưỡi ngắn và nhọn, chuôi dao vừa khớp lòng bàn tay nắm. Đó là những con dao thông thường. Thế nhưng, bên cạnh những con dao thông thường ấy thì đã xuất hiện những con dao găm - biểu tượng: chuôi dao tác thành hình phụ nữ xiêm áo là lượt (dao găm Núi Nưa ở Thanh Hoá), hoặc tác thành hình một chàng trai đóng khố khoẻ mạnh (dao găm Thuỷ Nguyên ở Hải Phòng) và đặc biệt là chuôi dao tác thành hình đôi rắn quấn vào nhau và đang nuốt một con voi (hiện vật trưng bày ở Bảo tàng lịch sử). Tất nhiên, những con dao găm có chuôi như thế đã vượt ra ngoài chức năng thông thường của nó, mà đang nói về những tư tưởng của xã hội. Đó là sự ngợi ca vẻ đẹp duyên dáng của phụ nữ (dao găm Núi Nưa), ca ngợi sức vóc những chàng trai khoẻ mạnh, cường tráng như Phù Đổng, Thạch Sanh (dao găm Thuỷ Nguyên). Ở đây, cái đẹp đẽ, cái khoẻ mạnh của từng cá nhân (nữ và nam) sẽ thành sức mạnh của cộng đồng, khi biết bó kết, quấn chặt lấy nhau như dây "Tơ hồng" thì "*nuốt được cả con voi*", hoặc như biểu tượng ở hoa văn Hùng Linh Ngọc Lũ, tất cả cùng đi

một hướng theo cánh chim Lạc bay (chung lòng chung sức) thì sẽ *"tát bể đông cũng cạn"* v.v. Đó là biểu tượng về ý chí và sức mạnh của dân tộc Lạc Việt – Giao Chỉ, đứng trước vận mệnh của Nhà nước Văn Lang mới thành lập : thiên nhiên hung hãn và kẻ thù ngoại bang tàn bạo.

Như vậy, ý nghĩa của biểu tượng *"rắn nuốt voi"* có ba cấp độ. Một là nói về sự hoà hợp giữa đôi vợ chồng: *"Tát bể đông cũng cạn"* và *"nuốt được cả con voi"*. Cấp độ hai ý nghĩa cao hơn, đó là *"Trí khôn"* và ý chí của cộng đồng *"Thuận bề thuận bạn, Tát cạn bể đông"*. Cấp độ ba là khẳng định sức mạnh của dân tộc, nhờ có *"trí khôn"* sẽ chiến thắng thiên nhiên, ác thú và kẻ thù.

2. Thời đại biểu tượng đây *"Tơ hồng"* và *"Đôi rắn quấn nhau nuốt voi"* đó là thời đại của tập thể và cộng đồng, lấy số đông làm sức mạnh (đi săn bắt thì lấy số đông, đốt lửa, reo hò làm cho thú dữ hoảng loạn). Tập thể cộng đồng đơn vị nhỏ nhất là gia tộc, dòng họ, cao lên là bộ lạc và dân tộc. Tàn dư của tư tưởng cộng đồng mà ta còn thấy ở các dân tộc chậm phát triển, đó là ngôi nhà dài 20 - 30 gian, chiếc ghế dài đến trên 20 m..., ở người Việt có chùa trăm gian, v.v.

3. *Rắn và Chim* là vật siêu biểu tượng của cả nhân loại, song hình ảnh *"Đôi rắn quấn nhau nuốt voi"* phải chăng chỉ có ở văn minh Đông Sơn, rồi lan toả ra cả vùng phương Nam Bách Việt. Vì thế, biểu tượng *Đôi rắn quấn nhau nuốt voi* được tác thành trên cán con dao găm tìm thấy ở làng Vạc, di chỉ nền văn hoá Đông Sơn, quê hương của truyện ngụ ngôn *Trí khôn* (giữa Người, Trâu và Hổ). Còn về tâm thức đục cái - âm dương thì ở vùng này đều thành đôi: dây

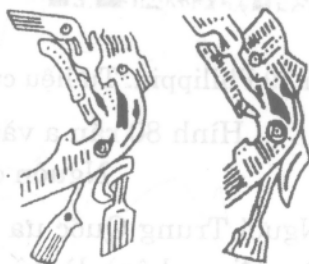
"Tơ hồng" thì có hai sợi, rắn thì "Ông Cụt Ông Dài", v.v... Tư duy đôi - đục cái - âm dương, phải chăng đó là đặc điểm sâu đậm của nền văn hoá Lạc Việt - Giao Chỉ.

4. Tư tưởng đôi trống mái xuất hiện từ thời đồ đá trong các biểu tượng đều xếp theo cặp, và hình chữ "S" bao giờ cũng đi thành đôi (*hình 77*) và chim "vật tổ" Rồng hình người lốt chim, cũng đi thành cặp trống mái (*hình 78*) có tên là "Uy Oa". Tất cả những hiện vật biểu tượng đó, đều quay đầu sang bên phải, đi theo hướng ngược kim đồng hồ. Song cũng đều là Đông Nam Á, nhưng có nơi thuyền chỉ một chiếc, như chiếc thuyền đưa ma trên mộ Vồ... tìm được ở hang Manungui đảo Palawan, Philippin (*hình 79*).

Hình 77: Chữ S



Hình 78: Rồng đôi



Hiện tượng đồ vật không đi theo cặp cũng thấy xuất hiện ở nhiều vùng khác nhau, đó là do ở họ không có ý thức về "đôi".

5. Hình tượng riêng lẻ (đơn) đó là đặc điểm của người Trung Hoa. Hình ảnh xưa trong văn giáp cốt của họ là chữ "thị" với nghĩa gốc là tên một dòng họ, sau trở thành dòng họ (thị tộc) được biểu tượng bằng một con rắn nằm trên đầu một cái cây cột, thể hiện quan niệm rắn là "vật tổ" (*hình 80 a*). Do đó, con "rồng" của họ thoát thân từ con rắn,

cũng khoanh tròn một mình (hình 80 b). Hai biểu tượng này đều cho đầu quay sang bên phải, đó là tâm thức văn hoá phía nam sông Trường Giang khi người Trung Quốc tràn xuống chiếm vùng đất này, tiếp thu nền văn hoá của người phương Nam (hình 80a,b). Còn con Rồng thời cổ của họ thì đầu quay sang bên trái.



Hình 80a



Hình 80b

Hình 79 Philippin. Tư liệu của Viện Bảo tàng Lịch sử

Hình 80 rắn a và rồng b của Trung Quốc.

Nguồn của Tạ Đức⁽⁷⁷⁾.

Người Trung Quốc ưa chuộng hàng số lẻ, trong đó số 3 (thiên, địa, nhân) là số đẹp, gặp nhiều may mắn. Còn người Kinh kiêng số 3, và nói chung là kiêng số lẻ, như không xếp hàng số lẻ để chụp ảnh nhất là 3 người, điều đó đã được đúc kết thành câu ca:

Chớ đi ngày bảy chớ về ngày ba

Đi chơi cũng lỗ hướng là đi buồn.

77 Tạ Đức, *Nguồn gốc và sự phát triển của kiến trúc biểu tượng và ngôn ngữ Đông Sơn*, Trung tâm tiền sử Đông Nam Á-Hội dân tộc học Việt Nam, 1999, tr 211 (hình 1).

Số lẻ chỉ dùng trong sắp đồ tế lễ như mâm ngũ quả, v.v... Song, khi lạy trước bàn thờ thì bốn lạy, khi lạy trước quan tài thì hai lạy. Đó là hai nền văn hoá Bắc Nam khác nhau.

Tuy nhiên ở ta ngày nay thành quả của ngành mỹ thuật hội họa điêu khắc và nghề thủ công, v.v, đều do bàn tay của họa sĩ và nghệ nhân làm ra. Nhưng nếu đội ngũ này không thấu hiểu đầy đủ về biểu tượng của dân tộc thì họ sẽ sáng tạo một cách không nhất quán về cặp trống mái và đầu hiện vật thì cho hướng sang bên trái. Điều này, khi chúng tôi trao đổi với một vài họa sĩ thì họ cũng không để ý. Chẳng hạn họa sĩ khi vẽ biểu tượng huy hiệu *Chiến sĩ Điện Biên*, hoặc huy hiệu *Đoàn thanh niên*, v.v, thì cho hướng sang bên trái. Việc hiện vật biểu tượng văn hoá cho đầu hướng sang bên trái là của người phương Bắc và phương Tây.

Tuy nhiên, trên một nghìn năm Bắc thuộc, hàng số chẵn của Lạc Việt và hàng số lẻ của Trung Hoa đan xen nhau được thể hiện trong văn hoá của hai dân tộc. Chẳng hạn ở người Việt có câu ca:

Cơm ăn ba bát

Thuốc uống ba thang

Nhưng đó là văn hoá đương đại, còn văn hoá Đông Sơn thì nên để đúng như tổ tiên đã làm. Việc chúng ta đang nói ở đây ngày xưa do giới Thầy cúng, thầy Tư tế, Chủ tế và Thủ nhang quản lý thì từ thời đồ đá đến gần nửa thế kỷ XX vẫn giữ được nét bản sắc văn hoá cổ truyền của dân tộc - Tức là hiện vật thì cho đi theo cặp *trống mái*, hướng vận hành vòng tròn thì cho đi theo chiều từ trái sang phải

ngược kim đồng hồ, khi những hiện vật biểu tượng đứng nguyên thì hướng đầu sang bên phải (xem hình 77 và 78).

Cũng cần nói lại, không phải vô cớ mà biểu tượng "*rắn nuốt voi*" được thể hiện trên cán của dao găm- loại vũ khí chiến đấu. Phải chăng cán dao găm là nơi chuyển sức mạnh của dân tộc, mũi nhọn của dao găm sẽ xuyên vào ngực của lũ "chúa tể " sơn lâm, ý nghĩa xa hơn là xuyên vào ngực của kẻ thù ngoại bang.

Ồi ! Dân tộc Lạc Việt - Giao Chỉ - người tạo nên văn minh Đông Sơn với hiện vật *Trống đồng* có tầm nhìn chiến lược lâu dài cho hậu thế: tư duy thẩm mỹ, sâu xa và kỳ vọng lớn lao cao cả, vạch đường đi cho dân tộc.

Nhưng không may dân tộc ta phải ở cạnh một dân tộc to, cho nên cha ông chúng ta phải nuốt hận, chịu một ngàn năm Bắc thuộc. Cơ sự đã đến, lực bất tòng tâm, bó tay. Đành ngước mắt lên trời mà kêu một tiếng: "*Áo rách hãy giữ lấy lễ*". Đó là lời di hận vọng về của anh linh sông núi ngàn xưa.

Trong một ngàn năm Bắc thuộc, vương triều bị diệt vong, thần "*Hùng Linh*" Quốc huy của đất nước - vật "*thiên*" biểu trưng vương quyền của nhà vua, biến thành thứ nhạc cụ, nên văn minh Đông Sơn bị đồng hoá, dân tộc bị nô lệ v.v... Ôi đau đớn thay ! Nên văn minh Đông Sơn - Lạc Việt huy hoàng rực rỡ vang bóng một thời!

Nếu giả như... nhân dân ta không bị một ngàn năm nô lệ, từ nền văn minh Đông Sơn mà đi lên với truyện ngụ ngôn "*Trí khôn*" giữa hổ, trâu và người, hoặc sức mạnh như

Phù Đồng, truyện Ngụ ngôn đây "*Tơ hồng*" trong hình ảnh "*Đôi rắn quấn nhau nuốt voi*" v.v.. thì dân tộc ta hẳn... (?).

Khi đất nước ta giành lại được quyền tự chủ, các triều đại phong kiến Việt Nam đã dùng chiếc "*lễ áo*" mà Tiên tổ trong ngàn năm Bắc thuộc đã cất giấu, trao cho để viên lại giang sơn gấm vóc mà Tiên tổ ngàn xưa, từng dày công dời non lấp biển dựng nên cơ đồ.

Ngày nay chúng ta phải trân trọng gìn giữ giang sơn gấm vóc đó, trong đó có kho tàng văn hoá vật thể và văn hoá phi vật thể, mà vật "*hèm*" *Hùng Linh* tiêu biểu là *Hùng Linh* Ngọc Lũ, kiệt tác có một không hai của nhân loại. Đó là một tiêu chí bảo vệ của dân tộc. Chúng ta không để một nét văn hoá, một tác đất trong "*lễ áo*" đó bị mất đi, qua tay kẻ khác.

Hồ Chủ tịch nói: Vua Hùng đã có công dựng nước, Bác cháu ta phải cùng nhau giữ lấy nước, đó còn là biết quý trọng, gìn giữ nền văn hoá mà Tổ tiên đã dày công sáng tạo ra.

(*Thông báo khoa học* Viện Bảo tàng
lịch sử Việt Nam số 1 năm 2002).

♣ 18. CHUNG QUANH TỤC NGŨ MA CŨ BẮT NẠT MA MỚI

Tín ngưỡng cho rằng: Người ta sống được là gồm hai phần: xác và hồn. Phần hồn quyết định nhân cách, số phận của phần xác.

Sách *Lịch sử triết học phương Đông* cho rằng, điều nhận thức này xảy ra từ thời nguyên thủy. Do nằm ngủ mơ thấy người quen đến thăm, hoặc tự mình đến chơi một nơi nào đó v.v... nhưng khi mở mắt ra không thấy gì. Họ cho hiện tượng đó là "hồn". Hoặc nằm mơ thấy người chết cách đó đã lâu, lại hiện về nên họ cho rằng "hồn bất tử".

Hồn tự do sống ngoài thể xác, chỉ liên hệ bằng một tín hiệu mật mã siêu hình. Khi người nằm ngủ dưới gốc cây, "hồn" ngồi vắt vẻo trên cành cao, khi ngủ ngoài đồng, hồn làm đám mây che nắng cho xác.

Hồn của các nhân tài là một vầng hồng, có lúc cuộn tròn, thu mình như con hổ, che chở cho thân xác, ngay từ thuở thiếu thời hàn vi như: Đinh Bộ Lĩnh, Lý Công Uẩn, Trần Hưng Đạo, Chúa Chôm, vv...

Tuy lớn lao, quan trọng như thế nhưng khi xác chết thì "hồn" như tướng mất quân, lìa khỏi "xác" chuyển sang dạng "ma" - "ma mới". Do đó, bất kể là ai, khi chết người ta đều gọi đi "đám ma" là vậy.

Song nếu người chết đúng số, đủ hạn do mạng trời đã ban thì sau ba ngày "ma mới" sẽ được "siêu thoát" trở thành "Linh hồn bất tử" bay vào cõi hư vô. Nếu người chết không bình thường, "bất đắc kỳ tử" thì "ma mới" chuyển sang dạng "ma cũ" ẩn nấp vào chỗ xó tối, hốc cây.

Đó là những trường hợp chết đuối, chết sông, chết đường chết chợ, chết ở tuổi sơ sinh, chết bởi tội tử hình, chết do tự vẫn, trầm mình, treo cổ, chết vì buồn nguyệt bán hoa, chết vì tên sa đạn lạc, v.v... đó là những cái chết bất thường trái với luật định của trời đất. Nên linh hồn của họ không được siêu thoát và không được họ hàng ở thế giới bên kia về đón đi. Tức là "hồn" vô thừa nhận, phải chịu kiếp ma. "Kiếp ma" sẽ không nơi nương tựa, phiêu bạt vất vưởng nay đó mai đây, chỉ biết than thở sớm dậy, khóc thầm đêm sương:

Nghe gà gáy tìm đường lánh ẩn

Lặn mặt trời thần thần kéo ra

Thôi thôi bông trẻ dắt già

Có khôn thiêng nhẽ lại mà nghe kinh

Do đói ăn khát uống thiếu mặc, nên "ma" thường có những hành vi quái ác, hại người. Chẳng hạn như "ma lam" (từ Quảng trị trở vào gọi là ma "rà") chúng luôn rình rập ở những bến sông, suối và ao hồ nhằm kéo chân của những ai xuống tắm, rồi chìm cho đến chết. Hoặc "ma cây

đa" hay đu thông chân trên cành cao, trêu người qua lại, v.v... Nên mới có thành ngữ: *"Ma trêu quỷ hờn"*.

Trong dân gian có lễ cúng xá tội vong nhân vào rằm tháng bảy hàng năm, nhằm cầu xin thánh thần xá tội cho những vong hồn này. Lễ cúng được đặt ở các sân đền, sân miếu, sân nhà và bao giờ cũng có nồi cháo hoa. Nên gọi là lễ cúng cháo. Cháo múc ra đủ các bát, số còn lại dành cho các cô hồn về hưởng sau. Khi thầy cúng vừa hát bài *"Văn tế thập loại chúng sinh"* ⁽⁷⁸⁾ gọi các cô hồn về hưởng.

Giọng thầy bùi ngùi theo từng số phận:

Kìa những đứa hài nhi tám bé

Lỗi giờ sinh lìa mẹ lìa cha

Hoặc:

Cũng có kẻ đi về buôn bán

Đòn gánh tre chín rạn đôi vai, v.v...

Hoặc:

Nào những kẻ màn lan trường huê,

Những cây mình cung quế Hằng nga;

Một phen thay đổi sơn hà,

Mảnh thân chiếc lá biết là về đâu ?

...

78 Nguyễn Du, *Hợp tuyển Văn thơ Việt Nam*, thế kỷ XVIII-nửa đầu thế kỷ XIX, Nxb Văn học, Hà Nội, 1978, *Văn chiêu hồn*, tr 429.

Lúc này người đứng bên cạnh thỉnh thoảng múc số cháo còn lại trong nồi hắt lên các lá cây ngọn cỏ, kèm theo các thập cẩm khác như: gạo, muối, bỏng, v.v... như tháo khoán. "Ma" hàng xú ủa vào tranh cướp nhau ăn. Đó là dạng "*ma cũ*"

Người chết, dù đã đúng số, đủ hạn, song trong thời gian chờ đợi để "cất số nam tào nhập tịch âm phủ" và chưa được họ hàng ở thế giới bên kia về đón nhận thì vẫn trong dạng "*ma mới*".

"*Ma mới*" vừa lìa khỏi xác lạ nước lạ cái, lại có xuất cơm quả trứng kê kê bên cạnh.

Đây là dịp may mắn cho "*ma cũ bắt nạt ma mới*" để tranh cái ăn. Đó là sự ra đời của của câu tục ngữ này.

Để bảo vệ ma mới, các bậc thầy pháp, phù thủy cao tay đã tạo ra những vật "*bảo bối*", "*bùa chú*" có đủ linh nghiệm để trừ yểm xua đuổi loại "*ma cũ*" trong lễ tang ma này. Đó là đôi "*đũa bông*" cắm trên bát cơm cúng (xem bài sau). Nó có mẫu nhiệm như cái "*lấy nỏ thần*" của An Dương Vương, hoặc cây "*Linh trượng*", "*quả chùy*" vật bảo bối của nhà vua. Việc bảo vệ "*ma mới*" ở mỗi dân tộc, mỗi tín ngưỡng đều có cách làm khác nhau.

Người Thái ở Tây Bắc, dùng sáp ong nặn một khối hình chữ T để ngược gọi là "*minh nén*", đường hoành là "*minh*" đường tung là "*nén*". Theo tiếng Thái "*minh nén*" có nghĩa là điểm tựa, chỗ nương náu của hồn. Tuy nhiên, vật *minh nén* này đã làm từ thuở con người mới lọt lòng, treo trên xà nhà, có ghi số, đánh dấu cho hồn của từng người, khi chết lấy xuống đặt trên quan tài để "*ma mới*" trú ngụ ngay tại đó.

Ngày đưa ma thì "*minh nén*" vẫn để trên quan tài rồi chôn theo xuống mộ, để hồn trú ngụ ở thế giới bên kia. Đám ma của người Thái còn có thầy mo, hoá thân đứng ra làm lễ bảo trợ cho "*ma mới*": an ủi, khuyên bảo những lời cần thiết cho ma biết nơi ở mới. Bước tiếp theo mo dẫn hồn lên cõi "*mường Then*" (mường Trời) bằng một điệu hát gọi là "*Hay xông khoăn*" với áng thơ ca hàm súc, gồm ba phần:

Phần I: Nó như một bản điệu văn kể lại cuộc đời đẹp đẽ và công lao của hồn khi còn sống đối với gia đình, làng bản. Và nay hồn đi theo tổ tiên, con cháu, thương khóc khôn xiết - nên đã chia cho hồn một số của cải để hồn đem theo ăn đường. Nói đến đây mo "oaôm" một cái làm tiếng "hú" gọi hồn đi.

Phần II: Lên đường. Đường lên cõi hồn xa thăm thẳm, phải băng qua những cánh rừng, những cửa động, những lạch hang và cuối cùng phải vượt qua con sông Ta Khái - người Kinh gọi là sông Ngao. Bao phen quỷ sứ ra chặn lối, khiến hồn phải lạc đường. Cứ mỗi bận như thế thầy mo lại cất tiếng "oaôm" làm tiếng hú gọi hồn trở lại.

Phần III: Cõi hồn - Qua khỏi con sông Khái là miền thượng giới - nơi ở mới của cõi hồn. Thầy mo dẫn hồn đi làm quen với phong cảnh và cuối cùng - thầy mo trao hồn cho tổ tiên rồi trở về trần thế.

Nếu khóc hết bản "*Hãy xông khoăn*" thì phải hết năm, sáu đêm, song do tính chất đám ma tổ chức lớn hay nhỏ của mỗi gia đình mà thầy mo lượng cho phù hợp. Có thể chỉ khóc vài đêm.

Vào đêm thứ hai của đám tang, thầy mo trang phục

chỉnh tề (kiểu mo) khoảng mười giờ đêm, mo ngồi vào vị trí bên trái quan tài để khóc.

Nói là khóc, nhưng là theo lối kể thơ. Do đó, đằng sau của mỗi khổ thơ mo "oà" một tiếng - rồi lộp vài tộp rượu, nghỉ một khắc lấy hơi. Cứ thế mo khóc cho đến sáng.

Đêm về khuya cả nhà yên ắng lắng nghe, trong không khí linh thiêng, ánh nến dập dờn - càng làm cho cảnh tượng của thầy mo thêm hư ảo. Và tâm linh người nghe cũng siêu thoát để cùng "hồn" theo mo dặt dứ qua sông.

Khi đến bờ con sông Khái, thầy mo "oaôm" cất tiếng hú gọi dò. Tiếng "oaôm" của mo bay đi trên dòng sông ma lạnh lẽo cô liêu. Từ dãy núi xanh mờ trong sương bạc bên kia sông, vang lại một tiếng hú trả lời của ma đưa dò.

Vì là tiếng hú của ma nên tần âm vang đi rồi tan ra từng mảnh vụn, ẩn nấp vào các hốc cây, lá cỏ. Động một cái các mảnh âm thanh ấy dấy lên, tụ lại - giống như tiếng "oaôm" phát ra từ miệng của mo, và lớp trẻ chăm chú, theo dõi cảnh huyền thoại diễn ra như sau.

Ma đưa dò, không có hình hài, chỉ có hai tay bám vào mái chèo khua nước thoăn thoắt. Còn con thuyền thì không có nửa sau, chỉ có nửa trước, mũi thuyền vươn cao như đầu rồng, lúc ẩn, lúc hiện lướt bằng băng. Thầy mo đứng giữa thuyền, hồn vịn vào lưng mo, mo vịn vào vai hồn tổ tiên về đón. Ma đưa dò liến thoắng thở phì phì, chốc chốc lại cất tiếng hú gọi bày. Tiếng hú của ma vang vọng trên dãy núi đôi bờ như tiếng "oaôm" cũng phát ra từ miệng thầy mo. Nghệ thuật tài giỏi của thầy mo ở đây là hoá thân trong các nhân vật, vừa giữ chức năng thầy mo,

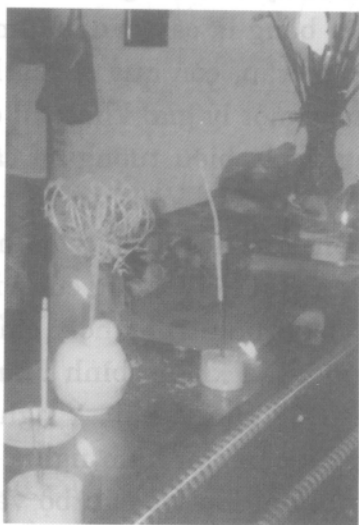
vừa đóng vai hồn (người chết) vừa là ma đưa đồ ở dòng sông vắng lạnh bên dãy núi của cõi ma.

Phải chăng "oaôm" đó là âm vọng của tiếng hú của ma đưa đồ, hay thầy mo đang gọi cho người nghe liên tưởng đến âm vọng của tiếng "hú" giữa rừng sâu mà người trong bản vẫn gặp hàng ngày khi đi rừng, đi làm nương còn đọng lại trong tâm hồn họ.

Trong lễ tang, thầy pháp dẫn hồn người quá cố lên thiên đàng thì hầu như dân tộc nào cũng có . Người Việt (Kinh) trong lễ đưa tang ngày xưa, thầy pháp cũng tiến hành đủ các thể thức, nhưng đã bị mai một, nay thầy cúng chủ yếu là tụng kinh an ủi linh hồn người quá cố.

♣ 19. ĐÔI ĐŨA BÔNG TRÊN BÁT CƠM CÚNG NGƯỜI QUÁ CỐ

Tục lập cỗ cúng đầu tiên cho người quá cố gồm một bát cơm đầy tròn (do hai miệng bát úp lại) trên đó đặt quả trứng gà chín, bóc vỏ và cắm một đôi đũa bông bằng tre (do cách vót tạo thành bông ở trên đầu đũa) (*hình 81*).



Hình 81: Đôi đũa bông.

Đây là cổ cúng bắt buộc, dù người chết là ai: tộc trưởng, giàu, nghèo, già trẻ, gái, trai và chết trong mọi trường hợp. Cổ cúng đều để *bát cơm quả trứng* đó là biểu tượng của một quan niệm của người sống đối với người chết, vừa mang tính hiện thực, vừa mang tính tâm linh, tín ngưỡng. Hiện thực ở chỗ bát cơm quả trứng và đôi đĩa. Tín ngưỡng ở chỗ ai cũng cúng như nhau và đôi đĩa có bông ở trên đầu. Cổ cúng người quá cố chính là di sản văn hoá, bản sắc tiêu biểu của dân tộc Văn Lang - Giao Chỉ truyền nối lại, còn ở các dân tộc khác thì không có tục lập cổ cúng này.

Từ lâu, các nhà nghiên cứu văn hoá dân gian Việt Nam luôn tìm cách lý giải ý nghĩa của các hiện vật trong cổ cúng này và đã đưa ra những lý giải khác nhau. Có ý cho rằng cổ cúng người quá cố ấy là bắt nguồn từ sự tích "trầu cau" – trong đó, đôi đĩa bông là cây cau, chùm bông trên ngọn đôi đĩa là những lá trầu, còn quả trứng là hòn đá và bát cơm là quả đất, hoặc một lý giải khác thì cho rằng đôi đĩa bông trên cổ cúng ấy là biểu tượng về cây tre Việt Nam v.v... Còn trong chuyên đề về *Văn hoá Việt Nam* cho các lớp sau đại học do Viện Văn hoá Thông tin mở vào giữa thập kỷ 80 của thế kỷ XX, tại hội trường của viện, cố G.S. Trần Quốc Vượng trình bày thận trọng hơn, chỉ mô tả từng hiện vật có trong cổ cúng, mà không bình luận về ý nghĩa của từng hiện vật đó. G.S Trần ... nói : Ý nghĩa của từng hiện vật trong cổ cúng ấy cần tìm hàm nghĩa ẩn dấu trong đó của nó, việc này đòi hỏi lớp trẻ cán bộ văn hoá tương lai. Đến giờ giải lao, tôi đến cạnh và nói : Thừa G.S đôi đĩa bông trên bát cơm cúng ấy hàm nghĩa của nó là cây Nêu

đây. G.S . Trần nói : Thế anh viết đi. Và tôi đã viết bài *Lý giải đôi đũa bông trên bát cơm cúng người quá cố*, nhưng phải 10 năm sau mới đăng được ở báo Văn nghệ T.p. H.C.M số tháng 3 năm 1994.

Do trước đây, khi nghiên cứu về *Hát khóc* trong đám tang của người Thái ở Tây Bắc, có dịp làm phép so sánh quan niệm về cõi sống và cõi hồn của các dân tộc gần kề. Trong cái chết có nhiều chuyện, ở đây chỉ nói việc liên quan đến đôi "đũa bông" trên bát cơm cúng người quá cố của người Việt.

Người Thái ở Tây Bắc, trong lễ tang người chết, trên quan tài không có bát cơm quả trứng như ở người Kinh, nhưng có vật linh *minh nén*, vật linh này được xuất hiện từ khi mới lọt lòng. Người Thái khi mới lọt lòng đủ tháng, mỗi người có hai hiện vật làm bùa hộ mệnh của sự sống, đó là mạy *minh nén* và dây *xai khớ* . Ý nghĩa của hai hiện vật đó như sau:

Mạy *minh nén* là bùa hộ mệnh, nơi hồn người trú ngụ trong đó – *minh nén* làm bằng gỗ, hoặc sếp ong như hình chữ "T" hoa viết ngược, mới trông thì thấy, nó như hình chiếc mỏ neo. Mạy *minh nén* treo trên xà nhà (có ghi dấu của từng người) (*hình 82*).

Hình *minh nén* có hai phần : hình (a) nằm ngang là *minh*, hình (b) thẳng đứng là *nén*, hồn người ngồi vào *minh*, lưng tựa vào *nén*.

Còn dây "*xai khớ*" được ví như sợi bắc với ngọn lửa cháy sáng đầu ngọn nến. Sự sống của con người được ví như ngọn lửa cháy sáng đầu ngọn nến ấy. Sức khỏe của người đó được

ví như ngọn lửa cháy sáng : khi ngọn lửa đầu ngọn nến chao đảo, tức là người đó ốm đau, chao đảo nhiều là ốm nặng, khi ngọn lửa tắt, tức là người đó đã chết (xem 7.1 *Kút Piêu*).



Hình 82: Minh nén.

Trong đám tang của người Thái, khi quan tài đang quần tại nhà cạnh cột *xau he*, "minh nén" vừa lấy trên xà nhà xuống, đặt trên quan tài - tức là "hồn" người vẫn trú ngụ trong đó. Trên quan tài bên cạnh *minh nén* còn để một đĩa đèn có con bắc dài - tức là dây *xai khô*, đầu *xai khô* là ngọn lửa cháy sáng tượng trưng cho sự sống trong cả cuộc đời của người đó. Khi hạ huyệt, ngọn lửa tắt mới kết thúc sự sống của người đó trên thế gian này. Và như vậy, *minh nén* là vật bảo bối bảo vệ hồn người.

Trong đám tang của người Kinh có ba thứ: a) Bát cơm quả trứng, đôi dưa bông ; b) Hồn bạch ; c) Đĩa đèn. Những phẩm vật đó đều có hai nghĩa: Hiện thực và tâm linh (xem hình trên).

Thứ nhất, cỗ cơm cúng đặt trên quan tài, gồm ba thứ: bát cơm, quả trứng, đôi dưa có bông ở một đầu. Ba thứ này nằm trong một cỗ cúng thì phải mang ý nghĩa chung của

cổ cúng, ngoài ra mỗi thứ đều tượng trưng cho một nội dung riêng, như sau:

Cổ cơm cúng: Về hiện thực đó là vật nuôi sống con người, song người xấu số trong những ngày ốm đau không ăn được gì, phải chết đói. Cho nên, khi "hồn" vừa lìa khỏi "xác", người nhà thương xót dâng cho "hồn" cổ cúng, gồm: bát cơm, quả trứng với đôi dũa (đôi dũa một đầu có bông), gọi là cổ cúng "phục hồn" tức là khi hồn mới lìa khỏi xác thì bơ vơ, có cổ cúng này hồn sẽ ở quanh đó.

Còn đôi "dũa bông" trước tiên đó là đôi dũa gấp thức ăn, nhưng về tâm linh thì giá trị như cây "Nêu" trừ đuổi ma quỷ trong quan niệm *ma cũ bắt nạt ma mới*. Ma cũ là loại ma không được siêu thoát, được Nguyễn Du liệt kê trong bài văn *Chiêu hồn*, loại ma này sẽ bắt nạt "ma mới" để tranh ăn bát cơm kia. Do đó, thầy pháp của người Kinh ở thời tiền sử đã ma hoá tinh thần "trừ yểm" tà ma vào trong đôi "dũa bông" để trừ đuổi bầy "ma cũ", bảo vệ cho "ma mới".

Quả trứng, về hiện thực nghĩa đen, đó là thức ăn kèm với cơm - có nghĩa bát cơm đầy đặn, quả trứng tròn trịa là mong cho người thân ở nơi chín suối có cái ăn đầy đủ, không như lúc đang còn sống ở trần gian: cơm thì bát đầy bát vơi, thức ăn thì miếng dày miếng mỏng. Còn về tâm linh, quả trứng thuộc "âm dương", nơi khởi nguồn của sự sống⁷⁹ (xem bài 4 *Lý giải Thái Trắng, Thái Đen qua văn hoá của họ*).

79 Người xưa cho rằng, con người sinh ra từ quả trứng của mẹ và họ lấy quả trứng gà làm biểu tượng.

Thứ hai, hiện vật "hồn bạch" làm như hình nộm gồm một cái gậy, trên có buộc thanh tre ngang, rồi trùm một dải vải trắng lên đó, ngang bụng buộc một khăn tang. "Hồn bạch" dựng trên đầu quan tài để "hồn" trú trong đó.

Thứ ba, đĩa đèn dầu lạc đặt trên quan tài gần phía dưới, con bắc dài gồm hai tao xe nối với nhau tượng trưng cho dây "tơ hồng", đầu ngọn bắc ngọn lửa cháy sáng.

Ngày đưa tang hồn bạch được rước đi sau linh vị và bát cơm được đặt trên quan tài, đôi đĩa bông là "bảo bối" bảo vệ hương "hồn" của người quá cố. Đĩa đèn ánh lửa đầu ngọn bắc vẫn cháy sáng tượng trưng cho sự sống của người quá cố.

Trên đường đưa quan tài ra nghĩa địa, người ta rải những thỏi vàng mã hai bên đường để xin ma cũ cho đường đi. Khi hạ huyệt cũng phải rải tiền vàng mã xuống dưới huyệt mộ để mua đất của Thổ công cho "hồn" ở được yên ổn.

Nghĩa là tục thuê nhà lễ tang, mua quan tài, mua đất mộ v.v... trên trần gian thế nào thì luật âm phủ vẫn thế. Khi hạ huyệt, các thứ trên quan tài vẫn để lại và ngọn đèn tắt, đó mới là phút chấm dứt sự sống của người quá cố trên thế gian này. Ngày nay trong các đám tang, trên quan tài đĩa đèn được thay bằng ngọn nến: đàn ông 7 ngọn, đàn bà 9 ngọn.

Ở miền Trung, khi mộ đắp xong nhưng chưa trở của mã - tức là "nội bất xuất, ngoại bất nhập" cũng là để bảo vệ "hồn".

Trước khi ra về, một đợt khóc của con cháu vang lên lần cuối cùng:

*Cha hỡi cha !
Mẹ chúng con khóc cha thảm thiết
Lòng chúng con da diết quặn đau
Rồi đây !
Ngày thu ngày thu đến
Nhìn đồng rộng, các cháu tìm dáng ông
Dáng ông đâu chẳng thấy
Ngước núi cao chúng con gọi cha
Tiếng cha đâu còn
Bữa cơm ngon
Chúng con gấp thức ăn cho cha
Cha không có
Chúng con đưa sang bát mẹ để bù trừ*

Ba ngày sau có lễ cúng cơm ba ngày, mời Tổ tiên về đón nhận "hồn" của con cháu đi. Khi đó gia đình ra trở cửa mả để "hồn" siêu thoát, đi theo tổ tiên.

Tóm lại, qua cỗ cơm cúng người chết cho thấy: bát cơm đầy tròn (do hai miệng bát úp lại) và quả trứng, đó là tiêu chuẩn một "suất ăn" hàng ngày vào thời điểm đã có lúa gạo nhưng chưa có đẳng cấp, cho nên "suất cơm" cúng của ai cũng như nhau: từ kẻ ăn xin cho đến nhà giàu có quyền quý. Đó chính là nét văn hoá Việt Nam có từ thời Văn Lang – Giao Chỉ. Đó còn là nguồn gốc của cây "Nêu", về sau tinh thần của cây "Nêu" được đưa vào Phật thoại, nói là do nhà Phật bày cho người Kinh trừ đuổi bọn quỷ vào ngày 23 tết, khi ông Táo cưỡi cá chép lên chầu trời.

♣ 20. ĐÔI CHIM VẬT TỔ CỦA NGƯỜI VIỆT- MUỜNG

Chim và Rắn là cặp biểu tượng lưỡng phân - lưỡng hợp phổ biến lớn nhất trong tư duy biểu tượng của nhân loại.

Người Lạc Việt – Giao Chỉ trong nhóm ngôn ngữ Việt Mường lấy chim làm vật tổ của mình. Người Mường có huyền thoại về đôi chim sinh ra người và các loài vật, người Việt có huyền thoại về mẹ chim Âu Cơ đẻ ra bọc trăm trứng nở trăm người con trai, con trưởng là vua Hùng. Vì thế, trong những ngày lễ hội ghi ở hoa văn trống đồng, trên những chiếc mũ, người ta khắc lông chim biểu tượng cho những người đàn ông dũng cảm và những người đàn bà thuộc tầng lớp quý phái.

Biểu tượng chim được nền văn hóa Đông Sơn ghi lại rất trân trọng trên các vật linh, đó là đôi chim trống mái đứng hướng đầu ra hai phía trên nóc ngôi nhà sàn sống vòng ở hoa văn *Hùng Linh* Ngọc Lũ (xem *hình 26*), hoặc đôi chim đứng gù nhau ở khoảng trống giữa hai chiếc thuyền trên tang *Hùng Linh* Ngọc Lũ và Hoàng hạ hoặc một số *Hùng Linh* khác; còn trong cảnh thuyền rồng đưa linh trên tháp đồng Đào Thịnh thì chim mái theo cạnh thuyền rồng đi

trước và chim trống theo cạnh thuyền rồng đi sau (xem ♣ 13 *Tượng nam nữ trên tháp đồng Đào Thịnh*).

Tính truyền kỳ của đôi chim trống mái đứng trên hai đầu nóc nhà hướng ra hai phía, ngày nay vẫn còn thấy trên ngôi nhà Rồng của người Tà Ôi ở vùng Trại Thiên, hoặc ở người Kinh hình ảnh của đôi chim vẫn còn thờ trong các ngôi đình làng. Đó là các đôi chim được bố trí ở thế chim đực (loan), chim cái (phượng), chim phượng ngậm cuốn thư. Ngoài ra, trong phong tục của người Việt, phụ nữ trên đầu chít khăn mỏ quạ, đó là hồi quang về đôi chim vật tổ.

Tên của đôi chim vật tổ trong truyền thuyết *Đẻ đất đẻ nước* của người Mường gọi là Ấy Úa, còn trong tín ngưỡng của người Kinh gọi là *Uy Oa* (xem ♣ 21 *Đôi rồng Lạc Việt kinh thành Thăng Long*).

Truyền thuyết về đôi chim vật tổ của thầy mo Mường trong trường ca *Đẻ đất đẻ nước* có đoạn:

... *Hết núi mây trôi nổi núi mây trôi*
Hết lớp mây này nổi gò mây khác,
Nhìn việc kể tích khi xưa
Thấy đất đen lên đầy miệng ang
Đất vàng lên đầy miệng đọi
Vòi vọi cây si mọc...

Xưa kia trái đất chưa có người ở. Một hôm có một cái cây rất đẹp, gọi là cây "si" mọc trên núi, bị cơn bão lớn làm đổ. Cây đổ sinh ra hai con chim, gọi là Ấy và Úa. Đó là hai con người đầu tiên của người Mường. Chim làm tổ trong hang Hao, nay gọi là hang Ma chứng diếng, thuộc thôn Phú Nhiên, tổng Ngọc Hào, huyện Gia Viên, tỉnh Ninh Bình (trích).

Ở người Kinh, theo chúng tôi, trong một ngàn năm Bắc thuộc, truyền thuyết về đôi chim Uy Oa tuy đã bị phá vỡ nhưng trong ý niệm của người vùng Phú Thọ "Oa" là cái "lỗ" của con chim cái và trong tín ngưỡng, hình ảnh lỗ "oa" được biểu tượng thành cái "giếng" thờ tự rất kính cẩn.

Theo Nguyễn Ngọc Chương - Trong các ngôi đền và đình làng, ở dưới gầm bàn thờ, gian hậu cung, đều có thờ một cái "lỗ" giếng, tròn/vuông và có nắp đậy, gọi là giếng "oa" như: đình Tây Đằng (Hà Tây), đình Hồng Lô (Phú Thọ), chùa Xã Đàn, đền Cây Si, đình Phú Gia (Tứ Liêm, Hà Nội), hoặc trên khu di tích Đền Hùng có ngôi đền "Giếng", v.v...

Trong bảo tàng Lịch sử quốc gia ở Hà Nội ở gian trưng bày hiện vật khảo cổ thời tiền sử, có hiện vật đặc biệt đáng chú ý, đó là bên cạnh trái người mẹ có đắp một cái hình bầu dục bằng đất sét (*hình 83*). Người ta cho rằng đó là thổ đất làm khuôn để làm mẫu nôi đất. Nhưng chúng tôi cho rằng đó là tâm thức về cái giếng "oa" được người xưa tôn thờ.



Hình 83: Hình người mẹ.

Người Việt có tục kiêng tên tục, nhà vua thì gọi là "huý" người thường dân thì gọi là tên "cúng cơm". Tên tục chỉ để ghi vào gia phả, hoặc thầy cúng ghi vào tờ "sớ" đọc lên trong ngày kỵ giỗ "cúng cơm" của người đó. Vì thế mà trong Hát cúng lễ hội Trò Trám, tên của đôi chim Uy Oa mới được nhắc đến. Chúng tôi tìm thấy câu kết Uy Oa đó trong hát cúng của Lễ hội Trò Trám ở xã Tứ Xã, huyện Lâm Thao, tỉnh Phú Thọ.

Trong lễ hội Trò Trám, ở lễ thức hát cúng danh từ Uy Oa được làm nét láy đuôi để kết thúc một câu hát và có giá trị như câu "A men" trong nét láy đuôi hát Kinh Thánh của người Công giáo, hoặc âm "Ôm" trong đạo Phật (xem ♣ 23 *Âm kết trong hát cúng của người Việt*). Trò Trám thuộc dòng Lễ hội "vòng đời" có cơ sở từ dòng lễ hội vòng đời trên hoa văn *Hùng Linh Ngọc Lũ*. Ở Lễ hội Trò Trám tên gọi Uy Oa được xuất hiện ở hai thời điểm. Thứ nhất là trong Lễ rước Lúa thần và trong trò diễn Tứ dân chi nghiệp.

Trong Lễ rước Lúa thần, Chủ tế dẫn đầu đoàn rước, hai tay ôm bó lúa trước ngực, thỉnh thoảng ông hô lên mấy tiếng "Nốc Uy Oa", hoặc đôi khi hô chệch thành "Nốc U Huê", *nốc* là chim, tiếng Tây Thái. Còn trong hội trình trò Tứ dân chi nghiệp, khi một diễn viên hát hết một khổ thơ hai câu thơ sáu tám thì nhóm để hát lại câu thơ thứ hai rồi kết thúc bằng tiếng "uy" có khi hát chệch thành tiếng "uê" (xem ♣ 10 *Lễ hội Nỗ Nường - Trò Trám*).

Ngoài ra trong điệu Lý hoài Nam dân ca Quảng Trị ra đời trong thời kỳ chúa Nguyễn mở rộng bờ cõi Đàng Trong và ở lời ca có đoạn như sau:

Chim kêu bên nớ

Uy oa

Ức ức con vượn trèo

Theo mật dụ của chúa Nguyễn người Việt ở Đàng Ngoài di cư vào Đàng trong, khi đặt chân lên vùng đất, nay là tỉnh Quảng Trị, dưới chân dãy Trường Sơn. Người tri âm chạnh nhớ đến quê hương, hát lên tên hai con chim biểu tượng nguồn cội là nhằm nhắc nhở con cháu nhớ về Tổ tông ở Đàng ngoài.

Trong khung cảnh ấy mà nhắc đến tên của đôi chim vật tổ là có dụng ý, chứ không phải sự vô tình, ngẫu nhiên của một bài dân ca (xem phụ lục *Sự ra đời tên gọi điệu lý ở miền Nam*).

Ở các dân tộc có truyền thuyết vật tổ từng dạy cho con người làm nhà ở. Chẳng hạn người Thái ở Tây Bắc có truyền thuyết con rùa đã bày cho người Thái làm nhà bằng cách rùa đứng bốn chân lên, đó là bốn cột, còn mai rùa khum khum là mái nhà hai đầu hồi và chỗ đầu rùa thụt vào thụt ra là cửa nhà. Do đó, ngày nay mái nhà của người Thái hai đầu hồi khum khum, theo hình bầu dục và cửa chính của ngôi nhà là ở một đầu hồi, chỗ cái đầu của con rùa "thò ra thụt vào" là vậy.

Còn ở người Kinh, đôi chim vật tổ dạy cho họ làm nhà bằng cách nhìn vào đôi chim đứng mà làm theo. Đó là hình ảnh đôi chim đứng hướng ra hai phía, dướn cổ cao lên, như hình ảnh trên nóc nhà sống vông còn lưu lại ở hoa văn trống đồng Ngọc Lũ (hình 26): chân của đôi chim là bốn cột, hình của chim là mái nhà, cổ chim vươn ra

thành đao rồng vút lên ở hai đầu nóc, còn đòn tay nhà là cuống lông chim ở cánh, và cách lợp nhà cũng bằng lông chim, tức là lá cọ. Đó là loại nhà thờ tổ do tộc trưởng quản lý. Loại nhà sống vông có mái đao rồng ấy sau này là cung điện của nhà vua, hoặc các nhà thờ họ và các ngôi đình làng - khi đã có đá và gạch, ngói xây, còn loại nhà dân thường ở vùng Bắc Bộ thì vẫn lợp lá cọ, theo hình chiếc lông chim truyền thống.

Tóm lại, qua phân lý giải cho thấy tuy tên Uy Oa của đôi chim vật tổ trong đời sống tâm linh vẫn còn sâu đậm, nhưng ngoài đời thường thì đã bị mờ nhạt. Điều đó là vì trải một ngàn năm Bắc thuộc, người phương Bắc đã lấy những sự tích văn hoá của các dân tộc ở phương Nam nói chung và của người Lạc Việt - Giao Chỉ nói riêng đưa về phương Bắc nâng lên thành giá trị tổng hợp mới, rồi chuyển trở lại bằng con đường Hán học, như sự tích dây "tơ hồng", Nữ Oa v.v... Điều này Trần Chí Lương, một tác giả người Trung Quốc đã thừa nhận rằng: Nền văn hóa của Trung Quốc có sự giao thoa với nền văn hóa của các dân tộc gần kề

♣ 21. ĐÔI RỒNG LẠC VIỆT – KINH THÀNH THĂNG LONG

Rồng (tiếng Việt), Lung (tiếng Trung Hoa), Makara (tiếng Ấn Độ), Đraco (tiếng La Mã cổ) là con vật biểu tượng hầu như của nhân loại, nhưng do quan niệm cho nên Rồng có hai nghĩa: thiện hoặc ác. Phương Tây coi Rồng là ác thú,⁽⁸⁰⁾ còn phương Đông thì cho đó là biểu tượng của điều thiện.

Nhưng, phương Đông (căn cứ vào hoa văn cổ) thì ở phương Nam, trung tâm là người Kinh coi Rồng là quyền uy của nhà vua: sức mạnh hào khí linh kiệt sắc xuân vươn lên của đất nước, cho nên vua Lý Thái Tổ đã đặt tên cho kinh đô của mình là Thăng Long - Rồng bay. Rồng (Thìn) còn nằm trong 12 con giáp, ứng với 12 cung trên vòng Hoàng Đạo v.v - Tức là văn hoá Rồng.

Rồng tượng trưng cho sức mạnh phi thường, kiên cường dẻo dai, có phép thần thông hô phong hoán vũ, biến hoá

80 Nguyễn Quốc Thắng, *Rồng xưa và nay*, Tuần báo Lao động số xuân Canh Thìn, 2000, tr 15.

khôn lường: khi ẩn, khi hiện trên chín tầng mây, khi lặn sâu xuống tận đáy biển - hút nước phun mưa đen kịt cả một vùng trời v.v... Rồng là khởi nguyên ý tưởng hoài bão của một nền văn hoá rực rỡ ở đương thời. Người Lạc Việt xếp Rồng đứng thứ nhất trước vật "hèm" *Hùng Linh* (Thần Đồng Cổ) Ngọc Lũ.

Nhưng Rồng là huyền hoặc, không rõ tung tích, gốc nguồn xuất xứ, chỉ thấy bóng dáng của nó trong những bức ký hoạ, còn gọi là hoa văn ở những nền văn hoá lớn thời cổ đại. Vì thế người ta đã tốn khá nhiều giấy mực, để kiếm tìm tung tích của Rồng.

Ở Việt Nam, lâu nay trong nghiên cứu về Rồng, những cây bút chỉ hướng vào hai trung tâm văn hoá lớn của phương Đông là Trung Hoa và Ấn Độ nên đã hạ bút : "Rồng là sự hoạt động tâm linh sùng tín - sức mạnh phi thường, không ngừng vươn lên của dân tộc Trung Hoa hoặc "Rồng trong nghệ thuật tạo hình Trung Hoa - Ấn Độ và ảnh hưởng của nó ở Việt Nam"⁽⁸¹⁾. Họ coi hai trung tâm văn hoá lớn kia mới đích thực là quê hương đã sản sinh ra Rồng và có nền văn hoá biểu tượng về Rồng rực rỡ trong chiều dài của lịch sử như: Rồng trang trí trong các cung lầu, điện ngọc, thánh văn của Trung Hoa: lộng lẫy cao sang, bề thế và uy nghiêm v.v... còn như Rồng của Việt Nam thì chỉ là sự chịu ảnh hưởng hoặc làm theo Rồng của hai chính quốc kia.

81 Lâm Biên - Thế Hùng, *Rồng trong tâm thức và nghệ thuật tạo hình nửa đầu thời tự chủ*, Tạp chí Văn hoá nghệ thuật số 2 / 2000, tr35.

Lời nhận định ấy phải chăng là đúng? nếu chỉ nhìn vào tầng văn hoá bề nổi của Việt Nam ở thời Bắc thuộc, hoặc vào thời tự chủ, như nhà Lê và Nguyễn, thì văn hoá Rồng vương quyền của ta chịu ảnh hưởng nặng nề nền văn hoá Rồng của Trung Hoa.

Nhưng điều đáng nói ở đây là luận về tư tưởng triết lý của Rồng được truyền kỳ trong tâm thức của người Kinh, và qua những hình ảnh khởi thủy được ghi lại trên những cổ vật của nền văn minh Đông Sơn và người phương Nam (Bách Việt), hoặc người phương Bắc. Nhưng điều cần nói, đó là Rồng của Trung Hoa thời cổ đại là loài ác thú, điều đó sẽ nói sau.

1. Rồng văn hoá Đông Sơn

Không ai nghĩ là có một trung tâm văn hoá nữa đã từng sản sinh ra Rồng và một thời cũng có nền văn minh biểu tượng về Rồng khá rục rĩ, mà dấu tích còn lưu lại ở thời đồ đá, đến đồ đồng chẳng kém gì Rồng ở thuở ban đầu của hai nền văn minh lớn kia. Đó là Rồng của nền văn minh đồng thau Đông Sơn – Văn Lang.

Nền văn minh Đông Sơn – Giao Chỉ đã có một đôi Rồng (trống mái) có tên là "Uy Oa" làm vật tổ "tô tem" ghi trên thạp đồng Đào Thịnh (*hình 84 a*) và trên tang *Hùng Lĩnh* Đông Sơn *hình 84b* và *84c* là đầu rồng. Đó là đôi thuyền Rồng đưa hồn vị vua thời Đông Sơn quá cố qua sông Ngao về với tổ tiên miền cực lạc.



Hình 84 a : Thuyền Rồng trên thạp đồng Đào Thịnh.



Hình 84 b : Thuyền Rồng trên tang Hùng Linh Ngọc Lũ.



Hình 84 c : Đầu đôi Rồng trống mái.

Người phương Nam nói chung, người Lạc Việt Giao Chỉ nói riêng, đều sinh sống ở vùng sông nước, giao thông thuận tiện và hữu hiệu nhất là bằng đường thủy: những

công việc lớn, đông người đón rước đều dùng bằng thuyền. Hội đua thuyền còn lại ngày nay là hào quang của thuở xa xưa ấy. Song việc đưa tang thì phải dùng thuyền đặc biệt và được ghi lại ở nhiều dân tộc. Chẳng hạn như thuyền đưa linh của người Tempon Telon mũi và đuôi của chiếc thuyền này đều có hình con vật tượng trưng có thể là Rồng của họ (*hình 84*).



Hình 85 : Nguồn của Kampes dẫn theo Tả Đức ⁽⁸²⁾.

Đầu rồng của các vùng không giống đầu Rồng của văn hoá Đông Sơn, xem thêm thuyền đưa linh trên mộ vò tìm được ở hang Manungui, đảo Palawan Philippin (*hình 79*), thuyền đưa linh ở mộ vò này thì không có biểu tượng đầu rồng.

Ý nghĩa về sự ra đời của đôi Rồng Giao Chỉ được truyền kỳ trong tâm thức dân gian rằng : Người Văn Lang-Giao Chỉ có tục, khi cha mẹ chết các con dùng thuyền Rồng đưa "hồn" cha mẹ về miền cực lạc với tổ tiên. Thuyền Rồng phải đi qua dòng sông Ngao do thầy cúng dẫn lối, dòng sông này người Thái ở Tây Bắc gọi là sông Ta khải.

Dòng sông Ngao của cõi hồn vắng lặng như dải khăn tang, mặt nước bạc trắng cuộn cuộn chảy. Giữa dòng

⁸² Tả Đức. *Nguồn gốc và sự phát triển của kiến trúc biểu tượng và ngôn ngữ Đông Sơn*, sdd, tr 59.

những ngọn đá trắng nhô lên lổm chổm, sóng xô nghe lao xao, xốn xang khắc khoải, ghê rợn. Hai bên bờ sông những tốp ma ăn mày đói rách gớm giếc, chực chầu xin ăn, cầu xé tranh dành nhau. Thầy cúng gạt chúng ra để người nhà của "hồn" ném tiền giấy phát cho chúng. Đó là tục ném tiền giấy trên đường đưa ma ngày nay.

Trên dòng sông Ngao, có chiếc cầu Ngao nhỏ mảnh, khó đi. Bên kia cầu có con chó Ngao mắt đỏ ngầu, xù lông dữ tợn đứng canh, trông chừng những "hồn" đi qua. Những hồn khi còn sống ăn ở phúc đức, có công giúp ích cho đời thì chó Ngao mừng rỡ, cúi đầu nhường lối cho "hồn" đi. Còn những hồn khi còn sống ăn ở bạc ác, làm hại cho đời thì chó Ngao nhe răng sủa mấy tiếng, rồi chồm lên cắn xé, xô "hồn" kẻ ác xuống sông (trích ý lời "đưa linh của thầy cúng làng Diều Ngao, tỉnh Quảng Trị).

Theo truyền thuyết trong dân gian, ngày xưa, lễ đưa tang vị tộc trưởng dùng đôi thuyền Rồng (trống mái)- phải chăng, đó là đôi thuyền Rồng ghi trên thập đồng Đào Thịnh (84 a). Đôi thuyền Rồng này đầu Rồng chưa rõ, nhưng sang đôi thuyền Rồng ghi trên tang *Hùng Linh* Ngọc Lũ *hình 84 b* thì đầu Rồng đã rõ - tách đầu rồng ra *hình 84 c*.

Tư tưởng dùng thuyền Rồng đưa hồn người chết qua sông Ngao, truyền kì trong dân gian của người Kinh và các dân tộc anh em gần kề. Đó là trong tang lễ thầy pháp dùng thuyền Rồng bằng vàng mã đưa hồn người qua sông. Riêng ở người Kinh các con dùng 14 sợi vải trắng đội lên đầu làm cầu Rồng đưa hồn cha mẹ qua sông Ngao về với tiên tổ (ngày nay cầu Rồng do các vải đi chùa đội bên vai (*hình 86 a, b*).



Hình 86 a: Các bà ở xã Kim Đường, Ứng Hoà, Hà Tây đội cầu Rồng bằng 14 dải vải trắng đưa hồn về nơi cực lạc.



Hình 86 b: Tư liệu ở Tú Xã, Lâm Thao, Phú Thọ.

Ở Văn Lang Giao Chỉ, thuyền Rồng dùng đưa hồn nhà vua về nơi cực lạc do đó biểu tượng Rồng là biểu tượng về hình ảnh của nhà vua. Điều đó, ngay *Hùng Linh* do vương quyền tạo nên, cho nên từ Lạc hầu, Lạc tướng trở đi mới được sử dụng, và loại *Hùng Linh* Ngọc Lũ thuộc đẳng cấp cao nhất vua Hùng.

Rồng Trung Hoa⁽⁸³⁾ .

Trung Hoa đất nước rộng lớn, nhưng sự rộng lớn ấy không phải xuất hiện từ đầu, mà do quá trình thôn tính người phương Nam –Bách Việt đem lại, do đó văn hoá của họ không nhất quán. Chỉ nói lĩnh vực Rồng thì nội dung, ý nghĩa Rồng Trung Hoa có hai thời kì. Thời kỳ thứ nhất Rồng là ác thú, thời kỳ thứ hai Rồng biểu tượng cho vương quyền.

Thời kỳ thứ nhất từ thế kỷ thứ II trước Công nguyên trở về trước, Rồng của họ là ác thú, cứ liệu ghi trong *Sử ký Tư Mã Thiên* về truyền thuyết Hán Cao Tổ "*Chém rắn dựng cờ*"⁽⁸⁴⁾. Theo quan niệm của Trung Hoa, rắn là gốc nguồn của Rồng, nhưng ở đầu nhà Hán, thời Hán Cao Tổ, phải chăng Rồng (rắn) là loài ác thú đại diện cho thế lực của nhà Tần mà nhà Hán đang tiêu diệt để tranh quyền, vì thế Hán Cao Tổ dùng hình tượng *Chém rắn dựng cờ* –tức là tiêu diệt nhà Tần.

Người Trung Quốc cổ quan niệm Rồng là ác thú đã được

83 Phần này, chúng tôi căn cứ vào hình Rồng trong hoa văn của Trung Hoa, qua các tư liệu trích đăng trong các bài viết của các tác giả kèm theo. Ghi chú.

84 *Sử ký Tư Mã Thiên*, Phan Ngọc dịch, N.xb.Văn học, Hà Nội, 2001. *Cao Tổ bản kỷ* tr 116 dẫn chú tr 119.

ghi lại trong hoa văn về Rồng của họ. Thái Hanh trong bài *Hoa văn rồng*, Tập san Văn hoá số xuân 2000, trang 9 đã viết: Người ta đã tìm thấy hình tượng con Rồng được cách điệu trong hoa văn trang trí chạm ở những chiếc đỉnh vuông, những chậu, bình, lọ, vạc tròn ... bằng đồng của Vua chúa đời Thương, Chu cách đây hơn 3500 năm. Hình tượng con Rồng lúc bấy giờ dường như vừa mới hoá thể hiện dạng từ con Rắn nên chỉ mới thấy có gáy, có đuôi cuộn tròn, chưa có chân, hoặc có khi thấy một chân, hai chân ... Là con Quỷ cho nên một bức tranh trên lụa một người tay cầm mỗi nhũ, còn một tay cầm móc chực móc vào hàm (hình 87). Qua hình ảnh này, người ta coi nó là con Quỷ, chưa hẳn thành Rồng.

Do đó khi phát hiện được bức tranh lụa cỡ nhỏ ở mộ nước Sở thời Chiến Quốc cách đây gần 2500 năm có hình con Quỷ một chân, người ta gọi là tranh Phượng quy, có khi gọi tranh Rồng Phượng⁽⁸⁵⁾.

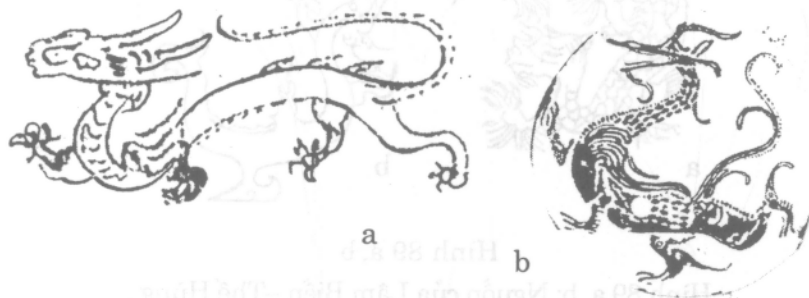


Hình 87: Nguồn của Thái Hanh ảnh 4 tr 9.

Phải chăng trước khi bước sang giai đoạn thứ hai Rồng biểu tượng cho vương quyền (giai đoạn này được tính từ giữa nhà Hán), thì Rồng của Trung Hoa là con vật biểu

85 Thái Hanh, *Hoa văn rồng*, Tập san Văn hoá số xuân 2000, tr 9.

tượng hỗn hợp của 9 con vật trong thiên nhiên. Một tác giả đời Hán (thế kỷ thứ II tr C.N) định nghĩa về Rồng đã nêu lên 9 cái giống: sừng giống hươu - đầu lạc đà - mắt quý - cổ rắn - bụng sò - vây cá chép - vuốt chim ưng - chân hổ - tai bò ⁽⁸⁶⁾ (hình 88 a, b) - hình b chim ưng biểu tượng cho Rồng đầu thời Hán. Từ biểu tượng Rồng này trở về trước đầu hướng sang bên trái- tức là vận hành vòng tròn theo chiều kim đồng hồ.



Hình 88 a, b : Nguồn của Lâm Biên và Thế Hùng. *Rồng trong tâm thức và nghệ thuật tạo hình nửa đầu thời tự chủ*, Tạp chí Văn hoá nghệ thuật số 2 / 2000, tr35.

Thời kỳ thứ hai từ giữa đời Hán trở đi. Đó là thời kỳ nhà Hán thôn tính phía Nam sông Trường Giang và đến năm 111 trước Công nguyên nhà Hán vượt núi ngũ Lĩnh chiếm nước Nam Việt của Triệu Đà tiếp thu toàn bộ nền văn hóa phương Nam, cho nên Rồng quay đầu sang bên phải (hình 89 a, b,).

Ở giai đoạn này còn có một con Rồng như chiếc thuyền:

⁸⁶ Lâm Biên Thế Hùng - *Rồng trong tâm thức và nghệ thuật tạo hình ở phương Đông và Việt Nam nửa đầu thời tự chủ*, Tạp chí Văn hoá nghệ thuật số 2 năm 2000, tr 64.

đuôi vươn lên như đuôi chim công, còn đầu thì ngắn (*hình 89 c*). Đây là họ tiếp thu vật linh có hai đầu của văn hoá phương Nam như Rồng Ấn Độ vào phương Nam cũng thành hai đầu, nhưng họ làm theo chứ chưa định hình con Rồng của họ, phải sang thời kỳ thứ hai Rồng của họ là rắn mới định hình.



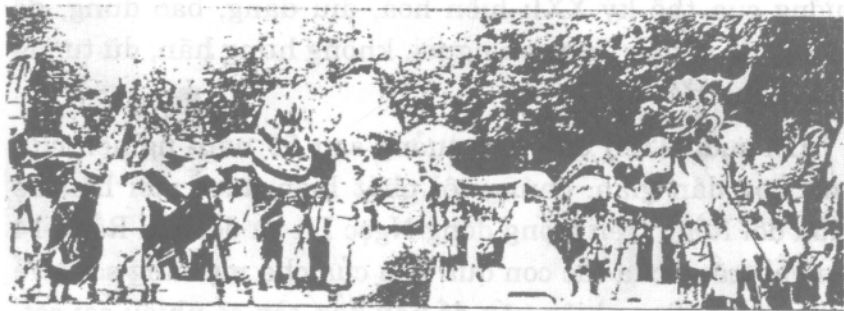
Hình 89 a, b

Hình 89 a, b: Nguồn của Lâm Biên –Thế Hùng .

Trung quốc rồng là biểu tượng của vương quyền, bởi do vương quyền đi chiếm đoạt tư tưởng Rồng của phương Nam, mà trung tâm là người Văn Lang - Giao Chỉ. Biểu tượng văn hoá Rồng do vương quyền đi chiếm đoạt không xuất hiện từ đầu trong dân gian, cho nên dân gian Trung Quốc không có tục múa Rồng mà múa sư tử.

Trong ngàn năm Bắc thuộc, người phương Bắc lấy da áo hình Rồng vương quyền của họ (*hình 88, 89*) phủ lên 14 dải vải trắng trong đội cầu Rồng lễ tang Lạc Việt- Giao Chỉ (*hình 86 a, b*) mà thành đôi Rồng trong lễ hội của vùng Đông Nam Á (*hình 90*). Có nghĩa đôi Rồng hiện nay của Đông Nam Á thì thân hồn của Lạc Việt - Giao Chỉ còn thân xác của Trung Hoa - tức "*Hồn Trương Ba da Hàng thịt*". Vì

thế trong lễ hội của văn hoá Trung Quốc không có múa Rồng mà múa sư tử là có nguyên cớ của nó.



Hình 90 a, b: Đôi rồng hiện đang dùng trong lễ hội ở Đông Nam Á

Hoa văn là chữ cổ, loại chữ tượng hình ghi lại những cảm xúc và nhận thức biểu đạt thành ý tưởng của người đương thời. Hoa văn Rồng của người Lạc Việt - Giao Chỉ là "cốt" người "lốt" chìm.

Phương án thiết kế đôi Rồng Lạc Việt.

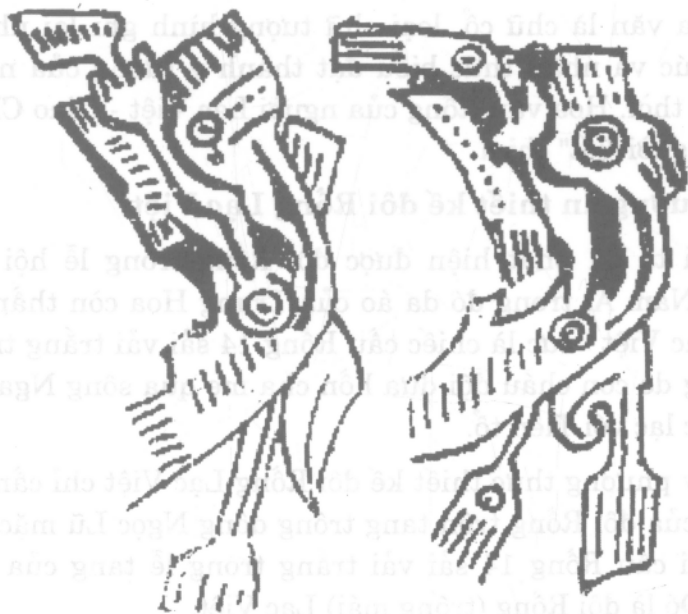
Khi ta đã phát hiện được đôi Rồng trong lễ hội của Đông Nam Á, trong đó da áo của Trung Hoa còn thần cốt của Lạc Việt - tức là chiếc cầu Rồng 14 sải vải trắng trong lễ tang do con cháu đội đưa hồn cha mẹ qua sông Ngao về nơi cực lạc với Tiên tổ.

Vậy phương thức thiết kế đôi Rồng Lạc Việt chỉ cần lấy da áo của đôi Rồng trên tang trống đồng Ngọc Lũ mặc vào cho đôi cầu Rồng 14 sải vải trắng trong lễ tang của dân gian. Đó là đôi Rồng (trống mái) Lạc Việt.

Đôi Rồng phục chế này, đầu rồng vẫn giữ nguyên như vốn có của nó đã mang bản sắc văn hoá dân tộc (Hình 91). Đó là đôi đầu Rồng trên tang Hùng Linh Ngọc Lũ, còn

thân rồng thì trang trí thêm các hoa văn thỏ cẩm của dân tộc. Khi đôi Rồng Việt thiết kế xong, sẽ có một đôi Rồng lý tưởng của thế kỷ XXI: hiền hoà, dịu dàng, bao dung, độ lượng, đó là bản tính con người, không hung hãn, dữ tợn như Rồng Hán.

Lời cuối: Trên đây là ý tưởng sau 50 năm nghiên cứu văn hoá dân gian, chúng tôi phát hiện được mối liên hệ giữa đôi Rồng trên trống đồng Ngọc Lũ và đôi cầu Rồng 14 sải vải trắng của các con đưa hồn của cha mẹ sang sông về nơi cực lạc. Tuy nhiên vấn đề này hẳn còn có nhiều sai sót, kính mong Quý bậc cao minh chỉ giáo cho.



Hình 91: Đôi rồng.

♣ 22. CHÙA MỘT CỘT

Từ lâu, chùa Một Cột đã thành hình ảnh thân quen, gần gũi với mỗi người dân Việt Nam và du khách. Trong những di sản nghệ thuật kiến trúc của tổ tiên ta để lại, chùa Một Cột nổi bật lên như một tuyệt tác độc đáo. Trải gần một ngàn năm trên đất Thăng Long, qua các triều đại, ngôi chùa nhiều lần trùng tu. Do đó, về cốt cách, bản chất hình dáng cấu trúc ban đầu của ngôi chùa vẫn còn được bảo tồn, hay đã có sự xê dịch và ý nghĩa ban đầu của nó là biểu tượng cho nội dung gì ? Vì thế, việc dựng lại hình ảnh ban đầu, việc tìm hiểu chức năng, ý nghĩa nguyên sơ của chùa Một Cột sẽ góp phần vào việc soi sáng đặc trưng, tư tưởng và thẩm mỹ của dân tộc ta ở thời Lý.

Chùa Một Cột và các đền *Tứ trấn*, đó là những di tích văn hoá biểu tượng tâm linh, tạo nên: *Địa linh - Nhân kiệt* của kinh thành Thăng Long - Hà Nội, trong đó chùa *Một Cột* là vật linh chính, chùa còn có tên chữ là *Diên Hựu*, hay *Nhất Trụ Tự*, hiện tọa lạc trong quần thể di tích lăng Chủ tịch Hồ Chí Minh, phường Đội Cấn, quận Ba Đình Hà Nội.

Theo các tư liệu cổ, chùa Một Cột do vua Lý Thái Tông

(1028- 1054) cho xây dựng để thờ Đức Phật Quan âm và làm nơi để nhà vua đến cầu phúc lành trường thọ, ngoài ra còn làm vật trù yểm lại cột đồng trụ của thái thú Cao Biền đã chôn xuống đó, để cắt đứt long mạch của nước ta. Một ngôi chùa nằm ở giữa kinh đô với chức năng lớn lao như thế, đó phải là vật linh "hèm" biểu tượng âm dương.

Hình dáng cấu trúc ban đầu của ngôi chùa như hình một đài sen mọc lên giữa mặt nước hồ hình vuông . Đến nay hình ảnh biểu tượng ấy của ngôi chùa phải chăng vẫn còn giữ nguyên như cấu trúc ban đầu, mặc dầu đã trải qua gần một ngàn năm tồn tại với bao lần tôn tạo, mở rộng hành lang. Chính cái hình ảnh biểu tượng độc đáo đó của ngôi chùa đã khiến các nhà nghiên cứu văn hoá ngày nay nảy ra những ý kiến khác nhau về nguồn gốc của nó. Song những giả thiết ấy không đủ sức thuyết phục về tính khoa học của vấn đề.

1. Mục đích của việc dựng chùa Một Cột

Đại Việt sử ký toàn thư ghi: *Kỷ Sử Thiên Cảm Thánh Vũ năm thứ 6 (1049) Mùa đông tháng 10 dựng chùa Diên Hựu... Trước đây, vua chiêm bao thấy Phật Bà Quan Âm ngồi trên toà sen, đưa tay dắt vua lên toà. Khi tỉnh dậy, vua đem việc ấy nói với bầy tôi. Có người cho đó là điềm không lành. Nhà sư Thiên Tuệ khuyên vua làm chùa, bằng cách dựng cột đá ở giữa ao, làm toà sen trên cột như vua đã thấy trong mộng, cho các nhà sư đi lượn vòng quanh tụng kinh cho nhà vua sống lâu. Vì thế gọi là chùa Diên Hựu (phúc lành dài lâu)⁽⁸⁷⁾.*

87 *Đại Việt Sử ký toàn thư*, sđd, tập 1, tr 410.

Sách *La Thành cổ tích dân vịnh* của danh Nho Trần Bá Lãm (1788) cho chúng ta biết thêm về lịch sử chùa Một Cột như sau: Chùa ở tại xã Nhất Trụ, huyện Vĩnh Thuận. Thời xưa đất ấy hoang bỏ, chưa có xóm trại. Cao Biền khi sang đô hộ An Nam, bảo đất ấy là chỗ sườn rồng chạy, sai đóng cột đồng vào đấy để cắt đứt long mạch của nước ta. Về sau dân đến ở đông đúc, thành xóm làng gọi là xã Một Cột... Vua Lý Thái Tông tuổi đã cao mà chưa có người nối nghiệp, đêm nằm mộng thấy đến thôn Một Cột, gặp Phật Quan Âm Bồ Tát gọi vua bảo... Đất này rất linh, cột đồng làm thương tổn đến long mạch đã lâu rồi, nên kíp hủy đi thì vận nước lại lâu thêm mấy đời nữa, bằng không thì hết rồi đấy. Nói xong, Đức Phật vờ vua lên đài vàng, ẩm tiên đồng ban cho. Tỉnh mộng ..., vua sai xây chùa ở phía Tây làng để thờ Quan Âm Bồ Tát, đổi niên hiệu thành Diên Hựu, hủy bỏ đồng trụ âm phù, năm sau sinh hạ Hoàng tử ⁽⁸⁸⁾.

Trải qua năm tháng, chùa Một Cột đã được trùng tu, sửa chữa nhiều lần. Đời Lý Thánh Tông (1072 - 1128) niên hiệu *Anh Vũ Chiêu Thắng* năm thứ 5 (1080). Mùa xuân tháng 2 vua cho đúc chuông lớn treo ở chùa Diên Hựu gọi là "*Giác Thế Chung*" (chuông thức tỉnh lòng người) và một toà phượng đình bằng đá xanh cao 8 trượng. Nhưng vì chuông quá nặng nên phải để dưới đất, do vậy đánh không kêu, song cho rằng nó đã thành khí, không nên tiêu hủy, bèn đem để ngoài ruộng. Chỗ ruộng để chuông thấp, có

88 Trần Bá Lãm, *La Thành cổ tích dân vịnh* - Theo Nguyễn Đăng Thục, *Lịch sử tư tưởng Việt Nam*, Sài Gòn, 1969, tập 2, tr 100- 101 (Dẫn theo Ngô Văn Doanh, Tạp chí *Xưa và nay* số 32/19/ 1996, tr 14).

nhiều rùa đến ở, người bấy giờ gọi là ruộng Quy Điền (khi quân Minh bị nghĩa quân Lam Sơn bao vây ở thành Đông Quan, Vương Thông đã cho phá huỷ quả chuông này để đúc vũ khí - 1426).



Hình 92: Chùa Một Cột.

Đại Việt sử ký toàn thư ghi: Mùa thu tháng 9 năm Long phù thứ 5 (1105) làm hai ngọn tháp chỏm trắng ở chùa Diên Hựu. Bấy giờ vua cho chữa lại chùa Diên Hựu đẹp hơn cũ, đào hồ Liên Hoa Đài, gọi là hồ Linh Chiểu. Ngoài hồ có hành lang chạm vẽ chạy xung quanh, ở ngoài hành lang lại đào hồ gọi là Bích Trì, bốn phía đều bắc cầu vòng để đi qua. Trước sân châu xây Bảo tháp, hàng tháng cứ ngày rằm, mồng một và mùa hạ mồng tám tháng tư, vua xa giá ngự đến đặt lễ cầu sống lâu, bày nghi thức tắm Phật, hàng năm lấy làm lệ thường⁽⁸⁹⁾.

⁸⁹ Ngô sĩ Liên, *Đại Việt sử ký toàn thư*, (bản dịch) tập 1, Hà Nội, 1972, tr 226.

Theo Ngô văn Doanh, việc chùa Một Cột tôn tạo năm 1105, bia tháp Sùng Thiện Diệu Linh dựng năm 1122 có đoạn viết: "Tôn sùng đạo Phật, hâm mộ thánh nhân, mở chùa Diên Hựu ở tại vườn Tây. Dấu vết theo quy mô thuở trước: lo toan do thánh ý ngày nay. Đào ao thơm Linh Chiếu, giữa hồ vọt lên một ngọn đá, đỉnh cột nở đoá sen nghìn cánh, trên bông sen đứng vững toà điện màu xanh, trong điện đặt pho tượng Nhân đức. Vòng quanh hồ là hai dãy hành lang, lại đào ao Bích Trì, mỗi bên đều bắc cầu vòng đi qua. Phía sân cầu đằng trước xây bảo tháp Lưu Li, hàng tháng vào mồng một, hàng năm vào dịp du xuân, nhà vua ngồi xe ngọc đến chùa mở tiệc chay, làm lễ tắm Phật, dâng hương cầu cho ngôi báu lâu dài ⁽⁹⁰⁾.

Sang đời nhà Trần sách *Đại Việt sử kí tiền biên* chép: Đời vua Trần Thái Tông (1225 - 1258) năm Kỷ Dậu niên hiệu Thiên Ứng Chính Bình 18 (1249) mùa xuân tháng giêng cho sửa lại chùa Diên Hựu, ban chiếu văn dựng chùa ở chỗ cũ. Đây là lần trùng tu lớn nhất vì phải làm lại gần như hoàn toàn.

Đời nhà Trần thế kỷ XIII, một trong ba vị tổ Trúc lâm là Thiền sư Huyền Quang (1254- 1334) ⁽⁹¹⁾ trong tập thơ *Diên Hựu tự* có hai bài thơ cảm hứng về chùa này. Bài thứ nhất:

90 Ngô Văn Doanh, Tạp chí đã dẫn, tr 16.

91 Huyền Quang, *Diên Hựu tự* (theo Trần Quốc Vượng và Vũ Tuấn San- *Hà Nội nghìn xưa*, Hà Nội 1975, tr 180.

*Thượng phương thu dạ nhất chung lan
Nguyệt sắc như ba phong thụ lan
Chỉ vẫn đào miên phương kinh lãnh
Tháp quang song trĩ ngọc liềm hàn.*

Hoài Anh phỏng dịch:

*"Chùa khuya một tiếng chuông vang
Trăng thu như sóng, lá vàng nhuộm son
Dương vương chim cú ngủ ngon
Tháp cao đôi ngọn búp tròn tay ai "*

Bài thơ thứ hai :

*"Thượng phương chu dạ nhất chung lan
Nguyệt sắc như ba phong thụ lan
Chỉ vẫn đào miên phong kính lãnh
Tháp quang song trĩ ngọc tiềm hàn
Vạn duyên bất nhiễu thành già tục.
Bán điểm vô ưu nhơn phóng khoan
Tham thấu thị phi bình đẳng tướng
Ma cung Phật quốc hiếu sinh quan".*

Ông Nguyễn Đăng Thục dịch nghĩa bài thơ:

Trên phòng phương trượng thiên đình, đêm mùa thu
nghe tiếng chuông chùa lan chìm.

Ngoài sân chùa ánh trăng như sóng nước trên ngọn lá
bàng đỏ.

Đầu kèo ở mái nhà chùa Một Cột khắc đầu con chim cú, lúc này phản chiếu bóng xuống mặt nước hồ trong lạnh tưởng như chim đang ngủ.

Đôi tháp ngọn sáng đứng đối lập tưởng như cũng rùng mình trong sương mùa thu

Ngoài trời cảnh vật như thế. Đến nội giới kẻ đang ngồi thiền thì bao nhiêu tác dụng nhân duyên cũng lắng chìm bớt quấy rối nhờ có cái thành trì Thăng Long ngăn che cõi trần tục.

Dịch thơ của chúng tôi:

Cảnh khuya thiền định chuông lan chìm

Trăng tà sóng gợn lá đứng im

Đầu kèo hình chim soi bóng nước

Sương thu đôi tháp chạnh rùng mình

Tâm thiền sạch tục nhờ ngoại giới

Lòng gương soi tỏ mọi lẽ tình

Hào quang tham nhập đầy chân cốt

Địa ngục trần gian một đường mình

Sang đời nhà Lê việc trùng tu chùa có hay không, không thấy sử sách ghi.

Đến năm 1847, các văn bia trong chùa (tiền sảnh) hiện còn ghi rõ: Tổng đốc Hà Ninh là Đặng Văn Hoà thấy chùa hư hỏng. Lòng từ thiện trời dấy, tự xuất của chùa và thập phương công đức, thuê thợ tu sửa khiến tượng Phật huy hoàng, điện thờ đồ sộ, tả hữu hành lang, tam quan, gác chuông và trong ngoài bốn phía tất cả đều trang nghiêm.

Năm 1852 Bó chính Tôn Thất Giao xin đúc chuông mới.
Năm 1864 Tổng đốc Tôn Thất Hàm hưng công trùng tu,
làm sàn gỗ hình bát giác để đỡ toà sen.

Năm 1954 trước khi rút khỏi Hà Nội, quân Pháp cho tay chân đặt thuốc nổ phá chùa Một Cột. Vào sáng ngày mồng 10 tháng 9 tờ *Tia sáng* trong nội thành đã đăng tin: "... Hồi 7 giờ tối ngày 9 tháng 9 năm 1954, văn hoá Việt Nam đã chịu một tang đau đớn. Chùa Một Cột di tích liệt hạng của Hà Thành đã sụp đổ sau một tiếng nổ long trời lở đất..." Sau ngày tiếp quản Thủ đô (10/ 10/ 1954), Bộ Văn hoá đã có cuộc trùng tu lớn chùa Một Cột. Chùa Một Cột hay chùa Diên Hựu ngày nay, là kết quả của đợt trùng tu này.

2. Cấu trúc của chùa Một Cột

Cấu trúc của chùa hiện nay ta đang thấy, gồm hai phần: trên và dưới. Phần trên là đài sen hình vuông, mỗi chiều 3m, phần dưới là trụ đá tròn, đường kính 1,2m bởi hai phần chồng nối khít lên nhau tưởng như một, cao 4m chưa tính phần chìm dưới nước.

Để xây dựng tạo dáng toà sen, gần trên đỉnh trụ đá có 8 thanh gỗ to khoẻ, ăn mộng chống vào trụ hướng chéo lên, trông như bông sen đang nở, lại có chức năng ăn mộng đỡ cho 8 cái cột đứng của đài sen (4 cột lớn và 4 cột phụ). Các cột này đỡ lấy đòn ngang dưới sàn của toà sen (ngôi chùa). Toà sen sườn làm bằng gỗ, gồm 4 mái hình vuông, lợp ngói ta, 4 góc có 4 đầu đao cong lên đắp hình rồng. Nóc chùa có mặt nguyệt bích lửa có đôi rồng châu. Trong chùa (toà sen) ở vị trí cao chính giữa, tượng Đức Phật Quan Âm nhiều tay toạ lạc trên một đài sen hình vuông bằng gỗ, sơn son thếp

vàng. Phía trên tượng Phật là hoành phi có 3 chữ Nho: "Liên hoa đài" (đài hoa sen). Trước chùa từ mặt đất lên tới sân, có 14 bậc, rộng 1,4m, hai bên có hàng tường xây gạch.

Chùa Một Cột được xây giữa hồ nước hình vuông, mặt nước thả sen, mỗi cạnh hồ 20m, có tường thấp bao quanh. Khách ngắm cảnh chùa, ngắm sen nở trong hồ và ngôi chùa cũng là một bông sen lớn, toát lên sự cao quý của Đức Phật Quan Âm, cho nên khách đã tỏ lời khen ngợi trí tưởng tượng của nhà "kiến trúc sư" đã tạo nên một biểu tượng vượt ra ngoài tầm suy nghĩ của thế giới trần tục.

3. Những ý kiến về biểu tượng của chùa Một Cột

Chùa Một Cột cho đến nay đã có gần một ngàn năm và trải qua nhiều đợt trùng tu tôn tạo, song phải chăng chỉ thay đổi phần cấu trúc quần thể hoành tráng của hành lang ở bên ngoài, còn cái tinh thần cốt lõi của ngôi chùa, kể từ nhà Lý cho đến nay vẫn là chùa Một Cột (Nhất trụ). Hình tượng một bông sen mọc lên giữa một hồ nước trong xanh hình vuông - chính cái đặc biệt đó của ngôi chùa đã khiến các nhà nghiên cứu văn hoá ngày nay nảy ra nhiều ý nghĩa khác nhau.

Ông Nguyễn Đăng Thục đã liên tưởng chùa Một Cột với hình tượng Linga Yoni (hình ảnh kết hợp âm dương của Ấn Độ giáo và Chămpa). Trong cuốn *Lịch sử tư tưởng Việt Nam* ông viết: Chùa Một Cột là một công trình hợp sáng rất thần tình, vì nó đã hoá trang linh phù Linga - Yoni của Chiêm Thành: Hình tượng một bông sen xuất hiện giữa đầm nước, trên cái cuống bằng đá đồ sộ đội một ngôi điện

nhỏ mái cong, nhắc nhở dân chúng cái hình ảnh ngôi nhà sàn cao cảng của Văn minh Đông Sơn ⁽⁹²⁾.

Nhưng ý kiến của ông Nguyễn Đăng Thục đã được nhà nghiên cứu Phật giáo Nguyễn Lang chứng minh là không có cơ sở. Theo Nguyễn Lang: Phật giáo Việt Nam chưa từng bao giờ bị ảnh hưởng lạ kỳ trong việc phối hợp giữa Ấn Độ giáo và Phật giáo ở hình tượng chùa Một Cột, hoặc trong văn học cũng như các công trình mỹ thuật ⁽⁹³⁾.

Không những hình tượng bông sen, mà ngay kiểu kiến trúc bằng gỗ nhỏ của ngôi chùa trên cột cũng gây sự chú ý cho các nhà nghiên cứu đi tìm nguồn gốc của chùa Một Cột qua hình ảnh của những ngôi nhà sàn trên trống đồng Đông Sơn. Nhà nghiên cứu Chu Quang Trứ đưa ra ý kiến cho rằng: Chùa Một Cột mang hình bông sen nhô lên giữa hồ nước là một sáng tạo về nghệ thuật kiến trúc, trên cơ sở phát huy kiểu nhà mái tròn khắc ở mặt trống đồng Ngọc Lũ và Hoàng Hạ⁽⁹⁴⁾. Nhà dân tộc học Nguyễn Khắc Tụng lại chứng minh chùa Một Cột có nguồn gốc từ miếu thờ thần cây Hương⁽⁹⁵⁾. Và theo TS. Ngô Văn Doanh thì chùa

92 Nguyễn Đăng Thục, *Lịch sử tư tưởng Việt Nam*, Sài Gòn, 1969, tập 2, tr 104.

93 Nguyễn Lang, *Việt Nam Phật giáo sử lược*, 1974, tr 209.-210.

94 Chu Quang Trứ, *Truyền thống dân tộc độc lập trong nghệ thuật tạo hình Việt Nam*, Tạp chí Văn hoá nghệ thuật số 17 tháng 5 năm 1972, tr 22.

95 Nguyễn Khắc Tụng, *Từ miếu thờ thần cây hương đến chùa Một Cột*, Những phát hiện mới về khảo cổ, Hà Nội, 1978, tr 329 - 334..

Một Cột cấu trúc ở thời Lý là một đàn tràng Madala Phật giáo có những chức năng thần bí.

a) Là một kiến trúc đánh dấu nơi Đức Phật Quan Âm làm phúc (mách bảo phá đồng trụ âm phù của Cao Biền, ban con trai cho nhà vua).

b) Là nơi linh thiêng thờ Phật Quan Âm.

c) Vật phá âm khí đồng trụ của Cao Biền.

d) Nơi làm lễ cầu trường thọ cho nhà vua và các nghi lễ Phật giáo khác ⁽⁹⁶⁾.

Qua những sử liệu cho chúng ta biết về hình ảnh của ngôi chùa Một Cột ở thời Lý và đầu thời Trần. Thời nhà Trần nhà sư Huyền Quang đã có hai bài thơ mô tả ngôi chùa Một Cột.

Tóm lại, qua những ý kiến vừa trích của các tác giả nói về biểu tượng của chùa Một Cột, trong đó có hai ý kiến cần được phát triển, đó là ý kiến của Nguyễn Đăng Thục coi chùa Một Cột là biểu tượng Linga Yoni và ý kiến của Nguyễn Khắc Tụng coi hình ảnh chùa Một Cột có nguồn gốc từ miếu thờ thần Cây Hương. Thần Cây Hương nghe nói tưởng nó xa xôi, nhưng thực ra cũng là biểu tượng của vật "thiên" Nữ Nường. Do đó, Nguyễn Đăng Thục nói trắng ra là chùa Một Cột biểu tượng Linga Yoni và có gốc nguồn từ Ấn Độ giáo. Song ông không đủ ví dụ để chứng minh, cho nên ý kiến đó đã bị ông Nguyễn Lang phản bác.

Theo chúng tôi chùa Một Cột ra đời là xuất phát từ tâm

96 Ngô văn Doanh, Tạp chí Phật học số 1-2, 1994, tr 30.

thức văn hoá Nỗ Nường trong bản sắc văn hoá của dân tộc, tư tưởng này xuất hiện từ thời Tiên văn hoá Đông Sơn, qua các di chỉ khảo cổ ở các vùng đem lại, chứ không học ai cả. Còn lại các ý kiến khác chỉ loanh quanh tìm vào các đặc điểm của đài sen hình vuông, đao rồng hình cong v.v... tức là cứ tìm cái trực quan mà không tìm cái "thần" của vấn đề - tức là "bản chất" và "hiện tượng". Triết học nói "bản chất" và "hiện tượng" nếu chỉ quan sát thông thường thì không thể nhận biết được⁹⁷. Vì thế, việc nghiên cứu chùa Một Cột là tìm ra bản chất - cái "thần" của vấn đề, qua hiện tượng là hình ảnh độc đáo của ngôi chùa.

4. Chùa Một Cột biểu tượng vật "thiên" Nỗ Nường

Nhận thức nhạy cảm về hiện vật "sinh thực" thì hầu như có tính nhân loại, song ở mỗi vùng địa lý, do hoàn cảnh lịch sử xã hội và tôn giáo tín ngưỡng riêng, cho nên người châu Âu và châu Á có quan niệm khác nhau về hiện vật biểu tượng văn hoá này.

Người châu Âu thì coi trọng phần hiện thực: vẻ đẹp hình dáng và sự "*ham muốn*" (libido), lấy hiện thực làm tiêu chí mà không làm biểu tượng (xem tượng người khổng lồ Đavít, hình 14). Hoặc, tại viện Bảo tàng "*Con người*" của Pháp (Pari), ngay gian đầu tiên, bức ảnh "*sinh thực*" của một phụ nữ khoả thân được đặt trong khung kính, dưới bức ảnh ghi "*Nguồn gốc của sự sống*". Ở bức ảnh này có hai phạm trù, "hiện tượng" và "bản chất". Cái mắt ta trực quan được, đó là hiện tượng bên ngoài, còn bản chất thì

97 Từ điển Triết học, Nxb Sự thật, Hà Nội, 1976, tr 34.

một sự quan sát thông thường không thể nhận biết hết được (triết học). Do đó điều cần được nói đến ở đây là bản chất của bức ảnh, nhưng bản chất thì không phải là "cái" để cho ai cũng biết được. Vì thế, du khách vào xem Bảo Tàng chỉ lĩnh hội cái hiện tượng bên ngoài qua hình ảnh trực quan của bức ảnh khoả thân.

Song hình ảnh trực quan ban đầu ấy, đã vỗ gọi vào tâm thức người xem, gây ấn tượng mạnh mẽ trong hành trình tham quan cái khung cảnh: bề rộng mênh mông, chiều sâu tầng tầng của ngàn vạn năm lịch sử, với những biến cố của sự sống và của xã hội. Không một đôi mắt nào lại không đưa hình ảnh ấy vào trong tâm trí, mang theo hành trình tham quan, nhằm giải bày nơi vô thức về cội nguồn của lịch sử loài người... Khi bước chân ra khỏi viện Bảo tàng và rồi thời gian có thể quên đi những sự kiện trong Viện Bảo tàng, nhưng hình ảnh về chốn nguồn gốc của thân mẹ vĩ đại, nơi sinh thành ấy, sẽ không bao giờ phai nhạt.

Nếu như người châu Âu chú ý mô tả, giải bày về tác dụng của phần hiện thực thì người châu Á lại đưa hiện vật "*sinh thực*" vào biểu tượng văn hoá tâm linh, ma thuật vật "*hèm*", người ta lĩnh hội ở đó bằng ý niệm tâm linh, thông qua tâm linh mà hiểu phần hiện thực - nói cách khác tính hiện thực cũng được nâng lên thành tính "*thiêng*", cho nên ít chú ý đến vẻ đẹp thẩm mỹ, duy chỉ có hai hiện vật đã tìm được mang tính thẩm mỹ cao, đó là *hình 16* và *17a, b*. Người Ấn Độ gọi là Linga Yoni, người Trung Quốc gọi là " tổ tông" , người Lạc Việt gọi là Nỗ Nường hoặc Bú Móm (xem ♣24).

Ở Ấn Độ Linga Yoni được thể hiện bằng trụ đá hoa sen, bởi hai phần âm dương: "dương" hình tròn ở trên, "âm"

hình vuông ở dưới. Với hai dòng đạo lớn ở Ấn Độ là Ấn Độ giáo và Phật giáo thì mỗi dòng đạo lấy một phần trong đó để làm biểu tượng vật linh của mình. Dòng Ấn Độ giáo thì chú trọng tính "*dương*" lấy Linga làm trọng tâm cho nên trụ Linga tròn trên, vuông dưới - và hoá thân thành vợ chồng thần Siva - Uma, thần Siva ngồi tự tại, tay trái cầm Linga đặt trên đầu gối và cả pho tượng thần Siva cũng là trụ Linga (nhìn đằng sau). Còn Phật giáo thì chú trọng tính "*âm*" lấy Yoni làm trọng tâm, biểu tượng bằng hoa sen vuông trên, tròn dưới. Phật giáo coi hoa sen là con số tối cao, nơi Phật tổ tọa lạc. Mặc dù vậy, ở Phật giáo cũng có dựng "*cột đá*" như ở vườn Lumbini (thế kỷ III tr C.N) để kỷ niệm nơi Phật tổ hoá. Vì thế mà ở Việt Nam chùa Dâu thờ biểu tượng "Thạch quang" (xem *hình 13*).

Như trên đã nói, người Trung Quốc coi vật (sinh thực) là cội vĩnh hằng, biểu tượng chữ "tổ" trong "tổ tiên", "tổ tông" của Hán tự, trong chữ tổ có bộ thủ (扌) là hình "*sinh thực*".

Người Thái ở Tây Bắc có thuật ngữ Po Me, với nghĩa bóng là bậc sinh thành, tổ tiên nguồn cội, còn nghĩa đen thì Po Me là "sinh thực" của đàn ông, đàn bà. Người Lạc Việt tư tưởng vật linh Nỗ Nường là biểu tượng cho tổ tiên nguồn cội, vật bảo bối, bùa hộ mệnh của quốc gia và quyền lực tối cao của nhà vua. Vật linh Nỗ Nường đã tạo ra vật "*thiên*" *Hùng Linh* "Thượng đẳng thần" (xem ♣ **26** *Hội thể trung hiếu đền Thần đồng cổ Hà Nội...*). Theo chúng tôi, Thần Đồng Cổ tạo ra chùa Một Cột, vật linh bảo vệ kinh thành Thăng Long –Nói cách khác, vật linh Nỗ Nường tạo ra *Hùng Linh* và chùa Một Cột, hoặc Trụ đá thể, Cột mốc canh giữ biên giới đất đai của mỗi làng và chôn chân ở

biên cương: *một tấc không đi một ly không rời* canh giữ đất trời của quốc gia, v.v.

5. Văn bia nói Chùa Một Cột dựng đời Đường là sai

Sách *Hà Nội di tích lịch sử văn hoá và danh thắng* - Trung tâm UNESCO bảo tồn và phát triển văn hoá dân tộc Việt Nam xuất bản năm 2000 tr 420 – 421 viết: Văn bia trong chùa dựng năm Cảnh Trị thứ 3 (1665) đời vua Lê Huyền Tông, do Tì khưu Lê Tất Đạt soạn có đoạn ghi: Nước Việt ta xưa trong thành Long Biên có cái hồ hình vuông... năm Hàm Thông đời Đường (nước ta trong thời gian này bị nhà Đường đô hộ) dựng một cột đá ở giữa hồ. Trên cột xây một toà lầu ngọc, trong đó đặt tượng Quan Âm để thờ cúng. Đến khi triều Lý xây dựng kinh đô ở đây, cũng noi theo dấu cũ, ngày càng sùng kính linh thiêng. Khi vua Lý Thái Tông chưa có hoàng tử thường đến đó cầu nguyện. Một đêm, vua nằm mộng thấy Phật Bà Quan Âm vời lên trên lầu, ôm một đứa bé đặt vào lòng. Tháng đó hoàng hậu có mang hoàng tử. Vua bèn cho dựng thêm một ngôi chùa ở bên phải chùa Một Cột và cũng gọi theo tên chùa Một Cột là Diên Hựu để mở rộng việc thờ cúng, làm sáng rõ sự tôn sùng... trải qua ba bốn đời vua nối tiếp nhau dựa trên cơ sở cũ, sửa sang thêm và đều hưởng phúc lành như cát sông Hằng.

Văn bia do Tì khưu Lê Tất Đạt soạn và dựng năm Cảnh Trị thứ 3 (1665) đời vua Lê Huyền Tông, là không đúng với sự thật.

Vậy tại sao lại có văn bia ghi chùa Một Cột xây dựng ở thế kỉ thứ VIII đời Đường ?

Để làm sáng rõ vấn đề này thì phải có một bài khảo cứu dài, ở đây chúng tôi chỉ đưa ra một số nét cơ bản để từ đó đặt lại vấn đề.

Vậy sách *Đại Việt sử kí toàn thư* ghi: chùa Một Cột xây dựng năm 1049 đời Lý Thái Tông, sách *La Thành cổ tích dân vịnh* của Tiến sĩ Trần Bá Lãm cũng nói thế, và vừa qua tôi có đến văn cảnh chùa, hỏi chuyện về thời điểm dựng chùa, sư ông Thích Tâm Kiên cho biết về lời truyền lại của nhà chùa rằng: Việc xây hồ hình vuông và dựng chùa Một Cột là vào thời nhà Lý. Vậy ba nguồn cứ liệu vừa nêu là sai ư ?

Điều sai lầm nói chùa Một Cột dựng ở đời Đường là tình hình chung của nhiều nơi, chúng ta để ý sẽ thấy nhiều ngôi chùa của ta đều có tư tưởng "vọng ngoại" này.

Tại chùa Phật Tích ở Bắc Ninh cũng cho rằng, Thuyết Công Hoà Thượng viên tịch tại chùa vào thế kỉ XVII cũng là người Trung Quốc và nhỏ nhất là miếu thờ Nỗ Nường ở Tứ Xã Phú Thọ, tên tục là bà *Đụ Đì* tên nôm *Nỗ Nường* và tên chữ là *Ngô Thị Thanh* và là con ông Ngô Quang Điện người Trung Quốc. Nếu kể ra thì rất nhiều nơi như thế. Đó là do từ sách *Đại Việt sử kí toàn thư* phần *Ngoại kỉ* cũng cho Lạc Long Quân và Âu Cơ là có dòng dõi với Đế Minh Trung Quốc.

Đó là tầng lớp vương quyền muốn dòng dõi của mình là từ một nước lớn, không muốn là người bản địa. Cho nên đã gây nên một xu thế vọng ngoại từ cuối nhà Lê trở đi.

Chùa Một Cột là vật linh "hèm" bảo vệ kinh đô Thăng

Long, đồng nghĩa với Cột đá thể trên núi Nghĩa Lĩnh, chùa Một Cột ở Hoa Lư. Song khi xây xong kinh đô Thăng Long thì chưa có bản thiết kế, về vật linh (chùa Một Cột) cho nên vua Lý Thái Tổ lấy đền Bạch Mã làm vật linh tạm thời. Đến năm 1049 đời vua Lý Thái Tông, bản thiết kế về chùa Một Cột vật linh bảo vệ Thăng Long do nhà sư Thiên Tuệ chấp bút mới xong, trình lên nhà vua. Còn chuyện nhà vua nằm mơ thấy Phật Bà Quan Âm dất lên toà sen là huyền thoại, người ta thêm vào cho li kì của một vật linh.

Việc chùa Một Cột dựng vào đời vua Lý Thái Tông đã được sách *Đại Việt sử ký toàn thư* ghi và sách *La Thành cổ tích dân vịnh* của TS Trần Bá Lãm ghi, đó mới là sự thật

Còn văn bia của Tì khưu Lê Tất Đạt nói chùa Một Cột xây dựng từ thế kỷ thứ VIII đời nhà Đường là không đúng. Vào thời điểm đó, ở vùng hồ ấy thái thú Cao Biền cho chôn đồng trụ để yểm long mạch của ta thì đúng hơn. Một bài văn bia nói sai, đó là thiếu tôn trọng sự thật và coi thường ý thức dân tộc, cho nên theo yêu cầu của lòng tự trọng và ý thức về văn hoá dân tộc, tấm bia ấy cần được đập đi. Việc nhân dân ta xoá bỏ những di vật của kẻ ngoại bang mang tính chất đô hộ đã được tiến hành từ khi nước nhà giành lại được quyền tự chủ từ thời Ngô Quyền thế kỷ thứ X, hoặc sau này trong thời kỳ thực dân Pháp đô hộ, khi đánh đuổi chúng ra khỏi đất nước thì chúng ta cũng xoá bỏ những di chứng mà chúng để lại ngay cả tên con đường ở các thành phố lớn, v.v.

♣ 23. ÂM KẾT TRONG HÁT CÚNG CỦA NGƯỜI VIỆT

Trong hát tín ngưỡng của các tôn giáo, đằng sau câu khấn, câu cúng trong tế lễ đều có âm kết đứng cuối cùng của câu hát.

<i>Om</i>	Kinh Phật
<i>Ommani</i>	Lạt ma Tây Tạng
<i>Jubili</i>	Dòng thánh
<i>Amen</i>	Thiên chúa giáo
<i>Oaom</i>	Người Thái
<i>Xít</i>	Người Việt

Âm *Om* trong triết học Ấn Độ là một dư âm đều đều vang vọng trong không gian, chứa đựng sự thần bí nhất của vũ trụ (G.S Nguyễn Tấn Đắc cung cấp).

Âm *Ommani* trong Lạt ma Tây Tạng là lời thần chú trấn an, hướng dẫn, cầu siêu cho linh hồn người chết khỏi run sợ trong phút lâm chung .

Người Tây Tạng từ ngàn xưa đã hiểu biết những quyền

năng thần bí của âm thanh. Một âm thanh phát ra đúng cách có thể làm vỡ một chiếc bình thủy tinh; câu thần chú dùng nhiều âm thanh ghép lại thành một tiết điệu nhất định sẽ có quyền năng siêu hình thần bí, ảnh hưởng đến các cõi giới xa xăm⁽⁹⁸⁾.

Âm *Jubili* với người đi cúng lễ có sự thần bí không thể diễn tả nổi bằng lời⁽⁹⁹⁾.

Âm *A men* nghĩa là đúng - Lời Chúa đúng trăm phần trăm.

Âm *Oaom* của người Thái, âm vọng lan toả đều đều giữa rừng sâu (giải thích của Mo Khát).

Âm *Xít* người Việt dùng cho hơi hít vào, đó là tâm linh đưa vào hướng nội.

Tuy không vang lên như một Vocalise, nhưng âm *Xít* trong Hát cúng tín ngưỡng của người Việt xuất hiện sau lời thần chú thỉnh cầu, xin "quê" âm dương của thầy pháp (khi hai đồng tiền "sấp ngửa" từ tay thầy pháp rơi xuống mặt đĩa đánh "keng" một cái) phát ra tia chớp huyền diệu, quyền năng linh ứng của thánh thần chứng giám: âm *Xít* xuất hiện ở thời điểm ấy linh thiêng thần bí không thể diễn tả nổi bằng lời.

Với người tín ngưỡng đi cúng lễ, phút khấn lạy, cầu xin với âm "Xít" xuất hiện, đưa tâm linh vào hướng nội, đó là phút toàn bộ tâm nguyện của người cúng lễ đều tập trung

98 *Lạt ma Tây Tạng*, Viện Văn hoá Thông tin, 1990, tr 40.

99 Raphavôn Uliam, *Sự hình thành của âm nhạc*, Nxb. Quốc gia âm nhạc Liên Xô, M 1961, Bản dịch viết tay của Lương Hồng, Thư viện Nhạc viện Hà Nội, tr 20.

vào âm "Xít" này - làm thoả mãn nỗi lòng, huyền niệm nguyện cầu của họ đến với đấng thiêng liêng mà họ đang tưởng niệm.

Về tính chất của âm "Xít", trước đây có lần chúng tôi đã trao đổi với Phó tiến sĩ tâm lý Hồng Vinh, giảng viên trường Đại học Văn hoá Hà Nội và Phó tiến sĩ tâm lý Đỗ Anh Tuấn, giảng viên trường Đại học Sư Phạm I, hai ông đã vào trải nghiệm trong hai ngôi đền, và thấy âm " Xít" quả linh thiêng và thần bí .

Cốt tủy của văn hoá là những ý niệm cổ truyền và nhất là những giá trị gắn với các ý niệm ấy. Do đó, âm "Xít" trong tín ngưỡng của người Việt được coi là một quan niệm trong triết lý tâm linh, vì thế, ta còn gặp lại hiện tượng này ở kĩ thuật *Hát ca trù*. Trong kĩ thuật *Hát Ca trù* hơi từ buồng phổi phát ra, được ém lại ở cổ, tạo ra tiếng "âm" "ự", mang tính độc đáo của môn nghệ thuật diễn xướng này (xem Phụ lục bài 1 và 2).

Triết lý tâm linh là đỉnh cao của nhận thức, do đó, trong hành lễ, việc tâm linh đưa vào hướng nội – tức là lấy "tâm can" của người sống để giao tiếp với "linh hồn" của Tiên tổ, đó là một quan niệm thâm thúy cao xa của Tổ tiên chúng ta. Tư tưởng lớn lao đó của Tiên tổ vẫn hằng truyền lại trong tâm nguyện của con cháu, hậu duệ của Kinh Dương Vương.

Ca trù có cội nguồn từ trong *Hát thờ* thuộc nghi lễ, tín ngưỡng. Trước bàn thờ thần linh, Đào nương cất tiếng hát mà không há miệng to, nhìn cứ như đôi môi mỉm cười - hơi từ buồng phổi phát ra được ém lại trong cổ, để tạo ra tiếng "âm ự" mà lời ca nghe vẫn tròn vành rõ chữ , v.v...

Khi so sánh lối hát "âm ư" trong Ca trù của Việt Nam với lối hát "âm ư" của người Ả Rập và người Ấn Độ, G.S Trần Văn Khê cho rằng, tiếng *Hát thờ* của ta nghe sâu xa, thần bí, linh thiêng như than như khóc.

Trong tiến trình hành lễ cầu siêu cúng tế của cộng đồng, những âm hưởng siêu linh vang lên huyền ảo, hướng niệm tâm linh, đạt độ triết mỹ - đỉnh cao của tâm hồn trong sáng, truyền vào cõi vô thức của người nghe. Đó là cội nguồn của nghệ thuật âm nhạc, nó được xuất hiện đầu tiên trong lễ thức tín ngưỡng.

Trong đời sống hàng ngày khi một đứa trẻ bị ngã, người lớn đứng bên cạnh nói ngay "hú vía" – "hú vía", "hú hồn", đó là hiện tượng thuộc phạm trù thế giới tâm linh, trong đó tiếng "hú" vẫn xuất hiện trong đời sống hàng ngày của chúng ta.

Chúng tôi, trong khi nghiên cứu về nguồn gốc âm nhạc dân gian của người Thái ở Tây Bắc, phát hiện thấy âm Om trong hát cúng của thầy mo có cơ sở từ âm vọng của tiếng "hú" (Heko) (D.Đ.M.S)⁽¹⁰⁰⁾. Người Thái quan niệm âm vọng của tiếng "hú" vừa ta, mà không phải ta, nó linh thiêng không diễn tả nổi bằng lời - tiếng nói của "thần thánh" "ma quỷ". Giới thầy pháp trong tín ngưỡng đã lấy âm "vọng" của tiếng "hú" để làm tín hiệu giao tiếp với Tiên tổ Thánh thần. Đó cũng là thứ ngôn ngữ "âm thanh" của loài người

100 Dương Đình Minh Sơn, *Ngôn ngữ với việc hình thành âm điệu đặc trưng trong dân ca Thái Tây Bắc*, Nxb Âm nhạc tái bản 2001.

thời tiền sử, ngôn ngữ ký hiệu mang tính biểu tượng, chưa có ngữ nghĩa, như tiếng "hú" là đỉnh cao của giai đoạn ngôn ngữ âm thanh ⁽¹⁰¹⁾.

Như vậy, phải chăng âm đặt đằng sau câu hát cúng trong tín ngưỡng của các dân tộc là do thừa hưởng âm "vọng" của tiếng "hú".

Tiếng "hú" ra đời, đó là một thời điểm đặc biệt do cảm hứng "*ham muốn*" (libido) ở giai đoạn mà cuộc sống của con người chưa thoát khỏi giới động vật. Vào mùa giao phối, con đực hừng hực sinh khí muốn phô bày năng lực *Libido* trước con cái, cho nên cất tiếng "hú" dồn dập, vang to, bay xa.

Do giá trị lớn lao của tiếng "hú" như vậy, cho nên nó là âm "mẫu" đầu tiên trong nghệ thuật âm nhạc: âm thanh của tiếng "hú" vang to bay xa, thành nét vocalíse trong hát hợp xướng, v.v.

101 Lê Xuân Thái, *Ngôn ngữ là gì*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1966, tr 36.

❖24. NŌ NƯỞNG TẠO HỆ THỐNG NGÔN TỪ THÂN TỘC CỦA NGƯỜI KINH

1. Cha mẹ

Ở điểm 5 chúng tôi đã dẫn giải thuật ngữ Po Me của người Thái tạo ra ngôn ngữ của họ, đến đây xin dẫn giải thuật ngữ NŌ Nưỡn̄ng tạo nên hệ thống ngôn từ thân tộc của người Kinh.

Nền văn hoá của người Thái không xây dựng trên cơ sở hiện vật Po Me, cho nên họ nhận thức hiện vật Po Me ở thể tĩnh. Do đó, trong ý niệm của người Thái *Po* là cái nhô ra như ngón tay trỏ, *Me* là lỗ lõm vào tròn như chiếc nhẫn đeo tay. Còn nền văn hoá của người Kinh xây dựng trên cơ sở của hiện vật NŌ Nưỡn̄ng, vì thế, người Kinh nhìn hiện vật NŌ Nưỡn̄ng ở thể động, vì thế:

Người Thái gọi Po Me là bậc sinh thành, còn người Kinh gọi bậc sinh thành (NŌ Nưỡn̄ng) của mình là *Bú* – *Mŏm*. Có nghĩa, do nguyên khí của *Bú* cho *Mŏm* mà sau đó đủ tháng *Mŏm* sinh ra một đứa con tròn trịa, hoàn thiện như *lợn* cơm mẹ *Mŏm* cho con. Cho nên người kinh gọi mẹ là *Mŏm*. Đứa con nhờ *Bú* sữa ở vú mẹ để lớn. Vú mẹ có

dòng sữa *trắng* nuôi nấng đứa con – như *Mớm* – nhận dòng nguyên khí “sữa trắng” của cha (*Bú*) mà *Mớm* sinh ra từng *lợn* con. Âm miền Trung *vú* mẹ gọi là *bụ mạ*.

Ngày nay, ở vùng Phú Thọ gọi người già bằng *Bủ* –*bủ* có cơ sở từ âm *bú*, *bụ* gọi chệch ra. Hoặc đứa con nằm trong bụng mẹ, làm cho bụng mẹ to lên như cái “u” (bướu), cho nên con gọi mẹ bằng “u” là thế, hoặc gọi mẹ bằng “bu”-tức là như bu nhốt gà.

Tóm lại, thuật ngữ chỉ hệ thống thân tộc xuất hiện đầu tiên của người Kinh là *Bú- Mớm*.

Bú chuyển âm thành *Bủ*, *Bọ*, *Bố*, *Bua*, *Ba*, vv đều có phụ âm b- tức là *Bủ* Hùng về sau gọi là Vua Hùng.

2. Thế hệ ông bà.

Bú chuyển âm thành *Mụ*, *Mệ*, *Mạ*, *Má*. Các người đàn ông, đàn bà dòng Tôn thất nhà Nguyễn đều gọi bằng *Mệ*-âm của người Mường *Mệ* là *Mế*- *Mế* là *Bà* (bà mế).

Ở Phú Thọ *Bú* thành *Bủ*, âm *Bủ* chỉ về người già. Do đó, *Bủ* vừa là *Ông* vừa là *Bà*- cho nên hàm nghĩa của *Bủ* là ông bà, bậc bề trên của *Bú Mớm* –cha mẹ. *Mẹ*, *Má*, *Mạ* là người sinh đẻ con đồng, cháu đồng, cho nên cây lúa non cũng gọi là cây *Mạ*- là loài sinh sôi nảy nở ra bông lúa.

3. Con cái.

Cha mẹ (*Bú- Mớm*) sinh con trai gọi là *cu*, *cò*, sinh con gái gọi là *hĩm*, *hēm*, hoặc sinh con trai phiếm chỉ là *đâm* người, sinh con gái gọi là người *đâm*, hoặc là *chày*, *cối*.

Người ta hỏi thăm nhau: nghe tin chị nhà ta sinh con rồi hử anh? sinh con *đâm* người hay người *đâm*.

Cảm ơn bác, nhà em hôm qua sinh cháu *đâm* người – tức là vợ anh ta rinh con trai.

Hoặc riêng hình cái *Mớm* – Nường biến thành *dân, sàng, nong, nia, vại, độc, âu* - *âu* thành mẹ Âu Cơ, hoặc thành *bồ, bịch* nay người ta nói cô ấy là *bồ* của ông A là vậy.

4. Thuật ngữ Nỗ Nường.

Nường thành *mường* – tức là người Mường..

Chuyện lịch sử dân tộc, rằng: mẹ Âu Cơ sinh một trăm người con, năm mươi người con theo mẹ lên núi đó là người *Mường- Nường* còn ví như cái mẹt - tức là một vùng - một vùng là *mường* – như huyện *Mường Xén* vv

Người Mường sinh con gái gọi là *phán* – *phán* – tức là tấm phản, phản thành *bản*. Hoặc *Nường* thành *Nàng* - *Nàng* thành *làng*: *bản, làng*.

Như vậy, *Nường* thành *mường*; *Nường* sinh con gái thành *phán* - *phán* thành *bản* - có nghĩa *mường, bản* là từ *Nường* mà ra. Còn *Nường* thành *Nàng* - *Nàng* thành *làng* - *làng bản*, cũng ở đây.

Tóm lại, thuật ngữ Nỗ Nường biến thái nhiều dị bản thành thuật ngữ chỉ hệ thống thân tộc của người Kinh. *Nường* nơi sinh ra con người cho nên *Mường* là nơi cư trú của cả Mường. Có nghĩa từ thuật ngữ chỉ hệ thống thân tộc thành thuật ngữ chỉ bản làng nơi cư trú.

5. Thuật ngữ hệ thống mường phai.

Nường hình cái lạch nước nên *Nường* thành *mường* nước. *Nường* sinh con gái gọi là *phán* - *phán* thành *phai* - *mường, phai, kênh, lạch*. Người Mường có câu tục ngữ:

Một nương hai phai nước đầy

Một nương hai tạo thì gây tranh dành .

Âu, chầu thành Ao, hồ - Nương, máng, thành kênh, lạch, sông suối. *Suôi* có nhiều cá, muốn bắt cá phải dùng kỹ thuật *ngăn, chặn*, chặn - thành chặng dùng vật *đơm, đó, dăng, lờ*. Ngăn chặn chuyển nghĩa thành *chặn họng* tiếng thái không có động từ *chặn họng* trong sinh hoạt của cộng đồng, hoặc *đơm* là dọi cho đầy cá vào *lờ*- chuyển nghĩa thành *đơm* bát cơm đầy, vv...

Đập đập, be bờ - đập là con đập (đê). Đập là bắt nguồn từ động thái dùng lưỡi mai, lưỡi xẻng *đập* - (đâm, nện) cho chặt trong khi đập đê- *đắp* là cho thêm một lớp đất nữa, ... Những thuật ngữ này ở miền Trung còn dùng vào ngữ cảnh của xã hội như *đập chắc* (đánh, đấm nhau), cha *đập* con (đánh)- *đắp* thành *đắp* chặn, *đắp* chiếu. Rào có hai cách: *rào đậu* là dùng nhánh nê, thanh tre; *rào hói* là dùng hào sâu cho nước đầy cho nên có tên *cửa rào*. Người Thái Tây Bắc không có hai thuật ngữ *rào đậu* và *rào hói* này, v.v... và v.v không nói hết được.

Tóm lại, người Kinh (phần nửa) của cha *bú*, người Mường (phần nửa) của mẹ *Mờm*. Trong thời mông muội cho đến khi trưởng thành dân tộc khôn ngoan *Hôm sapiens* sinh sống trên miền núi, nay gọi là Tây Bắc, Việt Bắc tạo dựng nên nền văn hoá săn bắt, hái lượm, đến nền văn hoá lúa nương, lúa nước - ruộng bậc thang trên triền núi và từng cánh đồng ở thung lũng. Dấu tích về ngôn từ chỉ hệ thống thân tộc như vừa trình bày. Bên cạnh đó, trong thời Tiền sử người Kinh (Giao Chi) đã để lại một khối lượng di vật văn hoá Nỗ Nường thời đồ đá cổ, sang thời đồ đá mới, như thời đá cầm tay hình

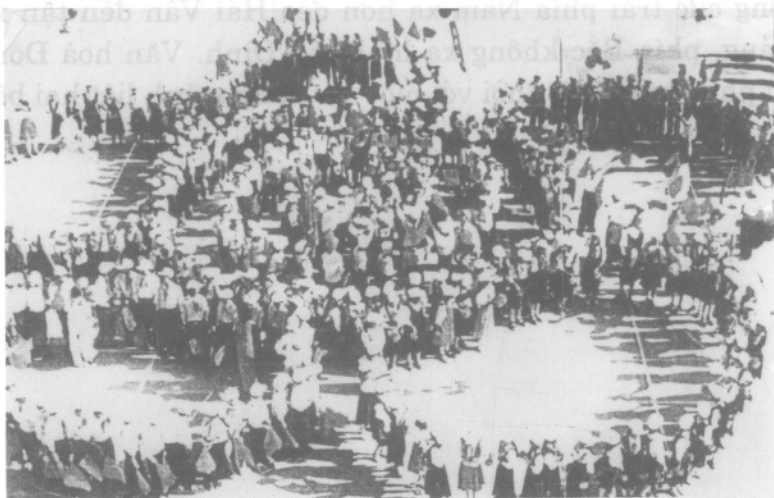
17 và ung hiến 3 gốc hình 19 hiện trưng bày trong Bảo tàng Lịch sử, ở gian cổ vật Bắc Sơn và Hoà Bình.

Người Kinh (phần nửa) của *Bú* theo cha Lạc Long Quân tiến về đồng bằng, để lại toàn bộ nền văn hoá lúa nương, lúa nước và hệ thống nương phai, tổ chức nương bản cho người Mường (phần nửa) của *Mớm*.

Theo viện sĩ Phạm Huy Thông người Kinh tiến về đồng bằng, đến khoảng thiên niên kỷ thứ III trước Công nguyên tạo dựng nên nền văn hoá Đông Sơn - đã được khảo cổ chứng minh với vùng Trung du sông Hồng là trung tâm, cương vực trải phía Nam xa hơn đèo Hải Vân đến tận xứ Quảng, phía Bắc không xa hồ Động Đình. Văn hoá Đông Sơn phát triển một thời với một sức sống mãnh liệt hai bên trục sông Hồng⁽¹⁰²⁾.

102 Phạm Huy Thông, *Lời giới thiệu* –sách Dong son drums in Viet Nam Viện khoa học xã hội 1999 tr 277-278.

♣ 25. HƯỚNG VẬN HÀNH VÒNG TRÒN TRÊN HOA VĂN TRỐNG ĐỒNG



Hình 93: Hướng vận hành vòng tròn ngược chiều kim đồng hồ của người Việt. Ảnh của Tạp chí Văn hiến Việt Nam.

Nhìn vào hình ảnh vận hành vòng tròn ngược chiều kim đồng hồ của người Lạc Việt - Giao Chỉ thể hiện trên hoa văn *Hùng Linh* Đông Sơn - tiêu biểu là *Hùng Linh* Ngọc Lũ, biểu đạt ý thức hệ của thời đại Hùng Vương: tất

cả mọi hoạt động đều thống nhất một mối, cùng đi theo một hướng - hướng chim Lạc bay: không chỉ những thành viên mà mọi của cải trên rừng, dưới biển nằm trong lãnh địa của đất nước Văn Lang đều mang theo tâm ý và linh hồn của vua Hùng: khi vua Hùng qua đời thì tất cả các thành phần đó đều phải đeo khăn tang. Hiện tượng đó được truyền kỳ ở người Việt, khi chủ nhà qua đời thì không riêng gì con cháu, mà cả mọi của cải giàu có do chủ nhà làm ra như : vật nuôi trong nhà, cây trái trong vườn, v.v, đều buồn thương và cho đeo khăn tang. Đó là ý thức điều kiện để người xưa tạo nên sức mạnh – *Thuận bề thuận bạn / Tất cận bề đông*, qua biểu tượng *Đôi rắn quấn nhau nuốt voi*.

Tư tưởng đó của người Lạc Việt – Giao Chỉ đã được hình thành từ thuở Tiên tổ mới tạo dựng cơ ngơi dân tộc- đất nước, được ghi lại ở đôi hoa văn hình chữ "S" ban sơ (*hình 77*) (xem 17 *Đôi rắn quấn nhau nuốt voi*) ...

Tục đi vòng tròn của người Lạc Việt- Giao Chỉ là vận hành theo hướng ngược kim đồng hồ; nếu từ điểm bên trái, đi sang phải, rồi vòng theo hướng ngược chiều kim đồng hồ, nếu xuất phát bên phải cũng ngược kim đồng hồ, khi dừng lại thì hướng sang phía bên phải. Do đó, các hiện vật biểu tượng văn hoá trong thể tĩnh, đều quay đầu hướng sang phía bên phải. Chẳng hạn hoa văn chữ S của giai đoạn tiền đồ gốm và đồ đá mới (*hình 77*). Đến thời kỳ đồ đồng thì hoa văn đầu đôi rồng cũng hướng sang bên phải (xem *hình 90*).

Còn tục đi vòng tròn của người Hán thì vận hành theo chiều kim đồng hồ: nếu xuất phát bên phải đi sang trái, rồi vòng theo chiều kim đồng hồ, khi dừng lại thì hướng sang

phía bên trái. Do đó, các hiện vật biểu tượng văn hoá của họ trong thể tĩnh, đều quay đầu hướng sang bên trái (xem *hình 87 a, b* : nguồn của Lâm Biên-Thế Hùng, Tạp chí Văn hoá nghệ thuật, số 2/ 2000, tr 35).

Biểu tượng này là từ giữa đầu nhà Hán trở về trước, còn sau này, khi Trung Quốc thôn tính cả vùng phương Nam thì các hiện vật biểu tượng văn hoá của họ không tuân theo một nhất quán nào. Ở vùng văn hoá phương Nam của Trung Quốc thì biểu tượng Rồng cho quay đầu về bên phải (xem *hình 88 c, d*).

Do đó, khi nói tục đi vòng tròn của người phương Nam và người phương Bắc thì phương Bắc là phía Bắc sông Trường Giang vào từ giữa đầu thời Hán về trước: trong hình thái sinh hoạt Folklor, hướng vận hành của lễ hội, theo đường tròn của chiều kim đồng hồ, hoặc trong văn hoá biểu tượng của họ (đời Hán về trước) từ con Rồng (*hình 87*) cho đến các hoa văn thổ cẩm, thì cánh hoa cũng hướng sang bên trái, hoặc cách viết chữ Hán cũng theo thứ tự từng hàng dọc, từ phải sang trái v.v... Ngược lại, người phương Nam trung tâm là người Văn Lang – Giao Chỉ, trong hình thái sinh hoạt Folklor, hướng vận hành của lễ hội, theo đường tròn ngược chiều kim đồng hồ, hoặc văn hoá biểu tượng của ta, từ con rồng cho đến các hoa văn thổ cẩm đều hướng sang bên phải.

Hiện tượng trên phải chăng bắt nguồn từ tư tưởng mà trở thành tập tính ngay trong công việc như, khi gọt vỏ trái cây người phương Bắc (và châu Âu) đặt lưỡi dao quay vào, còn người phương Nam khi gọt vỏ trái cây thì đặt lưỡi dao quanh ra. Có nghĩa người đặt lưỡi dao quay vào sẽ đi

vòng tròn theo chiều kim đồng hồ, còn người đặt lưỡi dao quay ra thì đi vòng tròn theo chiều ngược kim đồng hồ. Hẳn tập tính đó đã xuất hiện từ thời con người mới biết dùng dao trong sinh hoạt; và do vị địa lý cư trú của mỗi miền cho nên có nhận thức trực quan khác nhau về sự vận hành của vũ trụ mà thành tập tính ấy chăng?.

Sách *Lịch sử tư tưởng Việt Nam* cho rằng: Hình ảnh có trước tư tưởng có sau⁽¹⁰³⁾ và được thực hiện mới thành tập tính, rồi chuyển hoá thành phong tục tập quán. Tính bảo lưu và truyền nối ý thức này bằng con đường tín ngưỡng, với những nghi thức nghiêm ngặt, mới gìn giữ nền văn hoá bền lâu được. Ở đây nói về những nghi thức trong tín ngưỡng của người Kinh, con cháu của Kinh Dương Vương⁽¹⁰⁴⁾.

Căn cứ vào những hiện vật khảo cổ, cho thấy ý thức về vấn đề này của người Lạc Việt được đề cao rất sớm và liên tục, xuyên suốt trong chiều dài của lịch sử từ thời đồ đá, gốm sang thời đồ đồng đến ngày nay.

Thời đồ đá, mỹ thuật trang trí trên các hiện vật ngọc bích rồi đến gốm, chủ yếu là hoa văn hình chữ "S" cơ bản (*hình 77*). Chúng tôi gọi là hình đực cái - âm dương. Từ hình chữ "S" cơ bản này, được phát triển thành những hình thái đối xứng khác nhau từ đơn giản đến phức tạp

103 Sách đã dẫn, tr 40.

104 Người Kinh là người dùng vỏ của cây "kinh" trong rừng làm áo, hoặc tước thành từng sợi nhỏ khâu nón, chằm tơ ngày nay vẫn còn dùng.

dân. Trong số muôn vàn các đôi hoa văn đó, có loại hai hình chữ S xếp cạnh nhau trông giống như đôi Rồng hướng sang bên phải (*hình 77*).

Qua hình ảnh hướng sang bên phải của đôi chim hình chữ S sơ kỳ này, cho phép ta hình dung ở thời ấy, trong những thời gian nghỉ ngơi, vui chơi, người Lạc Việt - Giao Chỉ đã lấy tiếng gõ của "*binh khí*" làm nhịp nhạc để reo hò, nhảy múa quanh đồng lửa hồng. Hẳn khi đó đội hình nhảy múa của tổ tiên ta đã vận hành từ trái sang phải, trên đường tròn ngược chiều kim đồng hồ. Đó là tiền đề cho hướng chuyển động của hoa văn ở thời đồ đồng, tiêu biểu là hoa văn trên *Hùng Linh Đông Sơn*.

Ở thời đồ đồng, khối lượng hoa văn với hướng chuyển động khi đứng im, hướng sang phải trên *Hùng Linh Đông Sơn* nhiều đến độ bằng tâm thức của số lượng thành viên trong cộng đồng người Lạc Việt đương thời, đó là ý đồ của chủ nhân *Hùng Linh* (D.Đ.M.S).

Tuy nhiên, cũng có một số chim Lạc, hoặc con cóc ở một số *Hùng Linh* quay đầu trở lại. Số đó rất ít. Hiện tượng đó có hai cách giải thích. Thứ nhất, có thể có một số *Hùng Linh* của thời kỳ muộn, do không hiểu ý nghĩa của việc vận hành vòng tròn của văn hoá dân tộc, cho nên cho các con vật biểu tượng quay đầu sang trái theo chiều kim đồng hồ. Chẳng hạn, như ngày nay người vẽ hình *Chiến sĩ Điện Biên* và *Huy hiệu đoàn viên thanh niên*, hoặc trên kênh truyền hình VTV3 mở đầu chương trình lại cho hai hàng chim *Lạc* bay ngược chiều nhau. Thứ hai, số chim *Lạc* đi theo chiều kim đồng hồ trên hoa văn *Hùng Linh* là phản ánh số chim *Lạc* đi ngược lại xu thế của bầy đàn. Chẳng

hạn như con voi *bất nghĩa* quay đầu lại trên núi Nghĩa Lĩnh, bị vua Hùng chém đầu. Chúng tôi nói vậy là căn cứ vào hai nguồn cứ liệu sau đây:

- Một là: Truyện dân gian về *Con voi bất nghĩa* trên núi Nghĩa Lĩnh. Hai là: Sách *Dong Son drums in Việt Nam*.

Thứ nhất : Truyện con voi '*bất nghĩa*' ⁽¹⁰⁵⁾

Chín mươi chín con theo mẹ một lòng

Một con ăn ở ra lòng riêng tây

Vua Hùng mở nước, đặt tên là Văn Lang, đặt Cung ở núi Nghĩa Lĩnh. Một trăm con voi từ khắp các nơi trong nước vui mừng rủ nhau về triều yết tỏ lòng quy phục. Tất cả đàn voi đều phủ phục quanh núi Nghĩa Lĩnh như đàn voi nằm vây quanh mẹ. Vua Hùng rất đẹp lòng. Nhưng trong đàn voi có một con quay lưng lại vua, đầu ngoảnh về phương Bắc. Vua Hùng dùng dục nổi giận, gọi con gái là nàng Bàu, trao cho kiếm báu hạ lệnh chém đầu con voi bất nghĩa kia.

Công chúa Bàu nhận kiếm, kể tội trạng con voi rồi cầm kiếm bổ một nhát võ sọ voi, chém một nhát đứt cổ voi. Từ đó tới nay, con voi bất nghĩa vẫn đứng trơ trọi chịu tội với dòng máu đỏ rỉ ra từ cổ và cái sọ bị võ toang một góc.

Thứ hai : Sách *Dong Son drums in Việt Nam* do Ủy ban Khoa học xã hội (nay là Viện Khoa học xã hội) ấn hành năm 1999 - trích giới thiệu 115 chiếc trống đồng, kèm theo

105 Nguyễn Khắc Xương, *Con voi bất nghĩa*, Tổng tập văn nghệ dân gian đất tổ- Sở Văn hoá Thông tin Thể thao Phú Thọ- Hội Văn nghệ dân gian Phú Thọ, 2000, tập 1, tr 102

ảnh hoa văn phục chế. Trong số đó chỉ có một chiếc trống (ký hiệu A - 1V-2) có sáu con chim Lạc thì bốn con quay đầu lại, song ở vòng trong có bốn con "thú lạ" thì vẫn quay theo hướng bầy đàn (hình 93).

Có ý cho rằng, chuyện con voi bất nghĩa là phản ánh giai đoạn vua Hùng thống nhất các bộ lạc để thành lập nước Văn Lang. Trong đó, đa số đều quy thuận về theo vua Hùng, nhưng còn có một số bộ lạc nào đó không chịu thuận phục, muốn tách ra. Thế là xảy ra cuộc chiến, loại trừ kẻ không thuận phục. Trong chuyện "*Con voi bất nghĩa*" cho đến nay, dòng máu từ vết chém ở cổ của nó vẫn còn chảy. Hẳn đó là lời nhắc nhở cho đời sau phải làm tròn bổn phận của từng cá nhân với cộng đồng, đất nước.

Ở chiếc trống đồng (ký hiệu A - 1V-2) có bốn con chim Lạc quay đầu lại, trong khi đó ở vành trong có bốn con thú lạ vẫn hướng theo đàn (hình 93). Phải chăng "thú lạ" đó là số người khác tộc Lạc Việt về quy thuận theo vua Hùng, còn người cùng bộ tộc lại có tính "*ăn ở ra lòng riêng tây*", ví như con voi bất nghĩa kia sẽ bị xu thế của lịch sử loại trừ. Hoa văn trống đồng là bộ Sử thi của thời Hùng Vương dựng nước.

Tục đi vòng tròn từ trái sang phải ngược chiều kim đồng hồ của người Lạc Việt, được thể hiện bằng hoa văn trên *Hùng Linh Đông Sơn I* Heger, tiêu biểu là hoa văn trên *Hùng Linh Ngọc Lũ*, nó như một bức tranh hoành tráng miêu tả quang cảnh của một cuộc lễ hội. Chúng tôi gọi là lễ hội "*Vòng đời*". Đặc điểm của dòng lễ hội vòng đời là động thái "*chày cối*", lại còn hình ảnh bốn người ngồi trên nhà sàn cầm gậy "*chọc*" vào

một vật, vật ấy lâu nay gọi là trống. Đó không phải là trống, mà là vật tượng trưng cho một cái gì đó ?.



Hình 94: Chim quay đầu lại.

Dòng lễ hội "*Vòng đời*" trên *Hùng linh* Ngọc Lũ I Heger được truyền kỳ lại trong dòng lễ hội dân gian của dân tộc ta nói riêng và các tộc người phương Nam nói chung. Ngày nay, gọi là lễ hội "*phồn thực*", chúng tôi gọi là lễ hội "*Nỗ Nường*", còn ở địa phương của mỗi nơi có tên riêng như : Múa "*Mo*" (cầm gậy "*phốc*" vào mo nang), "*Cầu tầm cướp kén*", "*Bắt chạch trong chum*", "*Trò Trám*" v.v... Đây là dòng lễ hội cổ nhất và tiến trình hoạt động của dòng lễ hội này đều đi ngược chiều kim đồng hồ.

Còn hình ảnh "*chày cối*" thì trong lễ hội Nỗ Nường của làng La Khê cạnh thị xã Hà Đông trong lễ rước kiệu, kiệu Bà đi trước dựng cái "*cối* ", kiệu Ông đi sau treo cái "*chày*", chủ tế đi giữa, thỉnh thoảng cầm chày "*giã* " vào cối ba cái, mỗi cái lại nhay mấy nhay, hoặc ở lễ hội của làng Đồng Kỵ tỉnh Bắc Ninh trong rước kiệu, chủ tế đi

trước tay cầm Nường, tay cầm Nỗ (sinh thực khí) sau khi hát hết hai câu thơ thì "*phốc*" Nỗ vào Nường v.v... và tiến trình của dòng lễ hội này đều đi vòng tròn từ trái sang phải, ngược chiều kim đồng hồ.

Đây là dòng lễ hội "*ma thuật*" - vật "*hèm*", cho nên gọi là "*lễ mạt*". Chỉ có giới thầy cúng và chủ tế cùng các bậc chức sắc, tài nho trong làng hiểu, còn dân làng thì chỉ biết đi hội và vả lại, chỉ những làng giàu có, trù phú, "*trí tuệ*" cao mới có dòng lễ hội này.

Cũng cần nói thêm, dòng lễ hội Nỗ Nường đã bị lụi tàn vào đầu thế kỷ XX này. Do đó, ngày nay hậu thế vì không hiểu nên có người đã cảm đoán, răn đe những nhà nghiên cứu rằng: "*Hễ ai nói làng mình trước đây có thời vật linh Nỗ Nường, thì họ kiện*". Chúng tôi cho rằng những người nói lời đó hẳn không hiểu được cái thâm thúy cao xa của bậc tiên hiền từ thời *Hùng Linh* Đông Sơn truyền lại trong lễ hội Nỗ Nường và tục thờ "*vật linh*" đó của ta.

Nhận xét.

1. Tục đi vòng tròn từ trái sang phải theo chiều ngược kim đồng hồ, không chỉ đơn thuần là nét bản sắc văn hoá của dân tộc, mà còn là di cảo về một quan niệm của tổ tiên từ thời tiền sử để lại. Quan niệm đó, đến thời đồ đồng được khuếch trương đến độ cực kỳ "*dữ dội*" trên hoa văn trống đồng Đông Sơn - nghĩa là số lượng hoa văn dày đặc, nhiều như sao trên trời, không thể đếm xuể được, mà toàn bộ các hình thái hoạt động ở đó đều hướng theo một chiều từ trái sang phải ngược chiều kim đồng hồ. Đó còn nhằm khẳng định sự thống nhất ý chí của các bộ lạc trong cộng đồng - dưới biểu tượng "*vật linh*" trống đồng của vua Hùng nước Văn Lang

2. *Hùng Linh* Đông Sơn và hoa văn biểu đạt hướng đi vòng tròn từ trái sang phải theo chiều ngược kim đồng hồ đó là hiện vật đặc trưng, nhằm thông báo với các nền văn hoá đương thời biết về bản sắc văn hoá của Văn Lang và kỹ nghệ đúc *Hùng Linh* Đông Sơn của vua Hùng.

3. Tư tưởng của dòng lễ hội vòng đời trên *Hùng Linh* Ngọc Lũ I Heger, được truyền kỳ thành dòng lễ hội "*Nữ Nường*" trong dân gian của dân tộc ta nói riêng và các tộc người phương Nam nói chung. Do đó, tiến trình của dòng lễ hội này đều đi theo vòng tròn từ trái sang phải, thể hiện trong nghi thức tế và rước, hoặc trong "*lễ mật*" xuống diễn trò "*linh tinh tình phộc*" thì nam đứng bên trái "*phộc*" sang nữ đứng bên phải (*hình 45*). Đó là cơ sở cho hướng vận hành từ trái sang phải, trong các lễ hội khác của người Việt - di duệ của người Lạc Việt hoặc ở các lễ hội của người Mường, lễ hội của các dân tộc ở Tây Nguyên và lễ hội của các dân tộc thiểu số ở Tây Bắc nước ta.

4. Tục đi vòng tròn hướng từ trái sang phải được quán triệt trong tiến trình của một lễ tang như: Lễ đi viếng người quá cố, hoặc đội cầu đưa hồn người qua sông Ngao khi hạ huyệt và đội cầu chạy đàn trong lễ cầu siêu v.v...

5. Trong dân gian còn có tục đặt nghĩa địa ở phía Tây của làng - Tục này bắt nguồn từ những ngôi mộ cổ đặt theo hướng Đông Tây: đầu hướng Đông, chân hướng Tây như mộ của vua Hùng trên núi Nghĩa Lĩnh v.v... Tục đặt hướng mộ như vậy, ý nói chân đi về hướng Tây theo tổ tiên, còn đầu hướng về phía Đông nơi cố hương sinh thành. Ngày nay người mới qua đời, người ta đặt chân quan tài quay vào trong nhà, đầu quay ra theo hướng đi là theo ý đó.

6. Tục đi vòng tròn từ trái sang phải được quán triệt trong tập quán sinh hoạt và lao động của dân tộc như: phụ nữ đội khăn mỏ quạ, vấn tóc thành một vòng tròn, thì đầu của cuộn tóc ở bên phải, vòng qua trán, lui sau gáy rồi về đất đuôi "theo" ở bên trái, hoặc cối xay lúa, xay bột và guồng nước ở vùng núi v.v.. cũng đều quay ngược chiều kim đồng hồ. Nghĩa là tục vận hành từ trái sang phải ngược chiều kim đồng hồ được thực hiện trong toàn bộ nhịp sống của dân tộc.

Như vậy, tục đi vòng tròn từ trái sang phải của dân tộc ta được truyền kỳ trong tiến trình lịch sử văn hoá của dân tộc và nó đã in sâu vào tiềm thức của từng thế hệ người Lạc Việt đến ngày nay. Do đó, mặc dù dân tộc ta bị một ngàn năm Bắc thuộc, song nét bản sắc văn hoá đó vẫn không bị mai một, không bị kẻ ngoại bang đồng hoá.

Ngày nay, chúng ta đang bước vào kỷ nguyên hội nhập, do đó việc bảo tồn duy trì tục đi vòng tròn từ trái sang phải, ngược chiều kim đồng hồ trong lễ hội đó là điều cần thiết. Ngoài ra, trong ngành mỹ thuật như hội hoạ, điêu khắc, hoặc trong ngành thủ công nghiệp khi tạo những con vật trong thế tĩnh, cần quán triệt vấn đề này trong nền văn hoá của dân tộc - tức cho đầu quay sang phải.

Tuy nhiên, nét bản sắc văn hoá này còn đang tiềm tàng trong sinh hoạt đời sống của xã hội - tức là sản phẩm đang còn ở thể dân gian, chưa được giới nghiên cứu lấy ra quy nạp lại trong hệ quy chiếu, nâng lên thành quy luật, để định hướng cho công chúng.

Đây là một việc làm lớn, đòi hỏi sự đóng góp ý kiến của các nhà khoa học xã hội và sự ủng hộ của lãnh đạo ngành

Văn hoá. Trong đó trường Đại học Văn hoá Hà Nội là nơi có điều kiện đứng ra thẩm định và truyền bá tục đi vòng tròn này là có tính hữu hiệu hơn cả...

Tóm lại, *Văn hoá Nỗ Nường* thực chất là *Văn hóa Con Người* được diễn đạt bằng những hình thái văn hoá khác nhau, qua những hiện vật và hoa văn biểu tượng - mỗi hiện vật biểu tượng ấy đều hàm ẩn cái "hồn" sâu xa và tư tưởng lớn lao trong đó. Nói cách khác, những hình thái tư tưởng phong phú về cuộc sống của con người được biểu đạt trên những kênh khác nhau của cuộc sống.

Nhưng ở bài viết này chỉ mới tìm hiểu và trình bày được một số điểm, còn lại vô vàn những vật "hèm" biểu tượng khác nhau nữa như : chiếc "gương" trên cửa chính của ngôi nhà nay thay bằng chiếc gương hình "Bát quái" âm dương hoặc chiếc "đòn nóc" của ngôi nhà- người xưa quan niệm, khi đòn nóc nhà này chỉ vào mặt tiền nhà kia thì nhà ấy sẽ bị cháy, nên nhà kia phải làm vật "hèm" cũng là chiếc gương để yểm lại v.v...

Mỗi hiện vật biểu tượng là một hình thái diễn đạt tư tưởng, sự phong phú của nhận thức và biểu đạt là vô cùng vô tận. Đó là *Văn hoá Nỗ Nường*. Tư tưởng của nền Văn hoá Nỗ Nường được tập trung biểu đạt ở vật "hèm" *Hùng linh* Đông Sơn tiêu biểu là *Hùng linh* Ngọc Lũ. Do đó việc tìm hiểu tư tưởng của *Hùng linh* Đông Sơn trước tiên phải đi vào *Hùng Linh* Ngọc Lũ.

♣ 26. HỘI THỂ TRUNG HIẾU ĐỀN THẦN ĐỒNG CỔ HÀ NỘI

Đền *Thần Đồng cổ* Hà Nội tọa lạc tại 353 đường Thụy Khuê - sử cũ ghi vị trí này xưa kia là bên hữu trong Đại thành, sau chùa Thánh Thọ⁽¹⁰⁶⁾, về sau dân đến ở đông đúc thành làng Đồng Xá nay là cụm 4 - phường Bưởi - quận Tây Hồ. Đền xấp xỉ một ngàn tuổi đời, "*Minh chủ Linh ứng Chiêu cảm Bảo hựu Đại vương*" là tôn hiệu của *Thần Đồng Cổ* do nhà Lý và nhà Trần tấn phong. Đền đã được xếp hạng Di tích lịch sử văn hoá. Hiện trong đền có thờ vật linh "*Thần Đồng Cổ*" (Hình 94).

Năm 2000 nhân kỷ niệm 990 năm Thăng Long – Hà Nội, lãnh đạo thành phố đã đến dâng hương trong ngày *Hội thể* của đền, cùng đi có nhà Hà Nội học Nguyễn Vinh Phúc.

Đền Thần Đồng Cổ và *Hội thể Trung hiếu* do vua Lý Thái Tông (1028 - 1054) đặt ra cho các quan trong triều. Do đó, ngày nay theo lệ, hàng năm vào ngày (4 - 4 âm lịch)

106 Lý Tế Xuyên, *Viết điện u linh*, Nxb Văn hoá, Hà Nội, 1990, tr 83- 84.

nhân dân địa phương làng Đông Xã, tức cụm 4 - phường
Bưởi tổ chức lễ kỷ niệm để tưởng nhớ ngày *Hội thể* của
triều đình có từ đời Lý.



Hình 95: Thần Đồng Cổ.

Trước khi vào lễ tế, một vị trong Ban tổ chức đọc lời thể
xưa: "*Làm con bất hiếu, làm tôi bất trung, thần linh chu
diệt*". Tất cả đám hội hô: "*Chu diệt*" ba lần. Không khí của
Hội thể nghiêm trang thành kính, linh thiêng khí thế. Sau
phần tế, các dòng họ và các đoàn thể vào dâng hương trước
linh vị Thần miếu, nguyện giữ trọn *lời thể trung hiếu* như
người xưa. Lễ hội kéo dài hết ngày 4-4 âm lịch.

Các triều đại phong kiến Việt Nam đều có sắc phong (14
đạo) và tôn Thần Đồng cổ làm *Minh chủ Đại vương* (Thượng
đẳng thần), vị thần bảo hộ Quốc gia và Vương triều.

Đền được trùng tu lại năm 1952, với nhà Đại bái và nhà
Hậu cung, trước có sân tế, mỗi bên sân có nhà dọc (6 gian)

đón khách, đèn hương về phía Bắc. Tất cả đồ thờ tự trong đền đều mới, trong đó có một "vật linh đồng cổ" – phiên bản trống Ngọc Lũ (do phường đúc tỉnh Nam Định thực hiện). Chỉ có mấy đạo sắc phong còn lại là tương đối cổ: 1 đạo năm Cảnh Hưng thứ 14 (1784); 1 đạo Quang Trung năm thứ 4 (1791); và 1 đạo Cảnh Thịnh năm thứ 1 (1793)⁽¹⁰⁷⁾. Khuôn viên của đền ngày xưa rất rộng, nay bị lấn chiếm còn lại khiêm tốn, cảnh u tịch xưa không còn nữa.

Lịch sử đền Thần Đồng Cổ được các thư tịch của ta ghi lại khá đầy đủ. Theo *Đại Việt sử ký toàn thư* : Vua Lý Thái Tông nhân việc mới lên ngôi xuống chiếu phong tước Vương cho thần núi Đồng Cổ. Trước đó, vua chiêm bao thấy một người tự xưng là thần núi Đồng Cổ nói với vua về việc Ba vương: Vũ Đức, Đông Chinh, Dục Thánh sắp làm loạn cướp ngôi, phải mau đem quân dẹp ngay. Tỉnh dậy vua liền sai phòng bị, quả nhiên ứng nghiệm. Đến đây xuống chiếu giao cho Hữu ty tu sửa lại đền và lấy ngày 25 tháng ấy, đắp đàn ở trong miếu, cấm cờ xí, chỉnh đốn đội ngũ, treo gương giáo trước thần vị, đọc lời thề rằng: "*Làm con bất hiếu, làm tôi bất trung, thần linh chu diệt*". Các quan từ cửa Đông đi vào đến trước thần vị cùng uống máu ăn thề, hàng năm lấy làm lệ thường. Sau vì tháng 3 có ngày quốc kỵ nên chuyển sang mùng 4 tháng 4. Trong ngày *Hội thề* ở đền Đồng Cổ trai gái kinh thành đi xem chật cả đường⁽¹⁰⁸⁾.

107 Nguyễn Vinh Phúc - Trần Huy Bá, *Đường phố Hà Nội*, Nxb Hà Nội, 1979, tr. 443.

108 . Ngô Sỹ Liên, *Đại Việt sử ký toàn thư*, Nxb Văn hoá Thông tin, 2003, Kỷ Nhà Lý, Tập I. tr. 378.

Sách *Việt điện u linh* của Lý Tế Xuyên đời Trần dẫn *Báo Cự truyện* chép: Vương là thần núi Đồng Cổ tục gọi là núi Khả Phong (ở huyện An Định, tỉnh Thanh Hoá).

Khi xưa, Lý Thái Tông còn là Thái tử, phụng mạng vua cha là Thái Tổ đem binh đi dẹp loạn ở phía Nam (1020), đến Trường Châu đóng quân tạm nghỉ. Canh ba đêm ấy, trong cũi mộng lung, Thái tử chợt thấy một dị nhân thân cao 8 thước, mày râu cứng nhọn, mặc chiến bào, tay cầm binh khí, đến trước cúi đầu tâu rằng: "*Tôi là thần núi Đồng Cổ, nghe tin Thái tử sang đánh phương Nam, tôi xin theo giúp để phá giặc, lập chút công nhỏ*". Thái tử vỗ tay khen ngợi rồi tỉnh dậy luôn. Hôm sau tiến quân đến đất Chiêm, trận ấy quả nhiên đại thắng. Khi khải hoàn về qua Trường Châu, Thái tử bèn sai quân sửa sang lại đền, lễ tạ, rồi rước về kinh đô để làm vị thần *giữ nước hộ dân*. Đang chọn đất khắp ngoại thành, chưa biết nên lập đền chỗ nào cho tốt lành thì đến đêm, Thái tử lại thấy thần báo mộng: "*Xin lập đền ở bên hữu, trong đại thành, sau chùa Thánh Thọ*". Thái tử theo lời, cho hưng công xây dựng, không bao lâu đền dựng xong⁽¹⁰⁹⁾.

Sang đời Trần vẫn tôn vinh thần Đồng Cổ và tiếp tục *Hội thể*. Theo *Đại Việt sử ký toàn thư* Tân Hợi [Kiến Trung] năm thứ 3 (1227), (Tống Bảo Khánh năm thứ 3) Tuyên bố các điều khoản lễ minh thệ, theo như lệ cũ của triều Lý và bắt đầu định việc thực hiện. Nghi thức lễ đó như sau:

109. *Việt điện u linh*, Sdd, tr. 83- 84.

Hàng năm vào ngày 4 tháng 4, tế tướng và trăm quan đến trực ngoài cửa thành từ lúc gà gáy, tờ mờ sáng thì tiến vào triều. Vua ngự ở cửa Hữu Lang điện Đại Minh, trăm quan mặc nhung phục lạy hai lạy rồi lui ra. Ai nấy đều thành đội ngũ, nghi trượng theo hầu ra cửa Tây thành, đến đền thờ Thần Đồng Cổ họp nhau lại uống máu ăn thề. Quan Trung thư kiểm chính tuyên đọc lời thề rằng:

Làm tôi tận trung, làm quan trong sạch, ai trái thề này thần linh giết chết.

Đọc xong, tế tướng cho đóng cửa lại điểm danh, người vắng mặt phạt 5 quan tiền. Ngày hôm ấy, trai gái bốn phương đứng chật ních hai bên đường để xem như ngày hội lớn⁽¹¹⁰⁾.

Năm Trùng Hưng nguyên niên (1285), Trần Nhân Tông sắc phong Linh ứng đại vương, năm 1285, năm chiến thắng ngoại xâm xong bên đối diện hiệu Thiên Bảo thành Trùng Hưng (Hưng thịnh trở lại sau chiến thắng ngoại xâm). Đại xá thiên hạ, gia tôn thụy hiệu cho các tiên đế và tiên hậu. Có thể chính trong dịp này gia phong cho thần Đồng Cổ. Bốn năm sau, năm 1288 lại gia phong hai chữ Chiêu Cảm, đó cũng là năm chiến thắng quân Nguyên một lần nữa trên sông Bạch Đằng⁽¹¹¹⁾.

Sau khi chiến thắng quân Chiêm Thành bàn sự về Thăng Long, vua Trần Anh Tông tôn thêm thụy hiệu cho

110 Ngô Sĩ Liên, *Đại Việt sử ký toàn thư*, Sdd, tập 2, tr 12.

111. Dẫn theo Nguyễn Duy Hình, *Trống đồng quốc bảo Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 2001, tr. 32.

các tiên đế, tiên hậu và gia phong danh thần các xứ. Sử ghi việc này vào năm Hưng Long thứ 20 (1312). Điều đó chứng tỏ vào những dịp chiến thắng ngoại xâm, nhà Trần đều bao phong cho thần linh cũng như ông bà, cha mẹ.

Thần Đồng cổ vẫn tiếp tục tồn tại ở Thăng Long suốt từ thế kỷ XI- XIV với tư cách Thần bảo hộ Quốc gia độc lập và Vương triều tự chủ.

Theo lời xưa truyền lại ở địa phương, nhà Trần trong các lần đại thắng quân Nguyên, trước khi xuất quân vào trận, vua Trần và Hưng đạo Đại vương Trần Quốc Tuấn đã đến đền Thần Đồng Cổ dâng hương, xin thần phù hộ giúp sức.

Sách Đại Nam nhất thống chí tác phẩm thời Nguyễn đầu thế kỷ XIX – sách chép tay- Thư viện trường Viễn Đông Bác Cổ thu thập đánh ký hiệu A 853 và A 69, mục *Thanh Hoá tỉnh chí* ghi: "*Đền thần Đồng Cổ ở núi xã Đan Nê huyện Yên Định có thờ một chiếc trống đồng, tương truyền do thời Hùng vương làm ra*".

Như vậy đền Thần Đồng Cổ gốc chính ở Thanh Hoá có từ thuở xuất hiện vật linh Đồng Cổ Đông Sơn, còn đền ở Hà Nội là thờ vọng. Cũng cần nói thêm, tất cả Thư tịch của triều đình Việt Nam đều coi vật linh này là vị thần linh thiêng "hèm" chứ không phải nhạc khí. Tuy nhiên một vài dân tộc thiểu số ở miền núi có hiện tượng đánh trống đồng khi nhà lang chết do thầy mo thực hiện, nhưng phải tuân thủ theo nguyên tắc nghiêm ngặt.

Sách *Tĩnh Miếu Hoà Bình* của Pierre Grossin cho biết: Đầu thế kỷ XX trong nhà một số quan lang lớn của

người Mường còn thờ trống đồng và chỉ được dùng khi quan lang qua đời, do thầy mo thực hiện. Trước hết thầy mo treo trống của nhà lang ở nơi do ông ta quy định. Đó là việc chỉ riêng thầy mo làm, người khác không được làm. Thầy mo kể lịch sử của dòng họ và chọn giờ tốt lành. Đến giờ đã định, họ hàng và dân làng quỳ dưới chân linh cữu của quan lang và bắt đầu kêu khóc. Trống đồng, công và 12 phát súng hoả mai nổ, báo hiệu giờ than khóc và lễ tang⁽¹¹²⁾.

Việc đánh trống đồng trong lễ tang quan lang của người Mường, theo chúng tôi là chịu ảnh hưởng việc đánh trống đồng ở vùng Lương Quảng của Trung Quốc do Mã Viện nguy tạo ra, trong lần y đưa quân sang Giao Chỉ đàn áp cuộc khởi nghĩa của Hai Bà Trưng (40 - 43 SCN). Trong cuộc đàn áp đẫm máu đó, Mã Viện còn bắt trên 300 Cừ soái của cuộc khởi nghĩa đày sang Linh Lăng và tịch thu hết vật "*thiên*"(đồng cổ) của họ. Y đưa vật thiên ấy về nước đúc ngựa đặt trước cửa điện Tuyên Đức với dụng ý: Vật "*thiên*" của người Lạc Việt chỉ là con ngựa cho đế chế Hán cưỡi⁽¹¹³⁾.

Mỗi dân tộc trong xã hội tiền sử thường có một vật "*thiên*" tượng trưng cho quyền uy của dân tộc và tù trưởng: có tộc vật "*thiên*" là chiếc "gậy", có tộc vật "*thiên*" là chiếc "mũ" (tức chiếc *gậy* và cái *nón* của Chủ Đồng Tử, Lạc Việt), hoặc có tộc lại dùng vật "*thiên*" là một

112 Pierre Grossin, *Tỉnh Mường Hoà Bình*, Lê Gia Hội dịch, Nxb Lao động, Sở VH TT tỉnh Hoà Bình, Hà Nội, 1994, tr 91.

113 Dương Đình Minh Sơn, *Trống đồng vật linh hay nhạc cụ*, Thông báo khoa học, Viện âm nhạc số 12 tháng 8/2004, tr. 48-59.

thứ vũ khí nào đó, với người Thiên chúa giáo, vật thiêng cao nhất là "*Thánh kinh*" và thứ đến là cây "*Thánh giá*", còn vật "*thiêng*" cao nhất của người Lạc Việt là vật "*hèm*" - còn gọi là "*Thần Đồng Cổ*" và vật "*Thiêng*" thứ đến là "*ấn đồng*" có viên dây "*Tơ hồng*" xung quanh (xem hình 72).

Dùng vật "*thiêng*" vào việc cúng nạp là chịu sự thần phục, dùng biện pháp triệt tiêu tính linh ứng của vật "*thiêng*" hoặc dùng sức mạnh để đánh cướp vật "*thiêng*" là nhằm đoạt quyền uy của tù trưởng. Hành động của Mã Viện diễn ra xung quanh vật "*thiêng*" của người Lạc Việt Giao Chỉ như : nấu vật "*thiêng*" (đồng cổ), đúc ngựa, hoặc gọi tên loại vật "*thiêng*" ấy là "*đồng cổ*" một nhạc khí và cổ vũ việc đúc và đánh trống đồng là nhằm làm mất tính tâm linh của cổ vật, để dễ bề đồng hoá.

Nhưng thư tịch của ta ở các triều đại phong kiến đều ghi chép trân trọng và gọi là "*Thần Đồng Cổ*" – vị Thần có phép thần thông biến hoá tài tình trong mọi trường hợp. Nguyên hai lần Thần báo mộng cho vua Lý Thái Tông để vua giải quyết những vấn đề hệ trọng của đất nước đã được Cao Huy Diệu ⁽¹¹⁴⁾tiềm bình như sau:

Đại Vương lấy nghĩa danh thần non núi mà bảm thụ sắc mệnh của Thượng Đế, uy đức lừng lẫy đã lâu trong trời đất, không cần đợi tới Thời Quân, Thế Chúa ca ngai phong thưởng mới sáng tỏ sự linh dị đâu!

114 Cao Huy Diệu đỗ tiến sĩ năm 1715 đời Lê Dụ Tông (1705 – 1728), làm quan đến chức Bộ hộ Thượng thư. Người làng Phú Thị, huyện Gia Lâm, tỉnh Bắc Ninh, nay là huyện Đông Anh - thành phố Hà Nội.

Duy có thương xót cõi đời chìm đắm, lo liệu bất minh, nếu cứ im lặng, không thêm chỉ cho đường mê, thì Thế Chúa trọn đời vẫn không tỉnh ngộ được. Cho nên thần hằng mượn giấc mộng để bảo lấy việc mở lối tự tân. Đến khi ấy, Thế Chúa mới tôn đó, mới kính đó; mới lập đền thờ đó, và nhân đấy mà phong tặng cho nữa.

Trái lại những vị danh thần đương ở trong nhân hoàn, có làng nào lại không thờ? Có người nào lại không lạy cầu và đĩnh lễ? Nhưng thần cứ một mực mịt mờ lặng lẽ để hưởng suông hương lửa của nhân gian, mà họa phúc không nghe có điều không báo ứng, và chỉ chuyên trang sức bề ngoài, làm lâu dài cho tráng lệ, nghi trượng cho rõ ràng, rồi các ông nghiêm nhiên ngồi bật giữa đó thực ra để mà làm chi vậy chứ ? ⁽¹¹⁵⁾

Ý nghĩa của sự linh dị, biến hoá tài tình và ứng báo kịp thời ấy của Thần Đồng Cổ Lạc Việt - theo ngụ ý của chúng tôi ở một góc độ nào đó, cũng ví như cách biến hoá tài tình của thần Siva Ấn Độ, nhưng sự khác nhau ở chỗ: Thần Siva nguyên hình là pho tượng đồng đen, ngồi tự tại, tay trái cầm Linga đặt trên đầu gối và cả pho tượng nhìn đằng sau là trụ Linga, hiện đặt tại Bảo tàng phương Đông - Pari, Pháp (xem hình 10) . Còn Thần Đồng Cổ Ngọc Lũ của ta bằng đồng thau, đặt ở Bảo tàng Lịch sử Hà Nội, nguyên là biểu tượng hình người mẹ (hình 9): "*Thắt đáy lưng ong*"—kiệt tác có một không hai

115 Ngọc Hồ, *Việt điện u linh* (Tập tục tiền biên). Nxb Cửu Long, 1992, tr 151.

của nhân loại - với hoa văn tinh xảo, kỳ bí - vẻ đẹp giàu sang, quyền quý - kết tinh nền văn minh Đông Sơn Lạc Việt - bức thông điệp ký hiệu mật mã in trên hợp kim đồng thau không han rỉ, gửi các dân tộc gần xa đương thời và truyền lại cho con cháu muôn đời, là: Quốc huy của nước Văn Lang, "*ấn tín*" của vua Hùng, còn mỗi Lạc hầu, Lạc tướng trong 15 bộ của thời Hùng Vương, tùy theo phẩm trật, cũng được vua ban cho một trong các loại "*Linh đồng*" làm *ấn tín* để cai quản Lạc dân trong phạm vi đất đai của mình⁽¹¹⁶⁾.

Theo tục Lạc Việt, một hiện vật linh nghiệm như thế thì không có tên mà gọi là "*hèm*" (Tabu). "*Hèm*" tiếng Thái ở Tây Bắc gọi là "*căm dam*": linh thiêng, huyền bí, bí hiểm. Điều không được nói ra tào phào, động đến Thần thánh; không phải dễ, ai cũng biết được; muốn biết (nội dung) phải thông qua thần chú của thầy mo.

Cho nên, tổ tiên của người Lạc Việt gọi loại cổ vật này là "*hèm*" vật "*thiên*", các tác giả của sách *Việt điện u linh*, *Đại Việt sử ký toàn thư*, *Đại Nam nhất thống chí*... khi nói về loại cổ vật này đều gọi là "*Thần Đồng Cổ*", hoặc nhân dân xã Ngọc Lũ tỉnh Hà Nam (1893) khi đào được chiếc trống đồng, nay gọi là trống Ngọc Lũ thì họ đưa vào đình làng để thờ. Mười năm sau chiếc trống ấy mới được đưa về trưng bày trong triển lãm ở trường Đấu xảo Hà

116 Dương Đình Minh Sơn, *Thần Đồng Cổ và Giải mã hoa văn trống đồng*, Tổng tập nghìn năm văn hiến Thăng Long, tập 2.

Nội, trường Viễn Đông Bác Cổ mua lại nay là viện Bảo tàng lịch sử Việt Nam.

Vật linh gọi là "*hèm*" đó là do tập quán của người Việt không gọi tên thật—tên thật của từng người chỉ để ghi vào Gia phả, dùng sau khi qua đời thầy cúng viết vào tờ Sớ trong dịp kỵ, giỗ của người ấy. Vì thế ở tầng lớp Vương quyền, tên thật gọi là "*huý*", giới bình dân gọi là tên "*cúng cơm*", còn tầng lớp bình dân, tên của từng người thì hàng ngày được gọi theo chức tước như : thầy Lý, ông Trùm hoặc gọi tên theo nghề như: phó Mộc, thợ Rèn v.v...hoặc gọi theo tên của con cái như: anh "*Cò*" chị "*Cò*" - nghĩa là đứa bé lọt lòng cũng gọi tên theo đặc tính sinh học là thành "*Cò*" cái "*Him*" còn tên thật của chúng thì không. Do vì tập quán không tên đó mà vật linh cũng chỉ gọi là "*Hèm*" chứ không có tên gọi nào khác là vậy chăng.

Còn vật "*hèm*" này có tên "*đồng cổ*" là do Mã Viện ngự tạo ra, như đã nói ở trên, sau đó tên gọi "*đồng cổ*" được tác giả Phạm Việp ghi lại thành văn bản trong sách Hậu Hán thư (424 – 425 CN) của Trung Quốc. Như vậy, vật "*hèm*" linh thiêng của người Lạc Việt Giao Chỉ không tên "*huý*", đến đây đã có tên gọi "*đồng cổ*" một nhạc khí.

Vì đã có tên "*đồng cổ*" rồi, cho nên khi nước ta giành lại được quyền tự chủ thì vật "*hèm*" này trong thư tịch của Đại Việt cũng gọi theo tên "*đồng cổ*" như sách Hậu Hán Thư của Trung Quốc. Nhưng ở đây không mang tính chất một nhạc khí mà hàm nghĩa "*Thần Đồng Cổ*"- vị Thần bảo hộ Quốc gia độc lập và Vương triều tự chủ, Triều đình lập

đền thờ tự, tổ chức *Hội thể* nhằm khôi phục lại tính tâm linh của vật "*hèm*" có từ xa xưa. Từ đó, "Thần Đồng cổ" không còn quan niệm là nhạc khí nữa.

Như vậy, từ tổ tiên cho đến hậu duệ của người Lạc Việt Giao Chỉ, đều coi (trống đồng) là vật "*hèm*" dùng vào việc thờ cúng, làm "*ấn tín*" của vua Hùng và từng loại vật "*hèm*" cấp cho các Lạc hầu, Lạc tướng trong việc cai quản 15 bộ thời Hùng Vương.

Phải chăng, từ đó vật linh này được phát tán hoặc chuyển mẫu sang đúc ở các nước Đông Nam Á cổ, làm vật "*linh*" để thờ cúng và "*ấn tín*" của các Thủ trưởng đương thời của các vùng đó. Theo sách *Lịch sử nghiên cứu trống đồng ở châu Âu* phần mở đầu đã ghi: Năm 1715 nhà du lịch người Đức Bắc Se Vil cho biết: ở đảo Luang - một đảo nhỏ nằm giữa Timor và Timo Laút (Ti mor La ut) có một "*cái chuông thần kì*", thật ra là một cái trống bằng đồng thau. Vật linh thờ cúng của dân địa phương ⁽¹¹⁷⁾.

Hoặc Ph. Hêgơ (P.Heger) người Áo với sách *Những trống kim khí ở Đông Nam Á* (1902) đã phân trống đồng làm bốn loại, ký hiệu I,II,III,IV, vì thế về sau tên ông được ghi kèm theo từng loại trống. Ông là người đầu tiên coi trống đồng loại I xuất xứ ở miền Bắc Việt Nam. Cho nên ông đã lấy hoa văn của trống đồng loại I (trống Sông Đà)

117. Louis Bezacier, *Lịch sử nghiên cứu trống đồng ở châu Âu*, "Sách giáo khoa về Khảo cổ học ở Viễn Đông. phần 1: Đông Nam Á - Pari 1972, tr 180 - 185, Bản dịch, Tạp chí khảo cổ học, số 20 - 1974.

làm tiêu chí để so sánh với hoa văn các loại trống đồng ở vùng Đông Nam Á cổ ⁽¹¹⁸⁾ (khi đó trống Ngọc Lũ chưa đưa về Hà Nội).

Còn H. Loofs – Wissowa người Australia với thuyết "*Biểu chương vương quyền*" (requalia) thì trống đồng là vật tượng trưng cho quyền lực hợp pháp. Ông cho rằng có một quyền uy tôn giáo tồn tại ở Bắc Việt Nam trong thời cổ, tương tự với quyền uy của Giáo Hoàng ở phương Tây. Theo ông, các tù trưởng bộ lạc ở nhiều nơi của vùng Đông Nam Á đã cử sứ bộ đến Bắc Việt Nam để xin cấp các trống đồng, mà với chúng, họ được làm vua hợp pháp ⁽¹¹⁹⁾. Qua những lời nhận định khách quan của các học giả nước ngoài, điều đó giúp chúng ta nghiên cứu về cổ vật *Hùng Linh* (trống đồng) thuận lợi và tự tin hơn.

Khi nghiên cứu về trống đồng, nhà khảo cổ học Hà Văn Tấn viết: Tổ tiên ngàn xưa muốn nói gì khi chạm khắc những hình người và động vật, những hoa văn trang trí trên trống đồng? Đó là những bức tranh hiện thực, những đường nét trang trí mang tính chất thẩm mỹ đơn thuần

118. P.Heger, *Những trống kim khí ở Đông Nam Á* (chữ Đức), Laixich, 1902, Sách bản chính, lưu tại Viện bảo tàng lịch sử Việt Nam, do Tiến sĩ Ngô Thế Phong cung cấp.

119.H.H.ELoofs–Wiosowa. *The distribution of Dongson drums: some thoughts* in peter snoy (cd) *Ethnologiennd Geshute* (Sự phân bố của trống Đông Sơn: Vài suy nghĩ) Trong Perter Snoy chủ biên) "*Dân tộc học và lịch sử*".

Wiesbaden: 1983. Tr 410- 417, dẫn theo sách *Lịch sử tư tưởng Việt Nam*, Sdd, tr 61.

hay là những hình tượng đã được mã hoá chứa đựng những ý nghĩa sâu kín, có thể liên quan đến tôn giáo hay lịch pháp? Công việc giải mã thứ ngôn ngữ đó tất nhiên không phải dễ dàng.

Ông viết tiếp: Đi tìm cội nguồn của kĩ thuật và nghệ thuật của trống đồng không phải chỉ là để bảo vệ niềm tự hào của quê hương trống đồng, mà còn để bác bỏ những luận thuyết muốn tìm nguồn gốc trống đồng cũng như nền văn minh Đông Sơn ngoài biên giới Việt Nam⁽¹²⁰⁾.

Do đó, một số chiếc trống đồng phát hiện ở vùng Lương Quảng của Trung Quốc, trên mặt trống hoa văn người cách điệu nhảy múa theo phong cách trang phục của Đông Sơn (hình 96 a), duy có một phụ nữ trang phục người bản địa (hình 96 b). Như vậy, phải chăng chiếc trống đồng này được đúc ở bên đó, nhưng đã mô phỏng mẫu trống và hoa văn Đông Sơn, nhưng cho một người phụ nữ của vùng đó vào hoa văn để nói rằng hiện vật được đúc ở vùng đó. Nhưng ngược lại, có số trống đồng phát hiện được ở Việt Nam vùng miền Tây Nghệ An lại mang hoa văn của vùng Lương Quảng của Trung Quốc. Điều đó phải chăng số trống đồng ấy từ vùng Lương Quảng, được người Thái di cư vào Tây Bắc Việt Nam khoảng thế kỷ XI mang theo làm vật linh thờ cúng.

Vấn đề này trong Hội thảo *Thái học Việt Nam lần thứ IV* tại Cao Bằng 2006 chúng tôi có bài Tham luận *Trống đồng*

120 . Hà Văn Tấn, *Theo dấu các Văn hoá cổ*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1998, tr 637 -638.

vật "thiên" của người Lạc Việt - Âu Việt Tổ tiên chung của người Kinh và nhóm ngôn ngữ Tày Thái.



Hình 96 a



Hình 96 b

Tư liệu của TS Ngô Thế Phong, .

Viện Bảo tàng Lịch sử Việt Nam cung cấp.

Trong nghiên cứu về vật "hèm" *Hùng Linh* Đông Sơn chúng ta đã giải quyết được hai vấn đề then chốt : Thứ nhất, Những nhà khảo cổ học Việt Nam đã đem lại những chứng cứ vững chắc nhất để bảo vệ nền văn hoá Đông Sơn là của tổ tiên ta tạo dựng nên, tiêu biểu là nền văn minh trống đồng⁽¹²¹⁾. Ngoài ra, chúng ta đã dẫn ra được thành phần hoá học trong hợp kim đồng thau đúc vật "hèm" (đồng cổ) gồm: *đồng, chì, thiếc*, trong đó tỉ lệ chì nhiều, mà tỉ lệ thiếc lại ít⁽¹²²⁾. Vì thế, theo chúng tôi nó là vật linh,

121 Hà Văn Tấn, Sdd, tr 620.

122. Diệp Đình Hoa, *Qua thành phần hoá học của những chiếc trống cổ Việt Nam*. Trong *Những phát hiện mới về khảo cổ học năm 1981*, tr.163.

chứ không phải nhạc cụ . Thứ hai chúng ta đã căn cứ vào hệ quy chiếu về hoa văn trên gốm, nguồn tư liệu của khảo cổ từ văn hoá Tiền Đông Sơn, như Phùng Nguyên, Gò Mun (Phú Thọ), Núi Đọ (Thanh Hoá), Quỳnh Văn (Nghệ An), để giải mã hoa văn trên vật "hèm" *Hùng Linh* Đông Sơn, trong đó bản vẽ khởi đầu là hoa văn vật *Hùng Linh* Ngọc Lũ. Do đó, có thể nói "Thần Đồng Cổ" là vật linh biểu tượng văn hóa của nước Văn Lang và uy quyền của vua Hùng. Nội dung tiềm ẩn trong hoa văn *Hùng Linh* Ngọc Lũ được tóm lược ba điểm (xem ♣ 30 *Hàng số sinh học hoa văn trống đồng*).

(Trích bài trong Tổng tập *Nghìn năm
văn hiến Thăng Long*, Tập II)

♣ 27. HÌNH ẢNH "GIÃ" TRỐNG ĐỒNG KHÔNG CÓ TRONG SỬ SÁCH

"Trống đồng" (*Hùng Linh*) - loại cổ vật tâm linh của Vương quyền, cho nên mọi hiện tượng diễn ra có liên quan đến loại cổ vật này đều được sử sách ghi chép lại tuy không tỉ mỉ lắm nhưng cũng đủ giúp cho người nghiên cứu tìm thấy được nội dung của vấn đề đặt ra, song không thấy nói tới việc: một tốp người đứng "giã" trống đồng thành một tiết mục biểu diễn. Nhưng lâu nay chúng ta coi trống đồng là một nhạc khí và đạo diễn cho người Mường tạo ra tiết mục một tốp người đứng "giã" trống đồng, rồi đưa vào làm tiết mục "giã" trống đồng ở lễ hội Đền Hùng mới có từ năm 1979, coi đây là tiết mục văn hoá truyền thống của dân tộc. Không rõ người ta dựa trên nguồn cứ liệu nào mà cho ra đời tiết mục một tốp người đứng "giã" trống đồng ấy ?

Trong khi đó, gần 40 đầu sách trong thư tịch của Trung Quốc ⁽¹²³⁾ đều ghi chép những hiện tượng có liên

¹²³ Nguyễn Duy Hinh, *Trống đồng trong sử sách*, Tạp chí Khảo cổ học, số 13/ 1974, t r 18-35.

quan đến trống đồng, nhưng chỉ nói việc "đánh trống" chứ không có sách nào nói tới việc một tộc người đứng "giã" trống đồng cả. Còn ở Việt Nam thì các thư tịch tiêu biểu như: *Việt điện u linh*, *Đại Việt sử ký toàn thư*, *Lĩnh Nam chích quái*, *Đại Nam nhất thống chí*, số còn lại là sách địa phương như *Tĩnh Mường Hoà Bình* ...cũng không nói việc một tộc người đứng "giã" trống đồng.

Thư tịch của ta ghi chép trân trọng loại vật linh này và gọi là "*Thần Đồng Cổ*", lập đền thờ bốn mùa hương khói. Đó là đền "*Thần Đồng Cổ*" trên núi Đan Nê - tục gọi là núi Khả Phong (thuộc huyện An Định tỉnh Thanh Hoá)⁽¹²⁴⁾. Tương truyền đền "*Thần Đồng Cổ*" ở đây được lập từ thời có trống đồng Đông Sơn⁽¹²⁵⁾, còn đền thờ Ngài ở đường Thụy Khuê, Hà Nội là thờ vọng, mới có từ thời đầu nhà Lý⁽¹²⁶⁾.

Mỗi dân tộc trong xã hội tiền sử, thường có một vật "*thiêng*" tượng trưng cho quyền uy của tù trưởng và văn hoá của dân tộc, có tộc, vật "*thiêng*" là chiếc "*gậy*", có tộc lại dùng chiếc "*mũ*" (chiếc "*gậy*"- cái "*nón*" của Chủ Đồng Tử và Tiên Dung- Lạc Việt), hoặc có tộc lại dùng một thứ vũ khí nào đó, với người Thiên chúa giáo thì vật "*thiêng*" cao nhất là "*Kinh Thánh*" thứ đến là cây "*Thánh giá*", còn người Việt tộc thì vật "*thiêng*" cao nhất là "*hèm*"- còn gọi là

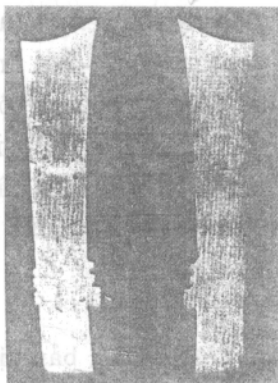
124 Lý Tế Xuyên, *Việt điện u linh*, bản dịch Nxb Hà Nội, 1979, tr 83.

125 *Đại Nam nhất thống chí* (chữ Hán) sách chép tay Thư viện Khoa học xã hội Hà Nội ký hiệu A 853, quyển 17 (theo Nguyễn Duy Hinh).

126 *Đại Việt sử ký toàn thư*, Sdd, tr 378.

"*Thần Đồng Cổ*" (xem hình 9), thú đến là "*Nha chương*" (hình 97) và Ấn đồng (hình 72). Vì vậy, chúng tôi có bài viết này, để trình bày lại vấn đề trên như sau:

"*Trống đồng*" là dịch từ chữ "*đồng cổ*" của Trung Quốc, do tướng Mã Viện nguy tạo ra khi y đưa quân sang Giao Chỉ đàn áp cuộc khởi nghĩa của Hai Bà Trưng năm 40 - 43 sau Công nguyên ⁽¹²⁷⁾. Trong cuộc đàn áp đẫm máu đó, Mã Viện đã bắt trên 300 cừu soái, Lạc tướng của cuộc khởi nghĩa đày sang Linh Lăng và tịch thu hết vật "*thiêng*" (trống đồng) của họ – việc cướp vật "*thiêng*" của một dân tộc là đoạt quyền tù trưởng, còn cống nạp vật "*thiêng*" là tỏ lòng thuần phục (quan niệm xưa). Điều đó chứng tỏ vật "*thiêng*" (trống đồng) gắn liền với cừu soái, Lạc tướng là lực lượng lãnh đạo Việt tộc chống Hán. Trống đồng biểu tượng cho linh hồn và quyền uy của đất nước Văn Lang - Âu Lạc, là vật linh hiệu triệu dân tộc đứng lên chống ngoại xâm.



Hình 97. Nha chương. Nguôn Hà Văn Tấn,
Theo dấu các văn hoá cổ, Sđd, hình 2, trang 588.

127 Nguyễn Duy Hình, Sdd., tr 78.

Ở thời đó, trống Ngọc Lũ (loại A1) là ấn tín của nhà vua, còn các Lạc hầu Lạc tướng và cừu soái, tùy theo phẩm trật chức tước cũng được vua Hùng ban cho một chiếc linh đồng và coi đó là ấn tín của vua ban để cai quản thần dân trong phạm vi bộ lạc của mình.

Mã Viện nhận thấy giá trị tâm linh của loại cổ vật này, cho nên y thực hiện một loạt các biện pháp nhằm làm mất tính tâm linh của loại cổ vật ấy. Trước hết là cấm người Lạc Việt sản xuất, tàng trữ vật "*thiêng*" (trống đồng). Thứ đến y gọi loại vật linh ấy là "*đồng cổ*" - một nhạc khí, ngoài ra còn cổ vũ cho việc đúc và đánh trống đồng trong những quan lại của các quận ở vùng Lương Quảng (nay thuộc Trung Quốc), cho nên ngày nay ở bên đó mới có nhiều trống đồng và có tiết mục đánh trống đồng rôm rả và hoành tráng đến thế. Thứ ba, y nấu chảy vật linh làm trụ đồng chôn trên núi Cô Lâu, Châu Khâm để yểm. Viện có câu thề độc: "Cột đồng gãy thì Giao Châu diệt". Người Việt ta đi qua dưới cột ấy, thường lấy đá chát vào thành như gõ đồng, vì sợ cột ấy gãy⁽¹²⁸⁾. Khi về nước, Mã Viện dùng số trống đồng cướp được ở Giao Chỉ đúc ngựa đặt trước cửa điện Tuyên Đức với thâm ý: loại vật linh của Lạc Việt chỉ như con ngựa cho đế chế Hán cưỡi.

Sách *Hậu Hán thư* của Phạm Việp (424-425) quyển 54, mục *Mã Viện truyện* chép như sau: "Viện hiệu kỵ mã, thiện biệt danh mã ư Giao Chỉ đắc Lạc Việt đồng cổ, nãi trù vi mã thức... mã cao tam xích ngũ thốn vi tứ xích tứ thốn, hữu chiếu trí Tuyên Đức điện hạ dĩ vi danh mã thức

128 *Đại việt sử ký toàn thư*, sdd, -kỷ thuộc Đông Hán, tập 1, tr 216.

yên"— Nghĩa là: Mã Viện thích cưỡi ngựa, giỏi phân biệt ngựa tốt xấu. Ông ta lấy được trống đồng Lạc Việt ở Giao Chỉ bèn đúc thành ngựa mẫu... ngựa cao 3 thước 5 tấc (khoảng hơn 1m), vòng thân ngựa 4 thước 4 tấc (khoảng 1,5m), vua xuống chiếu đặt ngựa mẫu trước cửa điện Tuyên Đức để làm ngựa mẫu (hắn vùng đó) sẽ yên ⁽¹²⁹⁾.

Tiếp đến sách *Quảng Châu ký* của Bùi Thị xuất hiện vào khoảng năm 420-487 ghi lại hiện tượng người Lý, Lão sử dụng trống đồng ở thế kỉ thứ III sau Công nguyên, sách đã thất truyền, chỉ còn lại những đoạn dẫn để chú giải cho *Hậu Hán thư* và được bảo tồn trong văn bản *Hậu Hán thư*. Đoạn văn đó như sau: "Lý, Lão trù đồng vì cố duy cao đại vì quý diện khoát trượng dư sơ thành huyền ư đình khắc thần trí tửu chiêu chí đồng loại lai giả doanh môn hào phú tử nữ dĩ kim ngân vì đại thoa chấp dĩ khấu cổ khấu cánh lưu dĩ chủ nhân dã"- Nghĩa là: Người Lý người Lão đúc đồng làm trống. Trống lấy cao lớn làm quý, mặt trống rộng hơn 1 trượng(?) Lúc mới đúc xong, treo trống ở sân, buổi sáng bày rượu mời đồng loại đến. Người đến đầy cửa. Con trai con gái nhà hào phú lấy vàng bạc làm "thoa" lớn, cầm thoa gõ trống, gõ xong để thoa lại cho nhà chủ (thoa là hoa tai). Người Lý người Lão chỉ cư dân phi Hán ở Quảng Châu, tộc danh này xuất hiện trong thư tịch thời Tam Quốc (thế kỷ III) mà nay có người coi là tổ tiên người Choang⁽¹³⁰⁾.

129 *Hậu Hán thư*, Bản dịch lưu tại phòng Tư liệu Viện khảo cổ học

130 Nguyễn Duy Hinh, Sđd, tr 78.

Như vậy, chỉ cần dẫn hai cứ liệu xuất hiện sớm nhất trong thư tịch của Trung Quốc, đã cho ta thấy: Tên gọi "đồng cổ" do tướng Mã Viện nhà Hán ngẫu tạo ra từ đầu Công nguyên (40- 43) - (*Hậu Hán thư*), hoặc cứ liệu thứ hai là người Lý người Lão đúc trống đồng xong, thì treo trống trước sân...và dùng thoa " gỗ" vào trống đồng, chứ không dùng dùi để "đánh" trống (*Quảng Châu ký*).

Có thể nói chi tiết cực kỳ quan trọng ở đây là trống đồng mới đúc xong mà "*không đánh thử*" , chỉ dùng thoa "gỗ" vào trống. Đó là hiện tượng không bình thường. Ngày nay ở nhà chùa khi đúc chuông xong người ta làm lễ "*thử*" chuông trang nghiêm cẩn trọng. Chuông được phủ vải đỏ, treo lên giá trước sân. Thầy chùa dựng Đàn tràng hương khói kính cáo với đức Phật và thổ thần, phải dâng đủ lễ, cầu khấn thấu đạt thiên địa thổ thần thì mới được "*thử*" chuông. Nhưng ở người Lý, Lão khi đúc trống đồng xong, không làm lễ "*thử* trống". Chứng tỏ việc đúc trống đồng của người Lý - Lão không phải nhằm lấy tiếng vang của loại "cổ" này, mà hẳn là dùng làm vật linh biểu tượng quyền uy của tù trưởng và dân tộc . Một tín hiệu nữa cho ta thấy việc đúc trống đồng không phải của người bình dân mà của bậc vương quyền. Đó là tinh thần của loại vật "*thiên*" (*đồng cổ*) do tổ tiên của người Văn Lang-Giao Chỉ tạo ra và truyền kỹ thuật đúc vật "*thiên*" (*đồng cổ*) sang vùng Lương Quảng⁽¹³¹⁾.

Từ việc dùng "*thoa gỗ vào trống*" trong sách *Quảng Châu ký* của Bùi Thị xuất hiện vào đầu thế kỷ thứ V sau

131 . Nguyễn Duy Hinh, Sđd, tr 22.

Công nguyên, hoặc các thư tịch khác của Trung Quốc ở giai đoạn đầu này như sách *Tấn thư* cũng ra đời vào thế kỷ thứ VII ghi lại việc năm 378 người Di ở Quảng Châu phá tiền đúc trống đồng, hoặc sách *Trần thư* cũng là tác phẩm ra đời ở thế kỷ thứ VII, ghi lại việc khoảng năm 551: Âu Dương Ngỗi đánh Trần Văn Triệt ở Quảng Châu, lấy được nhiều chiến lợi phẩm dâng lên vua, trong đó có một chiếc trống đồng lớn chưa từng có. Nhưng những sách này đều chỉ mới nói việc đúc trống đồng và cầm thoa "gỗ" vào trống, chứ chưa có sách nào nói việc dùng dùi "đánh" trống đồng cả. Điều đó chứng tỏ ở giai đoạn này chưa coi trống đồng là một nhạc khí, phải đến sách *Cựu Đường thư* tác phẩm hoàn thành năm 937 – 946 mới xuất hiện việc "đánh trống đồng" và coi nó là một nhạc khí.

Sách *Cựu Đường thư* đưa ra hai tư liệu: Một là mục *Âm nhạc chí* đã ghi: Tiết cổ là trống đồng - đúc bằng đồng. Một mặt trống úp xuống, đánh lên mặt trên. Loại trống đồng của Nam Di, Phù Nam, Thiên Trúc đều như thế. Trước đó có sách địa phương với tiêu đề "*Linh biểu lục dị*" của Lưu Tuân là quan lại tại Quảng Châu vào khoảng năm 889 – 903 ghi rằng: Nhạc của người Man Di có trống đồng, hình dáng như yêu cổ (trống có thân eo lại) nhưng chỉ một đầu có mặt. Mặt liền với thân. Đúc toàn bằng đồng. Thân trống đầy (nhiều) hình côn trùng: cá, hoa, cỏ. Toàn thân đều dày hơn hai phân. Đúc rất giỏi. "Đánh trống" tiếng vang trong trời không kém tiếng mai rùa. Trong thời Trinh Nguyên (785- 804) Phiên Quốc (Myanmar) dâng nhạc, có ốc ngọc và trống đồng, mới biết nhà tù trưởng Nam Man đều có trống đồng.

Trong Hội thảo quốc tế "*Âm nhạc truyền thống trong bối cảnh toàn cầu hoá*" tại Hà Nội (ngày 8-9/8/04) một đại biểu của Myanmar trong một Tham luận đã dẫn lại điều này⁽¹³²⁾.

Như vậy từ thế kỷ thứ X trở đi – tức là sau 900 năm – kể từ khi Mã Viện gọi loại vật linh ấy là "đồng cổ" thì thư tịch của Trung Quốc mới chính thức gọi loại cổ vật kia là "cổ"- một nhạc khí và nói ngoa lên: "đánh trống đồng nghe tiếng trong trời"(sách *Lĩnh biểu lục di*). Nhưng thực chất đánh trống đồng nghe tiếng bịch bịch mà thôi, nên mới nói "*Tiếng trong trời như tiếng mai rùa*". Tiếng mai rùa cũng bịch bịch, chứ làm gì có âm thanh trong trời!

Tóm lại, chỉ cần dẫn mấy cứ liệu ban đầu trong thư tịch cổ của Trung Quốc đủ thấy: Việc dựng đứng một vật linh để thờ cúng "*hèm*" trong nền văn hoá tâm linh của Lạc Việt-Giao Chỉ thành "*cổ*" một nhạc khí là có từ khi Mã Viện mở miệng nói ra (40-43) sau Công nguyên, nhưng phải 4 thế kỷ sau thì thư tịch Trung Quốc mới định danh chữ "*cổ*" bằng Hán tự trong sách *Hậu Hán thư* và dùng thoa để "gõ" vào "cổ", hiện tượng diễn ra vào thế kỉ thứ III sau Công nguyên, ở người Lý- Lão (sách *Quảng Châu ký*). Ngoài ra còn phải qua một số tác phẩm nữa như *Tấn thư*, *Trần thư*, *Tuỳ thư* và **phải đến Cựu Đường thư** (937- 946) mới chính thức gọi trống đồng là nhạc khí trong mục "*Âm nhạc chi*" của sách này. Bắt đầu từ thế kỷ thứ X trở đi thì thư tịch của họ đồng loạt, chính thức gọi loại vật linh ấy là "*cổ*" (trống) một nhạc khí và đánh "trống đồng".

132 Tư liệu ghi chép tại Hội thảo của chúng tôi.

Đó là giới thống trị ngoại bang dùng thủ đoạn phá nát một dòng cổ vật văn hoá tâm linh của Việt tộc thành "cổ" (trống) một nhạc khí. Hẳn kẻ nói ra lời: "cổ" cũng thấy ngượng mồm, đến khi người cầm bút viết thành chữ "cổ" bằng Hán tự trên giấy, cũng thấy run tay. Bởi vì dân tộc bị hại sẽ truyền nối từng thế hệ mà nguyên rủa kẻ xoá mất một hiện vật trong bản sắc văn hoá tâm linh của họ. Và đến một thời nào đó thì con cháu của tộc người bị hại sẽ nghiên cứu, tìm ra nguồn gốc của vật linh ấy, lấy lại cái tinh thần tâm linh ban đầu của vật linh này.

Việc nhận thức về tinh thần của vật "hèm" này, đã được người Việt bắt đầu thực hiện từ khi nước nhà giành lại quyền tự chủ. Đó là thư tịch của các triều đại phong kiến Việt Nam đều ghi chép trân trọng loại vật linh "*hèm*" này và gọi là "*Thần Đồng Cổ*" lập miếu thờ, đích thân nhà vua đến cúng tế ⁽¹³³⁾. Còn nếu là "*trống*" là một nhạc khí thì không thể diễn ra hiện tượng trên. Ngoài ra trong dân gian, người làng Ngọc Lũ, huyện Bình Lục, tỉnh Hà Nam khi đào được cổ vật này(1893) nay gọi là "*trống*" Ngọc Lũ, họ đưa vào thờ trong đình làng, mãi về sau mới được đưa về trưng bày ở Trường Viễn Đông Bác Cổ, nay là Bảo tàng lịch sử T.W ở Hà Nội ⁽¹³⁴⁾.

Việc trân trọng, tôn thờ loại vật "*hèm*" này được thể hiện ở chỗ: từ dân gian đến vương quyền và thư tịch bác học đều không nơi nào nói đến hiện tượng "đánh trống

133 *Đại Việt sử ký toàn thư*, Sdd, tr 177.

134 Tư liệu của Bảo tàng Lịch sử Việt Nam cung cấp.

đồng" - người ta coi cách đánh trống đồng như điều kiêng dè, cấm kỵ- "huý".

Tuy nhiên do ảnh hưởng việc đánh trống đồng ở vùng Lương Quảng truyền sang, cho nên một vài dân tộc thiểu số của nước ta cũng có hiện tượng đánh trống đồng. Chẳng hạn, sách *Tỉnh Mường Hoà Bình* của Pierre Grossin cho biết : Đầu thế kỷ XX một số nhà quan lang lớn ở người Mường còn thờ trống đồng và đánh trống đồng trong đám tang quan lang, nhưng chỉ các thầy mo mới được thực hiện¹³⁵. Cũng từ đó mà trong Thông báo khoa học Viện Âm nhạc số 11/ 2004- mục *Dự án bảo tồn âm nhạc và múa dân gian dân tộc Lô Lô- tỉnh Hà Giang* các tác giả Nông Thị Ninh và Nguyễn Thuỷ Tiên vẫn coi trống đồng là một nhạc cụ của người Lô Lô.

Còn việc ra đời trống đồng của người Lô Lô có ba sự tích (các tác giả dẫn lại của Lê Trung Vũ sách *Dân ca Lô Lô*, Nxb Văn Hoá dân tộc, 1975, tr 65) rằng: "Trống đồng" do ông Mếnh Gia Lố thủy tổ của họ dùng đầu tiên, rồi truyền lại cho các tộc trưởng của những dòng họ, song chỉ được dùng trong đám ma tộc trưởng. Tiếng "trống đồng" vang lên nổi lên tinh thần của cõi sống đến với cõi hồn⁽¹³⁶⁾. Ở đây có nói: "*Tiếng trống đồng vang lên*", đó cũng là sự ngoa ngôn của người viết. Còn trong thực tế, dùng chày dài 1,5m đường kính 8cm đứng "*giã*" vào mặt vật "*thiêng*"

135 Pierre Grossin, *Tỉnh Mường Hoà Bình*, Nxb. Lao động - Sở Văn hoá Thông tin tỉnh Hoà Bình, Hà Nội 1994, tr 91.

136 Nông thị Ninh, Nguyễn Thuỷ Tiên, *Thông báo khoa học Viện âm nhạc* số 11/ 2004.

(trống đồng) như tiết mục "giã" (trống đồng) ở lễ hội Đền Hùng mà chẳng có tiếng, hướng hồ người Lô Lô dùng dùi dài 20cm, đường kính 1,5cm để đánh trống đồng (miêu tả của các tác giả) thì làm gì có tiếng trống vang lên?

Tóm lại, trong sự nghiên cứu loại vật "*hèm*" này- nói như Ngô Thì Nhậm là phải dùng "*thần*" ⁽¹³⁷⁾ và chịu trách nhiệm để phát hiện cái "*đúng*" bản chất- trong một mớ tài liệu thư tịch trong gần 2000 năm, mà trong đó với dụng ý thâm hiểm, nhằm triệt tiêu nền văn minh Đông Sơn của chúng ta.

Lời cuối cùng, bài khảo cứu này của chúng tôi nhằm tìm lại cái bản sắc văn hoá Việt tộc, do tổ tiên của chúng ta đã dày công tạo dựng nên ở buổi đầu dựng nước. Song để thực hiện được những vấn đề đã đặt ra này thì không thể một cá nhân làm được, mà phải nhờ sự ủng hộ của lãnh đạo và góp sức của các nhà khoa học khác.

137 Ngô Thì Nhậm *Tuyển tập* – Tập II, Nxb. Khoa học xã hội 1976.

✦ 28. SỰ RA ĐỜI TÊN GỌI ĐỒNG CỐ

Theo *Đại Việt sử ký toàn thư*, Canh Ngọ năm 111 trước Công nguyên, nhà Tây Hán vượt núi Ngũ Lĩnh chiếm vùng Lĩnh Nam thì toàn bộ khu vực rộng lớn này nhà Hán thiết lập thành một châu, dưới châu có chín quận, trị sở của châu đặt ở Luy Lâu (Bắc Ninh) đất Giao Chỉ nên gọi là Giao Châu ⁽¹³⁸⁾.

Đến năm Đinh Mùi 227 sau Công nguyên đời Ngô, vua Ngô thấy Giao Châu ở cách xa mới tách làm hai đơn vị hành chính là Quảng Châu và Giao Châu. Từ Quận Hợp Phố trở về bắc thuộc Quảng Châu, trị sở đặt ở Quảng Tín nay là tỉnh Quảng Tây của Trung Quốc, còn từ phía Nam quận Hợp Phố trở về Nam thuộc Giao Châu, trị sở vẫn đặt ở vùng Luy Lâu đất Giao Chỉ ⁽¹³⁹⁾.

Giai đoạn đầu, chế độ cai trị của phong kiến phương Bắc đang còn lỏng lẻo, chưa đi vào quy củ, hà khắc. Ở châu

138 Ngô Sĩ Liên, *Đại Việt sử ký toàn thư*, Nxb Văn hoá thông tin, Hà Nội, 2003, tập 1, tr 208- 210.

139 *Đại Việt sử ký toàn thư*, Sdd, tập 1, tr 208.

có một Thái thú, ở quận có một Thứ sử, đồng thời các quan lại người bản địa đều cho giữ lại theo cha truyền con nối. Do đó, ý nghĩa tâm linh của vật linh "hèm" đúc bằng đồng ở Giao Chỉ, kẻ thống trị chưa chú ý đến.

Nhưng cuộc khởi nghĩa của Hai Bà Trưng nổ ra năm 40 - 43 sau Công nguyên, Mã Viện đưa quân sang đàn áp. Y nhận thấy vật "hèm" đúc bằng đồng ấy là Ấn tín gắn liền với các Lạc tướng, Lạc hầu là lực lượng lãnh đạo dân tộc Lạc Việt chống Hán: vật "hèm" biểu tượng cho quyền uy và linh hồn của đất nước Văn Lang, là lời hiệu triệu dân tộc đứng lên chống ngoại xâm. Cho nên Mã Viện đã cho quân lính triệt phá, cấm đoán người Văn Lang – Giao Chỉ sử dụng, cất dấu vật "hèm" ấy; ngoài ra số vật "hèm" cướp được chúng đưa về nước, v.v. Giá trị thông tin này đã nói ở trên và trong các tài liệu khác, ở đây trước tiên hãy bàn về tên gọi "đồng cổ" (trống đồng).

Khi gặp hiện vật này ở Giao Chỉ, Mã Viện biết nó là vật linh của người Lạc Việt – Giao Chỉ, cho nên để làm mất tính tâm linh ấy đi, y gọi ngay là "cổ" (trống) một nhạc khí của người Hán. Đồng thời nhận thấy nó làm bằng đồng khác với "cổ" (trống) làm bằng gỗ bịt bằng da của Trung Quốc. Do đó y đã ghép từ chỉ chức năng là "cổ" và từ chỉ chất liệu của hiện vật này là "đồng" thành tên gọi "đồng cổ" một nhạc khí tự thân vang.

Trong Hán tự chữ "cổ" là một chữ tượng hình, miêu tả hình dáng chiếc trống và dùi trống, còn "trống" là một thuật ngữ hoàn toàn Việt. Theo Nguyễn Duy Hình về sau các cụ đồ sáng tác ra chữ Nôm thì viết : *Lộng Không, Lộng Cổ, Lộng Bì*. Chữ thứ nhất "Lộng Không" thì "Lộng" chỉ

âm đọc, chữ thứ hai "Không" chỉ đặc điểm rỗng chứ không kín, không đặc. Chữ thứ hai "Lộng Cổ" thì chữ "Lộng" chỉ âm, chữ "Cổ" chỉ chức năng. Chữ thứ ba "Lộng Bì" thì chữ "Lộng" chỉ âm, chữ "Bì" chỉ chất liệu làm bằng da. Tất cả ba chữ Nôm đều thống nhất âm đọc bằng chữ "Lộng". Khi viết chữ Nôm thường dùng phụ âm "L" thay vì "Tr" như chữ "Trăm" viết "Bách Lâm" chứ không viết "Bách Trâm" mặc dù có chữ "Trâm". Khi chữ Nôm viết chữ "Không" bên cạnh thì chỉ ý "rỗng" mới phù hợp với hình thể của trống đồng không bịt kín hai đầu như trống da. Nhưng về sau, khi chỉ nhạc cụ thì dùng hai chữ Nôm "Lộng Bì" vì lúc bấy giờ trống đã làm bằng da như hiện nay thường thấy¹⁴⁰.

Sự khác biệt cơ bản về chất liệu của một nhạc cụ và chức năng như "cổ" của người Hán nhưng Mã Viện vẫn sáng tác ra tên gọi "đồng cổ" nay dịch ngược lại thành "trống đồng" một nhạc cụ.

1. Một nhạc cụ bằng đồng phải có hàm lượng thiếc nhất định

Trung Quốc đã từng tổng kết kinh nghiệm đúc đồng khá khoa học. Sách *Khảo Công ký* viết: "*Kim hữu lục tế Lục phân kỳ kim nhi tích cư nhất, vị chi chung đỉnh chi tế. Ngũ phân kỳ kim nhi tích cư nhất, vị chi phủ cân chi tế. Tứ phân kỳ kim nhi tích cư nhất, vị chi qua kích chi tế. Ngũ phân kỳ kim nhi tích cư kỳ nhị, vị chi tước sát thủ chi tế. Kim tích bán, vị chi giám toại chi tế*" (141).

140 Nguyễn Duy Hình, *Trống đồng quốc bảo Việt Nam*, Sdd, tr 48.

141 Dải Chấn, *Khảo công ký đồ* (chữ Hán), 1956 tr 39 – Dẫn theo Nguyễn Duy Hình, *Trống đồng quốc bảo Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 2001, tr 46.

Nghĩa là: Đồng thau có sáu loại pha chế. Thiếc chiếm một phần sáu hợp kim là loại pha chế chuông đỉnh. Thiếc chiếm một phần năm hợp kim là loại pha chế rìu búa. Thiếc chiếm một phần ba hợp kim là loại pha chế đại đao. Thiếc chiếm hai phần năm hợp kim là loại pha chế dao gọt và đầu mũi tên. Thiếc chiếm một nửa hợp kim là loại pha chế chày (gương đồng) và đèn.

Tóm tắt lại tỷ lệ thiếc trong các hợp kim như sau:

- Thiếc chiếm khoảng 17% hợp kim chế tạo chuông đỉnh. Chuông là nhạc khí, đỉnh là đồ đựng.
- Thiếc chiếm khoảng 20% hợp kim, chế tạo rìu búa là công cụ chặt.
- Thiếc chiếm khoảng 25% hợp kim, chế tạo qua kích là vũ khí đâm bổ.
- Thiếc chiếm khoảng 33% hợp kim, chế tạo đại đao là vũ khí to bản để chém.
- Thiếc chiếm khoảng 40 % hợp kim chế tạo dao gọt và đầu mũi tên sắc, bén cứng.
- Thiếc chiếm khoảng 50 % là hợp kim chế tạo gương đồng và đèn, cần độ bóng nhẵn phản quang.

Tính đồng quy kỹ thuật dẫn mọi dân tộc đến những tri thức tương đối giống nhau khi chế tạo các đồ dùng bằng đá, gốm, đồng thau... Nhưng mỗi dân tộc quan tâm một khía cạnh khác nhau. *Khảo công ký* quan tâm hàm lượng thiếc vì những sản phẩm của họ liên quan nhiều đến tính chất của thiếc. Đặc tính của thiếc là sắc, cứng, bóng, âm vang nếu tỷ lệ quá cao sẽ giòn dễ gãy và bóng lộn loá mắt.

Sáu hợp kim của *Khảo công ký* tăng dần tỷ lệ thiếc từ 17 - 20 - 25 - 33 - 40 - 50 % hợp kim là tùy theo yêu cầu của sản phẩm. Vậy nhiều thiếc nhất (50%) là hợp kim làm gương soi và đèn cần độ bóng phản quang, còn ít thiếc nhất (17%) là hợp kim chế tạo chuông cần có âm thanh đẹp. Vậy ta xem tỷ lệ hoá học của hợp kim đồng thau của *Hùng Linh Đông Sơn*.

Các tác giả nghiên cứu văn hoá Đông Sơn ở Việt Nam viết: "Có thể nói rằng đa số trống Đông Sơn loại I Heger được đúc từ hợp kim ba thành phần: đồng, chì, thiếc và gần 100 mẫu phân tích quang phổ và hoá học lấy từ các trống khác nhau I, II, III, IV Heger, nằm rải rác trên khắp miền đất nước đã cho biết như vậy. Điều này chứng minh cho tính chất ổn định trong kỹ thuật pha chế nguyên liệu đúc đồng.. Tất nhiên đây là sự ổn định có tính nguyên tắc chung, nếu đi sâu phân tích, so sánh hàm lượng từng nguyên tố sẽ thấy có những khác biệt không nhỏ. Ví dụ, hàm lượng đồng biến thiên trong khoảng từ 43% đến hơn 80%, còn hàm lượng chì từ hơn 5% đến hơn 21% và hàm lượng thiếc từ gần 0,1% đến 0,5% " (142).

Tóm lại, như sách *Khảo công ký* đã dẫn ở trên, một nhạc khí bằng đồng phải bảo đảm tỷ lệ thiếc trong hợp kim 17%, vì thế *Hùng Linh Đông Sơn* không phải là nhạc khí, bởi hai yếu tố, thứ nhất: trong hợp kim đồng thau đúc *Hùng Linh* tỷ lệ thiếc chiếm 0,5 %, trong khi đó chì đạt

142 Diệp Đình Hoa, *Qua thành phần hoá học của những chiếc trống đồng Việt Nam*, Trong *Những phát hiện mới về khảo cổ học*, năm 1981, tr 167.

đến 25 % mà chỉ thì làm câm tiếng lại. Chủ trương dùng tỷ lệ chỉ nhiều nhằm điền đầy các chi tiết hoa văn.

2. Quan niệm khác nhau về trống đồng ở những vùng có trống.

Trống Đông Sơn và trống phỏng theo trống Đông Sơn đến nay đã phát hiện được ở ba địa điểm: Việt Nam, các nước Đông Nam Á (ĐNA) và các tỉnh ở phía Tây Nam Trung Quốc. Nhưng mỗi nơi lại có quan niệm khác nhau về ý nghĩa và công dụng của trống đồng: Các nước ĐNA thì coi trống đồng là cổ vật tâm linh để thờ cúng⁽¹⁴³⁾, đặt ở Bảo tàng, còn ở Việt Nam thì coi trống đồng là tượng trưng cho linh hồn của dân tộc - vật linh quốc bảo, do Nhà nước quản lý và lập đền thờ gọi là đền *Thần Đồng Cổ* do nhà vua đứng ra cúng tế⁽¹⁴⁴⁾. Trong khi đó ở vùng Lương Quảng của Trung Quốc lại coi trống đồng là loại nhạc cụ tự thân vang⁽¹⁴⁵⁾, cho nên gần đây, họ đem ra biểu diễn cho khách du lịch xem với cách thức hai người khiêng một người đánh (phim văn hoá vùng Vân Nam) - tức là trống đồng không phải vật linh.

Vậy tại sao lại có quan niệm khác nhau như thế, về một hiện vật có nguồn gốc xuất xứ từ Đông Sơn ? Để thấy rõ điều này, ta phải đi vào hai yếu tố sau đây: Niên đại của từng loại trống và lịch sử xã hội ở quê hương trống đồng.

143 Louis Bezacier, *Lịch sử nghiên cứu trống đồng ở châu Âu* "Sách giáo khoa về Khảo cổ học ở Viễn Đông, Phần 1: Đông Nam Á - Pari 1972, trang 180-185, Bản dịch Tạp chí khảo cổ học số 20 - 1974.

144 Ngô Sĩ Liên, *Đại Việt sử ký toàn thư*, Sdd, tập 1, tr 377-378.

145 Phạm Việp, *Hậu Hán thư*, Sdd, quyển 54, mục Mã Viện truyện.

Thứ nhất, về niên đại - Theo sách *Trống Đông Sơn* của nhóm Phạm Minh Huyền⁽¹⁴⁶⁾ đã liệt kê ý kiến của các tác giả và đã qua phương pháp Các bon C¹⁴ thì loại trống Đông Sơn và các loại trống bắt nguồn từ trống Đông Sơn có niên đại của từng nhóm như sau: Nhóm trống loại I Heger thuộc niên đại phát triển khoảng từ thế kỷ VII đến thế kỷ IV trước Công nguyên. Còn các loại trống II, III, IV Heger thì kế tiếp gối nhau có niên đại từ thế kỷ IV trước Công nguyên đến thế kỷ V sau Công nguyên. Và theo sách *Trống đồng Quốc bảo Việt Nam* của Nguyễn Duy Hinh thì trống đồng Xóm Rận I và trống Tam Hợp I thuộc niên đại thời Lý (thế kỷ XI), còn trống Lai Đồng muộn hơn, thuộc niên đại đời Lê (thế kỷ XV)⁽¹⁴⁷⁾.

Về niên đại của trống đồng Trung Quốc thì các tác giả của Trung Quốc ở Bảo tàng Vân Nam cũng cho loại trống (giáp thức) của họ là sớm nhất, nhưng cũng chỉ giới hạn đến thế kỷ thứ VII tr. Công nguyên, còn loại trống (bính thức) muộn nhất là đến đời Tống (thế kỷ XIII)⁽¹⁴⁸⁾ (họ gọi các loại trống là giáp, ất, bính, đĩnh...).

Như vậy, trống Đông Sơn loại I Heger có niên đại sớm nhất từ thế kỷ VII trước Công nguyên và loại IV Heger ngoài Đông Sơn có niên đại muộn là đến thế kỷ XIII và XV sau Công nguyên.

Thứ hai, Lịch sử xã hội ở quê hương của trống đồng

146 Phạm Minh Huyền, Nguyễn văn Huyền, Trịnh Sinh, *Trống Đông Sơn*, N.xb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1987, tr 215-222.

147 Nguyễn Duy Hinh, *Trống đồng quốc bảo Việt Nam*, Sđd, tr 146.

148 Nhóm Phạm Minh Huyền, *Trống Đông Sơn*, Sđd, tr11.

Đông Sơn: Trong thời Bắc thuộc, giai đoạn đầu, việc cai trị của nhà Hán chưa đi vào quy củ, chỉ đặt một viên Thú sử giám sát ở Giao Chỉ, bộ cùng đội quân bảo vệ, còn ở chín quận thì mỗi quận đặt một viên Thái thú trông coi mọi việc trong quận và đội quân bảo vệ. Ở Giao Chỉ các Lạc tướng, Lạc hầu vẫn được giữ nguyên vị theo cha truyền con nối như trước⁽¹⁴⁹⁾. Do đó những viên Thái thú tuy có biết loại cổ vật bằng đồng nhưng chưa thấy giá trị của nó. Nhưng trong đợt Mã Viện đưa quân sang đàn áp cuộc khởi nghĩa của Hai Bà Trưng, y mới thấy tác dụng của loại vật linh này đối với các cừu soái Lạc Việt dưới quyền của Hai Bà Trưng, trong việc tập hợp dân chúng của cuộc khởi nghĩa. Vì thế Mã Viện đã bắt trên 300 cừu soái đưa sang Lĩnh Lăng và tịch thu loại vật linh này của họ (đã nói ở trên). Đồng thời nhằm làm mất tính tâm linh của loại cổ vật này y gọi đó là *đồng cổ* một nhạc khí.

Trong ba năm ở lại Giao Chỉ, Mã Viện đã ra lệnh triệt tiêu nền văn hoá bản địa là vật linh trống đồng. Y ra lệnh cấm tàng trữ trống đồng và cho quân lính cướp trống đồng đưa về nước đúc ngựa. Với câu nói: "Trống đồng mất thì vận mệnh của người Man cũng hết". Về sau câu nói đó được cho Tây Nam A Đại - một thủ lĩnh người Man ở Từ Châu thốt ra miệng⁽¹⁵⁰⁾.

Mã Viện còn nấu trống đồng, đúc thành trụ đồng chôn trên động Cô Lâu, Châu Khâm để trừ yểm và ghi câu thề

149 Đại Việt sử ký toàn thư, Sdd, tập 1 kỷ Tây Hán tr 212.

150 Nguyễn Đăng Thục, Lịch sử tư tưởng Việt Nam, Sdd, tập 1 tr 66.

độc: "Cột đồng gãy thì Giao Châu diệt". Người Việt ta đi qua dưới cột ấy, thường lấy đá chát vào thành như gõ đồng, vì sợ cột ấy gãy⁽¹⁵¹⁾. Ngoài ra một số sĩ phu người Hán lại ngụy tạo sự nhận thức sai lệch về trống đồng, bằng việc gieo rắc tâm lý sợ hãi, xa lánh trống đồng trong dân chúng như: Trương Mục trong sách *Dị văn học* miêu tả trống đồng thành yêu quái, hoặc Lục Thứ Vận trong sách *Đông khê tiêm chí* dọa ai thấy trống đồng, đi đêm sẽ bị hổ vồ và Lưu Tuân trong sách *Linh biểu lục dị* cho tiếng ếch kêu là "tinh" của trống đồng... Ngoài ra để làm mất tính tâm linh, vật thờ cúng của loại cổ vật này, một số sách khác của Trung Quốc đương thời đều miêu tả trống đồng là loại nhạc cụ có tên gọi "đồng cổ". Và cổ vũ cho các viên quan ở các địa phương trong quận Quảng Châu đương thời, tiếp tục đúc trống đồng. Khi đúc xong trống thì đem ra dùng thoa gỗ. Sách *Tùng Thư địa lý chí* năm 636 viết:

"Từ núi Ngũ Lĩnh đến hơn hai mươi quận phía Nam, các Rợ đều đúc đồng làm trống lớn. Khi hoàn thành treo ở giữa sân, đặt rượu để mời đồng bào. Người đến dự có trai gái nhà giàu lấy vàng bạc làm chiếc thoa lớn, cầm gỗ vào trống xong rồi để lại cho chủ nhân gọi là thoa đồng cổ". Hoặc trong sử nhà Minh có truyện Lưu Hiễn, năm đầu Vạn Lịch đi đánh dẹp Từ Châu thu phục được 60 trại, bắt được "Đồng Cổ" Chu Cát tới 93 chiếc. Tây Man A Đại khóc mà rằng: "Tiếng trống lớn là quý nhất, có thể đổi được nghìn trâu, thứ đến có thể đổi được trăm trâu. Ai có được hai ba chiếc trống đồng thì có thể tự xưng làm Chúa. Đánh

151 *Đại Việt sử ký toàn thư*, Sdd, tập 1 kỷ Tây Hán, tr 216.

trống lên ở sơn trại tức là quần chúng Man dân tụ tập lại. Nay hết rồi, trống mất thì vận mệnh của dân Man cũng suy đi vậy" ⁽¹⁵²⁾.

Qua đoạn ghi trên thì ý trong sách *Tùng thư địa lý chí*, đó không phải nhầm lẫn - từ "vật linh" thành trống "cổ" mà cố ý sử dụng "vật linh" này thành trống và đánh trống. Tức là loại trống có niên đại từ đầu Công nguyên đến thế kỷ XIII đời Tống.

Tuy trên một ngàn năm Bắc thuộc, nhưng biểu tượng tâm linh của trống đồng vẫn được người Lạc Việt tôn vinh và trống đồng được thờ tự ở một số miếu. Dù vậy phải đến thời kỳ đất nước giành lại được quyền tự chủ, phục hưng dân tộc thì trống đồng mới thành vật báu, thưởng công cho các làng xã - thời nhà Đinh, hoặc là vật "thiên" chứng giám lời thề trung thành với xã tắc sơn hà - thời nhà Lý. Thời nhà Trần, trống đồng dùng trong triều chính trong lễ nghi hay trong quân sự là chính, mà đã làm cho sứ nhà Nguyên lo đến bạc đầu.

Việc sứ nhà Nguyên bạc đầu vì uy linh của Thần Đồng Cổ chú trống đồng làm gì có tiếng.

Ý thức tôn vinh trống đồng trong nhân dân ta được thể hiện rất rõ, năm 1893 người ở xã Ngọc Lũ, huyện Bình Lục tỉnh Hà Nam, khi đào được chiếc trống nay gọi là trống Ngọc Lũ, người ta đã đem vào thờ ở đình làng Ngọc Lũ. Đến năm 1902 mới đưa về trưng bày ở khu Đấu xảo Hà

152 Nguyễn Đăng Thục, *Lịch sử tư tưởng Việt Nam*, N.xb T.P..H. C.M, 1998, tập I, tr 67.

Nội, Trường Viễn Đông Bác Cổ mua lại, nay là Viện Bảo tàng lịch sử Việt Nam.

Tóm lại, trống Đông Sơn được người nước ngoài biết đến từ những thập kỷ đầu Công nguyên, nhưng đó là những viên thái thú đồ hộ của phong kiến phương Bắc, kế theo là những sĩ phu người Hán, hai thành phần đó, họ đều có chung một cách nhìn đồ kỹ và miệt thị nền văn hoá trống đồng Đông Sơn. Đến thế kỷ XVII trở đi người phương Tây mới biết đến trống đồng, đó là những người chơi đồ cổ và những lái buôn, đó cũng chính là cơ sở để cho những nhà khảo cổ học châu Âu để tâm đến trống đồng vào cuối thế kỷ XIX sang đầu thế kỷ XX.

Song do việc nghiên cứu trống đồng không đồng bộ, do vì đứng ở vị trí đồng đại, cho nên họ không hiểu biết tường tận nền văn hoá lịch đại của Việt Nam, cho nên các nhà khảo cổ học phương Tây chưa đánh giá đúng mức nền văn hoá trống đồng Đông Sơn Lạc Việt.

Phải đến sau Cách mạng Tháng Tám năm 1945 và chính thức vào giữa thập kỷ 70 của thế kỷ XX trở đi, giới khảo cổ và giới khoa học nhân văn Việt Nam mới nghiên cứu trống đồng một cách toàn diện, từ nền văn hoá Đông Sơn Lạc Việt. Đó là cơ sở để tìm ra tinh thần của trống Đông Sơn, một báu vật của tổ tiên người Lạc Việt để lại.

Tuy nhiên, hình dáng của báu vật này là một điều huyền bí: người Tàu khi lật úp xuống thì gọi là "đồng cổ" (trống đồng), còn người Tây lật ngửa lên thì gọi là "nồi đồng" ! Vậy bắt nguồn từ quan niệm nào, để người Lạc Việt tạo ra hình dáng của "vật linh" này.

♣ 29. NGUỒN GỐC HÌNH DÁNG HÙNG LINH

Hình dáng *Hùng Linh* tiêu biểu là *Hùng Linh* Ngọc Lũ, hình ảnh *Thất đấng lừng ong* phải chăng đó là hình dáng người mẹ Việt Nam.

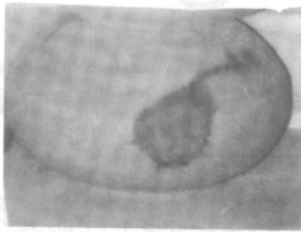
Vật tổ (tô tem) của người (Việt Mường) Lạc Việt – Giao Chỉ là đôi chim, người Mường gọi là "Áy Úa " người Kinh gọi là "Uy Oa" - tức là Nữ Oa. Ở vùng Phú Thọ, trong ý niệm của họ "oa" là cái "lỗ" con Cái, hình ảnh lỗ "oa" của con Cái được ví như vòm hang, tối om om, sâu thăm thẳm, khả năng chứa đựng.

Theo Tạ Đức, trong tâm thức của người nguyên thủy "hang" là nơi sinh sống đầu tiên của con người và "hang" cũng là nơi sinh ra con người. Do đó, "hang" trở thành dạ con, lòng mẹ, người đàn bà, "hang" biểu tượng về cội nguồn, sự phục sinh của nhân loại ⁽¹⁵³⁾. Cho nên có một hiện vật đồ gốm làm ra đầu tiên gọi là "om" (niêu đất) (*hình 98*) phải chăng biểu tượng cho lỗ oa và "tử cung" của người mẹ: lỗ "oa" hình ảnh nơi sinh thành tộc người

153 Tạ Đức, *Nguồn gốc và sự phát triển ...*, Sdd, tr 166.

Lạc Việt). Do đó, vật tổ "oa" được thờ cúng rất kính cẩn linh thiêng.

Theo Nguyễn Ngọc Chương⁽¹⁵⁴⁾ trước đây, trong những đình chùa ở hậu cung gian giữa, dưới gầm bàn - nền đất có thờ một cái giếng tối om om, gọi là "oa" có nắp đầy vuông hoặc tròn, cho nên mới có từ ngữ liên quan giữa hai bộ phận này là "tử cung" của người mẹ và "hậu cung" đình làng thờ cái giếng "oa" như: Đình Tây Đằng (Ba Vì Hà Tây), đình Hồng Lô (Vĩnh Phúc), đình Phú Gia (từ Liêm, Hà Nội), đền Cây Sy, Chùa Xá Đàn (Hà Nội) hoặc đền Giếng trong cụm di tích Đền Hùng (Phú Thọ) (ĐĐMS).



Hình 98: Cái om (niêu đất).

Từ hình ảnh cái "lỗ" giếng "oa" thành cái "om" đến cái "nồi" rồi đến cái "chum" và thạp. Với quan niệm sống ở thác về - về với "đất mẹ". Cho nên, ở trong dân gian các vùng, miền Trung vùng Bích La tỉnh Quảng Trị, khi một hài nhi bị đẻ non (sẩy thai) người ta lại cho vào cái "om" (hình 98) coi như "bào thai" mẹ. Cái om đựng bào thai ấy được chôn dưới chân ngôi mộ của bà nội, đắp một ngôi mộ nhỏ gọi là cháu gửi bà. Trong thời cổ, khi người lớn và gia

154 Nguyễn Ngọc Chương, *Trầu cau Việt điện thư*, N.xb. Sài Gòn, 1997, tr 170.

cả qua đời thì cho vào chum, thập, thời đồ đồng thì Tủ trưởng cho vào thập đồng, như thập Đào Thịnh, vv...

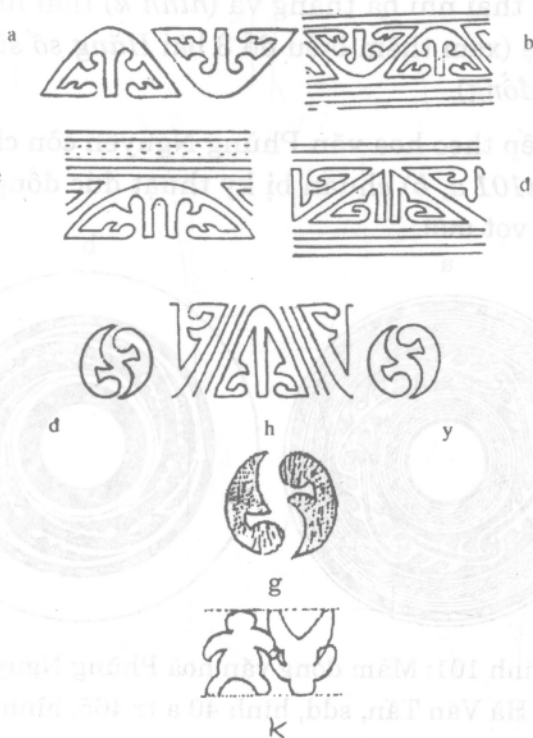
Từ hình cái (om) bào thai người mẹ (xem người mẹ hình 83) đã tạo nên quả trứng và quả trứng thụ tinh có hai đường máu mà tạo nên các hình thái của hệ thống hoa văn ở các vùng Tiền Đông Sơn (hình 98).

Hình 99: Biểu đồ quả trứng người mẹ và sự phát triển của nó.



155 Nhóm hình chữ z và nhóm hình chữ s-a hoa văn Phùng Nguyên :nguồn của Hà Văn Tấn sách *Theo dấu các văn hoá cổ sđ.d* nằm rải rác từ trang 460 đến 549. Nhóm hình chữ s-o: nguồn của Hà Văn Tấn sách *Văn hoá học đại cương và cơ sở văn hoá Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, 1996, hình 6, trang 176 và các hình chữ S ở phía dưới hoa văn Phùng Nguyên.

Trong hiện vật đồ gốm Phùng Nguyên và các vùng khác của nền văn hoá Tiền Đông Sơn, hình cái om, cái niêu, cái nồi bằng đồ gốm thì nhiều vô kể. Ngoài ra hoa văn Phùng Nguyên còn thể hiện các hình thái đa dạng khác nhau, Hà Văn Tấn gọi là đối xứng trục bậc hai ⁽¹⁵⁶⁾ (hình 100 a, b, c, d, đ, h, y, e, k).

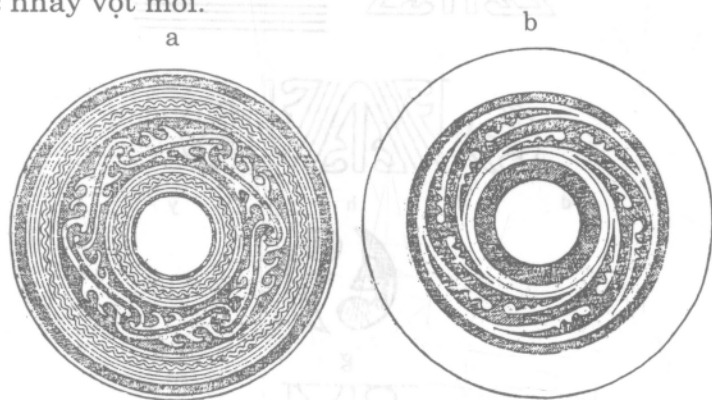


Hình 100: Các dạng hoa văn (nguồn của Hà Văn Tấn sách *Theo dấu các văn hoá cổ*, tr 460).

156 Hà Văn Tấn, *Người Phùng Nguyên và trục đối xứng*, sdd, từ tr 542 đến tr 556.

Theo chúng tôi, những mẫu hình vừa trích nêu trên kia, phải chăng đó là hình "oa" của người mẹ, nơi sinh thành ra tộc Lạc Việt - Giao Chỉ (xem lại người mẹ hình 83). Những hình hoa văn ở đây, nó tương tự những hình vẽ về kế hoạch hoá gia đình hiện đại ngày nay. (*hình h*) là hình lỗ oa của người mẹ nơi sinh thành ra tộc Việt, còn (*hình g*) là thai nhi ba tháng và (*hình k*) thai nhi đủ tháng lọt lòng mẹ (xem thêm biểu đồ 3 bài *Hàng số sinh học hoa văn trống đồng*).

Bước tiếp theo hoa văn Phùng Nguyên còn chế tác mâm đồng (*hình 101 a, b*) chuẩn bị kỹ thuật đúc đồng, đó là một bước nhảy vọt mới.

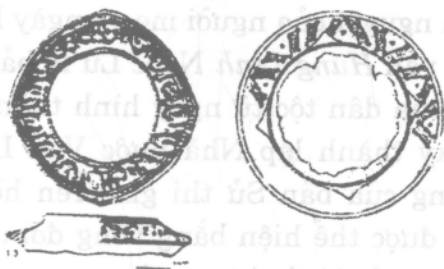


Hình 101: Mâm đồng văn hoá Phùng Nguyên
(nguồn của Hà Văn Tấn, sdd, hình 40 a tr 465, hình 40 b tr 466).

Trong bài *Từ đồ gốm Phùng Nguyên đến trống đồng* Hà Văn Tấn đã chứng minh cho thấy từ hoa văn đồ gốm Phùng Nguyên đã tạo nên hoa văn trống đồng Đông Sơn⁽¹⁵⁷⁾.

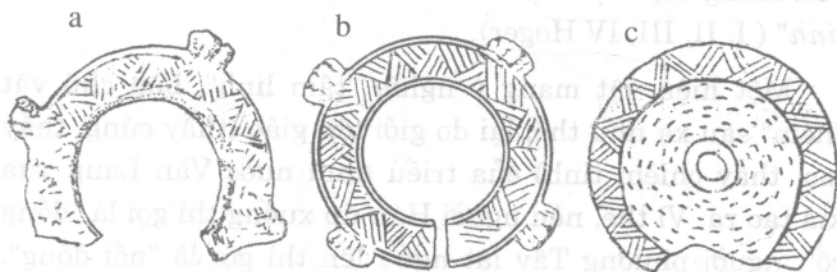
157 Hà Văn Tấn, *Theo dấu các văn hoá cổ*, sdd, tr 636.

Song, ở đây chúng tôi chỉ dẫn những motif hoa văn chuẩn bị cho nùm tròn có các tia gọi là mặt trời, tia nắng hay ông sao nằm giữa mặt *Hùng Linh* (trống đồng), song chỉ dẫn một số hoa văn tương đối rõ nét. Chẳng hạn hoa văn vùng Hoa Lộc Thanh Hoá (*hình 102 a, b*). Các hình này có số lượng cánh (cánh sao) chưa rõ.



Hình 102: Tư liệu của Hoàng Xuân Chinh, bản vẽ 21 trang 218, sách *Các nền văn hoá cổ*, Nxb Lao động, Hà Nội, 2005.

Tiếp đến hoa văn Phùng Nguyên Phú Thọ (*hình 102 a, b, c*). Ở đây hình a các cánh chưa rõ, nhưng hình b gần rõ 12 cánh và hình c là 14 cánh (xem thêm về sự ra đời của chữ S và dây cuộn thùng biểu đồ IV).



Hình 103 : a, b, c, nguồn của Hà Văn Tấn, sách *Theo dấu các văn hoá cổ*, Nxb Khoa học xã hội, 1998. Hình a (hình số 4 trang 602), hình b (hình 23 trang 612) và hình c (hình 34 trang 659).

Phải chăng bắt nguồn từ tư tưởng sâu xa đó mà vua Hùng đã cho tạo ra hiện vật *Hùng Linh* biểu tượng hình người mẹ nơi sinh thành ra dân tộc (trước đó là các loại thạp đồng). Hiện vật đầu tiên là *Hùng Linh* Ngọc Lũ: lòng trống là bào thai người mẹ, miệng trống là lỗ "oa" nơi sinh ra hài nhi, mặt trống – núm tròn ở giữa mặt trống biểu đạt về chu kỳ kinh nguyệt của người mẹ và ngày hoài thai. Nói cách khác hoa văn *Hùng Linh* Ngọc Lũ là bản Sứ thi biểu đạt về lịch sử của dân tộc từ ngày hình thành, phát triển cho đến thời kỳ thành lập Nhà nước Văn Lang của vua Hùng. Nội dung của bản Sứ thi ghi trên hoa văn *Hùng Linh* Ngọc Lũ được thể hiện bằng vòng đời của con người gồm ba giai đoạn: hoài thai trong bụng mẹ, trưởng thành với cộng đồng, già chết theo chim Lạc về với Tổ tiên.

Hùng Linh Ngọc Lũ đó là bảo bối bùa hộ mệnh ấn tín của vua Hùng, Quốc huy của nước Văn Lang. Kế theo các Lạc hầu, Lạc tướng đứng đầu 15 bộ của nước Văn Lang cũng được dùng "vật linh", và tùy theo cấp lớn nhỏ sẽ được vua Hùng cấp một "vật linh" làm ấn tín. Đó là các loại "*vật linh*" (I, II, III, IV Heger).

Một hiện vật mang ý nghĩa "tâm linh", bùa chú vật "hèm" sâu xa như thế, lại do giới tôn giáo (thầy cúng, thầy mo, thầy chiêm tinh) của triều đình nước Văn Lang xưa kia tạo ra. Vì thế, nên người Hán úp xuống thì gọi là "đồng cổ", người phương Tây lật ngửa lên thì gọi là "nồi đồng". Đó đều là cách nhận thức trực quan nên gọi tên sai, không đúng với bản chất tâm linh của một cổ vật mà người Lạc Việt đang tôn thờ. Cho nên trong nghiên cứu đã kéo dài

gần 2000 năm mà không ngã ngũ bản chất của hiện vật đó là gì: "đồng cổ", "nồi đồng", hay "vật linh". Cho nên nay chúng tôi gọi là "*Hùng Linh*".

Hùng Linh Đông Sơn tiêu biểu *Hùng Linh* Ngọc Lũ, đó là bản *Sử thi* bởi hệ quy chiếu về lịch sử hình thành và phát triển của dân tộc, từ khởi nguyên cho đến kỷ thành lập nước Văn Lang.

♣ 30. HẰNG SỐ SINH HỌC HOA VĂN TRỐNG ĐỒNG

Lâu nay trong nghiên cứu văn hoá dân gian, người ta coi hoa văn thổ cẩm là những sắc thái thẩm mỹ độc đáo của mỗi tộc người, do giới phụ nữ của tộc người ấy tạo nên để trang trí làm đẹp cho mình. Bằng những mẫu hình hoa trái, muông thú, gia súc - đó là những vật phẩm hàng ngày gắn với giới "*nội trợ*", nên được họ cảm tình đưa vào trong hoa văn thổ cẩm.

Nhưng còn một mảng hoa văn khác nữa không mang tính "*dân gian*" của giới "*nội trợ*" mà mang tố chất cổ điển, "bác học". Đó là mảng hoa văn trang trí trên những hiện vật như : đồ đá, đồ gốm và đặc biệt là hoa văn trang trí trên loại cổ vật *Hùng Linh*, với ba yếu tố: hội tụ, bổ sung và nâng cao, thể hiện dấu ấn của nền văn hoá đương thời, kĩ nghệ đạt tâm: kĩ xảo, mỹ thuật và hình tượng. Từ trên đỉnh cao đó, lan toả, truyền nối trong dân gian, tạo nên hoa văn thổ cẩm của các tộc Việt cổ (Bách Việt) trung tâm là người Lạc Việt - Giao Chỉ.

Ở đây, hoa văn thổ cẩm không hề đơn thuần nói về hoa

trái, muông thú, gia súc - đúng hơn là mượn nó để nói về con người, về xã hội loài người với môi trường và vũ trụ, ở thời đại người Lạc Việt chưa có chữ viết. Nói cách khác, hoa văn *Hùng Linh* là bản "Tuyên ngôn" về thế giới quan, nhân sinh quan của người Lạc Việt đương thời: đặt điểm xuất phát từ chất "nguyên khí" của Nỗ Nường, biểu tượng bằng quả trứng tín ngưỡng của thầy mo đã phôi thai có hai đường máu và lấy đó làm cơ sở cho việc nhận thức trực quan, qua những hình thái phát triển của sinh học. Để từ đó, mà liên hệ sang con người - tức là sự phôi thai của một hài nhi trong bụng mẹ. Sự phôi thai ấy tiến hoá theo hai hướng: Hiện thực và Tâm linh, còn gọi là "thần xác" và "thần hồn". Hai hướng tiến hoá này đi ngược hướng nhau trên một đường tròn và gặp lại nhau ở một điểm. Đó là *Con Người*. Nói đúng hơn, hoa văn *Hùng Linh* là những giá trị biểu đạt trong việc nghiên cứu về "vòng đời" của tộc người Lạc Việt ở đương thời và đặt điểm xuất phát từ chất "nguyên khí" của Nỗ Nường, biểu tượng bằng quả trứng trực quan của thầy mo có hai phần "đực cái" (âm dương). Vì thế quả trứng được tín ngưỡng dân gian tôn vinh, thờ phụng gọi là "quả trứng tâm linh. Chúng tôi gọi là "quả trứng trực quan".

Vấn đề đặt ra là, người phương Đông cổ đại đã dùng biểu tượng để xây dựng nền tảng tư tưởng cổ đại của mình. Người Trung Quốc trong thuyết Ngũ hành đã lấy "thiên địa nhân" sau này khi chiếm đoạt Kinh Dịch của người Việt Thường⁽¹⁵⁸⁾ thì lấy hai thể "âm dương", còn người Văn

158 Lê Chí Thiệp, *Kinh Dịch nguyên thủy*, Sđd.

Lang – Giao Chỉ dùng hai đồng tiền "*sấp ngựa*", người Mường và người Thái dùng hai lòng "*trắng đỏ*" của "*quả trứng trực quan*" do thầy mo thực hiện trong tín ngưỡng (việc dùng "*quả trứng trực quan*" của thầy mo trong tín ngưỡng có hai cách : một là nhìn vỏ của quả trứng; hai là - bậc cao tay thì đập quả trứng "*đã ấp*" mới phối thai nhìn "*Hai đường máu*" mà đoán định).

Trong ba phương thức sử dụng vật biểu tượng vừa nêu ở trên thì việc dùng ba thành phần "*thiên địa nhân*" (Trung Quốc) hoặc thanh "âm dương" của (Việt Thường) cũng như hai đồng tiền "*sấp ngựa*" (Giao Chỉ) là thuộc phạm trù tư duy trừu tượng ở cấp độ cao; còn dùng hai lòng "trắng đỏ" của quả trứng (Mường, Thái) cũng là thuộc lĩnh vực tư duy trừu tượng, nhưng có phần ở cấp độ thấp hơn - lấy yếu tố trực quan hiện thực, làm tiêu chí đối chứng, so sánh giữa : màu "*trắng đỏ*" lòng của quả trứng và màu "*trắng đỏ*" chất "*nguyên khí*" của bố mẹ (bố mẹ tiếng Thái gọi là Po Me).

Do đó, nếu luận về sự ra đời của ba biểu tượng như vừa nêu ở trên (thiên, địa, nhân, hình âm dương(thái cực) đồng tiền sấp ngựa và quả trứng) trong đó có thể nói "*quả trứng trực quan*" là vật có trước. Điều này cho thấy ở trường hợp người Kinh và người Mường trước đây họ có chung một nguồn cội, nhưng người Mường do xã hội phát triển chậm, nên họ vẫn còn dùng "*quả trứng trực quan*" và đó cũng là hình ảnh xưa kia của người Kinh. Còn hai đồng tiền sấp ngựa của người Kinh là do từ hai thanh "*âm dương*" trong Kinh Dịch của người Việt Thường mà ra.

Như đã biết, một câu hỏi đặt ra với nhân loại là:

"Nguồn cội của con người ở đâu mà có? Và quá trình sinh ra đó như thế nào? Thì nội dung của câu trả lời mỗi thời mỗi khác".

Ở thời đó, qua trực quan người Lạc Việt-Giao Chỉ thấy: con người sinh ra từ hai chất "*nguyên khí*" của bố mẹ. Chất của bố có màu "*trắng*", chất của mẹ có màu "*đỏ*" cho nên người ta đã lấy quả trứng cũng có hai lòng "*trắng đỏ*" làm biểu tượng gọi là "*quả trứng tâm linh*".

Như vậy, "*quả trứng tâm linh*" là thành quả của cả quá trình tiên niệm trực quan, mà tư duy trực quan là thuộc về thời kỳ tiền sử ; mọi điều lớn lao đều được bắt đầu từ đó - từ cái phôi thai khởi nguyên sự sống của con người.

Khi luận về sự hình thành của tư duy, *Kinh Dịch* nói: "Ngẩng lên thì xem các hình tượng trên trời, cúi xuống thì xem các phép tắc ở dưới đất, xa thì nhìn vào vật, gần thì nhìn vào mình" ⁽¹⁵⁹⁾.

Vậy nhìn vào mình không có nghĩa là nhìn cơ thể, hình dáng - nói đúng hơn là nhìn vào hai chất "*nguyên khí*" của "*sinh thực*", chất đã "*tạo ra*" toàn bộ lịch sử sự sống của xã hội loài người ; và ở đó được coi là lời mách bảo chính thức, hữu hiệu cho con người nhận thức được thuộc tính của hai phần "*âm dương*"; đó là cơ sở để liên hệ đến những hiện tượng có hai cực đối lập trong đời sống xã hội, trong thiên nhiên sinh động, trong vũ trụ hằng hà và tâm linh trầm ẩn. Giá trị lớn lao của chất "*nguyên khí*" của con người là ở chỗ

159 Nguyễn Hiến Lê, *Kinh Dịch*, Nxb Văn học, Hà Nội, 1994, tr38.

đó, cho nên nó được tôn vinh thành "vật linh" với những tên gọi cao quý, thiêng liêng là "*nguyên khí*", "*linh khí*", "*thần khí*" và được biểu tượng bằng quả trứng thì quả trứng ấy cũng được gọi là "*quả trứng tâm linh*" hay "*quả trứng tín ngưỡng*". Nói cách khác, quả trứng là vật mượn có phù hợp trong việc minh chứng cho một luận cứ tiên niệm về khoa học - tức là quả trứng "thụ tinh" (trứng lộn) làm vật chứng nghiệm cho quá trình phôi thai của một hài nhi trong bụng mẹ.

Nhận thức về quá trình hoài thai và phát triển của một hài nhi trong bụng mẹ, được biểu tượng bằng hình ảnh quả trứng gà của thầy mo ở đây, là phù hợp với sách "*Y học phẫu thuật*" (bản Pháp văn, Thư viện Viện bà mẹ và trẻ sơ sinh trung ương) đưa ra hình đồ về các giai đoạn phôi thai của một hài nhi, trước khi thành hình người.

Như vậy, từ thuở ban sơ các tộc người đều có cách giải thích về thiên nhiên và con người, nhưng do chưa có chữ viết nên ghi bằng ký hiệu như : hoa văn ở các di chỉ khảo cổ của các dân tộc và trên *Hùng Linh* của người Việt cổ, hoặc dùng một loại ký hiệu biểu tượng khác là những Hào, Quê trong Kinh Dịch của người Việt Thường v.v..

Để xây dựng nền tảng tư tưởng cổ đại của mình, người Việt cổ, trung tâm là người Lạc Việt- Giao Chỉ lấy con người làm đối tượng, đặt điểm xuất phát từ chất "*nguyên khí*" của "*sinh thực*" và biểu tượng bằng "*quả trứng trực quan*"- nói cách khác, đó là quả trứng của người mẹ đã thụ tinh có "hai đường máu" mà xây dựng nền tảng tư tưởng: hiện thực và tâm linh, biểu diễn theo hai hướng ngược chiều trên đường tròn.

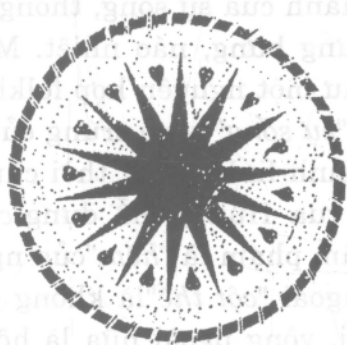
Đường tâm linh bên trái đi theo chiều kim đồng hồ mà thành biểu tượng dây "*Tơ hồng*" rồi đến con "*Rồng*" huyền thoại và các linh hồn khác. Đường hiện thực bên phải đi theo đường ngược chiều kim đồng hồ mà thành chữ "*S*" qua các dạng như đường "*tiếp tuyến*" đường "*hồi văn*", mà thành đôi chim "*Lạc*" trống mái, còn tia nổi "*3 góc*" thì thành hình "*Răng cưa*", "*Răng lược*".

Hướng tâm linh và hướng hiện thực trên đường phát triển sẽ gặp nhau tại một điểm. Đó là "*Sinh linh*", tức là hình tròn giữa mặt *Hùng Linh* Ngọc Lũ - vật biểu tượng quả trứng của người mẹ - "cội nguồn của sự thiêng" nói cách khác, hoa văn *Hùng Linh* Ngọc Lũ là bản Tuyên ngôn về nhận thức: thế giới quan, nhân sinh quan của người Lạc Việt - Giao Chỉ, dưới dạng bản trích ngang về quá trình hình thành của sự sống, thông qua một cuộc lễ hội "*Vòng đời*" tung bừng, náo nhiệt. Mỗi hiện tượng ở đây hàm chứa như một nguyên hợp folklore: Hình tròn ở giữa là "*tâm*" của "*sự sống*" - quả trứng của người mẹ cũng là "*tâm*" của vạn sinh linh. Đồng thời cũng là "*quyền uy*" của tù trưởng - vua Hùng, chỗ dựng "*cột thể*" nơi linh thiêng bất khả xâm phạm là "*hèm*" của người Văn Lang - Giao Chỉ. Vòng ngoài "*cột thể*" là không gian lễ hội vòng đời của con người, vòng ngoài nữa là hội của muôn loài vật phẩm của thiên nhiên, của cải sản vật của người Văn Lang - Giao Chỉ.

Hình ảnh Lễ hội vòng đời trên *Hùng Linh* Ngọc Lũ truyền kỳ trong dân gian ngày nay đó là dòng lễ hội "phồn thực", chúng tôi gọi là lễ hội "Nỗ Nường". Dòng lễ hội Nỗ Nường này trong dân gian trước đây rất phổ biến, nay còn

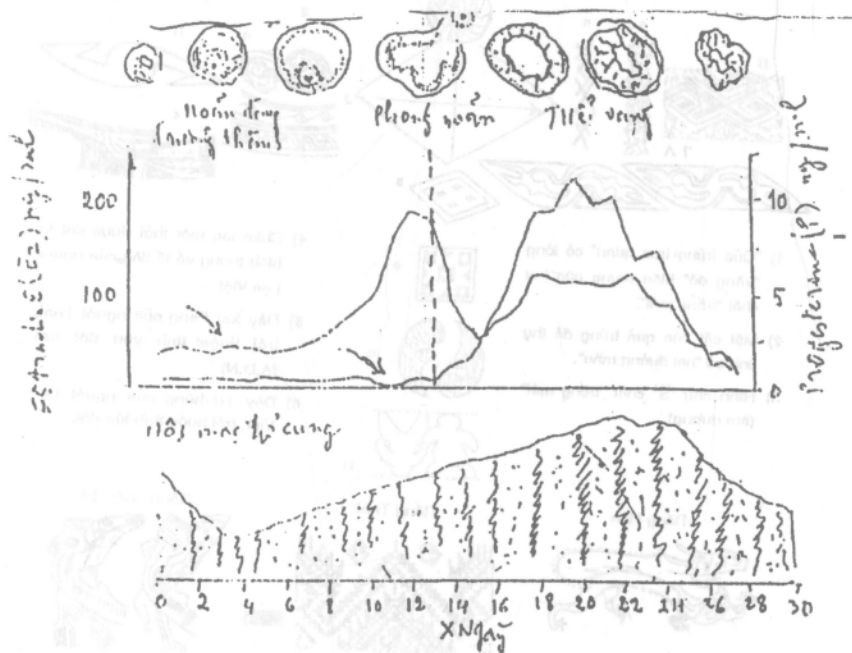
lại ở Phường Trám, Tứ Xã, Phú Thọ, chúng tôi đã trực tiếp nghiên cứu. Nguồn tư liệu thu được trong lễ hội Nỗ Nường – Trò Trám này, đó như hình bóng, cơ sở cho việc tham khảo hình dung về giồng lễ hội vòng đời được ghi lại thành hoa văn trên *Hùng Linh* Ngọc Lũ như sau:

1. Hoa văn *Hùng Linh* Ngọc Lũ, đó là bản *Sử thi* bằng những ký hiệu mặt mã biểu đạt vòng đời của người Lạc Việt-Giao Chỉ khởi nguyên từ quả trứng người mẹ với chu kỳ kinh nguyệt 28 ngày (núm tròn giữa mặt trống là quả trứng, 14 tia nổi và 14 tia chìm bao quanh núm tròn là 28 ngày của chu kì kinh nguyệt). Ở đây, 14 tia nổi thì tia nổi thứ 14 là chỉ ngày trứng rụng, còn 14 tia chìm thì tia chìm thứ 14 là chỉ ngày xuất hiện kinh nguyệt của đợt tới, nếu quả trứng vừa rụng đó không được thụ tinh (Biểu đồ 2) (104).



Biểu đồ 2 (104)

Biểu đồ 2 này phù hợp với biểu đồ ngày trứng rụng và chu kì kinh nguyệt 28 ngày của người mẹ – sách *Y học phẫu thuật* bản Anh văn, tập V, tr 30 Thư viện viện Bà mẹ trẻ sơ sinh TW, do bác sĩ Chu Kiện Sơn cán bộ Thư viện cung cấp 1998. (Biểu đồ 3)



Biểu đồ 3 (105)

Cũng cần nói thêm, những người mẹ có chu kỳ kinh nguyệt trên 28 ngày, thậm chí là ba tháng, thì phương thức tính là: lấy ngày xuất hiện kinh nguyệt của lần tới, rồi tính lùi lại 14 ngày. Đó là ngày trứng rụng ở người mẹ ấy.

2. Khi quả trứng của người mẹ rụng được thụ tinh, sẽ thành hai đường máu (lấy quả trứng gà làm biểu tượng) (hình 1 Biểu đồ 4) ⁽¹⁶⁰⁾ và phát triển bằng ba hướng theo hình thoi (xem biểu đồ 4).

160 Xem lý giải trong bài, ♣3 Quan niệm về cặp lưỡng hợp âm dương và ♣4 Lý giải Thái Trắng Thái Đen qua văn hoá của họ.

(hình 8, 9) mà thành hình "*Hài nhi*" (ba tháng) (hình 10) và đủ tháng lọt lòng mẹ (hình 11). Đó là nội dung cơ bản được biểu đạt trong hoa văn trống đồng Ngọc Lũ làm vật linh – bản Sứ thi của người Lạc Việt –Giao Chỉ. Những hoa văn được lan toả truyền kì mà thành hoa văn Thổ cẩm của người Việt và của các dân tộc gần kề (biểu đồ 4).

3. Bộ xương người theo sách *Đông y lược khảo* cho rằng có 365 đốt tương ứng với 365 ngày trong một năm ⁽¹⁶¹⁾, còn theo sách *Giải phẫu thẩm mĩ xương người* của Trường Đại học Mỹ thuật Yết Kiêu thì có trên 200 đốt. Để tạo nên khung cốt vóc dáng của con người, số đốt xương đó được kết cấu thành 6 hàng số, thể hiện từ thấp đến cao như sau: 4,8,10,12,14,16 ⁽¹⁶²⁾.

Vị trí của từng hàng số ấy là: Hàng số 4 là *xương* hàng dưới của cổ tay, có tên: *thang, thê, cả, móc*; Hàng số 8 là cộng bốn *xương* cổ tay hàng dưới và bốn *xương* cổ tay hàng trên sẽ có tên: (*hang, thê, cả, móc*), *thuyền, nguyệt, tháp, đầu*, (hoặc cộng bốn *xương* hàng trên của cả hai cổ tay); Hàng số 10 là *xương* của hai mu bàn tay; Hàng số 12 là *đốt* cột sống và *xương* sườn mỗi bên, hoặc *xương* ống của hai tay và hai chân; Hàng số 14 là *xương* sọ ôm bộ não và *đốt* *xương* của năm ngón tay; Hàng số 16 là *xương* của hai cổ tay hoặc *răng* của hàm dưới hay hàm trên (sách *Giải phẫu thẩm mĩ xương người* Trường đại học Mỹ thuật Yết Kiêu, GS. Phạm Công Thành cung cấp) (biểu đồ 5).

161 Đỗ Đình Tuấn, *Đông y lược khảo*, Nxb Cà Mau, năm 1998, tr 92.

162 P. Huard và Đỗ Xuân Hợp, *Hình thái học người và Giải phẫu thẩm mĩ học*, SGK, Trường Đại học Mỹ thuật Yết Kiêu, Hà Nội.



Biểu đồ 5 (107)

4. Sự kết cấu 6 hàng số trong bộ xương người được biểu đạt thành hình ảnh quanh vòng tròn giữa tâm mặt trống của bốn loại Heger ở Việt Nam rồi phát tán, hoặc chuyển mẫu sang vùng Đông Nam Á cổ với các hàng số "tia nổi": 4, 8, 10, 12, 14, 16, là biểu đạt "bộ xương" của con người (biểu đồ 6).



Biểu đồ 6 (108)

Trong xương người có dị dạng(như sáu ngón tay) thì trong hoa văn trống đồng cũng được thể hiện sai số ở "tia nổi" quanh "núm tròn" giữa mặt trống, chẳng hạn có 13 , hoặc 32 "tia nổi". Trong các loại trống đồng thì dạng tia nổi sai số này tỉ lệ chiếm 1% (chúng tôi kiểm định qua số liệu trống đồng ở các sách đã công bố cho đến năm 1990 của trong và ngoài nước do

TS Ngô Thế Phong nguyên ở viện Bảo tàng Lịch sử và G.S
Hoàng Xuân Chinh nguyên ở viện Khảo cổ học cho mượn).

Như vậy, nội dung của bản thiết kế hoa văn vật "*thiên*" Ngọc Lũ có hai điểm. Thứ nhất, *Sử thi* nói về vòng đời của người Lạc Việt: khởi nguyên từ quả trứng người mẹ với chu kỳ kinh nguyệt 28 ngày- Tiến triển trong ba bước: 1) Hoài thai trong bụng mẹ; 2) Trưởng thành cùng cộng đồng; 3) Già chết theo chim Lạc về Tây thiên. Thứ hai, nói về bộ xương người (365 đốt sáo *Đông y lược khảo*, nhưng khi ra khỏi lòng mẹ thì các xương bị dính lại còn trên 200 đốt) –số xương này kết cấu thành 6 hàng số tạo nên khung cốt hình dáng của con người, và được biểu đạt thành 6 hàng số "*tia nổi*" quanh "*núm tròn*" giữa mặt trống đồng (bốn loại Heger) ở Đông Nam Á. Trong đó số trống đồng mười hai tia nổi chiếm tỷ lệ 50%, vì số lượng 12 xương nằm trong 3 nhóm: chân, tay, xương sườn (một bên) và đốt cột sống.

Để kiểm chứng tính khoa học của biểu đồ 1 và 3, ta lấy 280 ngày của bào thai trong bụng mẹ sẽ chia hết cho 14 và 2. Từ đó suy ra những gì ghi trên hoa văn vật "*thiên*" Ngọc Lũ (số lượng người, chim, thú và các kí hiệu khác như thuyền, hoặc các hình răng cửa, răng lược, v.v..) thống kê cộng lại sẽ chia hết cho 14 và 2. Ở đây 14 là ngày "*định mệnh*" (trứng rụng và thụ tinh), còn 2 là chất "nguyên khí" của Tổ phụ và Tổ mẫu. Vậy phải chăng: hoa văn trên "*vật thiên*" Ngọc Lũ là bản "*kiếm kê*" dân số thời Hùng Vương chẳng (xem bản thống kê ở phần phụ lục).

Vấn đề vừa nêu, nhà Thiên văn học Bùi Huy Hồng đã thực hiện một khảo cứu theo hướng thiên văn học nhưng không thành công. Ông chỉ mới đếm các hoa văn vòng tròn có tiếp tuyến trong 6 vành tròn trên mặt trống (Ngọc Lũ) được các số liệu, ông chia từng số liệu đếm được cho 7 (7 là số ngày của tuần trăng) cho nên không chia hết⁽¹⁶³⁾. Còn chúng tôi thì cộng các số liệu đếm được qua từng hiện vật và từng nét ký hiệu ghi thành hoa văn trên trống Ngọc Lũ, rồi chia cho 14 và 2 (tức là bội số của 14 và 2) - có nghĩa từ hai chất *Nguyên khí* của Tổ phụ và Tổ mẫu cùng số 14 định mệnh đã tạo nên số lượng người Lạc Việt Giao Chỉ ở thời Hùng Vương - số lượng người và của cải gia súc, v.v..., được biểu tượng bằng từng nét hoa văn ở vật "hèm" Ngọc Lũ. Do đó, toàn bộ hoa văn vật linh Đồng cổ đều đi theo một hướng ngược chiều kim đồng hồ, tức là người người cùng chung một hướng theo vua Hùng.

Nhận xét :

1. Vật "*thiên*" *Hùng Linh* Ngọc Lũ ra đời, phản ánh nền văn minh Đông Sơn Lạc Việt đạt trình độ: Thứ nhất. - kĩ nghệ pha chế luyện kim đồng thau - trong đó trình độ đúc vật "*thiên*" Ngọc Lũ - với những mô típ hoa văn tinh tế - đạt độ chính xác cao. Thứ hai, hoa văn trên vật

163 Bùi Huy Hồng, *Ý nghĩa thiên văn học trên những vòng tròn có tiếp tuyến dùng để trang trí trống đồng Ngọc Lũ* trong *Những phát hiện mới về khảo cổ học*-năm 1976, Viện Khảo cổ học, Hà Nội, tr 254-260.

"*thiên*" Ngọc Lũ là cuốn *Sử thi* luận về sự hình thành và phát triển nòi giống của người Lạc Việt-Giao Chỉ thuộc đế chế Văn Lang vua Hùng - đặt điểm xuất phát từ hai chất "*nguyên khí*" của tổ phụ và tổ mẫu - qua "*quả trứng*" người mẹ với chu kỳ kinh nguyệt 28 ngày (lấy quả trứng gà làm biểu tượng).

2."Con người là vũ trụ thu nhỏ"(?) Tổ tiên ta xưa đã quan niệm như thế cho nên đã lấy con người làm cơ sở để hiểu vũ trụ: Số 28 ngày của chu kỳ kinh nguyệt là tương ứng với "*Nhị thập bát tú*" - 28 ngôi sao hợp thành một vòng trên đường Hoàng Đạo, hay đường đi biểu kiến của Mặt trời trên bầu trời (14 kinh dương từ sao *Phùng* đến sao *Tất* ứng với ban ngày và 14 kinh âm từ sao *Mão* đến sao *Tâm* ứng với ban đêm) - 28 đó còn là số ngày của một tháng ở thời cổ ⁽¹⁶⁴⁾.

Việc luận về vòng đời của người Văn Lang - Giao Chỉ khởi nguyên từ quả trứng người mẹ với chu kỳ kinh nguyệt 28 ngày ghi thành biểu đồ bằng hoa văn trên vật *Hùng Linh* Ngọc Lũ là phù hợp với biểu đồ chu kỳ kinh nguyệt và ngày trứng rụng trong sách *Y học phẫu thuật* đó là điều chúng ta phải thẩm định.

3. Sự thống nhất về hằng số tia nổi (4, 8, 10, 12, 14, 16) xung quanh "*núm tròn*" giữa mặt trống (bốn loại Heger) phát tán hoặc lấy mẫu từ Lạc Việt để đúc ở các nước. Đó là điều cần bàn đến xin nói ở dịp khác.

164 Almanachbơi, *Những nền văn minh thế giới*, Nxb Văn hoá Thông tin, 1999, tr.43.

4. Vật "thiên" *Hùng Linh* Ngọc lũ cao nhất (Thượng đẳng thần) khẳng định tính hợp pháp của tộc trưởng Đế chế Văn Lang- trung tâm của cư dân Bách Việt và ngôn ngữ hệ Nam Đảo, có vùng đất từ bờ Nam sông Dương Tử chạy về phía Nam đến tận Indonesia và Malaysia - nơi có huyền thoại *Đôi rắn quấn nhau nuốt voi*. Đây là vùng đất "Địa linh nhân kiệt"- Trung tâm là Văn Lang Giao chỉ, nơi đã tìm ra "Hàng số sinh học"-sinh trưởng theo hệ số chẵn, ghi thành hoa văn trên vật "thiên" *Hùng Linh* Ngọc Lũ. Do đó chủ nhân vật "thiên" Ngọc lũ cũng là đồng tác giả của sách *Kinh dịch* nguyên thủy. Hai tác phẩm này đều phát triển theo hàng số chẵn và lấy hệ sinh học làm phương tiện cho việc nhận thức. Tác giả Lê Chí Thiệp dẫn lời của các cố đạo phương Tây nghiên cứu về nguồn gốc *Kinh dịch* cho rằng sách *Kinh dịch nguyên thủy* là của người phương Nam – tức là nước Việt Thường, kinh Dịch được người Trung Quốc nâng thành giá trị như ngày nay⁽¹⁶⁵⁾.

5. Sách triết học phương Đông luận rằng: thần thoại có liên hệ đến sự hiểu biết đầu tiên của người ta về chính mình và về hoàn cảnh. Đối với nhân loại cổ sơ không có đến hai hình ảnh về thế giới, một khách quan và một chủ quan như chúng ta quan niệm ngày nay, mà chỉ có hình ảnh hỗn nhất, đó là thời tiền sử⁽¹⁶⁶⁾.

165 Lê Chí Thiệp, *Kinh dịch nguyên thủy*, Nxb Văn học, 1998, tr 42.

166 Nguyễn Đăng Thục, *Lịch sử tư tưởng Việt Nam*, Nxb, TP. Hồ Chí Minh, 1998, tập 1, tr 35.

Do đó "*Thần Đồng Cổ*" của Lạc Việt Giao Chỉ : vừa tâm linh vừa hiện thực - mượn cái hiện thực nói cái tâm linh. Vì thế những hình ảnh trên hoa văn của "*Thần Đồng Cổ*" Ngọc Lũ thì không nên lấy tính trực quan để đoán định là hình ảnh "*giã*" trống, hoặc "*chày cối*" - giã gạo. Cách nhận thức trực quan, sẽ không tìm được ý nghĩa đích thực trong nghiên cứu văn hoá tâm linh - "*hèm tục*" của tổ tiên ta để lại.

6. Có ý cho rằng việc *Giải mã hoa văn trống đồng* mà dựa trên tư liệu của một chiếc là trống Ngọc Lũ thì chưa tìm ra được kết quả của tính sắc xuất. Nhưng theo chúng tôi, tính sắc xuất ở đây là có nhiều dữ liệu, chẳng hạn số ngày thai nhi trong bụng mẹ cũng chia hết cho 14, hoặc số lượng hoa văn hiện thực đều chia hết cho 14 như người, chim, thú hoặc số vòng tròn có tiếp tuyến và số răng cửa, hoặc số lượng xương người đều được ghi thành tia nổi trên các loại trống của các vùng. Chúng tôi nghĩ với các dữ liệu đó đã nói lên đủ các vấn đề. Vả lại khi đã tìm ra bản chất của vấn đề thì đó là đáp số, nếu tìm thêm được một hai chiếc *Hùng Linh* Ngọc Lũ nữa cũng sẽ có đáp số như thế.

Lời cuối: Chúng tôi là Nhạc sĩ cho nên việc tìm hiểu trống đồng vật linh hay nhạc cụ là thuộc chức năng. Tuy nhiên, việc coi trống đồng là vật linh không phải nhạc cụ của chúng tôi ở đây lại trái ngược với quan niệm về trống đồng lâu nay, vì thế không dễ gì được người ta chấp nhận. Chúng tôi sẽ kiên trì bảo vệ sự phát hiện này của mình cho đến lúc chân lý được sáng tỏ. Chúng tôi xin cảm ơn những nhà

Khoa học đã ủng hộ cho phát kiến này. Sự ủng hộ ấy là để bảo vệ một di sản văn hoá độc đáo do Tổ tiên ta đã tạo ra, song đã bị thế lực phong kiến bên ngoài xoá nhoà đi. Tuy nhiên, bài viết hẳn còn những sai sót, hoặc do tóm lược nên có điều chưa rõ. Kính mong quý bậc cao minh, độc giả góp ý cho, xin cảm ơn.

PHỤ LỤC

1. LỜI CA TRÒ TRÁM

Xã Tứ Xá - Huyện Lâm Thao – Tỉnh Phú Thọ

(Do Ban lễ hội miếu Trò cung cấp)

Hội Trò Trám nhân dân ta có diễn trò "Tứ dân chi nghiệp". Sỹ, nông, công, thương. Sỹ: Dạy học – Nông: Làm ruộng cày cấy, Công: Làm thợ mộc, dệt vải..., Thương: Mua xuân, bán xuân.

Trò "Tứ dân chi nghiệp" được trích trong lễ hội Trò Trám. Trò trám là một màn hài kịch gây cười rất sảng khoái có yếu tố "tục dân" của quan niệm đời thường. Còn Nỗ Nường là vật linh được tôn thờ thành vật báu thì sự hoạt động "giao phối" và thực hiện chức năng "bảo vật" có giá trị hô dân.

Hội trình nghề

Dưới đây là nội dung nói, hát dân ca Trò Trám của các nhân vật:

1. Người cầm loa: (Loa là chiếc nơm đơm cá)

Người này giới thiệu các vai và dẹp đám - động tác gây cười.

Loa nói: Ối !.....loa.....loa.....loa

Xin mời đôi bên hàng xứ dân ra

Để phường Trám tôi ra trình trò

Ối ! loa.....loa.....loa

2. Người cầm biển

Tấm biển là 4 cái mẹt gián giấy đỏ

Trên mẹt ghi 4 chữ "Tứ dân chi nghiệp"

3. Người đánh đàn giăng xay (vai giáo đầu)

Người đánh đàn đeo chiếc giăng xay(chàng cối xay)

Tay cầm thanh tre gõ Cạch! Cạch! vào chàng cối

a. Động tác lên dây đàn: Tay vịn miệng nói

Két! Két! Két!

Kiết co lủ xinh xằng!

Phủng! Phủng! Phủng!

Hát: Ôi ối ôi a...

Bên ấy có nứng cùng chằng

Bên này lũng lảng như giăng cối xay

(Đi dạo và nói phủng! Phủng! Phủng!... (Đàn miệng)

Ôi ối ôi a

Năm cũ đã qua

Bước sang năm mới tôi ra trình trò

Trai thì giữ lấy nghiệp nho

Gái thời canh củi chó cho hội trào

Ra đồng cái giúp cái sào (*giúp* là giỏ, *sào* là thuyền)

Ở đâu tát cá thì vào mà hôi

Phung!..... (dạo đàn miệng 2 ,3 lần)

Ôi ối ôi a

Không đâu vui bằng phường ta

Đàn ông đi tát đàn bà đi hôi

Không đâu vui bằng phường ta

Mười hai Chính Nguyệt phường ra hội cầu (Chính Nguyệt là tháng giêng)

Ôi ối ôi a!

Bây giờ cấy hái đã xong

Rủ nhau đi hội ta cùng chơi xuân

Trai thanh tuổi độ đôi tuần

Gái mười tám tuổi thanh xuân tới thì

Ra đường người chẳng thiếu chi

Hai tay ran ríuta thì chơi xuân

(Rạo đàn miệng phung!.....)

Ôi ối ôi a!...

Xin đừng nghĩ phú lo bản

Bốn mùa chỉ có vụ xuân làm đầu

Xuân xanh ai chẳng bắt cầu (ném cầu)

Từ già chí trẻ ai hầu không xuân

(Dạo đàn miệng phung!!!)

Ôi ối ôi a!...

Công anh tậu ruộng ba bờ

Đừng cho người khác đem lờ đến đơm

Ôi ối ôi a!...

Bên ấy có núng cùng chẳng

Bên này lũng lảng như giăng cối xay

(Dạo đàn miện: Phủng phùng phủng phụng phùng phưng phưng!)

4. Người di cày: (Có trâu đàn phủ chăn xanh – trông ngộ)

Người cày mặc áo nâu - thắt lưng đai – cày thật xong là loại phế liệu để gây cười

Ngâm thơ : (Đọc giống dục)

Trò xưa tích cũ việc nhà nông

Bừa khỏe, cày sâu lúa tốt đồng

Thấp sâu nông cạn bừa không sót

Ruộng hẹp nhỏ to cày phải xong

Mới thật là trai phường Trám vậy!

Nói: Mùa xuân cảnh đẹp!

Cây cỏ tốt tươi

Vốn ta đây! con đất! con trời!

Kể tên họ ta là Trò Văn Trám

Nghĩ cha mẹ xưa nghề nông chẳng quản

Ấu tôi nay yêu quý nghề này

Nhác trông xem đồng ruộng tốt thay

Tôi phải bắt trâu cày kịp vụ!

Khi cày: Miệng luôn hô: Vặt! Diệt! Hò! Trâu đi!

Hát Trò Trám:

Nhà ta vui cấy vui cày

Làm ăn vất vả tối ngày không thôi

Mong cho như dưa có đôi

Tháng năm năm việc, tháng mười mười công

Mong cho giữ trọn lời thề

Chồng đây vợ đấy đi về có nhau

5. Tốp thợ cấy: (có từ 3 – 5 người)

Mặc áo có váy – vai gánh mạ - vừa làm động tác vừa hát

Hát ví:

Người ta đi cấy lấy công

Tôi nay đi cấy còn trông nhiều bề

Trông cho giữ trọn lời thề

Chồng đây vợ đấy đi về có nhau

Hát điệu Trò Trám:

Người ta đi cấy lấy công

Tôi nay đi cấy lấy ông chủ nhà

Rạng ngày lác đác mưa sa

Thắt lưng con cón chạy ra ngoài đồng

Một tay bó mạ em bồng

Một tay rẽ nước chia sông bỏ đồn
Gót sen chẳng quản lấm bùn
Mong cho nòi giống ta còn nở Nhân
Ở đời khó nhất sự ăn
Vì hay ăn quả nên cần trồng cây
Mai ngày lúa tốt xanh cây
Được mùa được bát cơm đầy ta ăn
Đi cấy thì gốc chống lên

Ngọn thời cấy xuống mới nên mùa màng

6. Tốp thợ mộc: (có 4 – 5 người: thợ cả, thợ xẻ, thợ bạn có gánh đồ nghề)

Thấy Tổ thợ cấy, thợ mộc liền nói trêu ghẹo:

Các cô cấy gì mà hay thế?

Cấy thì gốc chống lên, ngọn cấy xuống sao nên mùa màng?

Phải như chúng anh đây?

Cùng hát điệu Trò Trám:

Người ta sẻ gỗ trên ngàn

Anh đây cửa lấy một nàng đương tơ

Em tài bất chạch sớm trưa

Anh thì giỏi xẻ khéo cửa cùng phường

Hát tiếp:

Cò cửa ký cửa! Ký cửa cò cửa

Anh đóng thuyền ván anh đưa nàng về

Anh nay thợ mộc khéo tay

Đường soi trái trám anh hay mọi bề

Bốn cửa anh chạm bốn nghê

Bốn con nghê đục châu về tổ tông

Bốn cửa anh chạm bốn rồng

Con thì rồng quấn con thì rồng leo

Bốn cửa anh chạm bốn mèo

Tối thì bắt chuột ngày leo xà nhà

Bốn cửa anh chạm bốn gà

Tối thì gà gáy sáng ra buổi vườn

Bốn cửa anh chạm bốn lươn

Con quẩn con quýt con trườn xuống ao

Bốn con em thích con nào

Hay là thích cả anh trao đem về

Bốn cửa anh chạm bốn đao

Năng liếc thì sắc năng chào thì quen

Bốn cửa anh chạm bốn đèn

Bắc hơi là bắc làm quen với dầu

Thợ cấy hát ghẹo thợ mộc:

Anh đi làm thợ nơi nao

Để em gánh đục gánh bào đi cho

Thợ mộc hát:

Anh đi làm thợ trên trời
Cậy em gánh đục đến cho cả nhà

Thợ cấy hát:

Anh đi em ở lại nhà
Con thơ em dạy mẹ già em thương

Thợ mộc hát:

Anh đi làm thợ trong phường
Năm bữa nửa tháng việc xong anh về
(Cũng có năm diễn đến miếu trò thì hát hành vân)

Thật vui nghề, Thật vui nghề.

Ta nhắm thợ làng quê

Tiếng cong cóc nghe thấy say mê

Ra đi ta làm thợ

Mùa xuân mới đi cùng nhau ta vang ca

Suốt dọc đường bao người mong đợi

Thợ phường ta! Phường ta

7. Thầy đồ và học trò (Thầy và 4 – 5 học trò, thầy quần trắng áo the, trò mặc áo the dài, tay cấp sách, thầy cầm bút lông đi dài các, trò tỏ thái độ nghịch ngợm):

Thầy : Này các con:

Trò : Dạ

Thầy: Ăn nhiều thì học

Học nhiều thì hay

Tay làm hàm nhai

Tay quai miệng trễ

Thầy: Các con học đi

Trò: Vâng ạ!

Thầy đọc từng câu – (Trò đồng thanh học)

Ăn nhiều thì hóc

Học nhiều thì hay

Tay làm hàm nhai

Tay quai miệng trễ

Trò hỏi: Chữ gì đây ạ!

Thầy: Chữ trên là trên chữ dưới

Trò: Đọc theo

Thầy: Chữ dưới lại nằm dưới chữ trên

Trò: Đọc theo

Thầy: Chữ giữa là giữa xung quanh

Trò: Đọc theo

Thầy: Xung quanh là vành chữ giữa

Trò: Đọc theo

Trò lại tiếp: Thầy dạy còn sót chữ nào thì dạy nốt

Thầy: Còn chữ chì. Đói thì khóc, no thì cười

Thầy: Các con học thuộc chưa

Trò: Thuộc rồi ạ!

Thầy: Các con học thuộc chữ nào thì trả cho thầy chữ ấy

Trò : Để làm gì ạ?

Thầy: Để thầy còn dạy cho người khác, (Ra về, vừa đi vừa hát)

Trò đồng thanh hát Trò Trám: (2 lần)

Học trò đi học sách kinh

Tay cầm quản bút quyết tình nghiên đây

Học trò đi chữ của thầy

Học nhồi, học nhét bụng đầy văn chương

8. Cô mua xuân – bán xuân (là cô gái đẹp hát hay đặc sắc của lễ hội – trên vai gánh bốn chữ *mua xuân* □ *bán xuân* bằng chữ Hán. Đòn gánh mềm ẻo lả)

Hát:

Mua xuân kéo hết xuân đi
Nay lần mai nữa còn gì là xuân

Em là con gái phường ta
Em đi buôn bán chợ xa, chợ gần
Em đi đã chín đôi chân
Đi hết ngõ điếm đến sân trình trò
Kể từ đâu cáu xâu cua
Ai thiếu em bán, ai thừa em buôn

Còn tiền chợ mấy chợ mè
Hết tiền ngã mệt ngồi lê chợ chiều

Con tôm con tép nói điều
Mớ rau đậu cảm liệu điều nói quanh
Nói cho nghe lọt nghe lành
Rau dĩnh cũng ngọt – quả xanh cũng bùi
(Năm 1957 khi công diễn tại Đền Hùng có hát thêm
bài Xoan Phú Thọ):

Mua xuân tôi lại bán xuân
Ố tình là xuân năm cũ
Ố tình là xuân năm mới
Ồi cái xuân ối a xuân về
Xuân về thì xuân ối a lại đi

9. Người đánh lờ (ông già mặc quần áo nâu – gánh
bốn chiếc lờ đánh cá trong treo mấy con bác. Ông già đi
khó nhọc và hát):

Ai ơi chớ bảo tôi già
Tôi còn gánh nổi bên ba cái lờ
Gánh lờ chẳng phải lờ không
Có dăm con bác nằm trong cái lờ
Ai ơi chớ bảo tôi già
Tôi còn tráng kiện bằng ba đương thì

10. Người câu cá:

Là thanh niên trẻ vai vác cần câu trúc mặc áo nâu. Đeo
giỏ đựng cá. Tay cầm cần câu.

Anh đi câu tự xưng:

Tôi đi câu cá đây

Đế: Không phải! Anh ta đi câu gái đấy?

Anh câu: cần câu trúc đây nhé

Đế: Cần câu tre

Anh đi câu: Mỗi bằng ngược nhé

Đế: Mỗi bằng cộc

Anh đi câu: Không phải đâu?

Giơ cần câu và hát Trò Trám:

Cần câu trúc anh đúc lưỡi câu vàng

Anh móc mỗi ngược anh sang câu hồ

Người ta câu riếc câu rô

Anh nay câu lấy một cô không chồng

Có chồng thì nhả mỗi ra

Không chồng thì cần thì nuốt thì tha lấy mỗi

Người ta câu bể câu sông

Anh nay câu lấy con ông cháu bà

Người hát ghẹo hát:

Người ta câu riếc câu rô

Sao anh quanh quần mặt hồ phường ta

Anh ta đáp:

Bao giờ xum họp một nhà

Con chày, con chằm có ta ta mình

11. Tốp kéo sợi – cung bông (hai nam, hai nữ)

Dụng cụ đồ nghề: xe kéo sợi – cung bông – xa kéo

Nam hát:

Mặc ai cây lưới mon bề
Anh ở phường Trám làm nghề cung bông
Cô nào bông cán đã xong
Muốn đi kịp chợ đón cung anh vào

Nữ hát:

Xin đừng quản thấp suy cao
Bông em đã nở anh vào mà cung

Nam hát:

Thế là nhất sợi nhì bông
Vừa cán vừa kéo dứt không một ngày
Sợi lỏi ra bằng cổ chày
Phường chài đón hỏi mua dây kéo thuyền

Nữ hát:

Sợi này em bán đã xong
Bán đắt bán rẻ năm tiền lấy ba
Bán xong lê đến hàng quà
Sáng ngày xúc miệng hết ba mươi đồng
Mặt trời ngả bóng cây sung
Ăn quà sắp mưa món bông đi đời

12. Vai hề phụ hoạ cho hội: (hai nam giả nữ, vừa trêu ghẹo diễn viên và cả khán giả)

Gặp đây em mới hỏi chàng
Cái gì lủng lẳng một gang trong quần

Em hỏi thì anh thưa rằng
Cái đeo lưng lẳng là giăng cốt xay
(Đàn môm) Phủng phừng phủng phúng phừng phưng
(3 lần)

Đôi ta như ngọn đồng đồng
Đẹp duyên sao chẳng đẹp lòng mẹ cha
Đôi ta như chỉ xe ba
Thầy mẹ xe ít đôi ta xe nhiều
Đôi ta như cá dưới ao
Trăm bắt nghìn đập biết vào tay ai
Làm trai tậu ruộng ba bờ
Mỗi người, mỗi chiếc không nhờ cậy ai

BÀI HÁT THỜ

Tác giả: *Cụ Nguyễn Văn Thúc*

(Theo điệu hát ca trù)

Phường ta quy củ mới nên tròn
Bờ hồ Tích Thủy phường còn giàu to
Nước thượng men chảy đúng ven gò
Ngã ba cửa miếu rộng to muôn phần
Đôi ngọn nước vân vân chảy khắp
Đến ven gò đồn đập phong ba

Ngắm xem phong cảnh phường ta
Hương miếu thì để ngôi là rồng sinh
Hội phường ta vui vẻ linh đình
Chúc mình các cụ khang ninh thọ trường
Trai trong phường văn chương lâu suốt
Gái trong phường chải chuốt sênh sang
Hội mười hai nô nức khắp làng
Trong phường đầm ấm nữ nam dập dìu
Trên các cụ tăng nhiều tuổi thọ
Dưới trai phường gái họ xướng ca
Chẳng đâu vui bằng phường ta
Mười hai chính nguyệt phường ra hội cầu
Phường hai mảnh như nhau một dạ
Dưới trái phường hầu hạ nghiêm trang
Ngôi tạo hoá nghênh ngang trông lịch
Nước non bỗng róc rách đầy vơi
Phường ta nay vui vẻ thanh thoi
Năm năm tăng thọ đời đời hiển vinh
Đôi ngọn nước giao tình trước mặt
Bốn con rồng lượn tập xung quanh
Đằng sau thủy tạ rành rành
Đằng sau lại có bức thành tiên xây
Cho nên phường được thế này

Từ già chí trẻ ai nay cũng hiền

Ngôi tạo hoá kiêm toàn văn võ

Phú hữu tài còn có về sau

Năm, ba ngọn nước giao nhau

Cho nên mãi phùng giãu nơi ta

Sáng tác từ thời trước cách mạng/1945 không rõ năm nào?

Do cụ Hoàng Văn Đôn Ông Bùi Văn Lợi kể lại.

Ghi chú: thời gian hát, diễn trò khoảng 1 giờ.

Trước năm 1945 các vai diễn đều do nam giới đóng và thể hiện

Năm 1944 các vai chính có: (các cụ đã mất)

1. Nguyễn Văn Thúc (đánh đàn)
2. Bùi Văn Gián (loa)
3. Nguyễn Văn Khuê (đi câu)
4. Nguyễn Văn Tuân (thầy đồ)
5. Bùi Văn Tuấn (thợ mộc)
6. Bùi Văn Phác (đi cày)
7. Nguyễn Văn Tạc (đánh Lỗ)
8. Chử Văn Nhung (thợ mộc)
9. Nguyễn Văn Trình (mua bán xuân)
10. Nguyễn Đình Nghinh (hề nữ)
11. Nguyễn Văn Bồi (hề nữ)
12. Nguyễn Văn Thúc (hề nữ)

Danh sách Ban quản lý Miếu trò (1993 – 1997)

1. Chủ Đức Gia (trưởng ban)
2. Hoàng Văn Đôn (tử miếu)
3. Bùi Văn Lợi (uỷ viên thư ký)
4. Nguyễn Đình Hựu (uỷ viên)
5. Dương Văn Đồng (nt)
6. Nguyễn Quang Toàn (nt)
7. Nguyễn Đình Tuấn (nt)
8. Nguyễn Đình Thuần (nt)
9. Bùi Đức Hình (nt)
10. Nguyễn Văn Thực (nt)

Danh sách diễn viên (năm 1996 – 1997)

1. Bùi Đức Hình (đôi trò trong lễ mật)
2. Khổng Thị Thành (đôi trò trong lễ mật)
3. Hoàng Văn Đôn (chủ lễ mật)
4. Bùi Văn Tuy (loa)
5. Nguyễn Văn Ngũ (biển)
6. Nguyễn Văn Sinh (đàn giảng xay)
7. Chủ Văn Hợp (đi cày)
8. Chủ Bá Thơ (thầy đồ)
9. Nguyễn Văn Khương (thợ mộc)
10. Bùi Văn An (thợ mộc)

11. Nguyễn Văn Cư (thợ xẻ)
12. Bùi Thị Thực (mua bán xuân)
13. Bùi Thị Cử (quay sợi)
14. Nguyễn Thị Hồng (đi cấy)
15. Hoàng Thị Xuyên (đi cấy)
16. Nguyễn Thị Tuyết (đi cấy)
17. Nguyễn Thị Đảm (đi cấy)
18. Nguyễn Thị Thư (đi cấy)
19. Khổng Văn Du (đánh Lồ)
20. Nguyễn Văn Tuất (đi câu)
21. Nguyễn Văn Tích (hề nữ)
22. Hoàng Thạch Khoa (hề Nữ)

Tứ xā 4 – 11-1994.

2. NGUỒN GỐC ĐÀO THỊ TRONG HÁT Ỏ ĐÀO

Gần đây có ý cho rằng tên gọi "ỏ đào" chỉ với nghĩa là tên gọi chung cho những người thuộc phái nữ làm nghề hát xướng. Nó không hề nói tới "hát ỏ đào" là một thể loại ca nhạc, cũng như "kếp" là để chỉ những người thuộc phái nam trong nghề hát xướng mà thôi. Hoặc như "đào kép" là để chỉ chung cho giới nghệ sĩ hành nghề sân khấu: Tuồng, Chèo và gần đây là Điện ảnh –(đào kép –xi nê) vv. Từ đó họ phủ định thể loại nhạc *Hát ỏ đào* –còn gọi là Ca trù mà tên gọi ỏ đào được định danh từ thời nhà Lý, với họ, dòng nhạc này chỉ mới có ở thế kỉ XV⁽¹⁶⁷⁾.

Vì thế, việc tìm ra nguồn gốc của tên gọi Đào Thị cũng có nghĩa là tìm lại thể loại âm nhạc này: bắt nguồn từ thể loại Hát thờ ở các đền miếu trong dân gian và được định danh thành tên gọi "Hát ỏ đào" trong cung đình Thăng Long từ thời Lý.

167 Nguyễn Thụy Loan, *Nói thêm về thời điểm ra đời của Ca trù* Văn hoá nghệ thuật số 4 / 2004 tr 44.

Sách *Đại Việt sử ký toàn thư* kỉ An Dương Vương ghi : "Bính Ngọ năm thứ 3- (255 trước Công Nguyên) (Đông Chu Quân năm thứ 1). Mùa xuân, tháng 3, chợt có thần nhân đến trước cửa thành, trở vào thành, cười mà nói rằng: "Đắp đến bao giờ cho xong" ! . Vua mời vào điện hỏi, thần nhân trả lời : "Cứ đợi giang sứ đến". Rồi cáo từ đi ngay. Sáng hôm sau, vua ra cửa thành, quả thấy có con rùa vàng bơi trên sông từ phía đông đến, xưng là giang sứ, nói được tiếng người, bàn được việc tương lai. Vua mừng lắm, để vào mâm vàng, đặt mâm lên trên điện. Vua hỏi về nguyên do thành sụp, rùa vàng đáp: "Đó là do tinh khí núi sông vùng đất này bị con vua trước phụ vào để báo thù nước, nấp ở núi Thất Điện. Trong núi có con quý, đó là người "*con hát*" thời trước chết chôn ở đấy hoá thành quý" ⁽¹⁶⁸⁾.

Đời nhà Lý sau khi xây xong kinh thành Thăng Long, nhà Vua cho lấy lối Hát thờ trong các đền miếu, ở những làng quê, đưa vào làm lối Hát thờ ở Thái Miếu mà thành lối hát của ban Nữ nhạc cung đình.

Sách *Đại Việt Sử ký toàn thư* cho biết: Khi đó trong ban Nữ nhạc cung đình có con hát "Đào Thị", giỏi nghề cầm ca, được vua Lý Thái Tổ (1010 - 1028) nhiều lần ban thưởng. Người thời bấy giờ hâm mộ danh tiếng của Đào Thị, phàm các con hát đều gọi là Đào Nương, hoặc ả đào - (ả là chị - tiếng cổ). Lại ghi: Ất Sửu [Thuận thiên] năm thứ 16 (1025) đời vua Lý Thái Tổ. Mùa thu tháng 8 định binh làm giáp Mỗi giáp 15 người, dùng một người Quản giáp.

168 *Đại Việt sử ký toàn thư* sdd, tập 1 phần ngoại kỷ, tr 179.

Lại định các cấp bậc quân giáp. Lại đổi chức hoả đầu làm chính thủ chỉ con hát mới gọi là Quân giáp⁽¹⁶⁹⁾.

Như vậy, tên gọi "Ả đào" và "Quân giáp" đã được ra đời từ giai đoạn đầu trong cung đình nhà Lý. Ở đây "Ả đào" là lực lượng ca nhi, còn "Quân giáp" là lực lượng phụ trách. Từ đây thuật ngữ "Ả đào" và "Quân giáp" luôn luôn song song đi bên nhau, thúc đẩy cho sự hình thành và phát triển của dòng nhạc này.

Về sau, danh từ Ả đào, Quân giáp đã chuyển dịch ngữ nghĩa thành thuật ngữ "đào kép" để gọi chung cho giới nghệ sĩ sân khấu, kể cả "đào kép" điện ảnh v.v..

Sách *Vũ trung tùy bút* của Phạm Đình Hồ mục Bàn về âm nhạc ghi: Người quân giáp gọi là "kép". Lại ghi: Đới cầm tục gọi là đàn đáy. Khi kép ra hát thì lấy dây lưng điều đeo đàn ngang lưng mà gảy, cùng với ả đào xướng hoạ, ả đào thì cầm phách tục gọi là sinh, tùy theo giọng hát lên xuống, mau khoan mà ứng nhịp với nhau; nhưng tiếng đàn trầm không thể cao hơn tiếng hát được⁽¹⁷⁰⁾.

Điều này, sách *Việt sử tiên án* của cụ Ngô Thì Sĩ (1726-1780) cũng nói: Hát ả đào có từ thời Lý, đến giữa thế kỉ XX sách *Việt Nam ca trù biên khảo* của hai ông Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề cũng nói: Hát ả đào có từ thời nhà Lý và nhà Trần⁽¹⁷¹⁾.

169 *Đại Việt sử kí toàn thư*, Nxb Văn hoá Thông tin 2003, kỉ nhà Lý tập.1 tr 370

170 *Vũ trung tùy bút*, sdd, tr42.

171 Đỗ Bằng Đoàn - Đỗ Trọng Huề, *Việt Nam Ca trù biên khảo* Nxb Sài Gòn 1962, tr 136

Qua những đoạn trích trên cho thấy, tên gọi Đào Thị hay ả đào và Quán giáp được ra đời từ giai đoạn đầu trong cung đình nhà Lý. Ở đây, Ả đào là lực lượng ca nhi còn Quán giáp là lực lượng phụ trách. Từ đó, thuật ngữ Ả đào và Quán giáp luôn luôn song song đi bên nhau, thúc đẩy cho sự hình thành và phát triển của dòng nhạc này.

Như vậy, "đào kép" là biệt danh của hai thành phần người hành nghề trong môn nghệ thuật Hát ả đào (ca nhi và nhạc công). Ở đây, "đào" là tên của một loại trái cây - trái "đào", nhưng nó là nguồn gốc của tên gọi "Đào Thị" trong thể loại nhạc Hát ả đào. Vì thế, chúng tôi thấy cần phải đi sâu, lần tìm vào mối quan hệ giữa "đào" là tên của một loại trái cây và "Đào Thị" là tên biệt danh của ca nhi trong thể loại nhạc ả đào.

Nguồn gốc của chữ "đào"

"Đào" là tên của một trong bốn đứa bé tóc để "chỏm" hát hầu thánh - tức là gọi theo tên bốn loại quả: Cam, Quýt, Mận, Đào trong tên gọi biệt danh của thầy trò gánh Hát thờ ở các đền miếu trong dân gian.

Ta biết rằng, đền miếu xuất hiện rất sớm, từ khi chỉ mới là một Mô đất cạnh vực sâu, hoặc kê chân dãy núi, nơi đặt cỗ cúng thần Hà bá, hoặc thần Núi của vị tộc trưởng. Do đó, chữ "Miếu" ở Mô đất này là cơ sở cho tên gọi Thái Miếu trong cung đình nhà Lý và sau đó là Văn Miếu Quốc Tử Giám. Đồng thời tâm linh từ ngôi miếu của Mô đất này là điều kiện cho ngôi đình thờ thần Hoàng làng dựng lên ở thế kỷ XV, còn điệu Hát thờ của đình ở đây là bắt nguồn từ điệu Hát thờ ở ngôi miếu - Mô đất kia, và điệu Hát thờ ở

ngôi miếu Mô đất kia là bắt nguồn từ điệu Hát khóc trong lễ tang mà thành.

Do sự ziczắc, mờ ảo, xa xôi và huyền diệu ấy cho nên có người đã nhầm lẫn, mà cho rằng: Ca trù mới có ở thế kỷ XV - tức là khi có ngôi đình làng mọc lên và có tên gọi Hát cửa đình được ghi trong các thư tịch.

Như vậy, nhà Lý sau khi xây xong kinh đô Thăng Long, nhà vua cho lấy lối hát thờ ngoài dân gian đưa vào làm lối Hát thờ ở Thái Miếu, trong thầy trò của một gánh Hát thờ của đền ấy có bốn đứa bé Cam, Quýt, Mận, Đào tóc để chỏm Hát hầu thánh. Đến khi cô "Đào" này lớn lên, thì nghiêm nhiên gọi luôn là "ả Đào" hay "Đào Thị", người bên trên gọi là "con hát".

Ở đây, Lý Thái Tổ là người định hình tên gọi biệt danh "Đào Thị" theo nghề nghiệp của những con hát, chứ không phải đặt tên mới, hoặc gọi theo tên (tục) "cúng cơm" của ca nhi này. Đó là cái tên biệt danh dài dòng của Đào Thị, chúng tôi phải lần tìm mãi ở các đền miếu và các ban nhạc lễ tang.

Trong ban nhạc lễ tang cũng có bốn đứa bé hát đưa đồ, chở hồn người qua sông Ngao, sau này còn hai đứa. Chúng tôi đã thấy hai đứa bé này hát đưa đồ trong lễ tang của một nhà giáo trưởng Đại học văn hoá Hà Nội (1983) trên đường đi Sơn Tây (cách cầu Diễn 10km). Và trong dân gian, các nhà quyền quý cũng nuôi hai đứa hầu là thằng "Cam" thằng "Quýt", cho nên ngạn ngữ có câu "Quýt làm Cam chịu" là chuyện của hai đứa hầu này. Đó là nguồn gốc

xa xôi trong việc xuất xứ của tên gọi ả đào của thể loại âm nhạc cùng tên trong cung đình nhà Lý.

Từ lối hát của ban Nữ nhạc cung đình, mà thành lối Hát ả đào thính phòng mượt mà, thanh cao, tao nhã hoà hợp theo tiếng "tom" "chát" của lối hát thù tạc, thường ngoạn của các bậc Quân vương thông tuệ, những nhà khoa bảng tài danh về âm luật, trong cung đình nhà Lý .

Tục người Việt gọi tên theo nghề.

Người Việt có tập quán không gọi tên thật của từng người - tên thật chỉ để ghi vào Gia phả. Vì thế ở tầng lớp Vương quyền, tên thật gọi là "huý" còn giới bình dân gọi là tên "cúng cơm", dùng sau khi qua đời, thầy cúng viết vào tờ sớ trong dịp kỵ, giỗ cúng cơm của người ấy. Còn tên của từng người thì hàng ngày gọi theo chức tước như : thầy Lý, ông Trùm hoặc gọi theo tên biệt danh của con đầu lòng như : anh Cò, chị Cò... nghĩa là đứa bé cũng gọi tên theo danh tính "Cò, Hĩm" (miền Trung) "Cu , Đĩ" (miền Bắc) còn tên thật của nó vẫn kiêng; hoặc người ta gọi tên của từng người theo nghề như : phó Mộc, thợ Rèn, thợ May, phó Cối vv.

Tục gọi tên theo nghề của người Việt còn được truyền nối lại cho đến ngày nay như : bác Xích lô, anh Tào phớ, cô hàng Dếp .v.v...Người ta chỉ gọi tên theo nghề đang làm của những người ấy, chứ không ai gọi tên thật của từng người ấy làm gì. Ngoài ra người ta còn gọi tên theo nhóm nghề của từng địa phương như : Tiêu phu, Cái chài, Cái biển v.v.

Như vậy, tục gọi tên theo nghề của người Việt đã có từ xa xưa, in vào tiềm thức, truyền nối qua từng thế hệ cho đến ngày nay. Vì thế, khi gọi Đào Thị, hay ả Đào đều là biệt danh của ca nhi làm nghề hát xướng thể loại Hát ả đào. Do đó, thể loại nhạc Hát ả đào được định danh và bước đầu nâng cao ở trong Cung đình thời Lý.

Trải qua thời gian tồn tại, tên gọi định hình biệt danh ban đầu cho con hát Đào Thị ở cung đình nhà Lý- danh từ "con hát" mang tính đẳng cấp -vua tôi, cho nên nó được giữ nguyên, còn tên gọi Đào Thị thì được bổ sung thêm những tên gọi khác như: ả Đào, Đào nương. Ngoài ra tên gọi Đào Thị và Quán giáp còn được chuyển dịch ngữ nghĩa, biến thái thành thuật ngữ "đào kép" để gọi chung cho giới diễn viên sân khấu và gần đây là "đào kép" điện ảnh. Đó là tính ưu ái vượt trội về hàm nghĩa của tên gọi Đào Thị và Quán giáp trong thể loại nhạc ả Đào được định danh trong Cung đình nhà Lý.

3. LÝ THÁI TỔ BAN THƯỜNG CHO CA NHI ĐÀO THỊ

Ở nước ta từ thời Đinh và Tiền Lê ngược về trước, không có sử sách nào ghi chép vấn đề âm nhạc cung đình, nhưng từ nhà Lý trở xuống qua các triều đại đều được sách chính sử và dã sử ghi chép, mặc dù mới ở những nét chấm phá đại cương, nhưng với những qui định trong việc tuyển chọn, luyện tập và tổ chức biên chế rất nghiêm ngặt, nhất là triều Lê.

Theo Phạm Đình Hổ sách *Vũ Trung tùy bút*: Vào thời Hồng Đức, nhạc cung đình được thành lập hai bộ: Đồng văn và Nhã nhạc. Bộ đồng văn thì chuyên tập âm luật, để hoà nhạc. Bộ nhã nhạc thì chuyên chuộng nhân thanh, trọng tiếng hát, Bộ Nhã nhạc còn gọi là Nữ nhạc – Hát ả đào⁽¹⁷²⁾. Dùng Đồng văn vào việc tế tự Giao miếu tỏ ra nghiêm trang, trọng đại. Dùng Nhã nhạc vào việc khánh tiết, tiếp đãi sứ thần ngoại quốc, hay yến tiệc tỏ ra thiên hạ thái bình ấm no⁽¹⁷³⁾.

172 Phạm Đình Hổ, *Vũ trung tùy bút*, Nxb Trẻ, Hội giảng dạy Văn học T.p Hồ Chí Minh, 1989, tr 42.

173 Đỗ Bằng Đoàn, Đỗ Trọng Huế, *Việt Nam ca trù biên khảo*, Nxb Sài Gòn, 1962, tr 24.

Theo *Đại Việt sử ký toàn thư* kỷ nhà Lý: Đời vua Lý Thái Tổ (1010 – 1028) có con hát tên là Đào Thị tài nghệ song toàn, được nhà vua ban thưởng, nên Đào Thị được giới ca nhi thời bấy giờ tôn làm người đứng đầu, gọi là ả đào - ả là chị (âm cổ). Cũng theo *Đại Việt sử ký toàn thư*, năm 1025, triều đình đặt chức Quản giáp để trông coi đào kép, đơn vị đặt dưới quyền quản lý của quan Thái Thường.

Như vậy, nhà Lý sau khi dựng xong kinh thành Thăng Long đã xuống chiếu lấy lối hát cúng cửa đền, một lối hát cúng mang bản sắc văn hoá truyền thống của dân tộc vào làm nhạc hát cúng ở Thái miếu và để khẳng định đề cao dòng nhạc này, bằng động thái nhà vua ban thưởng cho con hát Đào Thị.

Việc nhà vua xuống chiếu lấy lối hát cúng cửa đền vào làm nhạc hát cúng ở Thái miếu và tuyển chọn, dung nạp những người tài giỏi làm nghề hát cúng cửa đền khắp cả nước vào triều đình để thành lập ban ca nhạc và đặt chức Quản giáp để trông coi hoặc động thái ban thưởng cho con hát Đào Thị...

Điều đó nói lên rằng Lý Thái Tổ là vị vua đầu tiên ở nước ta đã đặt nền móng cho sự phát triển rực rỡ của dòng nhạc Hát ả đào. Nói cách khác, dòng nhạc hát cúng cửa đền của dân tộc đến thời nhà Lý đã được khẳng định, đưa vào danh mục trong sách chính sử và sách dã sử của nhà nước Đại Việt bằng thuật ngữ "*Hát ả đào*". Điều đó đã kích thích cho sự phát triển chiều sâu của dòng nhạc này, không những trong Cung đình mà cả ngoài Giáo phường của cả nước. Ở đây, sự nổi tiếng của ca nhi Đào Thị là đồng nghĩa với tính chất của dòng nhạc Hát ả đào, để giới hát

cúng của đền của các địa phương và giới ca nhi trong Giáo phường ở kinh kỳ làm tiêu chí mẫu mực để noi theo.

Ngày nay dòng nhạc Hát ả đào của cả nước có được sự tương đồng về các yếu tố như: Tên gọi, giọng điệu, tiết tấu của bộ gõ, nhạc cụ đệm, lời thơ (ca từ) và phong cách diễn xướng... thành quả đó là nhờ công lao thống nhất từ thời nhà Lý và được diễn ra theo hai lẽ: một là nhà nước tuyển chọn vào cung những ca công tài giỏi hát cúng cửa đền của các địa phương – chỉ tính riêng năm 1035 đời vua Lý Thái Tông (1029 – 1054) đã dung nạp trên 100 ca nữ ⁽¹⁷⁴⁾. Có nghĩa, họ đã mang theo tinh hoa, cốt cách và tâm hồn của các vùng trong cả nước về tụ hội. Hai là ở Cung đình có những bậc Quân vương thông tuệ, những nhà khoa bảng giỏi âm luật, họ là những người có công trong việc thống nhất những dị biệt của các vùng lại, tức là: tổng hoà, hun đúc, nâng cao thành giá trị tổng hợp mới, hàm chứa tâm hồn, bản sắc Đại Việt. Đó là dòng nhạc Hát ả đào của ban Nữ nhạc trong Cung đình nhà Lý: dùng khi tế tự Giao miếu và trong dịp khánh tiết, hay yến tiệc... Kinh thi nói: "*Âm nhạc của nước loạn nghe ai oán, giận hờn*". Do đó, thời nào cũng vậy, các nhà trị quốc luôn quan tâm đến vấn đề âm nhạc cung đình và còn để làm gương mẫu mực cho dòng nhạc dân ca ngoài dân gian. Cho nên, khi ấy dòng nhạc Hát ả đào trong Cung đình – có thể ví như ngọn đuốc chuyển tay trong cuộc chạy tiếp sức mới của các bậc quân vương thông tuệ, những nhà

174 *Khâm định Việt sử thông giám cương mục chính biên*, Nxb Giáo dục, 1998, tr 312.

khoa Bảng tài danh về âm luật, như: Vua Lý Thánh Tông (1054 – 1072) thông kinh truyện, tinh âm luật, phiên chế ra hạc khúc sai ca nhi hát, vua còn làm ra cái tiết cổ âm như hình bàn cờ ở giữa khoét một lỗ tròn, khi tấu nhạc thì đặt cái trống vào đó mà đánh, tiếng ghe rất nhịp nhàng và ầm. Hoặc vua Lý Nhân Tông (1073 – 1127) trán rộng, mặt rộng, tay dài quá đầu gối, ở trường về âm luật, những ca khúc do ca nhi luyện tập đều do nhà vua chế tác ra (Việt sử lược). Chỉ dẫn ra vài điều đủ thấy không những vua Lý Thái Tổ mà cả các đời vua kế nghiệp của triều đại nhà Lý cũng hết sức quan tâm đến dòng nhạc Hát ả đào, đó là cơ sở cho những bậc tài danh về âm nhạc của những triều đại kế tiếp sau này noi theo.

Sự phát triển của dòng nhạc Hát ả đào, còn là nhờ ở một lẽ khác. Đó là việc các ca công đã hết hạn phục vụ trong Ban ca nhạc của triều đình về nghỉ hưu, lập ra Giáo phường ngoài các phố – tức là "*Câu lạc bộ*" dành riêng cho các quan chức về hưu: họ gồm những nhà nho lỗi lạc, tính tình tự do, phóng khoáng, sau khi đã nỗ lực về "*tu tể trị bình*" mới thả hồn vào nghệ thuật thi ca, cầu tìm lạc thú "*ngoài vòng cương toả chân cao thấp*" theo tinh thần "*lạc tri thiên mệnh*", trong lòng không còn đau đáu về sống chết, về phú quý công danh... (Nguyễn Đăng Thục). Đó là cơ hội cho dòng nhạc hát ả đào phát triển thành dòng nhạc thính phòng, một thú thưởng thức cao sang, tao nhã dành riêng cho những "*tao nhân mặc khách*"; là nhà Nho cho nên họ có nhiều tên gọi cho dòng nhạc này như: hát nhà tơ, hát cửa quyền, hát ca trù... Chính ở ca trù, chúng ta không những thấy được cái chân tướng sống động của giới

trí thức nho nhã xưa mà còn thấy được cái tài dung hợp, Việt hoá các thể thơ phú: Đường luật, Từ, Lục Bát Song thất, ngắn được, dài được thoả mãn cho những cung bậc rung cảm tâm hồn của những bậc danh nho thông tuệ, giỏi âm luật. Người làm thơ cho hát, sẽ cầm châu – tiếng trống châu "*tom chát*" là lời khen, chê tức thì, điều khiển ả đào trong khi hát: sự kết hợp giữa tâm hồn của bậc danh nho thông tuệ với giọng hát ngọt ngào của ca nhi đã tạo cho dòng nhạc Hát Ca trù đạt đến tính chất "bác học" uyên thâm, tinh tế về âm nhạc, sâu sắc trong lời thơ. Đó là một tài sản hiếm quý mang bản sắc tâm hồn dân tộc, một thành tố có giá trị của nền Văn hiến Thăng Long, mà người đặt nền móng là Lý Thái Tổ, vị vua khai sáng ra kinh đô "*Rồng bay*".

4. NGUỒN GỐC TÊN GỌI QUAN HỌ VÀ ĐIỆU LÝ CÂY ĐÀ

Tại sao có tên gọi "*Quan họ*" và điệu "*Lý cây đà*" trong dân ca của vùng Kinh Bắc. Ở đây, điệu "*Lý cây đà*" hầu như chỉ có ở vùng Quan họ và ít được nhắc đến, nhưng phải chăng nó là cơ sở để hình thành nên hệ thống điệu "*Lý*" trong dân ca của miền Nam, sẽ nói sau. Còn tên gọi "*Quan họ*" thì đã tồn khá nhiều giấy mực qua những khảo cứu từ trước tới nay của nhiều tác giả.

Bài viết này không trực tiếp bàn về nguồn gốc dân ca của vùng Kinh Bắc mà chủ yếu đi sâu vào nguồn gốc về sự ra đời của tên gọi "*Quan họ*" và điệu "*Lý cây đà*". Điều đó cũng có nghĩa, bằng con đường khác mà tìm về nguồn gốc của dòng lễ hội "*Quan họ*" ở vùng Kinh Bắc- cái nôi của một dòng dân ca nổi tiếng của cả nước. Đồng thời, đó cũng là bức "thông điệp" gián tiếp, để hiểu về nguồn gốc của kho tàng dân ca của vùng văn hoá độc đáo, đặc sắc ở miền quê cổ kính, với kinh thành *Giao Châu, luy lâu, Kinh Bắc*, quê hương của những khoa bảng hàng đầu của cả nước, là nơi phát sinh ra nền văn hoá Đại Việt rực rỡ, kết tinh trong nền Văn hiến Thăng Long –rồng bay.

Trong sách *Quan họ - nguồn gốc và quá trình phát triển* (Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1978) của nhóm tác giả Đặng Văn Lung đã nhắc lại ý kiến của các tác giả trước đó về nguồn gốc và ngữ nghĩa của tên gọi "*Quan họ*" lại còn sưu tầm thêm 15 truyền thuyết nói về sự ra đời của tên gọi Quan họ do nghệ nhân vùng Kinh Bắc kể, trong đó có truyền thuyết thứ 15 do người làng Đình Bảng truyền tụng: Hình như hát Quan họ phát sinh vào thời nhà Trần đấy nghiep.

Song kết quả thu được xung quanh hai chữ: "quan" là quan viên, "họ" là phường họ, hoặc "quan" viên hai họ trong đám cưới, hoặc "quan" là các quan đi kinh lý, "họ" là dừng lại nghe cô gái của Kinh Bắc xinh duyên, hát hay rồi lấy làm vợ vv.

Tóm lại, "quan" là quan viên, quan quân, quan quyền, quan gia, quan cai trị, và "họ" là phường họ, họ tộc, họ là đại từ số đông, ngôi thứ hai và họ là dừng lại. Đó là lối giải thích ngữ nghĩa theo *Từ điển tiếng Việt*. Vì thế, cuối cùng tác giả Đặng Văn Lung đã phải thốt lên: "Hầu như những truyền thuyết vừa kể trên, đều pha trộn tính truyền kỳ, không có gì đáng tin cậy. Ngày nay đi tìm nguồn gốc Quan họ thật khó, e quá trễ rồi để vén cái màn thời gian che trùm nguồn gốc của nó" (trang 164 – 165, sdd).

Đúng vậy, ngữ nghĩa của chữ "quan" và chữ "họ" vừa nêu ở trên thì làm sao đủ tư cách, hàm chứa được cái tâm thức sâu xa và ý tưởng lớn lao vốn có trong tên gọi "*Quan họ*" và điệu "*Lý cây đa*", được ôm ấp nâng niu trong tâm thức của người Kinh Bắc và nó đã chấp cánh bay cho kho tàng dân ca của vùng đó. Cho nên, theo chúng tôi, việc tìm

hiếu nguồn gốc tên gọi "*Quan họ*" và điệu "*Lý cây đa*" là phải đi vào lịch sử của giai đoạn chuyển đổi từ nhà Lý sang nhà Trần, được nói đến trong truyền thuyết thứ 15 do người làng Đình Bảng truyền tụng: Hình như hát Quan họ phát sinh vào thời nhà Trần đoạt cơ nghiệp của nhà Lý.

Vì thế, chúng tôi cho rằng tên gọi "*Quan họ*" và "*Lý cây đa*" là phân đôi cụm từ "*Quan họ Lý*" tức là vua họ Lý. Trong đời nhà Trần vua gọi là "quan gia".

Sách *Đại Việt sử ký toàn thư* ghi: vua Trần Thái Tông từng hỏi ý nghĩa của chữ "quan gia". Uy Văn Vương Toại trả lời: Năm *đời đế* lấy thiên hạ làm của công (quan), ba *đời vương* lấy thiên hạ làm của nhà (gia) ⁽¹⁷⁵⁾. Còn thời nhà Lý *Đại Việt sử ký toàn thư* ghi: Giáp tuất – *Thiên thánh năm thứ 7* (1034). Mùa hạ, tháng 4 xuống chiếu cho các quan tâu việc trước mặt vua thì gọi vua là "triều đình" ⁽¹⁷⁶⁾. Do đó, trong dân ca Quan họ lời ca có câu:

... hát về "*Quan họ Lý*" ự ôi ự

Câu hát này còn hàm nghĩa của "tục hèm" trong tín ngưỡng để bảo vệ dòng dân ca Quan họ, nhằm ca ngợi, tôn vinh nhà Lý.

Ta biết rằng trong dân gian, khi một gia tộc, hoặc một dòng họ bị sa cơ, do một dòng họ khác hãm hại. Gia tộc, dòng họ bị hại sẽ làm vật "hèm" hoặc câu "ẩn ngữ" mang tính "thần chú" để trừ yểm lại, nhằm hạn chế bớt sự thiệt hại về đường tuyệt tự của dòng họ mình. Chẳng hạn hai

175 *Đại Việt sử ký toàn thư*, sdd, tập 2, tr 61.

176 *Đại Việt sử ký toàn thư*, sdd, tập 1, tr 387

khúc "dồi" để trong chiếc đĩa nhỏ, đặt bên cỗ cúng Vua Đinh ở Hoa Lư là vật "hèm". Vật "hèm" này phải chăng còn là lời "di hận" cho con cháu muôn đời sau về cái chết của vua Đinh, do quan nội thị Đỗ Thích sát hại sau bữa ăn (*Đại Việt sử ký toàn thư*), còn vật "hèm" của họ Lý ở làng Đình Bảng là câu "ẩn ngữ", tên gọi "*Quan họ*" và điệu "*Lý cây đa*".

Khi nhà Trần tiếm ngôi nhà Lý, vương triều mới muốn xoá những ảnh hưởng của vương triều cũ trong lòng dân, kể cả việc bắt người trong tôn thất của họ Lý phải đổi sang họ Nguyễn. Song dân làng Đình Bảng và vùng Kinh Bắc đã từng tự hào về nhà Lý, nên đã tỏ lòng tưởng nhớ ngưỡng mộ. Cho nên, họ khôn khéo lấy cụm từ "*Quan họ Lý*" - (vua họ Lý) đặt tên cho lối hát dân ca của quê mình - một dòng dân ca đã từng hát trong những dịp mừng đón và tiễn đưa các "*Quan họ Lý*" đầu xuân hàng năm, từ Thăng Long ngự thuyền rồng theo dòng sông Tiêu Tương về quê dâng hương tổ tiên - nghĩa là người Kinh Bắc cố tìm một biện pháp khả dĩ có được, nhằm "núi kéo" lại một biểu tượng tâm linh đầy tự hào của cộng đồng về "*Quan họ lý*" để truyền nối lại cho muôn đời sau.

Nhưng điều đáng nói ở đây là cách dùng tên gọi theo lối chiết tự. Điều này ở vùng Kinh Bắc với nhà Lý, đã có truyền thống từ khi cho Lý Công Uẩn lên ngôi là do ý trời; trong đó truyền thuyết nói rằng: "Trước đây ở hương Diên Uẩn, châu Cổ Pháp (nay thuộc huyện Tiên Sơn tỉnh Bắc Ninh) có cây gạo bị sét đánh, người làng ấy xem kỹ dấu sét đánh thấy có bài thơ tám câu: "*Thụ căn điều điều; mọc biểu thanh thanh, hoà đao mọc lạc; thập bát tử thành*;

đông a nhập địa; mộc di tái sinh; chấn cung kiến nhật, đoài cung ẩn tinh; lục bát niên gian, thiên hạ thái bình".

(Gốc cây thăm thăm; ngọn cây xanh xanh; cây hoà đao rụng; mười tám hạt thành, cành đông xuống đất; cây khác lại sinh, đông mặt trời mọc, tây sao nấu hình, khoảng sáu bảy năm thiên hạ thái bình).

Nhà sư Vạn Hạnh tự đoán riêng rằng: " Thụ căn điều điều" chữ *căn* nghĩa là gốc – gốc là vua, chữ *điều* đồng âm với chữ *yếu* nên hiểu là yếu. "Mộc biểu thanh thanh", chữ *biểu* nghĩa là ngọn- ngọn tức là bề tôi, chữ *thanh* (青) âm gần giống chữ *thành* (菁) nghĩa là thịnh ; *Hoà, đao, mộc* {ghép lại} là chữ Lê (黎); Thập, bát, tử là chữ Lý (李). *Đông A* là chữ Trần (陳) nhập địa là phương Bắc vào cướp; "Mộc di tái sinh" là họ Lê khác lại sinh ra. "Chấn cung kiến nhật", *chấn* là phương đông, *kiến* là mọc ra; nhật là thiên tử. "Đoài cung ẩn tinh", "*đoài*" là phương tây, "*ẩn*" cũng như lặn, "*tinh*" là thứ nhân. Mấy câu này ý nói là vua thì non yếu, bề tôi thì cường thịnh, họ Lê mất, họ Lý nổi lên – thiên tử ở phương đông mọc ra thì thứ dân ở phương tây lặn mất, trải qua 6, 7 năm thì thiên hạ thái bình.

Sau khi chiết tự bài thơ "sấm" này thấy họ Lê mất, họ Lý nổi lên nhà sư Vạn Hạnh bèn giục Lý Công Uẩn thực hiện ý định đứng ra thay thế nhà Lê (*Đại Việt Sử kí toàn thư*, N.x.b .Khoa học xã hội, 1985, tập 1, tr 236-237).

Đó là việc chiết tự của ngày xưa, còn việc chiết tự lần này là phân cụm từ "quan họ Lý" ra làm hai thuật ngữ một cách tài tình, nghệ thuật và hàm súc ý nghĩa.

Chữ *Lý* biểu tượng chính được đặt tên cho làn điệu "Lý

cây đa", với ý nhà Lý như cây đa trên đồi cao, phải trèo lên quán dốc (mới được) ngồi gốc cây đa, còn chữ *Quan họ* được gọi chung cho lối sinh hoạt dân ca của vùng đó. Song ở phần láy phụ trong lời ca của một số làn điệu như **Giã bạn** thì cụm từ *Quan họ Lý* vẫn được nhắc đến đầy đủ.

... hát về "*Quan họ Lý*" ự ôi ự

Khi nhà Trần cấm đoán không cho nhân dân nhắc đến nhà Lý, điều đó càng làm tăng thêm ức chế tâm lý của người Kinh Bắc đang tưởng nhớ và hoài niệm về nhà Lý. Do đó mà câu hát về "*Quan họ Lý*", hoặc "*Lý cây đa*", hoặc hát "*Quan họ*" thì chữ *Lý* và chữ *Quan họ* là một "ẩn ý" mà chỉ người *Quan họ* thời đó mới linh cảm được. Ở đây còn tạo sự giải toả về tâm lý cộng đồng, làm cho họ vui thích, nâng niu, trân trọng hơn. Và sự ẩn ý được thể hiện trong ca từ bài *Lý cây đa* sau đây:

*Trèo lên quán dốc
Ngồi gốc cây đa
Ai đem cô mình gặp
Cái hội đêm hôm rằm
Rằng tôi-lí lí cây đa.*

Đây là sự đối đáp mà lời khẳng định : Tôi là *Lý cây đa*.

Vũ Ngọc Phan nói: Loại thơ bốn chữ gieo vần lưng ra đời rất sớm như:

*Tay cầm con dao
Làm sao cho sắc
Để mà dễ chặt
v.v..*

Sở dĩ chúng tôi cho bài *Lý cây đa* xuất hiện vào thời nhà Trần đoạt ngôi nhà Lý, bởi hai lẽ: một chúng tôi đã học bài *Lý cây đa* do thầy giáo nghệ nhân Nguyễn Văn Tâm dạy dân ca Quan họ ở Trường âm nhạc Việt Nam (1962) nay là Nhạc Viện Hà Nội. Qua giai điệu của bài, ông giải thích, đó là bài dân ca cổ ; thứ hai trong dân ca Quan họ chủ yếu là lời thơ sáu tám mà thể thơ này, theo các nhà nghiên cứu văn học thì, đến gần giữa thế kỷ XV trong thơ Nguyễn Trãi chưa thấy có thể thơ sáu tám, mặc dù ông là người vận vào thơ mình nhiều tục ngữ, thành ngữ của dân gian. Sau ông là Lê Đức Mao (1462 - 1528) đã để lại cho ta hai bài thơ *Hát cửa đình*. Trong hai bài thơ *Hát cửa đình* này, đã có một số câu viết theo thể sáu tám. Do đó những bài dân ca ra đời trong Quan họ thời nhà Lý (trong các dịp đón đoàn thuyền rồng của "Quan gia họ Lý" về quê như bài *Giã bạn, Ngồi tựa mạn thuyền*, còn bài *Lý cây đa* ra đời khi nhà Trần đoạt ngôi nhà Lý. Đó là thời điểm chưa có thể thơ sáu tám.

Một điều đáng chú ý, ở giai đoạn sau này là để tránh sự khó dễ của nhà Trần cho nên cụm từ "Quan họ Lý" được đặt ở phần láy đệm, làm hư từ: "*Hát về quan họ Lý ự ôi ự*", và chữ Lý còn phải hát trệch thành chữ *lời* - "Quan họ *lời*". Đời sau thấy chữ *lời* thì nói là do kiêng chữ *Lý*. Nhưng xét phong tục người Việt chỉ kiêng tên "huý" chứ không thấy kiêng "họ" bao giờ. Do đó có thể cho ta một phỏng đoán rằng, chữ *Lý* hư từ ở phần đệm trong dân ca của các vùng là từ chữ *Lý* trong Quan họ mà ra.

Vậy để thấy rõ hơn sự ra đời của lễ hội Quan họ và đó cũng là điều kiện để hình thành thêm các làn điệu dân ca

và hoàn thiện, nâng cao nền văn hoá lễ hội Quan họ của vùng Kinh Bắc, xin đi vào ba điểm sau đây:

1- Phần lời ca:

Ai đem người ngọc

Thung thăng chốn này

Phải chăng "*người ngọc*", "*thung thăng*" là những công chúa, cung phi thấp thoáng trong khoang thuyền rồng. Hoặc những tên làn điệu như: *Đến hẹn lại lên*, *Ngồi tựa mạn thuyền*, v.v... Thì chữ *lên* ở đây phải từ dưới Thăng Long "*lên*", chứ bạn Quan họ dù ở xa cách huyện cũng chỉ nói chữ *sang* hoặc chữ *qua* mà thôi. Và bài *Ngồi tựa mạn thuyền* có câu:

Tay dạo cung đàn

Tiếng tơ tiếng trúc, v.v...

Ta biết rằng, dân ca ngày xưa không có nhạc cụ đệm, chỉ có phách (trừ: tồng, chèo, hát sẩm). Vậy mà ở đây lại có "*Tay dạo cung đàn, Tiếng tơ tiếng trúc*". Đó phải là tiếng đàn đáy của đội ca trù đi theo đoàn thuyền rồng. Hoặc bài *Ngồi tựa mạn thuyền* cũng có thể là do các quan trong đoàn thuyền sáng tác, trong dịp đoàn thuyền hồi cung muện về ban đêm, vào trung tuần tháng giêng:

Ngồi tựa mạn thuyền

Trăng in mặt nước

Càng nhìn non nước càng xinh

Nhìn trăng ngấn nước mà liên tưởng đến đất nước: đó phải là một tâm hồn lớn của một vị quan trong triều: đứng

ở vị trí toàn cục, tâm trí lúc nào cũng nghĩ đến đất nước, mới có tứ thơ như thế.

2- Phong cách sinh hoạt *Quan họ*:

Ta thấy có trường hợp tốp nữ ngồi trong nhà hát vọng ra và tốp nam ngồi trên bờ đê hát vọng xuống, hoặc sinh hoạt *Quan họ* thì hay được diễn ra trên đôi bờ sông nước: tốp đứng thuyền này, tốp đứng thuyền kia hát đối nhau. Điều đó cho thấy phong cách sinh hoạt *Quan họ* hai bên không trực tiếp như hát Xoan Phú Thọ, hay Ví phường vải Nghệ Tĩnh và, khi già bạn thì tốp đứng trên bờ, tốp đứng dưới thuyền v.v... Qua những cứ liệu đó cho ta thấy cái "thần" của sinh hoạt *Quan họ* là trên bến dưới thuyền. Phải chăng đó là sự hồi quang về đoàn thuyền của các "quan gia" triều đại nhà Lý về quê dâng hương tổ tiên và người dân Kinh Bắc đứng đón và tiễn đưa ở hai bên bờ sông Tiêu Tương.

3- Sử liệu:

Sách *Đại Việt sử ký toàn thư* đã ghi: "Canh tuất, Thuận Thiên năm thứ I (1010) mùa Xuân tháng 2, xa giá về châu Cổ Pháp ban tiền lụa cho bộ lão theo thứ bậc", dân chúng các vùng đổ về đón chào xa giá của nhà vua chật cả đường đi. Qua ba cứ liệu trên, có thể dựng lại một phác đồ của triều đại nhà Lý về thăm quê như sau:

Nhà Lý khi dựng xong kinh đô Thăng Long, đầu xuân hàng năm "Quan gia" ngự thuyền rồng cùng gia tộc và các quan tùy tùng về quê dâng hương Tổ tiên, năm nào hoàng thượng bận thì hoàng tử đi. Trước đó mấy ngày loa truyền dẹp thuyền bè trên dọc đường sông. Một không khí chuẩn

bị đón mừng náo nhiệt của các chức dịch sở tại và dân chúng ở các vùng xa cũng lũ lượt kéo nhau về tập trung hai bên bờ sông Tiêu Tương háo hức, chờ đợi đón xem.

Đoàn thuyền của "quan gia" đi: tiền hô hậu ủng, cờ xí rợp trời. Thuyền qua sông Hồng, sông Đuống, tiến vào sông Tiêu Tương (sông Tiêu Tương có khúc tình sử Mị Nương- Trương Chi: con sông bỗng bệnh những huyền thoại và ăm ắp dư âm của những làn điệu dân ca nuôi nấng tâm hồn cho người ven đê). Trong những cuộc đón rước này, còn tạo ra những cuộc lưu luyến, hò hẹn của những con tim thổn thức đôi lứa hội ngộ, gặp gỡ trong thời gian ngắn ngủi ven sông. Phút chia tay bịn rịn không dứt, để rồi sau đó một năm dài dằng dặc, chờ đợi cho đến cuộc đón rước mùa xuân năm sau. Đó là cái "thần"- duyên có để người đời tạo ra khúc tình sử Mị Nương- Trương Chi). Đoàn thuyền đi đến đâu người đông nghịt đứng chật đôi bờ cất tiếng tung hô chúc hỷ, như sóng dậy đẩy thuyền đi ..., cứ thế cho đến khi đoàn thuyền về đến bến neo đậu cạnh làng Đình Bảng.

Sau phút háo hức nồng nhiệt đón xem ấy qua đi, người ta ở lại đợi ngày tiễn. Trong thời gian ấy, họ tụ tập thành từng cụm cùng người sở tại, kết bạn thăm hỏi nhau, trai gái đem những điệu hát giao duyên của vùng mình ra thi thố. Việc làm này được diễn ra đầu xuân hàng năm, suốt trên 200 năm triều đại nhà Lý đã trở thành phong tục. Đó là nguồn gốc của Hội hát "Quan họ" ở Kinh Bắc.

Khi nhà Trần đoạt ngôi nhà Lý thì hội vẫn được tổ chức và càng có ý thức hơn, dân ở các vùng xa phía trên vẫn như lệ cũ, sau Tết Nguyên đán lại rủ nhau đi hội. Tuy

nhiên, vùng dọc sông Tiêu Tương phía dưới làng Đình Bảng do bị nhà Trần cấm đoán, nên hội chỉ mở phía trên, mà hội Lim còn lại là một điển hình. Hội Lim là trên đồi cao có nhiều cây gỗ lim, nằm giữa cánh đồng có con sông Tiêu Tương đi qua. Và vì thế, mà hội Quan họ được phát triển khá cao ở vùng phía trên, cho nên nay ở vùng phía trên ấy được gọi là Quan họ "nòi", Quan họ "ổ" là vậy.

Nhưng ngày nay, "vật đổi sao dời" sông Tiêu Tương xưa, bến nước cũ với những ngày hội nhộn nhịp, đón đưa thuyền rồng "quan gia" nhà Lý về thăm quê không còn nữa. Thay vào đó, dòng sông đã được san lấp thành những xóm làng trù phú và những cánh đồng lúa ngô xanh tươi mầu xanh tươi vĩnh hằng. Những ai phải giàu trí tưởng tượng lắm, thì trong tâm tưởng mới dựng lại được phong cảnh xưa, tình người cũ với mùa trăng hội ngày xuân ở đôi bờ sông Tiêu Tương diễn ra trên 200 năm, trong những dịp đón đưa đoàn thuyền rồng của "quan gia" nhà Lý từ kinh đô Thăng Long du xuân về quê dâng hương Tiên tổ ở làng Đình Bảng.

Nhận xét:

1. Sự xuất hiện một nền văn hoá của một dân tộc hay của một vùng miền, đều gắn liền với một giai đoạn lịch sử và những kỳ tích tiêu biểu của giai đoạn lịch sử đó. Nền văn hoá vùng Kinh Bắc mà tiêu biểu là nền học vấn Khoa bảng và kho tàng dân ca Quan họ không thể không gắn liền với triều đại nhà Lý, mà lời ngợi ca về các "Quan họ Lý" trong hoài niệm và tự hào đã tạo ra thuật ngữ "*Lý cây đa*" và "*Quan họ*".

2. Chữ "Lý" trong điệu hát "*Lý cây đa*" và "*Quan họ*" trong dân ca Quan họ, chỉ là phương thức "chiết tự" tạo nên sự phân đôi ở cụm từ "Quan họ Lý" - cách gọi các vị vua của triều đại nhà Lý thì nó mới đủ tư cách về nhiều mặt, hàm chứa tâm thức thâm thúy, sâu xa; biểu tượng điều thầm kín, gửi gắm niềm ngưỡng vọng, tôn kính và tự hào của người Kinh Bắc về vương triều nhà Lý qua hai tên gọi "*Lý cây đa*" và "*Quan họ*". Chính nhờ ý niệm biểu tượng của thuật ngữ đã góp phần tạo nên sự phát triển phong phú không ngừng, đạt đến đỉnh cao về triết lí và thẩm mĩ cho kho tàng dân ca của vùng Kinh Bắc, với người Quan họ triu mến trong lời ca "*Người ơi người ở đừng về*".

3. Ngày nay việc hình thành một thuật ngữ mới, do lấy những chữ của một hoặc hai thuật ngữ trước đó có liên quan là điều phổ biến. Ngày xưa việc làm ấy của các nhà Nho gọi là chiết tự. Ở đây là tạo ra câu ẩn ngữ mang tính "thần chú" của họ Lý để trừ yểm lại nhà Trần (đã hãm hại vua Lý Huệ Tông, ép Lý Chiêu Hoàng mới 7 tuổi phải nhường ngôi lại cho chồng là Trần Cảnh)⁽¹⁷⁷⁾ nhằm hạn chế bớt sự thiệt hại và tránh đường tuyệt tự của họ Lý.

Việc chiết tự này ở làng Đình Bảng do các bậc tiên chỉ và bậc tài nho làm, rồi đưa ra áp dụng. Nếu để lộ nội dung sẽ mất linh nghiệm, với con cháu chỉ linh cảm chứ không rõ cách thức cụ thể. Do đó mới có truyền thuyết về nguồn gốc tên gọi Quan họ do dân làng Đình Bảng kể: Hình như ("hình như" thôi chứ không khẳng định được là có từ khi

177 Ngô Sĩ Liên, *Đại Việt sử ký toàn thư*, kỷ nhà Lý, S đ d, tập 1 tr 530.

nhà Trần đầy nghiệp). Và trong ngày giỗ vị vua đầu nhà Lý, các Kỳ mục làng Đình Bảng có tổ chức hát "đúm" để mua vui cho dân các làng khác đến xem. Lối hát "đúm" ấy có sửa đổi một số giọng điệu và cách thức hát, nên gọi là hát "Quan họ". Chúng tôi cho rằng, đây là sự nguy biến để che đậy cho thuật ngữ Quan họ một cách tài tình, để khỏi lộ nội dung câu ẩn ngữ "thần chú" "tục hèm" và tránh sự nhòm ngó của nhà Trần. Song lại ngang nhiên tuyên bố với nhà Trần rằng: họ Lý vẫn còn mà là "Lý cây đa" chứ không đổi sang họ Nguyễn.

Ở truyền thuyết này có một số tác giả ghi nguyên lời kể là: "Cải tiến lối hát đúm để tạo sự nghiêm trang khi hát cúng các vua Lý". Theo chúng tôi là không phải. Vì hát cúng đã có lối hát Ca trù và nay ở làng Đình Bảng vẫn hát ca trù trong ngày giỗ vua Lý Thái Tổ.

Chúng tôi mạn phép rằng, trong sưu tầm thì ghi hết lời kể, nhưng khi lý giải cho bài nghiên cứu thì phải có lời nhận xét, tìm ra cho được cái nguồn gốc thâm kín, ẩn ý sâu xa qua những sự kiện của những hình thái diễn biến của quá trình mà tác giả đã tiếp cận được trong đề tài. Nếu không tiến hành như thế, coi thường những hiện tượng, hoặc mơ hồ về những sự kiện, cứ lướt qua sẽ khó tìm được các tiêu chí của việc nghiên cứu. Chẳng hạn hai câu:

Tay cầm bán nguyệt xênh xang

Bao nhiêu cây cỏ lại hàng tay ta

Đây là loại thơ sáu tám mà cho vào truyền thuyết Ý Lan hát ở đời Lý Thánh Tông (1054 - 1072) thì không đúng.

Đến đây có thể nói chữ *Lý* trong điệu "Lý cây đa" và

"Quan họ" trong dân ca Quan họ được ra đời trong điều kiện trên ở làng Đình Bảng, và phù hợp nguyện vọng tâm thức của người Kinh Bắc nên nó được chấp cánh bay đến các hội Quan họ và được truyền kỳ về sau, mãi đến ngày nay.

Cũng cần nói thêm, chữ *Lý* trong điệu "*Lý cây đa*" là ẩn ý tôn vinh nhà "*Lý*" như cây đa (cao lớn sừng sững, vững bền), một triều đại mở mang nền văn hoá Đại Việt, có thành đô Thăng Long. Do đó mà chỉ có một điệu "*Lý cây đa*" chứ không có thêm điệu *Lý* nào khác. Duy ở Thanh Hoá có điệu hát "*Rí ren*": nguyên văn chữ Nôm cũng có thể đọc là "*Lý len*" (chú thích của *Đại Việt sử ký toàn thư*), sau bị cấm. Vì có lối hát và điệu bộ của trai gái có thói "tà dâm tục xấu", lại hát trước xa giá vua Lê Nhân Tông (1448) khi về Lam Kinh (*Đại Việt sử ký toàn thư*, Nxb khoa học xã hội, H, 1985, tập II, trang 363).

Nguyên chữ "*rí*" ở đây thì trong dân ca Phú Thọ cũng có điệu "*Bà rí*", hoặc phải chăng do người Thanh Hoá không rõ "ẩn ý" của chữ "*Lý*" trong Quan họ mà học theo để đặt ra điệu "*Lý len*". Tóm lại là điệu "*Lý*" không phát triển ở miền Bắc(D.Đ.M.S). Điều này khác với miền Nam, ở trong đó coi điệu "*Lý*" như là một phương ngữ, cho nên mới có: *Lý con cua*, *Lý cái phán*, *Lý vãi chài* v.v... (xem 4: *Sự ra đời của tên gọi điệu Lý ở miền Nam*).

Còn làn điệu "*Lí con sáo*" có ở vùng Quan họ, có thể nó được nhu nhập từ miền Nam ra sau này. Vì lời ca là loại thơ sáu tám:

*Ai đem con sáo sang sông
Để cho con sáo sổ lồng bay xa.*

Hội Quan họ là để kỉ niệm về triều đại nhà Lý, nó được đặt ra trong những quy ước "tục hèm" chặt chẽ. Do đó, sự kết bạn ở đây tuyệt đối trong sáng, trân trọng và bền chặt, khác với lối kết bạn hò hát của các vùng khác là vậy. Tuy nhiên sau này trong hội Quan họ, cũng có những nhóm trai gái hò hát để có điều kiện "nguyệt hoa". Nhưng đó chỉ là cánh lớp trẻ, họ không nằm trong số những "liền anh, liền chị" của Quan họ truyền thống.

Như vậy, tên gọi "*Quan họ*" và điệu "*Lý cây đa*" là lấy ở cụm từ "*Quan họ Lý*" - cách gọi các vua của triều đại nhà Lý. Vì thế, nó là điều kiện để tạo cho kho tàng dân ca của vùng Quan họ phát triển rực rỡ như ngày hôm nay. Trong đó tên gọi điệu "*Lý*" là cơ sở, để làm đại từ cho sự ra đời hệ thống điệu "*Lý*" ở miền Nam

Tóm lại, chúng tôi cho rằng tên gọi "*Quan họ*" và điệu "*Lý cây đa*" là do phân đôi cụm từ "*Quan họ Lý*" mà thành. Đó là dựa vào cứ liệu, truyền thuyết thứ 15 do người làng Đình Bảng truyền tụng: Hình như hát Quan họ phát sinh vào thời nhà Trần đấy nghiệp đã nói ở trên.

5. SỰ RA ĐỜI TÊN GỌI ĐIỀU LÝ Ở MIỀN NAM

Chúng tôi cho rằng ở thời đó, điệu "*Lý cây đa*" và tên gọi "*Quan họ*" hẳn được phổ biến rộng rãi trong quân lính của Chúa Trịnh (kiểu như bà Trăn hát chèo trong quân lính của vua Đinh). Ở đây điệu "*Lý cây đa*" như một gợi ý phù hợp với tư tưởng của đoàn người dưới trướng của Nguyễn Hoàng đi trấn nhậm, rồi thành những cụ Tổ khai khẩn ở phía Nam mà thành điệu "*Lý hoài Nam*" – là theo dấu chân đầu tiên của nhà Lý. Đồng thời chữ Lý ở đây còn nhằm gửi chút lòng hoài niệm về cố hương vùng Kinh Bắc, nơi nhà Lý khởi nghiệp và Kinh đô Thăng Long văn hiến.

Một cứ liệu cho thấy, hiện nay ở Huế những người có nguồn gốc Kinh Bắc và Thanh Hoá được coi là người Huế chính cống. Bởi lẽ họ là hậu duệ của các bộ tướng và quân lính dưới trướng của Nguyễn Hoàng. Do đó, có thể cho phép ta phỏng đoán rằng:

Năm 1559 Nguyễn Hoàng cùng quan quân dưới trướng đi trấn thủ vùng Thuận Quảng. Khi đặt chân lên vùng đất – ngày nay gọi là Quảng Trị, tư tưởng chiến lược của vị

trần thủ có chí hùng cứ một phương : " *Hoành Sơn nhất đái vạn đại dung thân*" hẳn phải hướng về phương Nam, theo dấu chân khởi đầu của nhà Lý. Vậy lịch sử tư tưởng của nhà Lý hướng về phương Nam trở thành khẩu hiệu: "*Lý hoài Nam*". Đây là lời bố cáo của Nguyễn Hoàng và các Chúa Nguyễn nối nghiệp, cho rằng việc làm khi đó là theo dấu chân người xưa, thuận lẽ trời...

Điều này hẳn được quán triệt đầy đủ xuống tận quân lính và dân chúng di cư, để tạo niềm tin và hoài bão cho họ. Đó là cơ sở ra đời của điệu "*Lý hoài Nam*" và như một dị bản về tên gọi của điệu "Lý cây đa" ở Kinh Bắc. Ta biết Nguyễn Hoàng là nhà quân sự, chính trị mưu lược và là nhà văn hoá có chí hùng cứ một phương, thể hiện khi ông ra Tây đô (Thanh Hoá, 1593) đến thăm Đào Duy Từ đang ốm (do bị lột áo mũ, truất chức tân khoa á nguyên vì phát hiện là con nhà phường chèo). Trong lần gặp này, Nguyễn Hoàng đã làm thơ dò ý tìm người hiền tài đưa vào giúp mình. Nhân trên vách có treo bức tranh ba anh em Lưu Bị dầm mưa dãi tuyết vào Long Trung tìm Gia Cát Lượng, hai người vịnh một bài thơ, ngầm bày tỏ chí mình:

Nguyễn Hoàng đọc trước:

Vó ngựa sườn non đá trập trùng

Cầu hiền lặn lội biết bao công.

Đào Duy Từ tiếp:

Dem câu phò Hán ra dò ý

Lấy nghĩa tôn Lưu để ươm lòng.

Nguyễn Hoàng tiếp:

Lãnh thổ đoán chia ba xứ sở

Biên thủy vạch sẵn một dòng sông

Đào Duy Từ tiếp:

Ví chẳng không có lời Nguyễn Trữc

Thì biết đâu mà đón Ngoạ Long.

Hai người hiểu ý nhau rất là tâm đắc, nhưng Nguyễn Hoàng không dám đón Đào Duy Từ ngay, e tiết lộ cơ mưu, chỉ ân cần dặn: " Lão phu về trước, xin đắp sẵn Đàn báii tướng chờ đợi tiên sinh. Năm nay lão phu hơn 70 tuổi, nếu có thất lộc đi cũng di ngôn lại cho con cháu phải đón tiên sinh về dạy bảo". Sau đó Đào Duy Từ đã vào giúp việc Kinh bang tế thế cho họ Nguyễn Đàng Trong và Duy Từ còn góp phần tạo ra thuật ngữ Ca Huế. Theo *Đại Nam liệt truyện tiền biên*, thì Đào Duy Từ còn sửa lại ca vũ cổ và đặt ra những vũ khúc mới để dùng khi quốc gia đại lễ. Nêu lại điều này để nói chữ " Lý" trong điệu " Lý hoài Nam" không thể không có cao ý của hai ông trong sự tiếp nối nhau. Nhưng đó là chuyện về sau, trước mắt là đặt tên cho vùng đất mới đến.

Đoàn thuyền vừa đổ bộ vào một cửa sông liền đặt tên là Cửa Việt, thuyền ngược dòng khoảng 15 km lập đồn trú dinh thự đầu tiên, gọi là Dinh Cát (chỗ ở tốt lành) làm cầu gọi là cầu Ái Tử (yêu con) ngụ ý làm cầu mở đường cho con cháu dòng dõi nhà Nguyễn. Sau đó dinh thự chuyển về Trà Liên và cát cứ liên trong bảy thập kỷ. Thủ phủ chính trị đầu tiên ấy vẫn gọi là Dinh Cát. Đó là trung tâm quần cư tụ hội của những cuộc thiên di và tạo một vùng văn hoá có

bản sắc⁽¹⁷⁸⁾ ; với dân ca đó là thời kỳ ra đời các điệu *Lý*, trước hết là điệu "*Lý hoài Nam*", như trên đã nói và kể là "*Lý ngựa ô*".

1. *Lý hoài Nam*

Chiều chiều dất bạn qua đèo

Chim kêu bên nớ vượn trèo bên ni

Nhận xét:

a. Thuở ấy vùng đất, nay là Quảng Trị: một bên là biển, một bên là rừng, "*chim kêu vượn rú*". Trước cảnh mây núi lạ lùng, không biết hỏi ai, hỏi con chim : *uy oa, chi rúa, ức, ức, ức* mà không rõ ức ai. Dù là "niềm tin" và "hoài bão", nhưng phương Nam vẫn tít tắp và không rõ cảnh tình. Do đó đã tạo cho tính chất âm nhạc của điệu *Lý* này đượm buồn. Dù buồn, nhưng tư tưởng của bài hát vẫn toát lên hướng về Nam.

Do sự buồn ấy cho nên có ý cho rằng điệu *Lý hoài Nam* ra đời khi vùng đất này thuộc về nhà Trần, nên người Chăm bản địa luyến tiếc, hướng về Nam nơi cố đô của họ. Bởi lẽ vùng đất ấy của người Chăm có tên là châu Ô châu Rí. Phải chăng từ chữ *Rí* mà luận ra chữ *Lý* trong *Lý hoài Nam* là của người Chăm bản địa. Nhưng theo chúng tôi, đây là điệu hát của người Việt mới đến định cư. Bằng cứ là trong ca từ có chữ *uy oa, chi rúa* và *bên nớ, bên ni*. Đó là ngôn từ của người Việt miền Trung.

178 Hồ Quốc Hùng, *Văn học dân gian Triệu Hải*, Sở Văn hoá thông tin tỉnh Trị Thiên, 1988, tr 11.

Còn chữ *hoài* ở đây là hoài bão, hướng về phương Nam, chứ không phải hoài cổ vv...

Người Việt lấy chim làm " vật tổ", đó là phản ánh về thời mông muội, loài người – Tổ tiên ta còn sống trên cây như chim – tức là hai con chim đứng quay đầu ra hai phía trên nóc nhà sống vống ở hoa văn trống đồng Ngọc Lũ (xem lại *hình 27*) và chúng " gù" nhau ở khoảng trống giữa hai chiếc thuyền rồng bên tang trống, còn trước đó, chúng đi theo thuyền rồng đưa ma trên thạp đồng Đào Thịnh.

Ngày nay, tên hai con chim vật tổ đã thành ca từ, trong điệu hát dân gian- tức là chim " *Ây Ưa*" trong hát Mo " *Đẻ đất đẻ nước*" của người Mường và chim " *Uy Oa*" trong làn điệu *Lý hoài Nam* – dân ca Quảng Trị (dấu sắc thanh điệu mới có sau này).

Chim kêu bên nớ

Uy Oa

Ưc ưc con vượn trèo

Theo mật dụ của Chúa Nguyễn, người Việt - Đàng Ngoài di cư vào Đàng Trong, khi đặt chân lên vùng đất nay là tỉnh Quảng Trị, dưới chân dãy Trường Sơn thì người tri âm hát lên tên hai con chim biểu tượng nguồn cội là nhằm nhắc nhở con cháu nhớ về tổ tông ở Đàng Ngoài. Do đó phải chăng Chim và Vượn ở đây là hai thế hệ : Chim là người Lạc Việt- Tổ tiên, còn Vượn là hậu duệ người Kinh – con cháu của Kinh Dương Vương.

Trong khung cảnh ấy mà nhắc đến tên của hai con chim vật tổ là có dụng ý, chứ không phải sự vô tình ngẫu nhiên của một bài hát dân ca.

Ông Lý Khắc Cung trong cuốn *Hội làng và dáng nét Việt Nam* cho rằng: Bài *Lý hoài Nam* ra đời năm 1307, là do một nhạc công đi phù tá Huyền Trân công chúa về nhà chồng ở phương Nam soạn, sau khi ông phải từ biệt nàng để trở về Thăng Long.⁽¹⁷⁹⁾

Ta biết rằng Huyền Trân công chúa đi đường biển bằng thuyền, làm sao mà vị nhạc công kia liên tưởng tài giỏi đến mức đang "*dắt bạn qua đèo*" và đã làm thể thơ 6/ 8. Do đó giả thuyết này càng khó chấp nhận.

Trong dân ca có hai cách gọi tên bài. a) Thuật ngữ gọi tên một dòng dân ca như : *Ca Trù, Ca Huế, Hò Bài chòi* vv.. b) Gọi tên từng làn điệu như: "*Bà Rí*", "*Ngồi tựa mạn thuyền*", "*Qua cầu gió bay*", v.v... Vì thế, ở điểm (b) này khi gọi tên bài là gọi theo các chữ đầu hoặc các chữ có trong bài hát đó. Nhưng trong bài dân ca này không có chữ *Lý hoài Nam* nào cả, chỉ có chữ "*dắt bạn qua đèo*" mà vẫn gọi là "*Lý hoài Nam*"- tức là không theo nguyên tắc truyền thống đặt tên đầu bài của dân ca. Thế là áp đặt chính trị! (D.Đ.M.S)

Đúng vậy, trong bối cảnh hướng về phương Nam và đang quy tụ đoàn người di cư Đàng Ngoài vào, do số tầu của Đào Duy Từ (thời Chúa Sãi) thì bốn chữ "*dắt bạn qua đèo*" là có cơ sở để đặt đầu đề cho bài hát là *Lý hoài Nam*. Do đầu đề này nó đã nâng tầm tư tưởng của làn điệu ấy lên rất lớn, như một khẩu hiệu chiến lược cho phương sách hoạt động xây dựng Đàng Trong của chúa Nguyễn. Cho

179 Lý Khắc Cung, *Hội làng và dáng nét Việt Nam*, Nxb Sự thật- Ban Việt kiều Trung ương, Hà Nội 1991, tr 44.

nên từ đó đến nay người ta luôn luôn khai thác tính tư tưởng này và còn lấy ba chữ " Lý hoài Nam" làm nét lấy đầu để kết thúc bài hát.

c. Điệu " Lý hoài Nam" ra đời ở giai đoạn đầu này mang sứ mạng lịch sử chính trị của nó, hẳn có bàn tay của bậc trí giả cho nên ngôn ngữ âm nhạc mang tính triết lý sâu sắc, và ca từ thì nêu tên của đôi chim vật tổ " Uy Oa", khác với các điệu " Lý hoài Nam" ở phía trong là nội dung không rõ ràng và tính chất âm nhạc hồi hợt, thiếu chất triết lý. Vì thế chữ Lý trong bài " Lý hoài Nam" ở đây đã thành đại từ, ngôi đứng đầu cho một dòng dân ca ở phía Nam- các điệu Lý.

2. Bài Lý ngựa ô có câu:

Để anh đưa nàng về dinh

Trong Gia phả ở vùng Bích La, huyện Triệu Phong cho hay, những người đàn ông vào khai khẩn thuở đó chỉ đi một mình và trở thành Cự tổ của các dòng họ. Vậy có thể quan quân dưới trướng của Nguyễn Hoàng lúc mới vào cũng không đem vợ con theo hoặc là trai đinh chưa vợ. Do đó mới có câu ca " *dắt nàng về dinh*"- bằng ngựa ô:

Ngựa ô anh thắng kiệu vàng

Anh tra khớp bạc

Lục lạc đồng đen

Và:

Cán roi anh bịt đồng vàng

Để anh đưa nàng về dinh

Nhưng " dinh" làm bằng tre, lá và lại ở một vùng đất như Ái Tử là vùng bãi cát nóng, nắng lửa, gió Lào. Song đó là vùng căn cứ địa của Đảng Trong. Lịch sử cho thấy, những nơi lập căn cứ địa đều là hiểm trở, gian khổ thiếu thốn đủ điều. Nhưng bậc chủ tướng lại hoà mình chịu đựng cùng cấp dưới và quân lính, hơn nữa tạo niềm tin về ngày mai, về tương lai cho họ: khi thành công thì trên dưới đều có công và cùng hưởng như nhau. Do đó mà các chú lính rộn lên niềm xúc cảm, dí dỏm pha chút hài hước, khuếch đại dùng : " *Ngựa ô* " màu đen (loại ngựa chỉ có trong tiểu thuyết Tam Quốc, Lã Bố cưỡi) " *Lục lạc đồng đen*", " *roi bịt đồng vàng*", vv.. để " *đưa nàng về dinh*".

Tính dí dỏm pha chút hài hước khuếch đại ấy và kiểu nói lấp lửng đã tạo ra những chỗ " nghịch phách, đảo phách" trong giai điệu âm nhạc. Một bài hát về lời hứa tình yêu thật tuyệt vời của anh con trai khi mới vào theo chủ tướng trấn nhậm miền Thuận Quảng.

Song gần đây có một số ca sĩ do không hiểu nguồn gốc xuất xứ của bài hát, nên đã hát " *thiếp* " đưa chàng về dinh. Khi hát lời này thì bài hát chùng lại, tối đi, hạn chế sự dí dỏm, bay bổng của bài " *Lý ngựa ô*".

Có thể nói bài " *Lý ngựa ô*" ra đời vào giai đoạn đầu này, với hai cứ liệu : 1) Lời ca làm theo loại thơ bốn chữ, gieo vần lưng. 2) Chữ " *dinh*" chỉ sâu nặng khi đang ở Dinh Cát còn khi đã vào Huế thì gọi là thành Phú Xuân. Tuy nhiên trong dân gian chữ *dinh* vẫn dùng như *dinh ông nghè, dinh cơ* vv.. Song chỉ có Dinh Cát mới là điểm sáng cho dân di cư và quân lính cũng thấy đó là nhà của mình, vì ban đầu trên dưới đều đồng cam cộng khổ.

Ở Đàng Trong từ khi chúa Tiên (Nguyễn Hoàng) băng hà (1613), chúa Sãi (Nguyễn Phúc Nguyên) kế ngôi, thực hiện chiến lược của mưu sĩ Đào Duy Từ là cát cứ Đàng Trong, đắp lũy Thầy ở Quảng Bình, phát triển hướng vô đàng Trong với khẩu hiệu "Lý hoài Nam", tạo nên một vương quốc riêng. Vậy trước hết là tạo nên một diện mạo văn hoá bằng phong tục, tập quán. Diện mạo văn hoá ấy người ta đã đúc kết thành châm ngôn: *Nhà chái, đài ngôi, nổi quai, anh hai, cậu út*. Ở đây xin giải thích ngôn từ "anh hai"

Với Đàng Trong, anh "hai" là "cả" và cậu "út" sẽ nuôi cha mẹ, thờ cúng ông bà. Cho nên có câu " *Giàu con út no khó con út chịu*" là vậy. Việc anh "hai" thành anh "cả" là từ hoàn cảnh gia tộc của chúa Nguyễn Hoàng.

Cha Nguyễn Hoàng là Thái sư Quốc công Nguyễn Kim, một vị tướng của nhà Lê đang trên đường chinh phục nhà Mạc thì bị một hàng tướng của nhà Mạc sát hại. Sau khi Nguyễn Kim chết, quyền bính của quân đội chuyển về tay con rể là Trịnh Kiểm. Nguyễn Kim có hai con trai là Nguyễn Uông và Nguyễn Hoàng. Trịnh Kiểm lo khi Uông đủ lông cánh thì sẽ đòi lại quyền thừa kế ngôi vị của cha. Cho nên Kiểm bày mưu để Uông sai phạm luật nhà binh mà giết Uông. Trước cảnh hoạ đó Nguyễn Hoàng lo sợ đến lượt mình nên đã cho người đến hỏi kế của Trạng Trình, nghe được câu:

Hoàng sơn nhất đài

Vạn đại dung thân

Lập tức Nguyễn Hoàng nhờ chị gái là Trường công chúa Ngọc Bảo—vợ Trịnh Kiểm, xin Trịnh Kiểm cho đi trấn

nhiệm vùng Thuận Quảng . Do đó mà Nguyễn Hoàng từ anh " hai" trở thành anh " cả" thờ cúng cha mẹ, ông bà. Đó là nguyên do của việc anh " hai " thành anh " cả" và cậu " út" nuôi cha mẹ thờ cúng ông bà ở Làng Trong. Vì thế chữ " út" đã thành đại từ nhân xưng thông dụng đứng trước tên người như : " út Trà ôn", "út Tịch"vv...

Dẫn lại dài dòng nội dung trên là để nói chữ " Lý" đứng đầu trong các điệu " Lý" dân ca Làng Trong là do mưu sĩ Đào Duy Từ tạo nên, bắt nguồn từ chữ " Lý " trong điệu "*Lý cây đa*" của vùng Kinh Bắc.

Như vậy, sự hình thành một dòng văn hoá của một vùng văn hoá là bắt nguồn từ lịch sử xã hội của giai đoạn đó tạo nên- mà hàm nghĩa triết lý được đọng lại ở những tên gọi, hoặc thuật ngữ, thành ngữ của giai đoạn đó như chữ " Lý" và "anh hai" " cậu út" vv...như đã trình bày.

Lời cuối: Chúng tôi người Quảng Trị (Bích La Trung) nên dễ linh cảm ý nghĩa của bài *Lý hoài Nam* hơn, đồng thời trải qua nhiều năm cùng sinh viên của trường Đại học Văn hoá Hà Nội đi thực tế hội Quan họ và về thăm quê Quảng Trị, đọc Gia phả của dòng họ mình mà nảy ra ý kiến trên để tham khảo, có gì sai sót kính mong Quý bậc cao minh chỉ giáo cho.

6. NÉT ĐẶC TRƯNG TRONG MÚA THÁI

Múa Thái tiếng địa phương gọi là "Xè Tay"- Múa Thái là một trong những bông hoa tiêu biểu của nền nghệ thuật múa dân gian của các dân tộc Việt Nam.

Múa Thái phản ánh những hiện tượng sinh hoạt trong đời sống của xã hội như *Múa Nón*, *Múa Khăn*, *Múa Quạt* v.v, hoặc phản ánh lịch sử đấu tranh sinh tồn của dân tộc, ở những trận mạc chinh chiến của ông cha giành giật đất đai để xây dựng lập bản như múa "*Nhục hươ*" (đẩy thuyền đưa đoàn quân vượt thác qua sông), hoặc múa "*Mắc hín*" (múa nhạc - quả nhạc ngựa trong chinh chiến), hoặc múa "*Chầu Po*" (chào mừng thắng trận của các tướng soái Chầu mừng), v.v..

"Múa Thái" với dung lượng phản ánh như thế, nhưng hình ảnh động thái của ngôn ngữ múa bay bổng, thăng hoa, cách điệu lúng liếng, đạt đến độ tâm cao của nghệ thuật thẩm mỹ. Đó là điều làm rung động tâm hồn khán giả trong nước và các nước bè bạn.

Múa Thái chủ yếu do chị em phụ nữ thực hiện, tạo nên những bức tranh sắc màu dân tộc trong trang phục: váy

dài đến chân và áo dài màu đen hoặc áo ngắn ngang bụng trở lên - "xựa côm" bó sát thân người với hàng cúc bướm bạc xếp hàng trước ngực và bộ tóc dài chải mượt để sau vai. Hình thể: hai tay đưa lên ngang vai- tay trái và thân người chệch về phía trước, rồi khoát xuống cùng thời, nhún gối chân phải, rồi gạt nhẹ bàn chân về đằng sau thân hình dong đưa, nhịp bước thướt tha, uyển chuyển, chấp chới như cánh chim bay, hoà cùng nhịp trống xoè rộn rã trong ngày xuân, trong đám cưới, trong làm nhà mới.

Trong mỗi bản của người Thái đều có một điệu xoè, các thế hệ nối tiếp nhau trẻ trung, duyên dáng. Trẻ thơ điệu trên lưng mẹ, đã thấm đượm tiếng trống xoè với nhịp múa "chấp chới như cánh chim bay" nâng niu tâm hồn của bé cho bước trưởng thành, khôn lớn.

Xoè Thái được biết đến ban đầu, rồi lan truyền dần cho đông đảo khán giả cả nước cùng biết là từ chiến dịch Điện Biên 1954. Bước đầu, do các đội văn nghệ không chuyên dân tộc Thái đi dân công biểu diễn liên hoan giữa quân và dân, tiếp đó là các đoàn văn công sư đoàn 316, sư đoàn 312 kế thừa biểu diễn và sau đó là đoàn văn công Tổng cục Chính trị quân đội khai thác, chỉnh biên nâng cao.

Những điệu múa dân gian Thái được các nghệ sĩ biên đạo múa chỉnh lý nâng cao động tác và đội hình, còn các nhạc sĩ sáng tác âm nhạc thì thổi hồn vào nghệ thuật âm thanh đã làm sinh động, tạo nên những dấu ấn trong ngành nghệ thuật múa Thái. Trong đó tiêu biểu là điệu *múa Nón* , dựng múa nghệ sĩ Minh Tiến, âm nhạc nhạc sĩ Lê Lan, còn chiếc nón là của người Kinh - chiếc nón thúng

quai thao của vùng Kinh Bắc- mặt ngoài bằng, biểu tượng của mặt trống đồng.

Nghệ thuật múa Thái, hoành tráng rực rỡ, từ năm 1957 trở đi, đã được các đoàn nghệ thuật của ta đưa đi biểu diễn ở các nước bè bạn và các cuộc liên hoan thanh niên và sinh viên của thế giới, để lại nhiều ấn tượng gợi cảm, được khán giả yêu thích mến mộ.

Múa Thái ở đời thường, chỉ có vài điệu đơn giản như "xoè hoa"- cùng nắm tay nhau hoà cùng nhịp trống, đi vòng tròn theo chiều ngược kim đồng hồ và "múa sạp", còn lại đều nằm trong múa tín ngưỡng. Đó là những điệu Múa cúng, Hát cúng do các thầy mo ở các làng bản thực hiện. Nếu như không có một sự đột biến xảy ra thì múa Thái khó trở thành hiện hữu như ngày nay.

Đó là vào khoảng năm 1920 ở huyện Phong Thổ của tỉnh Lai Châu có một *Mo mường* (mo đứng đầu mường) là Lường Văn Chượ biệt danh "Then Chượ" phục vụ trong nhà quan Tri châu huyện Phong Thổ, đã lấy các điệu múa cúng trong lễ "kin lẩu nó" và "kin pang then", mà sắp xếp lại làm thành tám điệu múa cho đội xoè trong nhà Tri châu biểu diễn trong những cuộc tiếp đón khách khứa. Tám điệu múa đầu tiên gồm có: *múa nón*, *múa khăn*, *múa quạt*, *múa chai*, *múa quả nhạc* (ngựa), *múa hái rau* (kếp phắc), *múa mời rượu* và *múa quét hoa tàn*"quát bó héo". Từ tám điệu múa này, sau đó vài năm, các huyện trong tỉnh Lai Châu tuyển diễn viên, cử lên huyện Phong Thổ học, về xây dựng cho đội xoè của huyện mình. Đến năm 1925 đã có cuộc Hội diễn múa đầu tiên tại biệt thự nhà vua xứ Thái Đèo Văn Long ở huyện Mường Lay. Ngành

nghệ thuật múa truyền thống của người Thái đi vào bước ngoặt phát triển rực rỡ từ đó ⁽¹⁸⁰⁾.

Đã có một thời, giới nghiên cứu muốn tìm nguồn gốc xuất xứ của nét đặc trưng trong múa Thái, đó là động tác "*nhún gối phải, rồi gặt nhẹ bàn chân về đằng sau*".

Chẳng hạn, trong Hội nghị múa Thái năm 1967 do phòng nghiên cứu văn hoá dân gian của Sở Văn hoá Tây Bắc tổ chức, chúng tôi là đại biểu của tỉnh Lai Châu. Đinh Chanh, cán bộ nghiên cứu múa đọc báo cáo cho rằng: Động tác nhún gối phải, gặt nhẹ bàn chân về đằng sau, đó là do người Thái đi trên nhà sàn, mặt sàn lát bằng liếp tre, cho nên bước đi nhún nhảy đồng đưa mà có.

Hoặc trong bộ phim "*Lai Châu mùa gặt*" (1970) do nhà văn Mạc Phi đạo diễn, có trường đoạn quay cận cảnh. Trên cánh đồng mới gặt, đứng bên đồng lúa vừa đập xong, hai cô gái Thái đang quạt lúa: chân phải đá tung thóc lên đằng trước, đồng thời hai tay cầm chiếc quạt to như chiếc nón-quạt, điệu bộ đồng đưa, nhún nhảy... Phải chăng tác giả ngụ ý nói, từ trong lao động mà có động tác múa Thái.

Thứ ba, nhà nghiên cứu múa của Viện Văn hoá Thông tin lại đưa ra một ý kiến khác (trao đổi riêng). Múa Thái xuất hiện khoảng năm 1925 trở đi, là do người Pháp đưa các điệu múa của họ vào Tây Bắc như van, tanggo vv, nên người Thái bắt chước mà có động tác múa "*nhún gối phải, gặt nhẹ bàn chân về đằng sau*". Ý kiến này của nhà nghiên

180 Dương Đình Minh Sơn *Tư liệu múa Thái*, Bản đánh máy phòng Văn nghệ sở Văn hoá tỉnh Lai Châu 1966.

cứu múa Phạm Hùng Thoan (khoảng 1986) đã được một đơn vị nghệ thuật quân đội áp dụng vào múa Thái mang tính chất van vơ.

Song ba ý kiến tìm về nguồn gốc của nét đặc trưng trong múa Thái như thế đều dựa trên tính hiện thực, thì dễ lâm vào con đường nguy hiểm.

Để góp phần tìm hiểu về vấn đề trên, đến lượt mình chúng tôi xin nêu ý kiến rằng: Nét đặc trưng của múa Thái là xuất xứ trong tín ngưỡng, từ động thái của con ngựa chiến trong trận mạc được tăng lớp thầy mo thăng hoa trong điệu múa cúng của cuộc hành lễ.

Năm 1958, tôi được chứng kiến điệu múa minh hoạ trong lễ "Xên mường" (cúng mường) tại đền bản Phủ, thị xã Điện Biên, nay là thành phố Điện Biên. Hồi đó, điệu múa cúng, hát cúng ấy đối với tôi, người mới lên Tây Bắc là quá lạ lùng. Cho nên sau đó, tôi đã hỏi thầy mo vừa hành lễ xong bước ra. Ông nói: "Xe mạ hợp xác" (Múa ngựa đánh giặc)⁽¹⁸¹⁾.

Hàng năm trước khi xuống đồng, người Thái có lễ cúng mường tháng Giêng của lịch Thái khoảng tháng 7 âm lịch do Chầu mường (Lãnh chúa đầu mường) chủ tế và thầy mo mường hành lễ. Lễ cúng mường kéo dài ba ngày ba đêm. Dân toàn mường về dự: mổ trâu, giết lợn, kẻ ăn người hát, nhóm múa, chiêng trống xao động núi rừng. Và chỉ ở lễ Xên mường này, lời cúng của thầy mo mới được trích trong

181 Tư liệu sưu tầm điển dã của chúng tôi tại huyện Điện Biên tháng 8 năm 1958.

tác phẩm anh hùng ca "Tay pu xác" (Đời chinh chiến của ông cha) có đoạn như sau:

*Bả lự tạo bau hê đẩy năng fuk năng sát
Chăng bau đẩy năng fuk năng sát
Quen dết mạ fai đám hy hai
Mạ cai táng non pá
Mạ hợp xác bau đẩy dú đại
Mạ dú đại cau môm*

(Con nhà Tạo chưa có cốt có chiếu để ngồi ¹⁸²

Vậy, chưa nên ngồi trên cốt trên chiếu

Hãy lên ngựa rong ruổi núi đá trập trùng

Khi qua đường, khi ngủ rừng

Ngựa chiến không được ở yên

Ngựa ở yên cái bụng nó rầu).

Đây là đoạn lời cúng kể về trận mạc của ông cha dòng Tạo (lãnh chúa) và được ví như sự dũng mãnh, kiên trì của con ngựa "không được ở yên" "ngựa ở yên nó rầu". Khi hát cúng xong đoạn thơ này, thầy mo múa cúng động tác con ngựa để minh họa.

Ta đã biết, ngựa chiến khi gặp địch thủ: mồm hí, chân phải dậm dậm xuống đất, rồi gặt, gặt móng về đằng sau, đôi

¹⁸² Ý, nhà Tạo lãnh chúa chưa có đất để ở, chưa có dân để cai quản.

khi hai vó trước còn nhắc lên cao, thách dọa đối phương. Do đó, để minh hoạ lại các động tác ấy, thầy mo tuân tự làm những việc như sau: Thứ nhất, tay phải nắm thấp đốc kiếm, tay trái nâng lưỡi kiếm lên ngang ngực. Thứ hai, đồng thời khi bắt đầu múa, nhắc cao bàn chân phải lên cao độ 20 cm, rồi dập xuống đất hai cái "xạp" "xạp" tiếp đến nhún gối phải, gạt nhẹ bàn chân về đằng sau.

Động tác dập dập chân xuống đất, rồi gạt nhẹ bàn chân về đằng sau, đó là thể hiện khí phách "kiêu hùng" của con ngựa chiến khi gặp đối phương. Vì thế, động tác "kiêu hùng" này được lấy làm hạt nhân chính trong điệu múa cúng ấy: đi qua phải, tiến lên, đi sang trái, đi lùi xuống – tức là đi vòng tròn ngược chiều kim đồng hồ. Mỗi tuyến đi như vậy cứ hai bước (chân trái một bước, chân phải chỉ nửa bước - nằm dưới chân trái), thầy mo lại nhún gối phải, gạt nhẹ bàn chân về đằng sau. Toàn bộ không khí của điệu múa cúng ấy là nhằm diễn tả lại trận đánh của thời cổ xưa. Và động tác nhún gối phải gạt nhẹ bàn chân về đằng sau là yếu tố đặc trưng, tạo thành motif chính trong điệu múa cúng của lễ "Xên mương" này.

Như phần đầu đã nói, từ năm 1958 trở về trước, hàng năm người Thái có Lễ cúng mừng lớn nhất, kéo dài ba ngày ba đêm. Về nội dung diễn biến của các sự kiện trong lễ cúng đều lấy trong tác phẩm anh hùng ca "*Đời chinh chiến của ông cha*", song chỉ những sự kiện chính mới được nhắc đến trong hát cúng và minh hoạ trong múa cúng. Chẳng hạn, như múa về con ngựa chiến vừa kể, hoặc múa đoàn thuyền vượt thác đưa đoàn quân qua sông, hoặc múa tưởng niệm các chiến sĩ và tướng soái tử trận, v.v.

Từ trạng huống thầy mo hát cúng, múa cúng minh họa lại các động thái "kiêu hùng" của con ngựa chiến, lại được ví với sự dũng mãnh của các vị tướng soái. Cho nên, các động thái "kiêu hùng" của con ngựa chiến được nhắc lại nhiều lần là nhằm biểu tượng các trận quyết chiến sinh tử. Và đến đây, các động thái hoạt động "kiêu hùng" của con ngựa chiến đã được tâm hồn "nghệ sĩ" của các thầy mo Mường (cung đình- trên phìa và bản) nâng lên thành những động tác múa, mang tầm nghệ thuật, thẩm mỹ cao "chấp chới như cánh chim bay". Trong khung cảnh của cuộc hành lễ tín ngưỡng, cho nên điệu múa cúng còn được phủ thêm một lớp sương mờ huyền thoại về các sự tích xa xưa trong tác phẩm anh hùng ca "*Tay pú xấc*"; song một năm chỉ được diễn lại một lần. Tuy nhiên, motif múa động thái "kiêu hùng" này đã được đội ngũ các thầy mo cấp dưới (bản) học lại, sử dụng trong các điệu múa cúng hàng ngày, (không liên quan gì đến con ngựa chiến cả), đó là công việc thường nhật của đội ngũ thầy mo bản.

Để thấy rõ điều này, cũng cần nói thêm về tác dụng của con ngựa chiến trong trận mạc và thần thoại của các bộ tộc cổ xưa.

Chiến tranh ngày xưa thì ngựa được coi như một cỗ "chiến xa" lợi hại. Chẳng hạn ở người Kinh có truyền thuyết ngựa Thánh Gióng và trong Hội Gióng cũng có động thái múa minh họa ngựa Thánh Gióng, theo nhịp trống của hội chồm vó lao lên phía trước và Thánh Gióng nhổ tre ngà quật vào đầu giặc Ân. Còn người Hmông ở Tây Bắc, trong cúng tế thầy mo cũng diễn tả lại tiếng phì của con ngựa (bằng cách cho hai môi sát lại, dồn luồng hơi từ

phối phát ra, lấy lưới chặn lại và dùng đầu lưới bật lên bật xuống sẽ thành tiếng ngựa phì). Hoặc ở vùng Trung Á -xứ sở của người đi ngựa và kiểu rung bồm, lắc đầu của ngựa cũng được đưa vào múa trong Sa man giáo của vùng đó, rồi lan truyền ra ngoài múa dân gian. Đó là kĩ thuật " lắc đầu" " rung cổ ", yếu tố đặc trưng trong múa của vùng Trung Á. Nên có câu:

Nhìn lược thì nhớ đến gương

Nhìn lên sân khấu thấy Tân Cương lắc đầu

Người Thái ở Tây Bắc có điệu múa nhạc diễn tả lại sự kiêu hùng của con ngựa chiến, gồm bốn nữ và bốn nam. Nam cầm đàn tính, nữ trên ngón tay giữa đeo chùm quả nhạc ngựa. Lời giới thiệu múa:

"Nhạc đi trong rừng như tiếng chim gọi bạn

Nhạc đi đồng bằng rộn rã báo tin".

Nữ ra múa trước. Mỗi bên cánh gà đứng hai nam. Khi nam chuẩn bị ra thì co chân phải dẫm dẫm hai cái "xạp" "xạp" (như con ngựa dẫm chân khi gặp đối thủ) rồi lao ra múa với nữ. Diễn biến của điệu múa nhạc, đó là sự quần nhau giữa các con ngựa chiến. Bốn nam, khi thì theo từng đôi xáp mạnh: đao qua, đao lại cây đàn tính. Đó là những con ngựa đực theo từng đôi đang quần nhau, trong tiếng quả nhạc rộn ràng giục giã trên tay bốn cô gái; khi thì toả ra, mỗi con về với mỗi ngựa cái: âm nhạc chậm lại, nhịp múa trở nên dịu dàng ve vuốt như từng ngựa cái chăm sóc cho từng ngựa đực sau trận ác chiến. Ở điệu múa này, tốp nam diễn tả động tác co chân dẫm xuống hai cái "xạp" "xạp" của ngựa chiến khi gặp địch thủ, còn tốp nữ diễn tả

động tác "nhún gối phải kéo sệt nhẹ bàn chân về đằng sau".

Tóm lại, điệu múa minh hoa "*Mạ hợp xác*" (Ngựa đánh giặc) của thầy mo Mường (mo đứng đầu mường) trong lễ cúng mường là có hai động tác. Thứ nhất, chân phải nhấc lên rồi dẫm xuống hai cái "xạp" "xạp" ứng với hai phách mạnh của nhịp nhạc đầu⁽¹⁸³⁾. Thứ hai - theo chân trái, chân phải bước lên nửa bước, nhún gối rồi kéo sệt nhẹ bàn chân về đằng sau.

Đó là hai động tác chính mang tính đặc trưng của điệu múa cúng trong lễ *Xên mường* –cúng mường của người Thái ở Tây Bắc. Khi nó lan truyền trở về lại đời thường, được thể hiện đầu tiên trong điệu múa nhạc đã phân tích. Còn lại các điệu múa không có nam, chỉ có nữ thì chỉ dùng động tác nhún gối phải rồi kéo sệt bàn chân về đằng sau, tuy nhiên trước khi chuyển đội hình múa thì nữ cũng dẫm chân.

Tại Hội nghị múa Thái năm 1967 do phòng nghiên cứu văn nghệ của Sở văn hoá khu Tây Bắc tổ chức, chúng tôi và một số lời phát biểu khác đề cập đến công lao của Then Chượ đối với ngành múa Thái. Phát biểu trong Hội nghị, nhà nghiên cứu văn hoá Thái, Giám đốc sở Văn hoá khu Tây Bắc Chăm Biêu khẳng định lại công lao của Then Chượ và đề nghị ngành múa khu Tây Bắc, trực tiếp là sở Văn hoá tỉnh Lai Châu có biện pháp khôi phục lại thân thể và sự nghiệp của Then Chượ. Nhưng những năm tháng sau đó, đất nước có chiến tranh, bản làng còn bận đưa người ra

183 Dương Đình Minh Sơn, *Ngôn ngữ với việc hình thành âm điệu đặc trưng trong dân ca Thái*, xem mục 16 *Điệu nhạc múa cúng Mường*, Nxb Âm nhạc (1994), tái bản 2001, tr 84.

mặt trận, cho nên công việc nghiên cứu tưởng nhớ đến công lao của các nhà văn hoá chưa có điều kiện, và lâu dần rồi đến nay vẫn chưa thực hiện được.

Theo chúng tôi, công lao của nghệ nhân Then Chuợ được coi là ông Tổ của ngành múa Thái, cũng ví như nghệ sĩ Cao Văn Lầu, danh nhân của ngành Cải lương Nam Bộ, người tạo ra 36 nhịp vọng cổ.

Nhân đây, chúng tôi xin ghi lại lời của cố Giám đốc Sở Văn hoá Tây Bắc Cẩm Biều đề nghị lãnh đạo Văn hoá của tỉnh Lai Châu và lãnh đạo ngành múa TW cần để tâm đến vấn đề này.

Lai Châu 1966, Hà Nội 1994

7. TỤC "CHỘC SÀN" CHỌN BẠN TÌNH CỦA NGƯỜI THÁI Ở ĐIỆN BIÊN

Mùa xuân là mùa của hệ sinh thái giao hòa, muôn ngàn cây lá bước vào "thì" đơm hoa kết trái và đó cũng là mùa xuân yêu đương tình tự ở tuổi trẻ của con người.

Với con người thì quan niệm về tuổi yêu đương của các dân tộc xưa và nay rằng : trai "*khôn*" dựng vợ, gái "*lớn*" gả chồng, đó là quy luật tồn tại và phát triển của xã hội loài người.

Nhưng quan niệm về cái "*khôn*" và cái "*lớn*" của mỗi thời đại có khác nhau. Ngày nay, trai "*khôn*" phải 20 tuổi và gái "*lớn*" phải 18 tuổi thì mới bước vào tuổi yêu đương. Song thời xưa, người ta coi con trai 10 tuổi là đã "*khôn*" và con gái 12 tuổi là đã "*lớn*". tức là vào tuổi yêu đương (vì tuổi đời con người cao nhất là đến 40 tuổi). Đồng thời vấn đề dựng vợ, gả chồng của mỗi dân tộc cũng có những phong tục tập quán khác nhau khá đặc biệt.

Người Kinh thì có quan niệm : nhất gái hơn "*hai*" nhì trai hơn "*một*" và cha mẹ đặt đâu, con ngồi đấy. Cho nên ở họ, trong nhà có con trai lớn 10 tuổi là cha mẹ đã đặt vấn đề hỏi một cô gái 12 tuổi làm vợ cho con. Đó là tư tưởng phong kiến áp đặt.

Nhưng với các dân tộc thiểu số thì việc yêu đương của con trẻ được tự do hơn, do chúng định liệu lấy. Người Mèo ở Tây Bắc thì tuổi trẻ thường gặp nhau ở các phiên chợ tết hoặc ở các hội xuân. Còn người Vân Kiều ở vùng Trị Thiên, khi con gái đến 13 tuổi, bước vào kỳ yêu đương cha mẹ làm cho con gái một cái lán ở ngoài nương theo tiếng Vân Kiều gọi là "xu". Vào mùa yêu đương thì vài ba cô có một nhà "xu" để các chàng trai đêm đêm đến đó đánh đàn ta lư cùng các cô gái hát lời tình tự. Đó là phong tục yêu đương của tuổi trẻ người Vân Kiều ở triền dãy núi Trường Sơn. Còn người Thái ở Tây Bắc theo từng vùng cũng có phong tục yêu đương khác nhau của tuổi trẻ. Vùng Lai Châu thì tuổi trẻ tự tình trong hội ném còn : chiếc còn tung lên cao, bay đến tay ai thì người ấy cầm lấy, đó là lời nhận ước ban đầu. Còn của người vùng Sơn La thì trai gái tự tình tại sân "*Hạn khuống*" và người ở vùng Điện Biên thì trai gái có tục "*chọc sần*" (xắc san), để tự tình.

Người Thái đến tuổi yêu đương, trong giai đoạn tìm hiểu, ban đêm có tục "*chọc sần*" gọi bạn tình hóm hỉnh : con trai đứng dưới gầm nhà sàn, cầm que chọc nhẹ lên chỗ đệm cô gái nằm – tín hiệu ước lệ để gọi bạn gái ra hát tự tình. Những bậc cha mẹ về già, đêm đêm nghe điệu Khắp Xai Peng của tục "*chọc sần*" cũng bồi hồi nhớ cái thửa xa xưa... và thầm mong cho con trẻ chọn được bạn tình vừa ý.

Hàng năm, sau mùa gặt hái xong, khoảng tháng 12 âm lịch trở đi, đêm xuống trời se lạnh, các nhà đi ngủ sớm. Những chàng trai đến tuổi "*đi*" tập trung lại đầu bản đốt lửa, thay nhau thổi sáo Pí pạp và hát lời gọi bạn tình. Tiếng sáo trầm bổng hoà cùng lời ca yêu đương, bay vào

bản, đến từng nhà báo hiệu mùa yêu đương với tục "chọc sần" đã đến.

Theo làn điệu Khắp Xai Peng:

*Đồi cao đã thành từng nương bông
Ngọn núi nào cũng có bia dựng
Em tưởng rằng em cao hơn cả
Anh còn có thang đến tận trời*

Hoặc :

*Không yêu được em
Anh làm giặc giữa bản
Không lấy được em
Anh làm loạn giữa mường*

Đã biết đó là những lời khoa trương nhưng không thể kém phần kiên quyết, những cô gái đến tuổi "ý" nghe mà rạo rực đợi trông. Sau đó, các chàng trai, một số ở lại tiếp tục hát, số khác phân nhau toả vào bản, đến nhà có bạn gái, đứng dưới gâm sần, cầm que chọc nhẹ lên chỗ đệm cô gái nằm- nếu không may chọc nhầm sang chỗ đệm bà mẹ thì mẹ nói : nó nằm bên kia. Đợi cái "cỡ" ấy là cô gái dậy vén màn, nhẹ đến mở cửa, ra với bạn tình.

Những đêm đầu, phần nhiều là con trai thay nhau thổi sáo và hát ngợi ca bạn gái:

*Yêu ngón tay thon lá hành
Đuôi mắt đẹp dài như lá trầu xanh
Anh yêu em lời ước nguyện mãi nhớ
Nhớ khăng khăng tình son sắt đôi ta*

Hoặc :

*Em chớ tham đây bồ bông nén
Không vì vàng bạc chất kín hòm
Người xấu (bụng) vàng bạc như sắt rỉ đồng vụn
Chẳng bằng được ta : vai vác dao đeo làm nên
tất cả*

Đêm hội "chọc sần" đến khuya mới tan cuộc, ai về nhà nấy, hẹn hôm sau.

Những đêm tiếp theo, thể thức "chọc sần" vẫn diễn ra tuần tự như đêm đầu, nhưng cuộc hát chung được rút ngắn dần lại. Những đôi bước đầu đã hợp ý thì tách ra, cô gái đưa bạn trai về nhà mình, ngồi đầu hè (gầm sần) đốt lửa : trai thổi sáo Pí pặp, gái hát lời tự tình. Những nhà ở cạnh nghe và nếu có mười đôi ở mười nhà thì cả bản đều được nghe hát.

*Nếu tình anh xa em, tình anh muốn cuốn lại
Cuộn nhau như tơ vàng Mường Chiến
Cuộn nhau như cây si cuốn thân đa
Quý nhau như mạ non kiếm từ xa*

*Lời hẹn em để như khăn Piêu
Lời dặn em cài trước áo ngực
Lời thăm em cài trên mái tóc
Cài mái tóc em sợ rơi
Anh trao tình thương em cất trong lòng*

*Đã yêu nước ngập đầu không sợ
Đã hẹn hổ chần lồi vẫn đi tìm*

*Mẹ cài cửa "sàn" em mở cửa "quản"
Cha cài cửa "quản" em sẽ mở cửa "sia"*

Cảnh trời Tây Bắc những đêm trăng, trăng sáng toả màu xanh bạc, tiếng sáo dập dìu nỉ non hoà cùng lời ca yêu thương say đắm, nâng hồn lúa đôi vào cõi mộng. Càng về khuya bản làng càng yên ắng, tình lúa đôi càng đậm thắm lơ lửng chơi vơi của phút giây huy hoàng thánh thiện: nhịp sáo Pí xao động, dồn dập, réo rắt, lúc vút cao như hoà vào mây xanh sương bạc trên đỉnh núi, lúc lượn xuống thấp, thấp hơn vực suối, thăm thẳm tận đáy lòng người.

Người Thái có châm ngôn: Phải biết hát tình yêu, phải biết nghe hát tình yêu, vì hát tình yêu là hát làm người. Xoay quanh lời hát tình yêu để người ta nói lên tất cả các cung bậc của cuộc sống.

Tiến trình của tục "chọc sàn" được chấm dứt vài tháng sau đó, khi từng đôi, từng đôi đã đi vào ổn định. Tiếp đến là việc tiến hành trạm ngõ, anh con trai đến ở rể "*lụ khươi*". Trong thời gian ở rể "*lụ khươi*" phải nằm ngoài "*quản*" để còn thử thách công việc làm ăn và sự hoà hợp với bên nhà gái. Sau một vụ làm nương, một vụ làm mùa : cây bừa, nương phai đều đạt thì thời gian thử thách đã xong. Tiến hành lễ ăn hỏi "*chung chăn*" bước vào thời kỳ ở rể chính thức.

Việc tìm hiểu tục thành lúa đôi của người Thái diễn ra ở ba địa điểm đó là: tục "chọc sà", hát "*Hạn khuống*" và hội "*Ném còn*" ngày xuân. Nhưng tục "chọc sà" phải chăng là có sớm hơn cả và sôi nổi là ở vùng Điện Biên mà đến năm 1958 vẫn còn diễn ra lần cuối.

8. NHẬN THỨC VỀ CUỘC TÌNH SỬ HỒ XUÂN HƯƠNG VÀ TỔNG CỐC

Trong kho tàng văn học cổ Việt Nam, đề tài Tổng Cốc và Hồ Xuân Hương hình thành hai luồng: dân gian và văn viết. Luồng dân gian thuần khiết- đôi tình sử ấy rất đẹp – chúng tôi đi theo dòng này, còn luồng văn học thành văn thì hình ảnh Tổng Cốc kẻ trọc phú, phàm phu tục tử, và Hồ Xuân Hương bà “chúa thơ Nôm” (Xuân Diệu), chữ tài đi với chữ tai một vắn (Nguyễn Du) phải cam chịu số phận ngang trái: hết làm lẽ người này đến làm lẽ kẻ khác mà chẳng được yên, phải thốt lên lời thề độc “*Chém cha cái kiếp lấy chồng chung*”, hai lần làm lẽ hai lần goá bụa. Luồng văn học này kết tụ trong vở chèo *Hồ Xuân Hương* tác giả Thuý Linh và Bùi Đức Hạnh.

Tại sao một người phụ nữ xinh duyên, trí tuệ kiệt xuất, nhân cách sừng sững từng phát lộ trước đền Sầm Nghi Đống: *Ví đây đôi phận làm trai được*, vậy mà cái gì đã buộc trói bà lại với Tổng Cốc, kẻ ngu si, dâm dòn. Vì tiền ư? không thể ! Dùng quyền lực ư ? không có ! Thế thì cái gì ? Chưa ai lý giải được bi kịch ấy.

Chúng tôi sau nhiều năm thẩm thức vấn đề, đặt nghi vấn, hay quăng đời bất hạnh không đến với Hồ Xuân Hương mà qua thơ của bà người đời hiểu hai mặt, dựng nên chuyện.

Để tìm câu trả lời, chúng tôi dựa vào nguồn cứ liệu trong dân gian ở quê hương Tổng Kinh: một là Tổng Kinh cháu chất của nghề Gấp Thiểm đô ngự sử trong triều; thứ hai giai thoại về cuộc sống của đôi tình sử ấy ở nhà thủy đình giữa *Nguyệt hồ*. Tiếp theo, tìm một hình thức nghệ thuật thích hợp để chuyển tải tư tưởng của đề tài, đó là dạng cảm hứng lịch sử - thể loại văn này phóng túng, để đưa nhân vật thăng hoa đến đúng giai tầng của họ xuất thân, mà chúng tôi đã khảo sát được.

Một đề tài phức tạp, nan giải, lại chọn hình thức phản ánh như thế là mạo hiểm, có chỗ phải dùng hành văn tùy bút dễ sa đà, ngộ nhận gây nên sự hiểu nhầm. Nhưng một người biết chọn con đường mạo hiểm để đến thành công thì sẽ biết điều chỉnh cái tùy bút của mình..

Như vậy, cùng một đôi nhân vật, cùng một thời điểm lại có cuộc sống trái ngược nhau ở hai cực, một cực: Tổng Cốc kẻ trọc phú, dấn dộn và Hồ Xuân Hương bất hạnh phải nguyên rửa số phận; một cực khác: Tổng Kinh lịch duyệt, cao sang, danh gia vọng tộc và Hồ Xuân Hương kiêu sa, mệnh phụ, quý phái.

Sở dĩ cuộc đời của đôi tình sử ấy có hai cực là bởi lẽ: một cực ở ngay trên quê hương Tổng Kinh là chuyện mà nhân dân ở đó nói là có thực, còn cực thứ hai thuộc dòng văn viết, người ta căn cứ vào thơ mà nghĩ ra số phận của bà.

Trong sưu tầm nghiên cứu văn hoá dân gian, mỗi hiện tượng, mỗi giai thoại người nghiên cứu đều có quyền nhận diện, phán đoán, giải thích theo những cứ liệu và cảm nhận của riêng mình. Ai có cứ liệu vững chắc, sát thực, văn phong trong sáng, làm sống lại hình ảnh tiêu biểu, khơi dậy được bản chất cội nguồn tiềm ẩn trong những hình thái hiện tượng và giai thoại bị thời gian che phủ, thì thành quả đó sẽ được giới chuyên môn và độc giả phán xét, công nhận hay bác bỏ.

Đối với trường hợp Tổng Kinh và Hồ Xuân Hương thì việc biên giải các hiện tượng và giai thoại cần được kiểm chứng ngay tại trên quê hương của họ. Nếu những biên giải đó, được trước hết là nhân dân vùng Tứ Xã- Sơn Dương chấp nhận thì thành quả ấy có lẽ không xa sự thật. Bởi vì, ở đó là nơi lưu giữ những giai thoại và kỷ vật của đôi tình sử, cho nên họ có quyền phán quyết công việc ấy. Thậm chí, có nhà khoa học nào đó có trót nhớ nói: các di vật ấy(ngôi nhà, đôi bình, *Nguyệt hồ...*) kể cả bài thơ "*Vin cành quế*" (dầu đề do chúng tôi đặt ,Tuần báo Văn nghệ số 30-29/7/2007, tr 8) không phải của Hồ Xuân Hương thì nhân dân ở đấy chẳng hề quan tâm. Bởi lẽ, những kỷ vật biểu tượng đó, do ông cha họ tôn kính truyền lại đã 200 năm nay. GS Lê Trí Viễn Đại học Sư phạm của ta và G.S Havót Mỹ quốc tịch Canada gốc Việt tên là Lương Văn Hy đã đến tìm hiểu, hoặc thầy trò của trường cấp III Hùng Vương đã về khảo sát và khách du lịch hàng ngày đến tham quan. Ở đó, (Phó giám đốc thường trực sở Văn hoá, Chủ tịch hội Văn nghệ dân gian tỉnh Phú Thọ Phạm Bá Khiêm cho biết), rồi đây sẽ xây dựng cụm văn hoá du lịch

gồm lễ hội Nỗ Nường (Trò Trám), nhà lưu niệm của đôi tình sử Tổng Kinh- Hồ Xuân Hương và khu di tích khảo cổ Gò Mun.

Giai thoại về Hồ Xuân Hương và Tổng Kinh đến nay (2007) đã có 13 bài viết (không tính bài của chúng tôi), song không ai đề cập tới cuộc sống hạnh phúc của đôi tình sử ấy ở nhà thủy tạ giữa *Nguyệt hồ*. Duy chỉ có cụ Dương Văn Thâm, Hội viên Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam trong một tư liệu *Chàng Cóc là ai* bản vi tính 12 trang có đoạn ghi như sau: Tổng Kinh làm cái tròi (chòi D.Đ.M.S) ở giữa hồ để Hồ Xuân Hương làm thơ, dạy học và tiếp xúc bầu bạn: khi thưởng nguyệt, ngâm thơ, lúc cuộc cờ, chén rượu, tiện trông coi ao cá đêm ngày một thể. Nhưng theo chúng tôi phải là một ngôi nhà, chứ cái *chòi* thì trẻ ngồi học và còn tiếp bầu bạn làm sao được. Vậy ngôi nhà giữa *Nguyệt hồ*, đó là chuyện có thực ; song cụ Thâm còn láy lại, trông coi ao cá một thể (vẫn coi Hồ Xuân Hương là con ở trông coi ao cá). Cụ Dương Văn Thâm thuộc dòng văn học viết, cho nên ông vẫn theo nhận thức của dòng “thứ hai” này- chỉ nói cái “chòi” chứ không thể nói cái nhà (thủy đình giữa nguyệt hồ) và còn nói “trông coi ao cá” chứ không phải nơi hưởng hạnh phúc của đôi tình sử.

Với chúng tôi, cuộc tình sử của Hồ Xuân Hương và Tổng Kinh rất đẹp, đầy hạnh phúc, điều đó chúng ta thấy qua bài thơ nhật ký ngũ ngôn tứ tuyệt bằng chữ Hán *Vin cànھ quế*, nhân dân địa phương nói là của bà ghi trên đôi lộc bình, đặt trên bàn viết như sau:

*Thảo lai băng ngọc kính
Xuân tận hoá công lương*

*Độc bằng đàn quế thượng.
Hảo phóng bích hoa hương.*

GS Kiều thu Hoạch dịch nghĩa đại ý (còn phần viết lại sau đây của chúng tôi):

Giữa đám cỏ hoang dại, ánh sáng bùng lên.
Xuân tàn nhưng hương mãi không hết, nhờ bàn tay trời.
Riêng đời ta được nường nhờ cung quế đỏ
Hãy trao cho nhau những tinh túy của mỗi bên

Dịch thơ:

*Gương sáng bùng cỏ rậm
Xuân mãi trời tài thay
Riêng tựa cung quế đỏ
Hoa biếc tỏa hương bay.*

Kiều Thu Hoạch

Hồ Xuân Hương ví mình như ánh sáng bùng lên giữa đám cỏ hoang dại, song theo thời gian, xuân có thể tàn nhưng hương sắc, danh tiếng của bà sẽ mãi mãi còn lưu lại với đời. Bà nói, may mắn thay, riêng cuộc sống của ta được nường nhờ cung quế đỏ – tức vị hôn phu và ân nhân -Tổng Kinh. Cho nên hãy tận hưởng những gì là cái thực “ham muốn” (libido) của con người đang có, do Trời phú cho, đạt đến độ đỉnh điểm, *hoa biếc ngát hương bay* .

Trong bài thơ, câu thứ 3 “Độc bằng” là đôi ta và câu 4: “Hảo phóng” – *hảo* là tốt , *phóng* là đẩy ra, như quân đội nói súng *phóng lựu*- nghĩa là mỗi bên (đôi ta) có những gì tinh túy thì đẩy ra hết để trao cho nhau. Do đó, hai câu thơ ấy chúng tôi dịch như sau:

*Duy đôi ta vin cành quế đỏ
Tha hồ hoa biếc ngát hương bay.*

Ở câu thơ thứ 3 có chữ *đan quế thượng*, theo thạc sĩ Nguyễn Bình Hạng nguyên giảng viên trường Nguyễn Ái Quốc về nghỉ hưu ở quê giải thích. Ở vùng đó có loại hoa hồng quế với ba màu: hoa quế bạch, hoa quế đỏ và hoa quế đỏ rực, loại hoa quế đỏ rực gọi là *đan quế*. Vì thế, chữ *đan quế* trong bài thơ này, phải chăng bà lấy ý từ hoa *đan quế* ở vùng ấy. Bởi lẽ, trong thơ của bà đều lấy những cảnh vật ở quê như: *quả mít, bánh trôi, ốc nhồi, cái quạt ...*

Do đó, muốn hiểu bài thơ này thì phải hiểu nguyên nhân xuất xứ, thời gian, không gian, hoàn cảnh và tâm lý của tác giả vv, không nên qua sách *Diễn cố văn học* bên Tàu mà nói rằng: *Vin cành quế đỏ* là nói người có tài, đỗ đạt cao, hoặc việc nuôi dạy con cái đỗ đạt thành tài, để nương nhờ về sau (!)..., chứ không dính dáng gì đến chuyện yêu đương của đôi tình sử kia cả- tức có người hiểu thơ theo chữ, mà không biết số chữ ấy xuất hiện trong ngữ cảnh nào.

Bài thơ của H.X.H ghi trên lọ lộc bình tại nhà T.C tôi đã có từ năm 1994, do cụ Từ miếu Trò Trám -Hoàng Văn Đôn cung cấp, nhưng nay (2007) khi đưa ra viết bài thì thấy mặt chữ sai so với bản phiên âm, nên tôi phải phen lên Tứ Xã nhờ nhà viết kịch- hội viên Hội Văn nghệ dân gian tỉnh Phú Thọ Nguyễn Bình Ngạn đến nhà cụ Thâm xin cho một bản, nhưng bản của cụ Thâm về mặt chữ cũng không đúng với bản phiên âm (chữ “thảo” ở câu đầu do cụ Thâm cung cấp có nghĩa là “nói”), do đó cho đến nay chúng ta chỉ có bài thơ phiên âm, còn mặt chữ của bài thơ thì đã bị mờ, ngay G.S Lê Trí Viễn cũng không có bài thơ ấy.

Dù vậy, qua phiên âm bài thơ nhật ký của H.X.H ghi trên đôi bình bằng gỗ mít sơn then đặt trên bàn viết tại nhà thủy đình giữa *Nguyệt hồ* cho chúng ta biết bà rất mãn nguyện hạnh phúc với Tổng Kinh.

Tương truyền *Nguyệt hồ*, mặt nước trong xanh, in bóng sơn thủy hữu tình, đêm chếp đóp trắng, ngày trăm quây sóng. Giữa hồ dựng một ngôi nhà, có cầu kiều bắc qua để Hồ Xuân Hương làm nơi nghỉ ngơi, vui chơi, làm thơ, dạy học và bình thơ với bạn thơ của chồng. Xung quanh hồ có hàng rào bằng hai hàng liễu rủ trồng zíc zắc, để Xuân Hương hoạt động thì bên ngoài chỉ thấy thấp thoáng. Do nể trọng về tài, yêu mến về sắc của Hồ Xuân Hương cho nên Tổng Kinh muốn tạo một tiên cảnh để vừa lòng người đẹp.

Hồ Xuân Hương dáng người thanh tú, thon thả, quý phái, nước da trắng hồng như trứng gà bóc, đôi mắt huyền, hàng mi lá liễu, với bộ tóc dày, xanh mượt, dài thướt tha, dài chấm gót⁽¹⁸⁴⁾. Mỗi khi vợ xoa tóc ra, Tổng Kinh đưa bàn tay vuốt nhẹ làn tóc của vợ, rồi đứng ngắm âu yếm. Đôi mắt đen nhánh, sắc như dao cau của nàng nguyệt lại chồng một cách nũng nịu. Anh Nguyễn Bình Phúc cháu đời thứ bảy của cụ Tổng Kinh nói: Nước gội đầu của bà đều là nước lá thơm, nấu ủ từ nhà mang ra. Hai đứa hầu gái lúc nào cũng thay nhau túc trực ở ngoài bờ liễu, nghe tiếng chuông là phải có. Bà ăn cơm gạo thơm, cá chỉ ăn khúc giữa, bỏ đầu, bỏ đuôi... Kiểu cách của bà “ba” sống như bà hoàng một cõi, cả làng đều lan truyền đàm tiếu, nhưng ông Tổng

184 Lê Trí Viễn, *Kiến thức ngày nay*, số 4 /1991 tr 3.

để ngoài tai, vẫn chiều, vẫn chuộng, không những một năm mà đến nửa đời người.

Khi họ ra đường Tổng Kinh đi ngựa, chú Ré cấp tráp theo hầu, Hồ Xuân Hương đi vồng, thằng Quýt đi theo cầm ô che, con sen ôm hộp trầu. Người dân quê thấy đều tránh, ai lỡ phải gặp thì không dám nhìn. Bởi lẽ ông Tổng Kinh vừa là chánh tổng, vừa là cháu chất của vị quan nghè Thiểm đô ngự sử trong triều nhà Lê, vậy bà “ba” Hồ Xuân Hương cũng là cháu chất dâu của ngài. Đôi tình sử ấy thuộc dòng giới danh gia vọng tộc, quý phái, thuộc tầng lớp trên, còn dân làng họ sống đúng theo phận vị giai tầng.

Tuy nhiên, cách sống của bà “ba”, hiện nay chỉ vài ba người trong đó có cụ Huy Tự nói: Tổng Kinh giàu có, lại là cháu chất của Nghè Gáp danh gia vọng tộc, Hồ Xuân Hương là nữ sĩ, họ sống theo cách trí thức là phải.

Trong nghiên cứu văn hoá dân gian, việc nhận thức về Tổng Kinh và Hồ Xuân Hương ở cực nào, đó là do khả năng lựa chọn, tìm kiếm mạch nguồn- tức là những hiện tượng qua những chi tiết tạo nên nhân vật. Đó là nhãn quan, trí tuệ và nghề nghiệp của người cầm bút. Thành công hay thất bại là ở chỗ xây dựng được trường đoạn đôi tình sử ấy sống ở *Nguyệt hồ*, song chưa có ai đề cập đến, mặc dù đã có 13 bài viết về đôi tình sử này. Chỉ đến bài của chúng tôi mới đặt một nét phác hoạ về cuộc sống hạnh phúc của đôi tình sử ấy ở nhà thủy đình giữa *Nguyệt hồ*.

Còn danh từ cóc, GS Lê Trí Viễn sau khi dẫn về nghĩa của các từ *cóc* trong sách *Từ điển tiếng Việt* đã viết như sau: Vậy Tổng Cóc chưa hẳn là người xấu xí, không ra gì,

có khi lại là ông Tổng gan dạ, có bản lĩnh đối với quan trên, không chỉ một phép vâng dạ, một ông Tổng cóc tía⁽¹⁸⁵⁾. Do đó, chúng tôi chọn *cóc* cậu ông trời và *cóc* tía trong bài viết của mình là có cân nhắc⁽¹⁸⁶⁾.

Chúng tôi nghĩ, phải có cuộc sống đầy hạnh phúc mới có cảm xúc mà viết nên bài thơ nhật ký riêng tư kia. Bài thơ ấy không phổ biến, chỉ may ra các người hầu hạ và một số bạn bè biết và đọc theo phiên âm, chứ không đọc theo mặt chữ. Ấy mới gọi là văn hoá dân gian.

Tổng Kinh, vị công tử cháu chắt của “quan nghề”, cho nên, Tổng Kinh cậy thế đối với những kẻ cường hào, ác bá (điểm này có phần ảnh hưởng tư tưởng của H.X.H) nhưng với nhân dân thì lịch thiệp hào hoa và lại có khẩu khí nhạy cảm, ứng đối thơ văn vào loại tầm tầm “bạc trung”. Còn nghề võ thì thuở đôi mươi ông đã từng chinh phạt đến chức đội, gọi là “Đội Kinh”- kinh là loài cá kinh. Người ta ví ông như loài cá kinh để nói về tài tháo vát, năng nổ, lanh lợi, nhưng bị mắc vào “lưới” tình với nàng nữ sĩ họ Hồ, còn các bạn đồng liêu của ông như Tú điếc, Nho Trâm cũng từng ra sức “cắm đăng”, “đón lưới”, “be bờ” mà phải ra về tay trắng, còn bị nữ sĩ chê cười cho nữa. Trong đó, Tú điếc người có công nhiều nhất trong việc giúp đỡ thầy “Đồ Xứ”- phụ thân của nữ sĩ ngồi dạy học trong làng Sơn Dương được ví bằng hình ảnh *đánh gốc bóc chà* -nghĩa là vừa đốn chặt lại phải tự thu dọn:

185 L ê Trí Viễn, *Kiến thức ngày nay*, số 4 /1991 tr 3.

186 Dương Đình Minh Sơn, *Phát hiện bút tích của Hồ Xuân Hương tại nhà Tổng Cóc*, Văn nghệ số 30 (28-7-2007) tr 8 .

Đánh gốc bốc chà may Tú điếc

Cá Kinh mắc lưới phúc nho Trâm .

Họ coi việc không “bê” được cành quế là “may” là “phúc”. Hiện tượng ấy dân gian gọi là *không ăn được đạp đở*, còn người vịn được cành quế ở cung quảng là “mắc lưới”- tức là *Đội Kinh*.

Đội Kinh chơi với các bạn, gồm những anh Tú, nhà Nho nổi tiếng hào hoa trong vùng, và họ đều cũng đã từng “nhằm nhe” với cô con gái cưng của cụ “Đồ Xứ”. Đồ Xứ là người đi thi đỗ đầu một xứ .

Ngày xưa, những người con gái xinh duyên, có học vấn mà không “môn đăng hậu đối” thì khó mà lấy được cậu “tú”, thầy “đề” xứng đôi vừa lứa, ngay như nữ sĩ Đoàn Thị Điểm muốn có người chồng xứng đáng cũng phải chịu làm bà “hai”, cho nên Hồ Xuân Hương con gái cụ “Đồ Xứ” cũng phải vậy. Ngoài ra, việc cụ đồ xứ gả con gái của mình cho Chánh tổng Nguyễn Quang Hoà còn nhằm nương nhờ vào người có quyền thế cao nhất trong vùng, để việc ngồi dạy học của cụ được thuận lợi và nể trọng hơn, đồng thời con gái cụ thành bà “ba” của vị Chánh tổng giàu có và hào hoa, thì cụ yên lòng, bởi có lần cụ khen thơ của Tổng Kinh là “khoáng đạt, mãn tiệp”. Như vậy, việc cụ Đồ Xứ gả Hồ Xuân Hương cho Tổng Kinh là nhằm hai mục đích. Một là để chỗ ngồi dạy học của cụ yên ổn, nể trọng, hai là gửi con gái vào chỗ quyền thế, giàu có, để khi cụ nhắm mắt xuôi tay thì khỏi lo cho con. Chủ ý của cụ Đồ Xứ là một mũi tên trúng hai mục tiêu.

Tương truyền, cụ “Đồ Xứ” quê ở Quỳnh Đôi Nghệ An

dòng dõi họ Hồ cùng chi và hàng bề bề trên của vua Quang Trung⁽¹⁸⁷⁾. Cụ đã ngồi dạy học ở vùng Sơn Vi, trong lần về thăm nhà, cụ thấy cô con gái út, tuy còn nhỏ tuổi, nhưng đã có những dấu hiệu “phát tiết”, nếu được kèm cặp, dạy dỗ sẽ nên người về sau, nên cụ đã cho cô con gái út đi theo để học- cô tên là Hồ Phi Mai (Lê Xuân Sơn trong *Hồ Xuân Hương thơ và đời*). Còn Hoàng Bích Ngọc trong *Hồ Xuân Hương-Con người - Tư tưởng - Tác phẩm* đã hiện diện Hồ Xuân Hương đẹp người, đẹp nét, thanh tao, đôn hậu, đầy ắp tính nhân văn, tài năng xuất chúng, văn chương kiệt tác, tâm hồn khoáng đạt, mạnh mẽ... Đó cũng là tính cách chung của người xứ Nghệ⁽¹⁸⁸⁾.

Ở vùng đất tỉnh Phú Thọ, ngày trước có nhiều thầy đồ xứ Nghệ ra ngồi dạy học, có thầy còn trẻ lấy vợ ở địa phương, có thầy lại đưa con trai đi theo, nay đã thành những gia tộc có gốc ở xứ Nghệ. Họ vẫn được ông cha truyền lại chuyện của cụ “Đồ Xứ” và cô con gái của cụ là Hồ Xuân Hương trong thiên tình sử với Tổng Cốc.

Tổng Kinh tuy đã có hai vợ (ở vùng đó tám chín tuổi đã có vợ cả) nhưng ông hào hoa lịch duyệt trạc 30 xuân, cái độ đang sung mãn dành hết tình yêu cho Hồ Xuân Hương. Chúng ta hiểu được điều đó, qua hai câu thơ nữ sĩ biểu đạt ở trên kia.

Ngoài ra, trong thơ của Hồ Xuân Hương, người đọc thấy

187, *Hồ Xuân Hương, con người - tư tưởng - tác phẩm*, Nxb Văn hoá- Thông tin, 2003 tr 470.

188 Hoàng Bích Ngọc, sd.d tr 4 (*Lời giới thiệu* của Hồ Sĩ Giang)

như hiện lên hình ảnh của những cuộc “diễn dã” triển miên, đến những danh lam, thắng cảnh văn hoá và lễ hội từng bùng náo nhiệt từ chốn Kinh kỳ cho đến các làng quê xa xôi. Không thể chỉ đi có một lần, mà phải đến năm ba lượt. Chỉ có nhà danh gia, cự phú, công tử hào hoa Tổng Kinh mới có đủ thú ăn chơi và đủ tiền của đài thọ cho những suộc du ngoạn của nữ sĩ tài danh xếp hạng của nền văn hoá Việt Nam. Trong những cuộc du ngoạn ấy, hẳn họ còn gặp gỡ, tiếp xúc với các bậc văn nhân kiệt xuất và sĩ tử xuân kỳ hàng xứ, trong đó có cả ông Phủ Vĩnh Tường.

Chúng tôi, kẻ hậu thế nghiên cứu văn hoá dân tộc, xin cúi đầu cảm tạ cụ “hiệp sĩ” Tổng Kinh và bà “cả” bà “hai” của ông. Hai bà dù ấm ức, nhưng yên phận, lặng lẽ gián tiếp góp phần công lao tạo nên nữ sĩ Hồ Xuân Hương cho đất nước.

Tất nhiên quý bà có ấm ức, có lời nặng, tiếng nhẹ, nhưng những cử chỉ đó, tuyệt nhiên chỉ thể hiện sau lưng ông Tổng Kinh và bà Hồ Xuân Hương. Chẳng hạn thấy ông Tổng Kinh thương yêu, chiều chuộng và bệnh vực Hồ Xuân Hương đến như thế, các bà cho Hồ Xuân Hương là ma, chỉ là ma mới cuốn hút, làm mờ mắt Tổng Kinh. Thầy bói bày cách cho các bà để thử: bảo con hầu lấy lá chuối tươi trải xuống dưới chiếu của Hồ Xuân Hương, nếu là người thì khi ngủ sẽ trở mình, làm cho lá chuối nhàu nát, nếu là ma thì không trở mình, lá chuối sẽ vẫn còn phẳng. Người nhà đã làm theo, nhưng sáng hôm sau con hầu vào thu dọn, thấy lá chuối dưới chiếu đã nhàu nát. Việc làm lén lút đó, chỉ được thực hiện khi Tổng Kinh vắng nhà, đi việc quan vài ngày.

Giai thoại về H.X.H và T.C thì quá nhiều, và mỗi giai thoại đều có nhiều dị bản. Về dị bản người làng cho H.X.H. là ma mãnh không phải người thường. Do nhà văn Nguyễn Hữu Nhân ghi như sau: “Một lão thầy bói còn bảo Tổng Cóc lấy tàu lá chuối tươi lanch lanch đắp lên người Hồ Xuân Hương khi bà ngủ. Nếu là người, thường ngủ say không biết gì, sẽ đè nát tàu lá. Còn nếu là ma thì sẽ biết mà bỏ tàu lá ra. Quả nhiên sáng dậy Tổng Cóc thấy tàu lá còn nguyên vút ra khỏi giường. Ông càng hoài nghi Hồ Xuân Hương. Không khuyên nhủ được vợ kế sống hoà hợp với cộng đồng. Tổng Cóc bực mình bỏ nhà đi (Văn nghệ Công An số 6 (tháng 6 /2004 tr 14). Theo chúng tôi Tổng Cóc bỏ nhà đi thì H.X.H cũng bỏ đi. Kết cục cuộc tình tan vỡ. Lối xử sự với người vợ bé là nữ sĩ H.X.H như thế, hiện rõ T.C là kẻ cục súc, phàm phu tục tử.

Giai thoại về Tổng Kinh và Hồ Xuân Hương, giữa cái thực và cái hư không ghi hết. Chẳng hạn như chuyện “hiệp sĩ” Tổng Kinh thi thố với “hiệp sĩ” Tú Đan.

Đầu làng Tú Đan có cái quán, trong quán (ngoài các ghế nhỏ) còn duy có chiếc sập gụ, chỉ dành riêng cho ông Tú, ai dám ngồi vào đó sẽ ăn đòn. Biết thế, một hôm thầy tớ Tổng Kinh - chú Ré cùng vào quán, Tổng Kinh ngồi ngay lên sập gụ. Mụ chủ quán van lạy, xin Tổng Kinh đừng ngồi, nhưng ông cứ ngồi. Chuyện báo về nhà, Tú Đan quát: Bay đâu, ra kéo cổ kẻ lão xược ấy vào đây. Chỉ đợi có thế, Tổng Kinh vào nhà, ngồi lên tràng kỷ, chú Ré đứng hầu. Để có đóm hút thuốc, Tổng Kinh vỗ đùi đánh đét, con dao trong túi bay dắt trên đòn nóc. Chú Ré nhún chân bay lên lấy con dao xuống. Tú Đan biết thầy tớ của

kẻ này không vừa. Tú Danh cũng ra oai, vỗ tay đánh bốp, hôn than đỏ rực, nằm giữa bàn tay, đưa cho họ châm đóm hút thuốc Lào...

Những chuyện kể đại loại như thế, ở đây xưa nay vẫn lưu truyền trong những lần “Bà kể cháu nghe”, nhưng gần 50 năm nay, những chuyện kể ấy càng rõ lên, kể từ khi phát hiện ra bản *Lưu Hương Ký*..

Tóm lại, trên văn đàn: Người ta mong muốn đánh giá đúng Hồ Xuân Hương, trả lại những gì là đích thực Hồ Xuân Hương và gạt bỏ những cái gì không phải là Hồ Xuân Hương (Hồ Sĩ Giang, lời giới thiệu sách *Hồ Xuân Hương - Con người- Tư tưởng - Tác phẩm* của Hoàng Bích Ngọc) đó cũng là điều mong muốn đối với nhân vật Tổng Cóc. Trước đây, khi chúng tôi nói những điều mới phát hiện được về Tổng Cóc, các đồng nghiệp trong Hội Văn nghệ dân gian Hà Nội nói cần minh oan cho Tổng Cóc, nhưng nay tôi mới tiến hành được.

Để hoàn thành đề tài này, chúng tôi xin cảm ơn quý cụ trong ban lễ hội Trò Trám, cảm ơn gia tộc cụ Tổng Kinh họ Nguyễn Bình, cảm ơn UBND xã Tứ Xã và UBND huyện Lâm Thao, trực tiếp là Chủ tịch huyện Triệu Vương Hà, cảm ơn Sở Văn hóa Thể thao và Du lịch tỉnh Phú Thọ.

Tứ Xã 1994 Hà Nội 2007

9. GẶP TÁC GIẢ BÀI TRƯỜNG CA NGƯỜI HÀ NỘI

Nguyễn Đình Thi bậc: cầm, kì, thi, họa 50 năm trước, ông cho ra đời trường ca *Người Hà Nội* mà đến nay khi nghe lại, mỗi lời ca, mỗi nét nhạc vẫn toát lên cái không khí Cách mạng sục sôi, cái chí quyết xả thân vì nền độc lập của một thời khói lửa đầy tự tin .

Những ngày đầu bước vào cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp, một không khí căng thẳng bao trùm lên Hà Nội. Trước tình hình đó, các cơ quan hành chính của Trung ương và Hà Nội đã rút ra vòng ngoài, chỉ để lại các đơn vị vũ trang và tự vệ thành.

Tác giả kể lại rằng: Sáng ngày 18 tháng 12 năm 1946, tôi đưa anh Trần Huy Liệu ra làng Láng. Trên đường đi thấy những chướng ngại vật của các lực lượng tự vệ Thành dựng lên để chặn xe tăng địch và khẩu hiệu “Quyết tử cho Tổ quốc quyết sinh” viết vôi bằng vôi trên các tường nhà, mãi quá trưa, chúng tôi mới ra tới nơi. Đến gần tối thì gặp được anh Trường Chinh, anh thông báo cho biết một số tình hình khẩn trương và trao cho bản đánh máy: *Lời kêu gọi toàn quốc kháng chiến* của Hồ Chủ tịch. Số là khi đó

trên củ tôi và anh Thép Mới phụ trách báo Cứu quốc của Hà Nội.

Nhận xong việc, tạm biệt anh Trường Chinh, tôi quay xuống men về hướng Giáp Bát, vì khi đó xưởng in báo còn đặt ở vùng Tương Mai. Trên đường đi, trời đã tối, nhìn về phía nội thành, thấy những ánh lửa chớp loé, những đám cháy rực sáng, cùng những tiếng nổ của trái phá... Trong tôi đang mang bản *Lời kêu gọi toàn quốc kháng chiến* của Bác: lời hịch cứu nước vang vọng non sông; đêm nay tiếng đại bác của ta ở pháo đài làng Láng sẽ bắn vào các vị trí của địch trong nội thành. Giờ lịch sử đã điểm v.v... và v.v...

Tất cả những sự kiện trên, làm rộn lên trong tôi niềm xúc cảm muốn ngời ca giờ phút lịch sử oanh liệt chống giặc ngoại xâm của dân tộc ; ý chí quyết tâm và lòng quả cảm xả thân vì nền độc lập của Tổ quốc, đang chứa đựng trong *Lời kêu gọi* của Bác; những cảm xúc hừng hực đang dâng trào lên trong tâm trí của tôi, và chỉ có phương tiện âm nhạc mới chuyển tải được. Đó là bối cảnh ra đời của trường ca *Người Hà Nội*, nên trong lời ca có đoạn:

“... Hà Nội cháy ! khói lửa ngập trời

Hà Nội hồng ! âm âm rung.

Hà Nội vùng đứng lên! Hà Nội vùng đứng lên!”

Vừa đi tôi vừa nghĩ, cảm phục các chiến sĩ, thương cảm bà con dân lành và hồi tưởng lại các phong cảnh thân quen: “*những cửa đầu ô tíu tít gánh gồng ...*” và “*xanh tươi bát ngát Tây Hồ*”, nhưng giờ đây, những cảnh ấy sẽ “*nhuộm thắm màu hồng tươi*”, song, lòng căm thù giặc sẽ dồn lên đầu súng của các chiến sĩ. Đó là phác thảo của bài

trường ca và giai điệu âm nhạc cứ dần dần hiện lên, tôi lần lần hát theo. Nhưng, công việc của tôi lúc ấy là phải tìm gặp được anh Thép Mới, để nội trong đêm ấy phải sắp chữ lên khuôn, in xong *Lời kêu gọi toàn quốc kháng chiến* của Bác, để sáng hôm sau tờ báo đi về các các ngả, đến tay các cán bộ, chiến sĩ và đồng bào thành phố.

Do công việc làm báo, cho nên tôi được đi nhiều nơi và bài trường ca *Người Hà Nội* cũng được hình thành theo những nẻo đường chiến sự.

Một tuần sau, nhà in chuyển về làng Khúc Thủy, tỉnh Hà Đông cũ. Ở đó, có chiếc đàn Piano mới chuyển từ Hà Nội sơ tán về, tôi ngồi vào dạo một số nét. Thấy thế, anh Thép Mới đi mua thuốc nước về làm khâu “hậu cần”. Trong đêm ấy tôi đã hoàn thành phác thảo của bài, sau đó hoàn thiện dần và đã hát cho anh Văn Cao nghe, và trên đường công tác thì hát cho chiến sĩ trong các chiến hào nghe và đã in trên báo Cứu quốc, song khi ấy bài hát chưa có phần ba, nên nó cứ đeo đẳng mãi bên tôi.

Cuối năm 1947 ở Thái Nguyên, gặp lại trung đoàn Thủ đô, cánh lính trẻ vui cười hớn hở hẹn ngày về, và tôi đã viết xong phần ba của bài trường ca *Người Hà Nội* như bây giờ ta thấy.

Sự thành công của bài trường ca *Người Hà Nội* gồm ba yếu tố: Một là nhờ làm báo, nên tác giả được “tắm mình” trong các sự kiện lớn nhỏ của lịch sử, như đã lược ghi ở trên; hai, ông là nhà thơ, cho nên ca từ của tác phẩm là một bài thơ; ba là việc xử lý các thủ pháp của âm nhạc thì ông là một nhạc sĩ thực thụ. Trong công việc soạn nhạc,

hoàn thành ba phần trên như đã nói, người ta gọi, đó là tài năng của tác giả.

Mở đầu chủ đề âm nhạc gợi hình tượng rộng lớn, lung linh, cao sang trong lời ca:



Tiếp theo để miêu tả hào khí bốn ngàn năm và việc “xả thân vì nền độc lập” của người Hà Nội: âm nhạc tạo bước nhảy mạnh (quãng 6 trưởng ở hai chữ Hà “**Nội – cháy**” và (quãng 7 thứ) ở hai chữ “**vùng đứng**” lên. Những bước nhảy – quãng 6 trưởng mạnh mẽ và quãng 7 thứ nhẹ hơn này là hạt nhân chính sáng giá, nó được tái hiện lại ở nhiều vị trí khác nhau, kết hợp cùng các bước nhảy nhỏ khác, êm dịu hơn, tạo nên làn sóng giai điệu của từng phần. Ngôn ngữ âm nhạc của hai phần đầu, gần với âm nhạc dân gian, ở phần ba, *ngày trở về*: tính chất hồn nhiên, dạt dào, lâng lâng; âm nhạc sử dụng nhịp 6/8.

Điều mà tác phẩm để lại trong lòng người nghe là phần lời ca và phần ngôn ngữ âm nhạc. Hai phần đó đặt đúng chỗ, đủ liều lượng. Chẳng hạn như các quãng âm nhạc (6 trưởng 7 thứ) vừa kể trên, tái hiện trong các câu nhạc, cho nên đã tôn vinh nhau hoà làm một, tạo hình tượng lớn, phần lời ca, phản ánh được những sự kiện nóng bỏng của giai đoạn lịch sử ; về ngôn ngữ âm nhạc, trong sáng, xúc

động, khúc chiết. Cấu trúc khúc thức của tác phẩm thuộc về cổ điển và sáng tạo, đó là vị trí: kết câu, kết đoạn vào những bậc âm chính của điệu thức ; điều đó thuộc về khả năng tư duy triết lý âm nhạc và thủ pháp kết cấu khúc thức của tác giả.

Trường ca *Người Hà Nội* thuộc thể loại Balát gồm ba phần: A.B, C, mỗi phần được coi như là một đoạn phức-Nói là đoạn phức, vì trong mỗi đoạn phức ấy, nó được cấu tạo bởi các đoạn đơn .

Phần một, điệu thức chủ đạo là xon trưởng (G dua) giai điệu âm nhạc kết thúc ở nốt đô trắng (c) – trong ca từ : “*dâng*”- trong tiết ca từ *tràn đầy dâng*. Phần hai, điệu thức chủ đạo chính của phần này vẫn là xon trưởng và bắt đầu ở ca từ *Hà Nội vui “sao”*- trong tiết ca từ *Hà Nội vui sao* - các ca từ *Hà Nội vui* là nhịp lấy đà. Phần này kết thúc ở nốt xon đơn (G dua) ca từ *cười* –trong âm tiết của ba chữ *âm âm cười*, còn ca từ *tiếng sóng..* cho đến ... *sáng láng* là nhịp bắc cầu, lấy đà và giai điệu âm nhạc kết ở nốt xi trắng (h). Phần ba, bắt đầu ở chỗ ca từ “*này*” *lốp lốp...* cho đến hết bài *Tiếng cười. Ngày về*.

Cấu trúc của từng phần (đoạn phức).

Phần I (A), phần này cấu trúc theo thể 3 đoạn đơn a.b.c. Đoạn 1 a từ đầu, đến bậc II âm La trắng dấu chấm đôi –ca từ *yêu* trong ca từ âm tiết *mến yêu*. Đoạn b bắt đầu bậc VI mí trắng nối- ca từ “*cháy*” trong tiết ca từ *Hà Nội cháy* kết đoạn b bậc I chủ âm xon. Đoạn c giọng xon thứ (gml) mở đầu bậc V nốt rê trắng, ca từ “*sao*” trong tiết ca từ *Hà Nội đẹp sao*, mở đầu, cho đến kết thúc đoạn c ở bậc I nốt đô (c) ca từ “*dâng*” trong tiết ca từ *tràn đầy dâng*.

Phần II (B), điệu thức (Gdua), phần này cấu trúc ở thể hai đoạn mở rộng a b. Đoạn a bắt đầu ở nốt rê trắng bậc V nối sang, ca từ “*sao*” trong tiết ca từ *Hà Nội vui sao* và kết thúc đoạn a bậc I, ở ca từ “*tươi*” trong tiết ca từ *máu hồng “tươi*”. Đoạn b bắt đầu ở bậc V trong ca từ “*thu*” của tiết ca từ *một ngày thu*. Kết thúc đoạn b *máu*” trong nhóm ca từ *Hà Nội đỏ máu*, giai điệu âm nhạc kết bậc V. Đó cũng là kết của đoạn B lớn, tiếp theo là nét mở rộng, kết vĩ ở cuối đoạn b nhỏ, nhịp 2/4, đó là ở ca từ “*đường*” trong tiết ca từ *bụi hè đường* đến ca từ “*láng*” trong nhóm ca từ *sáng láng*.

Phần III (C) vẫn là điệu (G dua) nhịp 6/8 thể hai đoạn đơn mở rộng a.b. Đoạn a bắt đầu ở ca từ “*này*” *lốp lốp* nốt nhạc xon đen, kết đoạn a ở bậc I ca từ “*hoàn*” trong ca từ *khải hoàn*. Đoạn b bắt đầu ở bậc IV âm đô đen ca từ “*đây*” trong tiết ca từ *Nhìn đây* và kết thúc đoạn b ở bậc I chủ âm (Gdua), đó cũng là kết thúc bài.

Nguyễn Đình Thi sáng tác âm nhạc không nhiều, nhưng anh đã có hai tác phẩm sẽ sống lâu dài cùng với thời gian: bài *Diệt phát xít* viết năm 1945, đến nay vẫn còn làm nhạc hiệu của Đài tiếng nói Việt Nam và, trường ca *Người Hà Nội* thì làm nhạc hiệu của Đài phát thanh và truyền hình Thủ đô.

Ông thuộc giới văn nghệ sĩ cách mạng lớp trước, về âm nhạc, ông tự học. Do đó, trong tác phẩm ở giai đoạn đầu này có chỗ mang hơi hướng phương Tây.

Về nhạc cụ anh chơi thạo đàn Nguyệt, do cụ thân sinh dạy (cụ là người biết chơi giỏi nhiều loại nhạc cụ dân tộc). Năm 12 tuổi anh đã được ngồi hoà tấu các bài: *Tứ đại*

Cảnh, Lưu Thủy, cùng các cụ. Và, cái tinh hoa âm nhạc dân gian đã in đậm vào tâm hồn người thiếu niên có năng khiếu âm nhạc ấy, để sau này thể hiện ra trong sáng tác. Tuy nhiên phải là Từ đất sét nung thành gạch chịu lửa nhạc sĩ Đỗ Nhuận ⁽¹⁸⁹⁾ đó là những viên gạch “chịu lửa” để lại cho đời, trong đó có trường ca “*Người Hà Nội*”.

Ở giai đoạn đầu này cùng với trường ca *Người Hà Nội* còn có ba trường ca lớn: trường ca *Ba Đình nắng* của Bùi Công Kỳ, *Sông Lô* của Văn Cao, *Du kích sông Thao* của Đỗ Nhuận. Những trường ca này như những viên gạch “chịu lửa” đặt nền móng cho thể Hợp xướng trong nền âm nhạc Cách mạng Việt Nam.

189 Đỗ Nhuận, *Chiến trường sống và viết*, tập 2

10. TÚ NGỌC TÌM HỒN DÂN CA

P.G.S – P.T.S. Nhạc sĩ Tú Ngọc Hội viên Hội Nhạc sĩ Việt Nam và Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam, tuổi Hợi, mà chưa được phút thanh thoi “nằm đợi” tý nào (lời của vợ ông). Cái “nghịch chướng” nó cứ bắt ông: đêm đêm phải đau đầu đau gối thời gian truy lần nguồn cội, tìm cái “hồn” sắc điệu Việt Nam của dân ca qua cấu trúc hình thức và nghệ thuật diễn xướng ở lễ hội của từng vùng.

Dấu chân của ông đã in trên các nẻo đường Quan họ, hay gập ghềnh, khúc khuỷu tận miền Trung Du, để từ đó thẩm thấu sang từng “làn” từng “điệu” dân ca “đãi cát” tìm ra một cái gì đó mà ông sớm nhận thức được hết tầm giá trị. Đó là 9 cuốn sách (có một cuốn viết chung với nhạc sĩ Lưu Hữu Phước và hai tác giả khác và một cuốn ông làm chủ biên - công trình: **Âm nhạc mới Việt Nam** nguồn gốc tiến trình, thành tựu), ngoài ra gần 200 bài tiểu luận về nghiên cứu lý luận phê bình âm nhạc đã đăng trên các tạp chí âm nhạc và đăng trên các tạp chí chuyên ngành trong và ngoài nước, hoặc phát biểu trên sóng phát thanh, truyền hình.

Nếu “*Hát xoan Phú Thọ*” (1958) và “*Dân ca Quan họ Bắc Ninh*” (1962) chỉ mới ở dạng ghi chép, thì sau này khi đã tốt nghiệp Đại học Âm nhạc, ngành Lý luận tại Nhạc viện Ôđétxa (Cộng hoà Ucraina), ông đủ điều kiện để khẳng định khả năng nghiên cứu khoa học âm nhạc của mình: Tức là sau 15 năm tiếp cận với âm nhạc dân gian (1955 – 1970), ông chính thức nêu luận điểm: “Hình thái đặc trưng”, nghĩa là những mô típ giai điệu khi vang lên toát ra cái bản sắc âm nhạc của một vùng, của một dân tộc và ông đã cất công tìm kiếm, để chứng minh cho sự đúng đắn luận điểm của mình.

Toàn bộ tư tưởng và phát kiến khoa học trong sự nghiệp nghiên cứu âm nhạc dân gian của Tú Ngọc được thể hiện trong các tập sách và những bài tiểu luận, song tiêu biểu hơn cả là cuốn “*Dân ca Người Việt*”.

Cũng cần nói thêm, ở mỗi công trình nghiên cứu dân ca thông thường chỉ đi vào một số vấn đề và các vấn đề có khi nông sâu khác nhau. Trái lại trong “*Dân ca người Việt*” có chín chương thì đó là chín nội hàm khoa học của ngành nghiên cứu âm nhạc dân gian và đều đạt tiêu chí ngang nhau và mỗi chương đều đem lại cái mới cho ngành nghiên cứu âm nhạc dân gian: ai là người muốn đi vào ngành nghiên cứu âm nhạc dân gian; ai là người muốn đi vào ngành nghiên cứu này nên chẳng lấy quyển sách “*Dân ca người Việt*” của Tú Ngọc làm cẩm nang.

Bên cạnh công tác nghiên cứu, ông là chuyên viên của Ban Văn hoá tư tưởng T.W và khi là Uỷ viên B.C.H Hội nhạc sĩ Việt Nam khoá 3, Trưởng Ban lý luận phê bình âm nhạc, Tú Ngọc đã viết những bài tổng kết việc nghiên cứu

âm nhạc dân gian và sáng tác âm nhạc hiện đại, có những nhận định sắc nét đưa ra những ý kiến có tầm chiến lược, phục vụ cho việc chỉ đạo đường hướng âm nhạc của cả nước và hướng tư tưởng của công chúng đi vào quỹ đạo lành mạnh: Phong trào nhạc nhẹ sau 1975, hoặc Hội thảo gần đây về âm nhạc dân gian của thế kỷ XXI do Đài phát thanh Tiếng nói Việt Nam tổ chức.

Một điểm quan trọng nữa trong sự nghiệp của ông là sự tận tâm của một nhà giáo, đã tham gia đào tạo sinh viên ở Nhạc Việt Hà Nội với công việc lên lớp, hướng dẫn luận văn, chấm thi tốt nghiệp cho Cử nhân và Thạc sĩ chuyên ngành lý luận âm nhạc. Ông còn hướng dẫn luận văn và chấm thi tốt nghiệp cho sinh viên và Thạc sĩ chuyên ngành lý luận âm nhạc ở Trường Đại học Văn hoá Hà Nội.

Tú Ngọc có thời còn là Trưởng khoa : Lý, sáng chỉ (Lý luận, sáng tác, chỉ huy) của Trường âm nhạc Việt Nam nay là Nhạc Viện Hà Nội. Chức trách của một Trưởng khoa, lại là nhà Lý luận, ông xây dựng chương trình đào tạo của khoa đi vào nề nếp, chính quy: bên cạnh chuyên ngành, sáng tác, chỉ huy và các môn lý thuyết cơ bản, ông quan tâm môn phân tích tác phẩm- loại phân tích lý thuyết kinh viện của châu Âu. Việc phân tích các tác phẩm tiêu biểu của các trường phái : Phục hưng ở Ý, Cổ điển Viên, Lãng mạn của nhiều nước và Tiên phong ở Pháp, vv ... Một sinh viên tốt nghiệp ở khoa *Lý sáng chỉ* của Nhạc viện Hà Nội về kiến thức của môn phân tích tác phẩm : chủ đề, sự phát triển của chủ đề qua từng giai đoạn tiến hành xử lý kết cấu tác phẩm của mỗi nhà soạn nhạc ở mỗi trường phái có khác nhau. Đó là sự phong phú của sáng

tạo nghệ thuật, điều đó đòi hỏi trong kiến thức của một sinh viên phải được trang bị.

Việc xây dựng Giáo trình của khoa, thầy Tú Ngọc quan tâm đúng mức, còn sự *tiêu hoá* kiến thức kinh viện ở nhà trường, để áp dụng vào công việc sau khi tốt nghiệp, đó là đòi hỏi “*bộ máy tiêu hoá*” và khả năng xử lý của mỗi sinh viên sau khi tốt nghiệp.

Cuộc đời, sự nghiệp của PGS Tú Ngọc là tấm gương sáng giá cho những người hoạt động âm nhạc noi theo. *Ngọc mà Tú đời mãi kiếm tìm.*

Đã 2 năm nay (1993) ông lâm bệnh hiểm nghèo, khi điều trị bệnh tình tạm ổn định, về nhà ông lại hăm hở (chủ biên) cùng các nhà khoa học khác, tiến hành công trình: ***Âm nhạc mới Việt Nam*** (nguồn gốc tiến trình, thành tựu) trên 1000 trang (4 tập). Sức khoẻ tuy yếu, nhưng ông “thi gan” với bệnh tật, vẫn minh mẫn, và cùng người thư ký khoa học của mình là cô con gái Cẩm Ly, sinh viên ngành lý luận âm nhạc năm thứ 3 - Nhạc viện Hà Nội, để hoàn thành bộ sách. Cẩm Ly, vẫn kiên trì sự nghiệp nghiên cứu gian khổ của cha và sẽ đạt được những thành tựu nhất định.

Bài đăng trong Tạp chí Âm nhạc số tháng 7 / 1995.

11. TIẾNG HÁT GIỮA RỪNG PÁC PÓ TÂM CAO THẨM MỸ

Nhạc sĩ Nguyễn Tài Tuệ là một trong những người “đa” tài. Đầu tiên đến với âm nhạc ông là ca sĩ của đoàn văn công TW, kế đó là nhạc sĩ sáng tác. Ông viết nhiều thể loại, ở nhạc không lời như nhạc cho múa, các thể loại giao hưởng thính phòng, và gần đây có tiểu phẩm hoà tấu dựa trên âm hưởng Ca trù, tôi nghe qua đài rất thích.

Về ca khúc, ông viết ít, nhưng chắc tay và có những bài đã đạt đến đỉnh cao của nghệ thuật vượt qua thời gian, để lại dấu ấn nhất định, như bài *Xa khơi* và trong đó bài *Tiếng hát giữa rừng Pác Pó* là đỉnh cao trong những đỉnh cao về bài hát của nền âm nhạc cách mạng Việt Nam. Tính tư tưởng và thẩm mỹ của tác phẩm được thăng hoa bay bổng, bởi âm hưởng của từng motif âm nhạc “*lúng liếng*” trong những ca từ đắt giá như ngọc, lay động tâm hồn khán giả mấy chục năm qua.

Cảm thức đó được nâng lên gấp bội khi tôi đứng bên bờ suối *Lê Nin* và dưới chân núi *Các Mác*, khi lên Cao Bằng dự Hội thảo Thái học lần thứ II.

Đến Pác Pó mới thấy giá trị của bài *Tiếng hát giữa rừng Pác Pó*, đó là một kiệt tác mang tầm dấu ấn lịch sử, qua âm hưởng của âm nhạc cô đọng: hình ảnh vị Lãnh tụ ở vùng căn cứ địa, *"Rừng xưa ôm bóng Người"*, trong tấm *"áo chàm"* gần gũi, thân thương. Từ đó người nghe thâm nhập vào sự vĩ đại vĩ mô của cuộc Cách mạng Tháng 8 và sự vĩ đại của Bác Hồ: chứa đựng trong những ca từ: *Người cao hơn núi*, hoặc *Bóng Người (là) vì sao trong sáng* và *Bước chân Người đi, núi rừng trông theo Người*, v.v...

...Nhân đó, khi về Hà Nội, tôi hỏi ông về ý nghĩa của những ca từ trong *Tiếng hát giữa rừng Pác Pó* như: *"Suối reo dưới chân Người qua, đất rung nở hoa tháng Tám"*. Ông suy nghĩ một khắc rồi nói: "Tôi mượn cái "siêu" thực để nói về cái "hiện" thực của cả dân tộc ta đang sôi sục khí thế đứng lên theo tiếng gọi của Người trong cuộc khởi nghĩa giành chính quyền về tay Cách mạng Tháng tám 1945".

Đúng vậy, hầu hết các ca từ trong bài hát: chỗ thì mượn cái "siêu" nhiên để giải bày về cái "hiện" thực, chỗ thì lấy cái "hiện" thực để minh giải về cái "siêu" nhiên, v.v... cái "siêu" nhiên, cái "hiện" thực đan xen nhau, tạo nên những hình tượng, đưa người nghe vào cõi hư vô, mà hồi tưởng lại những chặng đường éo le của Cách mạng, những bước gian truân của Bác Hồ: *"Nhà" (hang) in lưng đá, tấm áo chàm tình thương quê nhà*. Hoặc cái viễn cảnh tương lai của đất nước đang dào dạt tràn tới ở một địa danh cụ thể: *"Sắn vươn đồi xưa"*... *"Lúa ngập vàng đôi bờ"* và hứa hẹn cho ước mơ *"Lúa lo i.t, môi động trẻ thơ"* v.v.

Tiếng hát giữa rừng Pác Pó là ngợi ca về tư tưởng vĩ đại của Hồ Chủ tịch, của dân tộc Việt Nam trong sứ

mạnh đấu tranh giành độc lập tự do, thoát khỏi ách gông cùm nô lệ của phát xít Nhật và đế quốc Pháp, tư tưởng đó được thắp sáng tại bản doanh Cách mạng *Hàng Pắc Pố* và chính tại đó Bác đã vạch nên “*Đường mòn Hồ Chí Minh*” với câu nói: “Dù phải đốt cháy cả dãy Trường Sơn cũng phải giải phóng cho được miền Nam”. Vì thế bài hát không đi sâu mô tả chi tiết về địa danh, mà chọn những nét cô đọng, khái quát để đưa vào ca từ hàm nghĩa hình ảnh kính yêu, quý trọng “*Cụ Ké*” trong *Tấm áo chàm tình thương quê nhà*.

Tác giả ngưỡng vọng Bác Hồ ở tầm cao là người thầy, vị lãnh tụ của Cách mạng Việt Nam và bậc hiền triết phương Đông, còn ở gần Bác Hồ là vị cha già của dân tộc, là *Cụ Ké* của đồng bào miền núi, những tình cảm đó được hàm ẩn trong những âm hình giai điệu với ca từ chất lọc của bài hát.

Bài hát ra đời năm 1960 và đặc biệt ra đời ở một địa điểm khác- ở tỉnh Hà Giang tác giả sau khi đã công tác nhiều năm ở miền núi: Đoàn nghệ thuật Lao-Hà-Yên (Lao Cai, Hà Giang, Yên Bái) và đã có các tác phẩm như “*Xuân về trên bản*” hoặc “*Mùa xuân gọi bạn*” và “*Suối Mường Hung chảy mãi*” vv, đặc biệt trong đó “*Mùa xuân gọi bạn*” là bài hát đầy cảm xúc, tình tứ xốn xang qua tiếng gọi triu mến mượt mà “*Noọng ơi!*” “*Ơi noọng!*” “*Noọng về cùng ta- cùng chung mái nhà- Noọng về cùng ta lúa ngàn nở hoa*”, v.v cho nên bài *Mùa xuân gọi bạn* là tác phẩm đỉnh cao của nghệ thuật còn đọng lại đến ngày nay trên các sân diễn của các đoàn nghệ thuật trong các tỉnh ở miền núi. Đó là quá trình thâm nhập chất “rừng núi”, vì thế,

mà tác giả không trực tiếp đến địa danh *Hang Pắc Pó* bao giờ, nhưng chất “rừng núi” đã có sẵn trong người, với trí tưởng tượng tuyệt vời, đáng được khâm phục. Cho nên bài *Tiếng hát giữa rừng Pắc Pó* mang được tính hồi tưởng và khái quát cao.

Về ngôn ngữ âm nhạc trong bài ca là dựa theo âm hưởng và điệu thức ngũ cung của các làn điệu dân ca *Sí-Lượn* của địa phương, nhưng đã nâng tầm thành ngôn ngữ âm nhạc hiện đại. Mối liên hệ giữa ngôn ngữ âm nhạc dân gian và ngôn ngữ âm nhạc “hiện đại”, điều này nhạc sĩ Đỗ Nhuận từng đưa ra một câu nói hình ảnh rằng: *Từ đất sét nâng thành gạch chịu lửa* (Đỗ Nhuận, *Chiến trường sống và viết*, Tập 2). Trong bài *Tiếng hát giữa rừng Pắc Pó* “cấu kiện” đều bằng những “viên gạch chịu lửa” và cấu trúc tác phẩm mang tính học thuật bác học.

Tác phẩm cấu trúc ở thể hai đoạn. Đoạn I là thể một đoạn đơn, gồm hai vế nhạc kí hiệu: a, b, đoạn II mở rộng phát triển gồm ba vế nhạc móc xích kí hiệu: c, d, e. Nhìn vào cấu trúc tác phẩm, cho ta thấy các kết cấu âm nhạc xung đột nghệ thuật, gây những ấn tượng xúc động cho người nghe *ý tại ngôn ngoại*. Đó là việc xử lí kĩ thuật biến âm- si (giáng) li điệu sang giọng xon thứ, hoặc pha (bình) li điệu sang giọng rê thứ: âm nhạc sâu lắng, nhằm hồi tưởng lại những sự kiện lịch sử của đất nước như: *Bóng đa Tân Trào động lời thiết tha*, hoặc *Nắng in Ba Đình còn ghen lòng ta*, v.v. Song giai điệu vẫn nằm trong điệu thức ngũ cung dân tộc, cho nên những trường đoạn ấy vẫn gần gũi âm hưởng dân gian.

Mở đầu tác phẩm, chủ đề âm nhạc cô đọng, khái quát,

âm hưởng vang lên, gợi khung cảnh cao sang hùng vĩ, sâu xa lắng đọng, trong hai tiết nhạc a, b .

V.d

Moderato

Trông vời lưng núi Khuổi Nậm ri rào núi cao tăng
(Nútng đôi bát) ngắt gió ngàn vòm mây trắng chiều về

mây Chiều nay tiếng ai đang "Lượn" về trên dèo, kẻ
dây Lặng nghe sáo ai bay đập dịu trên dèo, kẻ

Tiết nhạc (a) mở đầu là hạt nhân của chủ đề, giai điệu tiến hành nhảy quãng 4 đi xuống "xon rệ", rồi đi lên quãng 6 trưởng "rệ xi" có nốt "xon" bắc cầu ở giữa, và âm "xi" là nốt trắng kéo dài một nhịp nối qua thì mạnh của phách đầu nhịp sau. Giai điệu tiến hành nhảy quãng 6 trưởng là khoẻ mạnh, chói sáng, tuy ở giữa có nốt bắc cầu làm dịu bớt tính chói sáng của quãng 6 trưởng, để mang tính âm hưởng dân tộc.

Ở đây, hạt nhân chính của chủ đề chuyển tải ca từ : "Trông vời lưng núi"... thì chữ "núi" kéo dài như đã nói trên và giai điệu tiến hành nhảy xa -quãng 6 trưởng làn sóng lớn và ở ca từ chữ "vời" lại nằm ở âm rệ, cho nên từ chữ "vời" nghe như chữ "vội", làm cho người nghe cứ tưởng Trông xa vội vội- thì ca từ "vời vội" tạo nên sự cao xa hùng vĩ của rừng Pác Pó, gợi cho người nghe liên tưởng đến dãy núi Pác Pó rộng lớn, cao sang, hùng vĩ như dãy núi Phan -Xi - Păng ở Hoàng Liên Sơn, hoặc dãy Trường Sơn vv. Đó là hình ảnh lớn lao vĩ đại của Bác và của cách mạng Việt Nam.

Về tính nghệ thuật, tác phẩm đạt được cả hai điểm. Thứ nhất là ngôn ngữ âm nhạc mang âm hưởng dân ca của các làn điệu “Xi” “Lượn” của các dân tộc miền núi Việt Bắc và đã nâng thành “*gạch chịu lửa*”. Còn về cấu trúc khúc thức của tác phẩm thì đạt tầm kinh viện, thành Giáo trình của học thuật. Ở đây, cách xử lí bậc âm đất giá như âm “xi” trắng xuất hiện đầu tiên, gây ấn tượng mang tính đặc trưng, cho nên nó được xuất hiện lại bốn lần trong những kết cấu khác nhau của giai điệu.

Ở đây, âm “xi” vừa là bậc III của điệu thức chủ, nhưng khi kết hợp “rẻ xi” nó là quãng 6 trưởng giọng át bậc V của điệu chủ. Do đó, trong tác phẩm, âm “xi” này là âm đặc trưng, được coi như cái “*lúm đồng tiền*” của khuôn mặt trái xoan – cái đẹp vĩnh hằng của cô gái, cho nên trong bài hát, những chỗ âm “xi” này xuất hiện đều gây được dấu ấn, để lại những cảm xúc biểu tượng cho tác phẩm. Một điểm cần được ghi nhận là cao trào của bài hát đều xuất hiện ở âm “mi”- bậc VI của điệu thức chủ. Đó là kĩ thuật mang tầm học thuật kinh điển.

Thứ hai về nghệ thuật dùng ca từ đất như nhiều chỗ đã nói ở trên, hoặc ca từ : *Chiều nay tiếng ai đang “lượn” về trên đèo*. Ở đây chữ “lượn” vừa là điệu “lượn” trong dân ca Tây Nùng, nhưng chữ “lượn” còn mang một hình ảnh khác, đó là những âm thanh của bài hát như đang là là “lượn” quanh triền núi vv. Đây như lối chơi chữ của tác giả. Nhờ đó *Tiếng hát giữa rừng Pác Pó* như người “*hát rong*” kể chuyện của một thời quá khứ oanh liệt, xen lẫn cái hiện tại và ước mơ...

Tóm lại, một tác phẩm khi đã đạt tầm triết mỹ thì nó mang theo nhiều yếu tố như : tư tưởng, lịch sử, thẩm mỹ và triết học của thời đại. Đó là những tác phẩm thành công của tác giả như bài: *Mùa xuân gọi bạn*, *Xa khơi vu* và nổi trội hơn cả là bài *Tiếng hát giữa rừng Pắc Pó* vừa tìm hiểu ở trên.

SÁCH TRÍCH DẪN VÀ THAM KHẢO

1 Ngô Sĩ Liên, *Đại Việt sử ký toàn thư*, 3 tập, Nxb Văn hoá Thông tin 2003.

2 Viện Khoa học xã hội Việt Nam, Viện Triết học, *Lịch sử tư tưởng Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1993.

3 Nguyễn Tài Thư (chủ biên), *Lịch sử Phật giáo Việt Nam*, Nxb . Khoa học xã hội, Hà Nội, 1988.

4 Hà Văn Tấn (chủ biên), *Văn hoá Đông Sơn ở Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1994.

5 Ủy ban khoa học xã hội Việt Nam, *Lịch sử Việt Nam*, Tập 1, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1971.

6 Ủy ban Khoa học xã hội Việt Nam, Viện Sử học, *Nông thôn Việt Nam trong Lịch sử*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, Tập 1, 1977, Tập 2, 1978.

7 Hà Văn Tấn, *Trở lại vấn đề tô tem của người Việt*, N.C.L.S. số 4, 1959.

8 Hà Văn Tấn, *Theo dấu các văn hoá cổ*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1998.

9 Phạm Đăng Kính, Lưu Trần Tiêu, *Những di tích của con người thời tối cổ trên đất Việt Nam*, Viện Bảo tàng Lịch sử Việt Nam, 1973.

10 Tạ Đức, *Nguồn gốc và sự phát triển của kiến trúc biểu tượng và ngôn ngữ Đông Sơn Hội*, Dân tộc học Việt Nam, Hà Nội, 1999 .

11 *Hùng Vương dựng nước*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, Tập I, II, III, IV.

12 *Tổng tập Văn nghệ dân gian đất Tổ*, Sở Văn hoá Thông tin, Hội Văn nghệ dân gian Phú Thọ, 2000.

13 Trần Quang Trân, *Nghiên cứu về Việt Nam trước Công nguyên*, Nxb. Thanh niên, 2001.

14 Toan Ánh, *Luyến ái tình trong một số tục cổ Việt Nam vào đầu xuân*, Tạp chí Bách khoa Sài Gòn, 1970 .

15 Phạm Đình Hổ, *Vũ Trung tùy bút*, Nxb. Trẻ, Hội nghiên cứu giảng dạy văn học Tp Hồ Chí Minh, 1989.

16 Nguyễn Quốc Thắng, *Rồng xưa và nay*, Tuần báo Lao động, số xuân Canh Thìn, 2000.

17 Lâm Biên, Thế Hùng, *Rồng trong tâm thức và nghệ thuật tạo hình nửa đầu thời tự chủ*, Tạp chí Văn hoá nghệ thuật, số 2, 2000.

18 Cẩm Trọng, *Người Thái Tây Bắc*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1978.

19 Ngô Văn Doanh, *Văn hoá Chăm Pa*, Nxb. Văn hoá Thông tin, Hà Nội, 1994.

20 Ngô Văn Doanh, *Nhà mồ và tượng mồ Giarai*

Bohnar, Sổ Văn hoá Thông tin Giarai, Viện Đông Nam Á, 1993.

21 Nhiều tác giả, Viện Khoa học xã hội tại T.p.H.C.M, *Văn hoá Chăm*, Nxb. Khoa học xã hội, 1991.

22 Đặng Văn Lung, *Từ hoa văn trống đồng nghĩ về văn nghệ dân gian*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1997.

23 Trần Văn Khê, *Ca trù một nghệ thuật bậc nhất vô nhị*, Tham luận Hội thảo Ca trù người Việt, Hà Nội 20/ 21/ 6 /2006.

24 Dương Đình Minh Sơn, *Tư liệu sưu tầm điển già trong 50 năm*.

25 Dương Đình Minh Sơn, *Ngôn ngữ với việc hình thành âm điệu đặc trưng trong dân ca Thái*, Nxb Âm nhạc, Hà Nội, tái bản, 2001.

26 Nguyễn Đăng Thục, *Lịch sử triết học phương Đông* Nxb. T.p.H.C.M, 1997, 5 tập

27 Lê Chí Thiệp, *Kinh Dịch nguyên thủy*, Nxb. Văn học, 1993.

28 Đỗ Thái Hựu, *Kinh Dịch với văn hoá tình dục*, Báo Tiền phong số xuân năm Giáp Tuất 1994

29 Tư liệu Trao đổi của Nhà giáo Đoàn Văn Chúc trường Đại học Văn hoá Hà Nội cung cấp.

30 Nhiều tác giả, Đại học Quốc gia Hà Nội, *Văn hoá học đại cương và cơ sở văn hoá Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1996 .

31 Bảo tàng Lịch sử Việt Nam, *Thông báo khoa học*

năm 2002- Ngô Thế Phong - Nguyễn Mạnh Thắng, Kết quả khai quật di chỉ khảo cổ học Đồng Đậu lần thứ 6 -Yên Lạc Vĩnh Phúc.

32 Hoàng Xuân Chinh, *Các nền văn hoá cổ Việt Nam*, Nxb. Lao động, Hà Nội, 2006.

33 Từ Chi, *Góp phần nghiên cứu Văn hoá và tộc người*, Nxb. Văn hoá Thông tin, Tạp chí Văn hoá Nghệ thuật, Hà Nội, 1996. *Phần Hoa văn người Bana và Giarai ở Tây Nguyên.*

34 Trần Ngọc Thêm, *Cơ sở văn hoá Việt Nam*, Nxb. Giáo dục, 1999.

35 Nguyễn Duy Hinh, *Trống đồng trong sử sách*, Tạp chí Khảo cổ học số 13/ 1974.

36 Lý Tế Xuyên, *Việt điện u linh*, bản dịch N.x.b. Hà Nội, 1979.

37 Phạm Minh Huyền, Nguyễn Văn Huyền, Trịnh Sinh, *Trống Đông Sơn*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1987.

38 Nguyễn Ngọc Chương, *Trầu cau Việt điện thư*, Nxb. Sài Gòn, 1997.

39 Nguyễn Vinh Phúc, Trần Huy Bá, *Đường phố Hà Nội*, Nxb. Hà Nội, 1979.

40 *Đại Nam nhất thống chí*, nhiều người dịch, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1972.

41 Phan Huy Chú, *Lịch triều Hiến chương loại chí*, nhiều người dịch, Nxb. Sử học, 1960.

42 Trịnh Sinh, *Hợp kim có chì Vua Hùng và văn hoá Đông Sơn*, Khảo cổ học, số 2 1989.

43 Diệp Đình Hoa, *Qua thành phần hoá học của những chiếc trống cổ Việt Nam*. Trong *Những phát hiện mới về khảo cổ học năm 1981*.

44 Đỗ Đình Tuấn, *Đông y lược khảo*, Nxb. Cà Mau, 1998.

45 P. Huard và Đỗ Xuân Hợp, *Hình thái học người và giải phẫu thẩm mỹ học*, Trường Đại học Mĩ thuật, Yết Kiêu, Hà Nội.

46. Bùi Huy Hồng, *Ý nghĩa thiên văn học trên những vòng tròn có tiếp tuyến dùng để trang trí trống đồng Ngọc Lũ*. Trong *Những phát hiện mới về khảo cổ học năm 1976*, Viện khảo cổ học, Hà Nội.

47 Trịnh Xuân Thận, *Chất thơ của vũ trụ*, Báo An ninh thế giới, số 53 / 12 /2005.

48 Lý Ngọc Điền, *Day, bấm huyết trị bệnh*, Nxb. Thanh Hoá, 2000, tr 11.

49 *Y học phẫu thuật*, bản Anh văn tập 5, tr 30, Thư viện Viện bà mẹ trẻ sơ sinh TW, bác sĩ Chu Kiện Sơn, cán bộ Thư viện cung cấp..

50 Viện nghiên cứu Văn hoá dân gian, *Luật tục Thái ở Việt Nam* (Tập quán pháp), Ngô Đức Thịnh - Cẩm Trọng, Sưu tầm, chú giải, giới thiệu, Nxb. Văn hoá dân tộc, Hà Nội, 1972.

51 *Khâm định Việt sử thông giám cương mục*, tập 1, Nxb. Khoa học xã hội, 1998.

52 M. Makhtin, *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết*, Nguyễn Vinh Cư, tuyển chọn và dịch, trường Viết văn Nguyễn Du, 1992 .

53 *Lạt Ma Tây Tạng*, Viện Văn hóa Thông tin, 1990.

54 Raphavôen Uliam, *Sự hình thành của âm nhạc*, Nxb. Quốc gia âm nhạc Liên Xô, M 1961- Bản dịch viết tay Lương Hồng, Thư viện Nhạc viện Hà Nội.

55 Kogan, *Hình thái học nghệ thuật*, bản đánh máy tập 3, tr 80, Thư viện trường Đại học Văn hoá Hà Nội.

56 O Lov Janse, *Bí mật cây đèn hình người quỳ*, Bảo tàng Lịch sử Việt Nam, Hà Nội, 2001.

57 Pierre Grossin, *Tỉnh Mường Hoà Bình*, Nxb. Lao động -Sở Văn hoá Thông tin tỉnh Hoà Bình, Hà Nội, 1994.

58 Hoàng Thọ Kỳ, Trương Thiện Văn, *Chu Dịch*, bản dịch Nguyễn Trung Thuần –Vương Mộng Bư, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1999.

59 Vương Ngọc Đức, *Thần bí đích bát quái*, Nxb. Nhân dân tỉnh Quảng Tây, 1990 – bài 24 *Văn hoá sinh thực trong bát quái* của Quách Mạt Nhược, chữ Hán.

60 Ngô Thị Nhậm, *Tuyển tập*, tập II, Nxb. Văn học , Hà Nội, 1976.

61 Louis Bezacier, *Lịch sử nghiên cứu trống đồng ở châu Âu*, Sách giáo khoa về Khảo cổ học ở Viễn Đông. Phần 1: Đông Nam Á, Pari, 1972, trang 180-185, bản dịch, Tạp chí khảo cổ học số 20.

62 Trần Chí Lương, *Đối thoại với tiên triết về văn hoá*

phương Đông thế kỉ XXI, người dịch Trần Trọng Sâm, Nguyễn Thanh Diên, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, 1996.

63 *Tập tục dân gian và ý nghĩa tượng trưng của hoa sen*, Kiều Ngọc dịch, Tạp chí Văn hoá Nghệ thuật số 1, 1994.

64 Ngọc Hồ, *Việt điện u linh* (tập Tục tiền biên), Nxb Cửu Long, 1992.

65 P.Heger – *Những trống kim khí ở Đông Nam Á* (chủ Đức) Laixich, 1902, Sách bản chính, lưu tại Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam, do Tiến sĩ Ngô Thế Phong cung cấp.

66 H.H.E Loofs – Wiosowa. The distribution of Dongson drums:some thoughts in Perter Snoy. *Ethnologie und Gest* (Sự phân bố của trống Đông Sơn: Vài suy nghĩ). Trong Perter Snoy (chủ biên) *Dân tộc học và lịch sử*, Wiesbaden, 1983.

67 Almkanach - *Những nền văn minh thế giới*, Nxb. Văn hoá Thông tin, 1999.

68 Lê Văn Siêu, *Việt Nam văn minh sử*, Lược khảo, tập thượng, Nxb. Lao động, 2003.

69 Trung tâm Khoa học xã hội và nhân văn quốc gia, Viện Dân tộc học, Diệp Đình Hoa, *Người Việt vùng đồng bằng Bắc bộ*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 2000.

Tổng tập nghìn năm Văn hiến Thăng Long, nhiều tác giả, Nxb. Văn hoá Thông tin, 2007, tập I, II.

70 Phan kế Bình, *Việt Nam phong tục*, Nxb. Hà Nội, 1999.

71 Phạm Đức Dương, *Bức tranh ngôn ngữ - văn hoá tộc người ở Việt Nam và Đông Nam Á*, Nxb Đại học quốc gia Hà Nội, 2007.

MỤC LỤC

	<i>Trang</i>
<i>Lời cần</i>	5
THƯ CỦA PGS. TS. ĐÀO DUY QUÁT PHÓ TRƯỞNG BAN TƯ TƯỞNG – VĂN HÓA TW	11
LỜI GIỚI THIỆU GS. TS. Phạm Đức Dương	13
VĂN HOÁ NỖ NUỜNG MỘT THUẬT NGỮ ĐÁNG ĐƯỢC QUAN TÂM GS. Vũ Ngọc Khánh	18
CẢM NHẬN SAU KHI ĐỌC BÀI "HÌNH ẢNH GIẢ TRỐNG ĐỒNG KHÔNG CÓ TRONG SỬ SÁCH" CỦA TÁC GIẢ DƯƠNG ĐÌNH MINH SƠN	23
Nhà thơ Anh Tú TRỐNG ĐỒNG QUA LỚP SƯƠNG MỜ LỊCH SỬ (Nhân đọc bài "Trống đồng vật linh hay nhạc cụ" của nhạc sĩ Dương Đình Minh Sơn)	25
Nhạc sĩ Đôn Truyền	
<i>Dẫn luận</i>	31
♣ 1. Thỏi đá cầm tay trí khôn xuất hiện	59
♣ 2. Chày xát bàn nghiền nhận thức về cặp	65
♣ 3. Quan niệm về cặp lưỡng hợp âm dương	69
♣ 4. Lý giải Thái Trắng Thái Đen qua văn hoá của họ	72

♣ 5. Po Me của người Thái tạo ra ngôn ngữ của họ	81
♣ 6. Cây rau dớn hay hoa văn Po Me	87
♣ 7. Khăn Piêu của người Thái	94
7.1 Kút piêu	99
7.2 Dây Xai Khó	100
7.3 Dây tình Xai peng	101
7.4 Hoa văn Ta Leo	104
♣ 8. Nguồn gốc Khau kút	109
♣ 9. Lễ hội Nỗ Nường ở các làng	113
♣ 10. Lễ hội Nỗ Nường – Trò Trám	131
♣ 11. Lễ hội ông Đùng bà Đà	165
♣ 12. Tượng đá ông chồng bà chồng	173
♣ 13. Tượng Nam nữ trên thập đồng Đào Thịnh	180
♣ 14. Tượng Nhà mồ Tây nguyên	188
♣ 15. Lý giải tượng hình người quỳ	191
♣ 16. Dây Tơ hồng của người Kinh	196
♣ 17. Đôi rắn quấn nhau nuốt voi là biểu tượng dây Tơ hồng	204
♣ 18. Chung quanh tục ngữ ma cũ bắt nạt ma mới	218
♣ 19. Đôi đũa bông trên bát cơm cúng người quá cố	225
♣ 20. Đôi chim vật tổ của người Việt - Mường	232
♣ 21. Đôi rồng lạc việt – Kinh thành Thăng Long	238
♣ 22. Chùa Một Cột	251
♣ 23. Âm kết trong hát cúng của người Việt	268
♣ 24. Nỗ Nường tạo hệ thống thuật ngữ thân tộc của người Kinh	273
♣ 25. Hướng vận hành vòng tròn trên hoa văn trống đồng	278
♣ 26. Hội thể trung hiếu đền Thần Đồng Cổ Hà Nội	290

♣ 27. Hình ảnh "giã" trống đồng không có trong sử sách	306
♣ 28. Sự ra đời tên gọi trống đồng cổ	317
♣ 29. Nguồn gốc hình dáng Hùng Linh	328
♣ 30. Hàng số sinh học hoa văn trống đồng	336
Phụ lục	353
1. Lời ca Trò Trám	353
2. Nguồn gốc Đào thị trong Hát ả đào	371
3. Lý Thái Tổ ban thưởng cho ca nhi Đào Thị	378
4. Nguồn gốc tên gọi Quan họ và điệu Lý cây đa	383
5. Sự ra đời tên gọi điệu Lý ở miền Nam	398
6. Nét Đặc trưng trong múa Thái	408
7. Tục "chọc sần" chọn bạn tình của người Thái ở Điện Biên	419
8. Nhận thức về cuộc tình sử Hồ Xuân Hương và Tống Cốc	425
9. Gặp tác giả bài trường ca Người Hà Nội	439
10. Tú Ngọc tìm hồn dân ca	446
11. Tiếng hát giữa rừng Pắc Pó	450
<i>Tài liệu trích dẫn và tham khảo</i>	457

VĂN HÓA NỖ NƯỜNG

Chịu trách nhiệm xuất bản

TS. VI QUANG THỌ

Biên tập nội dung: PHẠM HÀ

Kỹ thuật vi tính: NGUYỄN HẰNG

Trình bày bìa: VĂN SÁNG

Sửa bản in: PHẠM HÀ - DƯƠNG ĐÌNH MINH SƠN

In 400 cuốn khổ 14,5 x 20,5cm, tại Công ty cổ phần in và Thương mại Đông Bắc.

Số QĐXB: 42/QĐ-NXB KHXH ngày 29/4/2008.

Số đăng ký KHXB: 262 - 2008 / CXB / 5 - 16 / KHXH.

In xong và nộp lưu chiểu tháng 5/2008.



DƯƠNG ĐÌNH MINH SƠN

- Sinh năm 1936
- Quê quán Bích La Trung - Triệu Đông - Triệu Phong - Quảng Trị.
- ĐT: 04.8560881.
- Tốt nghiệp Trung cấp và Đại học Âm nhạc.
- 1958 - 1976 sưu tầm nghiên cứu âm nhạc dân gian Thái ở Tây Bắc.
- 1980 - 1995 Giảng viên Lý luận âm nhạc Trường Đại học Văn hóa Hà Nội - Hội viên

Hội Nhạc sĩ Việt Nam - Hội viên Hội Văn nghệ dân gian Hà Nội - Chuyên viên Trung tâm nghiên cứu - Bảo tồn và phát huy văn hóa dân tộc.

Tiểu luận

- *Cần khẳng định Ca trù là nhạc truyền thống của Hà Nội*, Tạp chí Văn hóa nghệ thuật số 4 - 1995.
- *Po-Me là cái Nỗ Nường*, Trường Đại học Văn hóa Hà Nội - *Thông báo khoa học*, tập 3/1999.
- *Cây đàn dầy xay trong lễ hội Trò Trám*, Hội nghệ sĩ Múa Việt Nam, Tạp chí *Nhịp điệu*, số 34 (4/1999).
- *Trẻ thơ và hát ru*, Tuần báo *Người Hà Nội*, số 30 (5/2003).
- *Văn bia nói chùa Một Cột dựng thời thuộc Đường là sai*. Tuần báo *Người Hà Nội*, số 42 (20/10/2006).
- *Đời sống thị trường: chiếc khăn Piêu bay về đâu*, Việt Nam Nét, thứ 2 (14/4/2008).

Kịch bản phim

Lễ hội Nỗ Nường - Trò Trám. Viện Âm nhạc, Hà Nội, 1999

Sách

- *Ngôn ngữ với việc hình thành âm điệu đặc trưng trong dân ca Thái ở Tây Bắc*. NXB Âm nhạc, Hà Nội, 1994. Tái bản lần thứ nhất, 2001.
- *Văn hóa Nỗ Nường*. NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 2008.
- *Ca trù cung đình Thăng Long* (2008).

Giá: 100.000đ