

LÊ MẠNH THẮT

LỊCH SỬ ÂM NHẠC VIỆT NAM

Từ thời Hùng Vương đến thời Lý Nam Đế



NHÀ XUẤT BẢN THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

LỊCH SỬ
ÂM NHẠC VIỆT NAM

LÊ MẠNH THẮT

LỊCH SỬ ÂM NHẠC VIỆT NAM

Từ thời Hùng Vương đến thời Lý Nam Đế

NHÀ XUẤT BẢN THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

2001

MỤC LỤC

Phàm lệ	7
Lời giới thiệu	9
Tựa	11
Chương I	
Trống Đồng Sơn và âm nhạc thời Hùng Vương ...	19
Tổng quát về trống đồng.....	21
Về trống đồng Việt Nam	30
Về các biểu hình hoa văn bằng thứ sáu	42
Về các biểu hình trên tang trống	65
Quan hệ với <i>Đồng quân</i> của <i>Cửu ca</i>	71
Chương II	
Về Việt ca	90
Vấn đề giải mã Việt ca.....	94
Phân tích các từ Việt cổ.....	102
Về nguồn gốc của Việt ca	121
Chương III	
Mâu Tử và âm nhạc sau thời Hai Bà Trưng	136

Kiến thức lịch sử âm nhạc.....	141
Lý thuyết âm nhạc	180
Thực tiễn âm nhạc.....	215
Chương IV	
Sĩ Nhiếp và quân nhạc	222
Về lễ hành thành của Sĩ Nhiếp	222
Về già tiêu cổ xuy	232
Chương V	
Khương Tăng Hội và lễ nhạc PGVN.....	241
Về Phạn bối	244
Về Né hoàn bối.....	270
Chương VI	
Đạo Cao và nền âm nhạc Tiên Sơn.....	274
Về bệ đá Vạn Phúc.....	275
Về ca tán tụng vịnh	281
Về chín nhạc cụ trên bệ đá	292
Mấy nhận định	295

PHÀN LỆ

1. Những tài liệu chữ Hán Trung Quốc ngoài Phật giáo sử dụng trong sách này, chúng tôi dựa vào bản in của *Tứ bộ bị yếu*. Những sách nào không có trong sưu tập ấy, chúng tôi có ghi chú rõ ràng về xuất xứ.
2. Những tư liệu chữ Hán Phật giáo, chúng tôi lấy từ bản in *Đại chính tân tu đại tạng kinh* (ĐTK). Những tư liệu chữ Pali thì từ bản in của Pali Text Society.
3. Những tư liệu Hán Nôm Việt Nam, chúng tôi ghi rõ xuất xứ.
4. Về những chữ viết tắt, thì thường được ghi liền với những từ mà chúng được viết tắt, trừ những từ sau đây:

tdl: trước dương lịch.

sdl: sau dương lịch.

LỜI NÓI ĐẦU

Tập sách này là một tái bản của *Lịch sử âm nhạc Việt Nam I* in lần thứ nhất vào năm 1970 dưới nhan đề *Vài tư liệu mới cho việc nghiên cứu âm nhạc Việt Nam trước năm 939*. Từ đó đến nay, gần một phần ba thế kỷ trôi qua, công tác nghiên cứu lịch sử dân tộc ta, trong đó có lịch sử âm nhạc Việt Nam, đã có một số tiến bộ đáng kể. Đặc biệt có một số phát hiện khảo cổ học mới liên hệ tới âm nhạc Việt Nam, cụ thể là việc phát hiện chiếc chuông Thanh Mai đúc vào năm Mậu Dần Đường Trinh Nguyên 14 (798) tại làng Thanh Mai, huyện Thanh Oai, tỉnh Hà Tây, nằm ven sông Đáy cùng với bài kệ thỉnh chuông khắc trên thân chuông vào năm 1986. Việc phát hiện chiếc chuông này là một đóng góp đáng kể không những cho việc nghiên cứu lễ nhạc Phật giáo, mà còn cho cả âm nhạc dân tộc. Tuy nhiên, đối với những giai đoạn âm nhạc, mà tập sách này đề cập tới thì về cơ bản vẫn chưa có những phát hiện khảo cổ học gì mới, có thể làm thay đổi những nhận định đã công bố trước đây của chúng tôi. Vì thế,

Tập I này không có những bổ sung sửa chữa gì nhiều so với lần xuất bản cách đây hơn 30 năm. Chỉ một số thư tịch trích dẫn, chúng tôi cho ghi những lần in gần đây nhất, nếu có thể, những văn bản nghiên cứu xuất hiện từ lâu, để bạn đọc có thể tìm tham khảo một cách dễ dàng.

Vạn Hạnh

Đầu xuân năm Tân Ty (2001)

Lê Mạnh Thát

Tựa

Với những công trình nghiên cứu của ông Trần Văn Khê ra đời, việc tìm hiểu âm nhạc nước ta đã tiến lên một bước đáng kể. Nhưng đáng tiếc là, chúng cũng còn chứa đựng một số điều cần xem xét lại, đặc biệt là trong lĩnh vực lịch sử. Chẳng hạn, sau khi phân chia lịch sử âm nhạc Việt Nam thành bốn giai đoạn chính, đó là: (1) từ khởi thủy đến thế kỷ thứ X, (2) từ thế kỷ thứ X đến thế kỷ thứ XV, (3) từ thế kỷ thứ XV đến thế kỷ thứ XIX và (4) từ thế kỷ XIX đến khoảng năm 1939, ông Trần Văn Khê đã khẳng định thế này về giai đoạn thứ nhất: *"Trong giai đoạn đen tối ấy, không một tư liệu đã cho phép ta có một ý niệm về âm nhạc Việt Nam"*¹. Về điểm này, chúng ta hiện đang có một số tư liệu về lịch sử âm nhạc của giai đoạn đó, và có cả những tư liệu cho việc tìm hiểu dân nhạc trên bộ đá chùa Vạn Phúc.

Về bộ đá ấy, ông Trần Văn Khê đã phát biểu: *"Không một văn kiện cho phép ta khẳng định dân nhạc"*

¹ Trần Văn Khê, *La Musique Vietnamiennne traditionnelle*, Paris, 1962, tr. 15: "Pendant cette période obscure, aucun document ne nous permet d'avoir une idée sur la musique vietnamiennne".

với tám nhạc cụ khắc trên bệ đá chùa Vạn Phúc là một dàn nhạc tôn giáo”, dấu lần này ông cẩn thận hơn trong câu tiếp theo: “Tối thiểu, chúng ta có thể giả thiết một dàn nhạc tám nhạc cụ đã được sử dụng trong những buổi lễ quan phương hay tôn giáo”². Cuối cùng, sau khi liệt kê ra tên năm bản nhạc dùng dưới thời Trần do Lê Thực ghi lại trong *An Nam chí lược*, ông viết: “Về những bản này, chúng ta chỉ biết tên của chúng, còn nhạc cũng như lời đã không được những sử gia hay nhạc sĩ ghi lại”.

Năm bản ấy, tối thiểu hai trong chúng có thể truy về những khúc để ghi lại trong những tư liệu âm nhạc Trung Quốc viết vào thế kỷ thứ VIII và nhịp điệu của chúng có thể tái thiết từ một số bài sáng tác theo nhạc điệu chúng biểu tiết. Do thế, chúng không những sẽ giúp ta rất nhiều vào việc nghiên cứu lịch sử âm nhạc nước ta dưới thời Lý-Trần, mà còn đóng góp vào công tác tìm hiểu âm nhạc Việt Nam trước năm 939.

Tư liệu chúng tôi cung hiến, từ đó sẽ gồm phần lớn những ghi chú đoạn phiên của các tác giả Việt

² Sdd: “Aucun document écrit ne nous permet d'affirmer que l'ensemble de 8 instruments sculptés sur la frise de la base de colonne de la pagode Van phuc était un orchestre religieux... Du moins, nous pouvons supposer qu'un orchestre de 8 instruments a pu être utilisé au cours de cérémonies officielles ou religieuses”.

Nam và Trung Quốc. Về phía Việt Nam, chúng ta có *Mâu Tử Lý hoặc luận* và những lá thư của Đạo Cao, cùng những báo cáo hậu kỳ của Lê Thực trong *An Nam chí lược*. Về phía Trung Quốc, chúng tôi sẽ dùng *Hậu Hán thư* của Phạm Việp, *Tam Quốc chí* của Trần Thọ với chú thích của Bùi Tùng Chi, *Giao Châu ký* của Lưu Hân Kỳ, *Xuất tam tạng ký tập* của Tăng Hựu, *Cao tăng truyện* của Huệ Hạo, *Giáo phường ký* của Tồi Linh Khâm, *Mộng Khê bút đàm* của Thẩm Quát, *Dung trai tùy bút* của Hồng Mai, *Năng cải trai mạn lục* của Ngô Tàng và *Đường âm quý thiêm* của Hồ Chấn Hưởng cùng một số văn kiện khác của Trung Quốc và Nhật Bản.

Với những tư liệu trên, ta cũng có thể thấy, công tác nghiên cứu lịch sử nước ta vào những giai đoạn như giai đoạn trước năm 939 đã phải tùy thuộc vào tư liệu Trung Quốc tới mức nào. Chính vì chưa làm một cuộc điều tra toàn triệt thứ tư liệu ấy, chúng tôi chỉ coi những trình bày dưới đây như bước đầu tìm hiểu mà thôi và hy vọng những khai thác trong tương lai sẽ bổ túc và hoàn thiện hơn.

Việc giới hạn công tác nghiên cứu cho đến năm 939 không có nghĩa là, năm 939 này có một ý nghĩa đặc biệt trong lịch sử âm nhạc Việt Nam. Song, âm nhạc cùng những sinh hoạt văn hóa khác đều chịu ảnh

hưởng một cách đậm đà và quyết định của biến cố chính trị, nhất là khi biến cố ấy mang một tính chất cách mạng căn để như chiến thắng Bạch Đằng năm 939 đánh tan quân xâm lược Trung Quốc do tên phản quốc Kiều Công Tiễn mời tới cứu viện cho quyền hành của hấn. Năm 939 là năm lần đầu tiên trong thời trung đại, quân đội Việt Nam đánh tan một đội quân viễn chinh xâm lược Trung Quốc, mở đầu cho những chiến thắng vĩ đại hơn với những người kế nghiệp như Lê Đại Hành, Lý Thường Kiệt, Trần Nhân Tông, Trần Hưng Đạo và Quang Trung. Đồng thời, nó đã tạo cơ hội cho sự nghiệp kiến quốc của Đinh Tiên Hoàng, để âm nhạc có một đời sống thực thụ Việt Nam giữa những sinh hoạt văn hóa khác của một nhà nước Việt Nam độc lập. Do thế, năm 939, dù thiếu một biến cố âm nhạc đáng chú ý, vẫn nên tạm thời coi như một mốc giới cho việc phân đoạn lịch sử âm nhạc Việt Nam.

Giai đoạn trước năm 939 này, như vậy, phần nào tương đương với giai đoạn thứ nhất của ông Trần Văn Khê. Tuy nhiên, thay vì chấp nhận nó như giai đoạn hoàn toàn, chúng tôi đề nghị chia khoảng thời gian trước năm 939 thành ra ba giai đoạn âm nhạc khác nhau. Giai đoạn đầu khởi sự từ khoảng thế kỷ thứ V tđl cho đến năm 43 sđl, mà chúng tôi xin đặt tên là giai đoạn âm nhạc Hùng Vương. Giai đoạn thứ hai bắt đầu

năm 43 cho đến khoảng năm 544, mà ta có thể gọi là giai đoạn âm nhạc sau thời Hai Bà Trưng, hay giai đoạn âm nhạc Tiên Sơn. Và giai đoạn thứ ba trải dài từ năm 544 đến năm 939, mà vì thiếu tên chủ đích nên chúng tôi xin tạm thời mệnh danh là giai đoạn âm nhạc sau thời Lý Nam Đế.

Trong ba giai đoạn này, giai đoạn thứ ba tương đối đưa ra khá nhiều khó khăn cho công tác nghiên cứu, bởi không những vì sự không đầy đủ tư liệu, mà còn vì thiếu thốn những di liệu khảo cổ học. Với giai đoạn đầu, chúng ta có ít nhất những trống đồng cùng những hình vẽ vũ nhạc của chúng, chứng thực và soi sáng một phần nào những báo cáo của các tư liệu thành văn từ *Ly tao* của Khuất Nguyên cho đến *Hậu Hán thư* của Phạm Việp. Đến giai đoạn thứ hai, ngoài những mô tả của Mâu Tử, Khương Tăng Hội, Trần Thọ, Lưu Hân Kỳ, Thích Đạo Cao, Thích Tăng Hựu và Thích Huệ Hạo, chúng ta lại có thêm được những khắc hình của các bệ đá tìm thấy tại chùa Vạn Phúc. Chúng bày tỏ cho thấy hết sức sinh động tình trạng âm nhạc của giai đoạn ấy quả đã thể hiện một cách không chối cãi trong đời sống của người Việt Nam thời đó.

Nhưng tới giai đoạn thứ ba, tư liệu thành văn đã không có những định tự thời gian chính xác đáng muốn, cộng thêm với tính hậu kỳ của chúng. Di liệu khảo cổ

học lại không có một mẫu nào biểu trưng đáng kể. Việc nghiên cứu âm nhạc giai đoạn thứ ba, vì thế, hết sức giới hạn. Nó chỉ nhằm gợi ý và cung hiến một phần nào dữ kiện cho những tìm hiểu về sau.

Như vậy, thời kỳ, mà ông Trần Văn Khê gọi là “giai đoạn đen tối” của lịch sử âm nhạc nước ta, theo chỗ chúng tôi nghĩ, phải tối thiểu gồm ít nhất là ba giai đoạn âm nhạc khác nhau. Và những trình bày tiếp theo chỉ mong đóng góp thêm một số tư liệu cho công tác nghiên cứu chúng, nhằm đánh tan những bóng tối, đã làm cho ông Trần Văn Khê đặt ra cái giai đoạn mệnh danh “đen tối” vừa nói.

Trong tập I này, chúng tôi chỉ trình bày về hai giai đoạn đầu của âm nhạc Việt Nam, tức từ thời Hùng Vương đến thời Lý Nam Đế. Còn giai đoạn thứ ba chúng tôi chưa đề cập tới, vì tên năm bản nhạc do Lê Thực ghi trong *An Nam chí lược* tuy liên hệ với âm nhạc thời Đường của Trung Quốc, nhưng lại còn tồn tại và sử dụng vào thời Lý-Trần, thậm chí cả thời Lê Sơ nữa. Do đó, cần có một nghiên cứu tổng hợp bao quát cả giai đoạn thứ ba vừa nói cùng với âm nhạc thời Lý-Trần. Việc này rồi chúng tôi sẽ thực hiện ở tập II *Lịch sử âm nhạc Việt Nam* và công bố trong nay mai.

Còn hai giai đoạn đầu, tức giai đoạn âm nhạc thời Hùng Vương và giai đoạn âm nhạc sau thời Hai Bà

Trưng mô tả trong tập sách này, chúng tôi sẽ chia thành sáu chương. Chương I tập trung phân tích những hoa văn liên hệ đến âm nhạc trên mặt trống đồng Ngọc Lũ. Chương II bàn về bài *Việt ca*, bài ca của người Việt, do Lưu Hưởng (77-6 tdl) ghi lại trong *Thuyết uyển* bằng chính chữ viết của người Việt cùng bản dịch tiếng Hán. Đây có thể là bài thơ tiếng Việt đầu tiên còn được ghi lại bằng chính chữ viết của người Việt, nên đáng cho chúng ta nghiên cứu. Chương III bàn về những hiểu biết âm nhạc của người nước ta do Mâu Tử (160-220?) mô tả trong *Lý hoắc luận*. Chương IV đề cập tới những hoạt động âm nhạc Việt Nam dưới thời Sĩ Nhiếp (137-226). Chương V trình bày về sự xuất hiện của lễ nhạc Phật giáo Việt Nam qua một nhạc sĩ thiên tài đã sinh ra và lớn lên ở nước ta là Khương Tăng Hội (?-280). Chương VI bàn tới những thông tin âm nhạc do pháp sư Đạo Cao (370-450?) để lại cùng đàn nhạc khắc trên bệ đá chùa Vạn Phúc.

Đó là nội dung cơ bản của tập I *Lịch sử âm nhạc Việt Nam* này. Chúng tôi sẽ chưa đề cập tới tình hình âm nhạc Việt Nam sau thời Lý Nam Đế, tức sau năm 544, đặc biệt là tên năm bản nhạc mà Lê Thực kể ra trong *An Nam chí lược*. Không chỉ tên năm bản nhạc này, mà ngay cả tên một số bản nhạc đời Lê Sơ như *Phá trận nhạc*, cũng có khả năng có liên hệ với những

bản nhạc cùng tên biết từ đời Đường của Trung Quốc. Chúng tôi sẽ nghiên cứu giai đoạn âm nhạc sau năm 544 trong kết hợp với lịch sử âm nhạc của giai đoạn Lý Trần tại nước ta.

Hy vọng rằng một số đóng góp mới đây sẽ giúp ít nhiều cho việc tìm hiểu lịch sử đời sống âm nhạc của dân tộc ta.

Madison, Wisconsin

Tiết lập thu năm Kỷ Dậu, 1969

Lê Mạnh Thát

CHƯƠNG I

TRỐNG ĐÔNG SƠN VÀ ÂM NHẠC THỜI HÙNG VƯƠNG

Mọi người đều biết, giữa những năm 39-43 sdl, cuộc chiến tranh Việt - Hoa đầu tiên đã xảy ra, dẫn cuối cùng đến việc Hai bà Trưng hy sinh cùng những tướng lĩnh như Chu Bá, Đỗ Dương v.v... và hậu quả là một chiến thắng đáng kể đầu tiên của quân đội viễn chinh xâm lược Trung Quốc trên đất nước ta. Sau khi mô tả diễn tiến cuộc hành quân của Mã Viện và những chiến lợi phẩm do Viện thu nhặt đem về Trung Quốc, trong đó ta thấy nói đến “ý dĩ”, một dược phẩm Việt Nam đầu tiên được biết và “minh châu”, “văn tê” mà người Trung Quốc đương thời gọi là “những thứ trân quý của đất miền Nam”, *Hậu Hán thư* 54 tờ 8b9-9b3 đã viết thêm thế này:

“Viện ư cười ngựa, khéo biết danh mã, nên ở Giao Chỉ được trống đồng Lạc Việt, bèn đúc làm ngựa phép, trở về, dâng lên vua, nhân thế trình biểu nói

rằng: ‘Rằng đi trên trời thì không gì hơn rồng, đi dưới đất thì không gì hơn ngựa. Ngựa là cơ sở của giáp binh, là ích lớn của nhà nước. Khi yên ổn thì dùng để phân biệt trật tự trên dưới, khi biến loạn thì dùng để cứu viện hoạn nạn gần xa. Xưa có thứ ngựa kỳ kỳ, một ngày chạy một ngàn dặm. Bá Nhạc thấy thì rõ ngay không chút sai lầm. Gần đây có Tử Dư đất Tây Hà cũng giỏi về việc xem tướng ngựa. Tử Dư truyền phép ấy cho Nghi Trường Nhụ đất Tây Hà. Trường Nhụ truyền Đinh Quân Đô đất Mậu Lăng. Quân Đô truyền cho Dương Tử A đất Thành Kỷ. Bản thân Viện thường theo học Tử A, nhận được cách xem tướng cốt ngựa; đem nó ra mà khảo với sự thật thì liền đúng ngay. Thần ngu này cho rằng, nghe lấy lời dạy thì không bằng như chính mình xem lấy; ngó bóng thì không bằng trông hình. Cho nên nay thần muốn đúc ra hình như con ngựa sống, mà cốt pháp (như mọi người đều biết) thì khó đầy đủ, lại không thể truyền đến đời sau. Vào thời Hiếu Vũ hoàng đế, người giỏi xem tướng ngựa là Đông Môn Kinh đã đúc làm một con ngựa đồng phép, rồi dâng lên. Vua có chiếu cho đặt ngựa ở ngoài cửa Lỗ Ban rồi đổi tên cửa Lỗ Ban thành cửa Ngựa Vàng. Thần cẩn thận dựa vào những mô tả về da lông của họ Nghi, về răng miệng của họ Bạch, về môi lưỡi của họ Tạ, về thân thể của họ Đinh, sử dụng cốt tướng của vài nhà này để làm phép thức. Ngựa cao 3 thước 5 tấc, chu vi 4 thước 5 tấc. Vua

có chiếu cho đặt dưới điện Tuyên Đức và lấy tên là ngựa phép”.

Đây là báo cáo về chuyện Mã Viện tịch thu trống đồng của người nước ta, để đúc ngựa phép, do Phạm Việp (398-445) ghi lại trong *Hậu Hán thư*. Ở đây, dĩ nhiên chúng ta không cần phải bận tâm về việc đúc ngựa và xem tướng ngựa. Điểm bận tâm nằm ở chỗ nói đến trống đồng.

TỔNG QUÁT VỀ TRỐNG ĐỒNG

Trước hết, đây là một báo cáo thành văn đầu tiên về sự có mặt của trống đồng trên đất nước ta. Điều đáng tiếc là, với một tính cổ sơ đáng muốn như thế, nó đã không cho biết rõ ràng gì cả về những chi tiết khác như Mã Viện đã tịch thu trống đồng ở đâu, từ những địa điểm nào, trong những hoàn cảnh ra sao v.v... Sự khiếm khuyết này gây ra khá nhiều khó khăn cho việc xác định diện phân bố cũng như chức năng của thứ nhạc khí bằng đồng đó. Căn cứ vào những khai quật và sưu tầm khảo cổ học ngày nay, diện địa phân bố của trống đồng đã tỏ ra khá rộng rãi, bao trùm hầu như toàn bộ những tỉnh quận tại miền Bắc và Bắc Trung bộ nước ta. Người ta đã tìm thấy nó từ Nghệ An cho đến Bắc Ninh, Phúc Yên, Sơn Tây, Hà Nam v.v..., mà tập trung chủ yếu ở hai tỉnh Thanh Hóa (35 chiếc) và Hà Sơn

Bình (19 chiếc). Cố nhiên, diện địa phân bố này không bảo đảm một tí nào về tính phổ quát của trống đồng tại nước ta vào nửa đầu thế kỷ thứ nhất sđl. Dù một phân bố phổ quát như thế là rất có thể.

Tình trạng không bảo đảm này xảy ra, bởi vì sau Việp viết *Hậu Hán thư* không lâu, Lê Đạo Nguyên viết *Thủy kinh chú* đã kể đến một tác phẩm nhan đề *Lâm áp ký* ra đời khoảng cùng thời với Việp, trong ấy một thành phố tên Đồng Cổ đã được liệt ra. *Thủy kinh chú* 36 tờ 21a3-6, khi dẫn *Lâm áp ký* về con lạch Đồ Quan Tắc “chảy qua Đồng Cổ, Ngoại Việt, An Định, Hoàng Cương, Tâm Khẩu, và Cái Tịch Độ”, đã thêm: “Đồng Cổ tức là Lạc Việt vậy, vì có trống đồng nên được tên ấy; Mã Viện đã lấy trống đồng của nó để đúc ngựa đồng”. (*Lâm Ấp ký* viết: “Phố thông Đồng Cổ, Ngoại Việt, An Định, Hoàng Cương, Tâm Khẩu, Cái Tịch Độ. Đồng Cổ tức Lạc Việt già, hữu đồng cổ nhân đặc kỳ danh, Mã Viện thủ kỳ cổ, dĩ chú đồng mã”).

Bằng vào báo cáo này của *Lâm Ấp ký* và Lê Đạo Nguyên, Lạc Việt không gì hơn là tên một địa điểm mà người ta cũng gọi là Đồng Cổ, vì nó là nơi sản xuất ra trống đồng. Như vậy, khi Phạm Việp viết: “*Ư Giao Chỉ đặc Lạc Việt đồng cổ*”, ta có thể cắt nghĩa như: “*Ở Giao Chỉ, Viện đã được trống đồng từ thành phố Lạc Việt*” và thành phố Lạc Việt này cũng gọi là thành phố

Đồng Cổ. Nói cách khác, mặc dầu *Hậu Hán thư* không nói rõ Viện đã tịch thu trống đồng ở đâu, căn cứ vào cách cắt nghĩa vừa trình bày, chúng ta có thể kết luận là, Viện đã tịch thu chúng từ thành phố Đồng Cổ, cũng gọi là thành phố Lạc Việt. Việc thành Đồng Cổ cũng được gọi là Lạc Việt này giải thích một cách khá hấp dẫn, tại sao thành phố nổi theo chân Đồng Cổ trên con lạch Đô Quan Tắc lại có tên là Ngoại Việt, mà ta có thể cắt nghĩa như thành phố Ngoài Việt, tức ngoài thành Lạc Việt. Thế thì, thành phố Lạc Việt hay Đồng Cổ này nằm ở đâu trên đất nước ta hiện nay?

Căn cứ vào chính mô tả của Lê Đạo Nguyên, nó chắc chắn phải về phía Bắc rặng Thanh Hóa, bởi vì sau khi nói về lạch Đô Quan Tắc với năm thành phố của nó nằm ở phía Nam quận Giao Chỉ, Nguyên mới bắt đầu nói tới chuyện Mã Viện đến Tạc Khẩu và đục đường đá để thông với Cửu Chân. Tạc Khẩu và con đường đá ngày nay chúng ta phải định vị chúng vào khoảng núi Thần Đầu và cửa bể Thần Đầu nổi tiếng:

“Ai qua cửa bể Thần Phù.

Khéo tu thì nổi vụng tu thì chìm”.

Tiếp đến, căn cứ vào những nghiên cứu của chúng tôi, thì thành phố An Định và huyện An Định phải nằm rơi vào khoảng phía Bắc tỉnh Hưng Yên và phía Nam tỉnh Vĩnh Phúc. Vì thành Đồng Cổ cũng như

thành Ngoại Việt nằm trên huyện An Định, nó tất nhiên phải đặt vào tỉnh Hưng Yên trở lên.

Ngoài ra, *Thủy Kinh chú* quyển 37 từ 8b2-6 cho biết nguồn gốc con lạch Đô Quan Tắc: “*Sông Trung tại hướng đông chảy qua phía Nam huyện Liên Lâu*”. *Giao Châu ngoại vực ký* nói: “*Huyện vốn là trụ sở của quận Giao Chỉ*”. *Lâm Ấp ký* nói: “*Tự Giao Chỉ đi về Nam, con lạch Đô Quan Tắc xuất phát từ nó. Nước có tự phía Đông của huyện chảy qua huyện An Định, phía Bắc nối với sông Trường. Trong sông Trường có chỗ đúc thuyền đồng của vua người Lạc Việt. Khi nước triều rút người ta có thể thấy nó. Nước sông lại hướng Đông chảy, cách sông có thành Nê Lê được bảo là do vua A Dục dựng*”.

Căn cứ ghi chú này, chỗ đúc thuyền đồng của người nước ta nằm vào khoảng phía Bắc hay Đông Bắc huyện An Định. Lưu Chiếu, một đồng đại trẻ tuổi của Nguyên và làm việc tại Nam triều, nói thẳng ra là, sách vở vào trước thời ông đã coi cơ sở chế tạo thuyền đồng nằm tại huyện An Định. Trong *Hậu Hán thư* 33 từ 13b1-2 lúc chú thích về huyện An Định, Chiếu viết: “*Giao Châu ký nói: Người Việt đúc đồng làm thuyền ở trong sông, lúc nước triều rút xuống thì có thể thấy*” (Giao Châu ký viết, Việt nhân chú đồng vì thuyền tại giang, triều thối thời kiến). *Giao Châu ký* đây rất có

thể là *Giao Châu* ký của Lưu Hân Kỳ và do đó phải viết vào khoảng những năm 380-420.

Về mặt khác, *Nguyên Hòa quận huyện đồ chí* 38 từ 13a5-8 do Lý Cát Phủ trình cho vua Đường Hiến Tông vào năm 813-815 lại viết: “*Huyện Chu Diên, đông nam cách thành phủ 50 dặm, vốn là huyện cũ của thời Hán vậy, thuộc quận Giao Chỉ. Đến thời Tùy không cải. Vũ Đức năm thứ tư (621) ở đây đặt Diên Châu; Trinh Quán năm thứ chín (635) bỏ Diên Châu và đặt huyện thuộc Giao Châu. Sông Chu Diên cách huyện một dặm ở phía Bắc. Mã Viện thời Hậu Hán nam chinh, đục thuyền đồng ở đây. Lửa đốt bốc lên nám cả đầu thuyền, khiến nó thành đỏ, làm cho khét cả những con sông vọt lên và giết chết những thứ cá vảy lớn vượt biển”.*

Huyện Chu Diên, như đã chứng tỏ ở trên, vào khoảng địa phận tỉnh Hưng Yên ngày nay. Sông Chu Diên như vậy là một trong những phụ lưu của sông Hồng chảy về phía Bắc của tỉnh. Nó rất có thể là sông Đuống. Huyện Chu Diên và huyện An Định cùng với những thành phố Đồng Cổ, Ngoại Việt và An Định của nó từ đó nằm trong khoảng những tỉnh Hưng Yên, Vĩnh Phúc và một phần Hà Đông đã tạo nên một vùng kỹ nghệ đồ đồng và sản xuất những sản phẩm đồ đồng từ

nhạc khí như trống đồng cho đến dụng cụ như thuyền đồng.

Kỹ nghệ đồ đồng của nước ta cho đến năm 43 sđl vì vậy đã đạt đến một trình độ rất cao. Cao đến nỗi sau khi tiến công một cách chiến thắng Hai Bà Trưng, Mã Viện đã sử dụng những vùng kỹ nghệ của quân đội ta như đúc thuyền đồng trên sông Chu Diên cho việc chế tạo thêm những chiến hạm, mà Viện sau đó đã dùng để tiến đánh những quân đội còn lại dưới sự chỉ huy của Chu Bá và Đô Dương ở Cửu Chân. Kiểm soát vùng kỹ nghệ đồ đồng vừa thấy tối thiểu có thể biện minh một cách khả chứng cho sự phân bố khá phổ quát của trống đồng, như những khai quật và sưu tầm khảo cổ học ngày nay bày tỏ.

Đương nhiên, vấn đề đồng nhất căn cước những quận huyện kể trên chưa hẳn đã được giải quyết một cách hoàn toàn. Tại tỉnh Thanh Hóa ngày nay chúng ta hiện đang có một ngọn núi thường gọi là núi Đồng Cổ và một huyện tên huyện An Định. Những tên này có một liên lạc gì với những tên Đồng Cổ, Ngoại Việt, An Định v.v... vạch trước? Chúng tôi tất không thể trả lời câu hỏi đây vào lúc này được bởi vì không gian bản nghiên cứu không cho phép¹. Chỉ xin nêu nó lên, để

¹ Sách này viết vào năm 1970, Tu thư Đại học Vạn Hạnh xuất bản.

những người nghiên cứu cùng suy nghĩ và tìm cách trả lời. Dầu thế, dù không hoàn toàn, những giải quyết trên giúp một phần nào vào việc soi sáng nguồn gốc những trống đồng Lạc Việt, mà Mã Viện đã tịch thu. Ngoài ra, tuy thời gian xa cách, việc tìm thấy cái trống đồng Ngọc Lũ tại Hà Nam tỏ ra thật là thú vị trên khía cạnh căn cước địa lý vừa bàn. Xin nhắc lại, chúng tôi không chối sự cách xa thời gian liêu viễn cũng như những chuyển di có thể của hai ngàn năm.

Điểm lồi cuốn nằm ở chỗ, chính quanh vùng kỹ nghệ đồ đồng Đồng Cổ, Ngoại Việt, An Định, mà ngày nay đã tìm thấy trống đồng Ngọc Lũ. Căn cứ vào dạng hình thì nó phải thuộc vào loại trống đồng thứ nhất như Heger¹ đã nhận thấy trong cách xếp loại của ông. Về thời gian, Karlgren² đã phê bình một cách chính xác những thứ kết luận kiểu của Heine- Geldern³. Karlgren đồng thời cũng đề nghị một niên đại phải chăng cho nền văn minh Đông Sơn giữa khoảng thế kỷ thứ IV tđl và thứ I sđl, mà trống đồng Ngọc Lũ là một thành tố và

¹ F. Heger, *Alte Metalltrommeln aus Sudost Asien*. Leipzig, 1902.

² B. Karlgren, *The date of the Early Dongson Culture*, Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities 14 (1942) 1-28.

³ R. Heine Geldern, *The drum named Malakamau*. India Antiqua, 1947.

thuộc vào giai đoạn đầu của thời gian ấy, tức khoảng thế kỷ thứ IV-III tdl.

Lịch sử có mặt của trống đồng như một nhạc khí tại nước ta, do vậy có một cuộc sống khá lâu dài, trước khi bị Mã Viện tịch thu và chấm dứt địa vị độc tôn của nó trong lịch sử âm nhạc Việt Nam. Đó là lúc lịch sử Việt Nam cáo chung giai đoạn độc lập nguyên thủy và mở đầu một giai đoạn mới, mà ta có thể gọi là giai đoạn dân chủ tự trị trải dài từ năm 43 sđl cho tới năm 939. Về địa điểm phát nguyên và diện địa phân bố, một lần nữa những lý luận viễn đông theo kiểu Heine-Geldern đã bị Karlgren bác bỏ một cách hoàn toàn. Những kết nối văn minh Đông Sơn với bộ lạc Nam Dương như Lăng Thuần Thanh⁴ đề xướng, chúng ta không cần nhọc công bàn cãi dài dòng ở đây, bởi vì chúng là những sống sót hậu kỳ của thứ nhân chủng học xâm lược, và vì chúng dựa trên một cơ sở lý luận hết sức mong manh. Về một mặt, chúng không biết cái được so sánh có một lịch sử như thế nào và bao hàm những ý nghĩa gì. Về mặt khác, cái phải so sánh, mà trong trường hợp này thường gồm cả những di vật từ Đông Âu cho đến Nam Mỹ, từ những dân tộc thiểu số Trung Quốc cho đến những bộ lạc tại Nam Dương quần

⁴ Lăng Thuần Thanh, *Đồng cổ đồ văn Sở từ Cửu ca*, Đài Bắc: Quốc Lập trung ương nghiên cứu viện, 1954. Viện san I: 403-417.

đảo (Indônêxia), đã không bao giờ được chứng minh là có những liên lạc thực sự gì giữa chúng qua lịch sử, ngoại trừ những giả thiết chủ quan, như Lăng Thuần Thanh đã đề xuất.

Dựa vào những phân tích của Karlgren cùng của Bezacier¹ gần đây, chúng ta phải coi trống đồng là một sản phẩm của nền kỹ nghệ đồ đồng của dân tộc ta, phát xuất từ Đông Sơn cũng như vùng kỹ nghệ Đồng Cổ Ngoại Việt, An Định nói trên. Các trống đồng tìm được ở Nam Dương cũng như Cao Miên (Campuchia) đã xuất hiện gần một ngàn năm sau ngày ra đời của trống đồng Ngọc Lũ. Trống Ai Lao và Vân Nam cũng vậy, trừ số mới phát hiện trong gần 15 năm trở lại đây tại Vân Nam, dấu rằng những hoa văn của chúng chứng tỏ chúng phải thuộc một hệ thống văn hóa và văn minh khác với văn hóa và văn minh của Đông Sơn. Trống đồng Lạc Việt do thế phải là một sản phẩm của nền khoa học kỹ thuật đồ đồng Việt Nam và phát xuất từ Việt Nam. Từ Việt Nam, nó phân bố ra mọi phía cho tới miền Nam Trung Quốc cũng như miền Bắc Nam Dương quần đảo.

¹ L. Bezacier, *Recherches archéologiques au Tonkin*, *Compte-rendus de l'Académie des Inscriptions et de Belle-lettres*, 1946.

VỀ TRỐNG ĐỒNG VIỆT NAM

Sự phát hiện những sản phẩm cũng như nghệ phẩm Việt Nam và ảnh hưởng của chúng tại Trung Quốc trong quá khứ tất không có gì đáng ngạc nhiên. Thẻ tài đồ gốm Việt Nam thế kỷ XVII ở Đàng Trong đã trở thành thẻ tài chính yếu của một trường phái đồ gốm Nhật Bản thế kỷ XVIII và được biết là thẻ tài Giao Chỉ. Đồ gốm cùng thế kỷ đã xuất cảng tới Nam Dương. Nhưng thí dụ lôi cuốn nhất là một báo cáo trong lời đề yếu cho *Đại Việt sử lược*¹ trong *Từ khố toàn thư tổng mục đề yếu* 66 tờ 7b16-18, theo đây, một cái chuông do người nước ta đúc vào năm 1387 dưới thời Trần Phế Đế lại được người Trung Quốc tìm thấy ở vùng Hải Tân gần ba trăm năm sau đó dưới thời vua Khang Hy nhà Thanh. Nó viết: “*Khảo Liêm châu phủ chí* thì nó ghi rằng, vào năm Khang Hy thứ 13 (1674) *Hải Tân* được một cái chuông đề *Hoàng Việt Xương Phù* năm thứ chín ất sữu (1387), người báo cáo nghi nó thuộc dưới thời *Lý Càn Đức* đời *Tống* tiếm hiệu trở về sau...”

Chính vì trống đồng là nhập cảng ngoại quốc từ Việt Nam, mà nhiều truyền thuyết sai lầm đã xảy ra tại miền Nam Trung Quốc về nguồn gốc của nó, như *Lĩnh*

ngoại đại đáp của Chu Khử Phi hay *Quế hải ngư hoạnh chí* của Phạm Thành Đại và nhiều người khác đã ghi lại. Họ cho rằng, trống đồng hoặc là một sáng phẩm của Mã Viện hay của Gia Cát Lượng, mặc dù dân miền đó đã biết sử dụng nó tương đối khá sớm. *Thực hóa* của *Tấn thư* 26 tờ 10b10-12 chép lời chiếu năm 381 của Tấn Hiếu Vũ đế thế này: “*Tiền là trọng bảo của nhà nước, bọn tiểu nhân tham lợi, đem nó ra nung chảy không dứt, những ty thanh tra vì thế để ý. Người mọi rợ ở Quảng Châu quý trọng trống đồng, mà châu cảnh thì hoàn toàn không sản xuất ra đồng. Ta nghe những kẻ buôn bán công tư ở đấy tham đồng hơn cả tiền, nên cân lượng nặng nhẹ khác nhau, để lấy số thừa đem vào Quảng Châu mà đổi lấy đồ vật với người mọi, để cho người mọi nấu chảy ra đúc làm trống. Việc này nghiêm trọng, phải cấm chế. Ai phạm, bị bắt thì trị tội*”. Vậy, ngay từ thế kỷ thứ IV trở đi “người mọi” tại Quảng Châu đã “tham đồng hơn cả tiền” và đã dùng tiền để đúc trống.

Đến thế kỷ thứ VII, khi Trường Tôn Vô Kỵ viết *Tùy thư*, cũng dùng mẫu tin ấy và lập lại với một vài thay đổi nhỏ, như loại bỏ việc giới hạn chuyện “quý trọng trống đồng” chỉ cho “người mọi” của *Tấn thư*. Địa

¹ *Việt sử lược*, Thủ Sơn các tùng thư, Nghiêm Nhất Bình in, Nghệ Văn ấn thư quán ấn hành.

lý chí của Tùy thư 31 từ 8b13-9a9 viết: “Từ Ngũ Lĩnh trở về Nam hơn hai mươi quận, thổ địa hầu hết thấp thỏm, ẩm ướt, có nhiều chương lệ, nên người ta hay chết yểu. Nam Hải Giao Chỉ mỗi nơi là một đô hội vậy. Chỗ ở chúng gần biển, có nhiều tê voi, đồi mồi, châu ngọc trân dị kỳ lạ. Cho nên, người đến buôn bán phần nhiều trở thành giàu có. Tính khí dân chúng đều hay khinh hãn, dễ gây chuyện làm loạn; búi tóc ngồi chàng hảng, ấy là phong tục xưa của họ. Người Lý thì chất trực chuộng tợn. Các bọn mọi thì dũng cảm tự lập, đều ưa của khinh chết, chỉ lấy sự giàu làm hùng; ở tổ bên sườn núi, hết sức làm việc cấy cày, khắc gỗ làm phù khế. Lời đã thề thì đến chết không đổi. Cha con làm nghề khác nhau, cha nghèo thì sống nhờ những người con. Các bọn Lào cũng thế. Chúng đều đúc đồng làm trống lớn. Khi mới đúc xong thì treo ở trong sân, đặt rượu cho mời đồng loại tới. Trong số người tới có con gái nhà giàu lấy vàng bạc làm một thoa lớn, giao cho người con gái cầm lấy đánh vào trống, đánh xong, để lại cho chủ nhân, đặt tên là cái thoa trống đồng. Tục ưa giết nhau, gây nhiều oán thù. Muốn đánh nhau thì cho đánh trống ấy lên, người tới như mây. Kẻ có trống được đặt hiệu là đô lão, cả hết mọi người đồng tình suy phục. Ấy là bắt nguồn từ việc xưa, khi Úy Đà đối với nhà Hán tự xưng là Man di đại tù trưởng lão phu thần. Cho nên, người

Lý đang còn gọi những kẻ đáng tôn trọng của chúng là đào lão, mà đã bị đọc bậy ra nên gọi thành đô lão”.

Đọc đoạn văn đó, người ta có thể hiểu hoặc chỉ người mọi đức đồng làm trống hoặc “từ Ngũ Lĩnh trở về Nam hơn hai mươi quận” đã đức đồng làm trống. Căn cứ trên xuất xứ thì đây là một sự thực, bởi vì chuyện đức trống và làm thoa quả đã được Bùi Uyên nói tới trong cuốn sách *Quảng Châu ký*, mà Hiền đã dẫn ra cho lời chú “trống đồng Lạc Việt” ở *Hậu Hán thư* 54 tờ 8b10-12: “*Quảng Châu ký của họ Bùi nói rằng: Lý Lào đức đồng làm trống, trống thì chỉ lấy sự cao lớn làm quý, bề mặt rộng hơn một trượng. Khi mới đức xong thì treo ở trong sân, tâng sáng đặt rượu, cho mời đồng loại đến đầy cửa. Người đến có con gái nhà hào phú lấy vàng bạc làm một cái thoa lớn cầm lấy mà gõ vào trống, gõ xong để thoa lại cho chủ nhân vậy”.* (Bùi Thị *Quảng Châu ký* viết Lý Liêu chú đồng vì cổ, cổ duy cao đại vì quý, diện khoáng tượng dư, sơ thành, huyền ư đình, khắc thần, trí tửu triệu đồng loại, lai giả doanh môn, hào phú tử nữ dĩ kim ngân vì đại thoa, chấp dĩ khấu cổ, khấu cánh lưu di chủ nhân giã).

Lê Đạo Nguyên mất năm 529 đã dẫn *Quảng Châu ký* của Bùi Uyên trong *Thủy kinh chú* 37 tờ 25b9-26a3, 27b2-4 v.v... Uyên do thế phải sống và viết *Quảng Châu ký* vào thế kỷ thứ V. Tuy nhiên, căn cứ

trên văn mạch, ta phải cắt nghĩa “*Từ Ngũ Lĩnh trở về Nam hơn hai mươi quận*” đã đúc đồng làm trống, như học giả Trung Quốc ngày nay đã hiểu.

Dù với trường hợp nào đi nữa, rõ ràng là từ ngày Tấn Hiếu Vũ đế ra lệnh cấm chuyện lấy tiền đúc trống, trống đồng đã thành một khí cụ đặc biệt của người miền Nam Trung Quốc cũng như người miền Bắc nước ta. Và như thời gian càng đi xuống chừng nào, việc sử dụng trống đồng càng trở nên phổ biến chừng ấy. Nếu *Tùy thư* không nói rõ “*Lý liệu*” hay “*hơn hai mươi quận*” đúc trống làm gì thì Ôn Đình Quân (818-872) vào giữa thế kỷ thứ IX đã đương nhiên coi trống đồng là một thành tố của đời sống tôn giáo của người miền Nam Trung Quốc. Trong bài *Hà độc thân*, Ôn Đình Quân viết:

*Đồng cổ tải thần lai
Mãn đình phan cái bồi hồi
Thủy thôn giang phố quá lời
Sở sơn như họa yên khơi*

*Ly biệt lỗ thanh không tiêu sách
Ngọc dung chủ trường trang bạc.
Thanh mạch yến phi lạc lạc
Quyện diễm sầu đối châu các.*

*Trống đồng tế thần ra
Đầy sân phước lọng phát phơ
Xóm sông bến lạch sét qua
Như tranh núi Sở mù pha*

*Biệt ly tiếng chèo tiêu luống trôi
Mặt đẹp buồn bã son vơi
Lúa xanh én bay tả tơi
Vén diềm gác ngọc buồn thoi*

Đến Tôn Quang Hiến, một người mất vào năm 967, trống đồng không còn là một đặc phẩm của “người mọi” nữa. Nó trở thành một khí cụ của “người miền Nam”, không phân biệt mọi hay không mọi. Trong bài từ *Bồ tát man* ở *Toàn Đường thi*¹ 897 tập 12 từ 10137, Hiến đã viết:

*Mộc miên hoa ánh từng ty tiểu
Việt cầm thanh lý xuân quang hiểu
Đồng cổ dự man ca
Nam nhân kỳ tải đa*

*Khách phiếm phong chính cấp
Thiền trụ ý tường lập
Cực phố kỷ hồi đầu*

¹ *Toàn Đường thi*, Vương Toàn hiệu điểm, Bắc Kinh: Trung Hoa thư cục xuất bản, 1960.

Yên ba vô hạn sâu

Bông cây gạo giới am rừng nhỏ
Chim Việt tiếng đầy ánh xuân tỏ
Trống đồng cùng hát mọi
Người Nam cùng tế mãi
Đàn khách nhịp càng thúc
Áo đỏ đứng dựa vách
Bến xa mấy quay đầu
Khói sông vô hạn sâu

Với Hiến, như vậy không còn sự phân biệt nào hết giữa người mọi với không mọi trong việc dùng trống đồng. Ai dùng nó, đều được Hiến gọi là: “Người miền Nam”, là “Nam nhân”. Một tiến triển trong cái nhìn về địa vị của trống đồng đã xảy ra. Từ trống đồng Lạc Việt, ta có trống đồng của “di nhân”, rồi của “Lí Lào”, rồi của “hơn hai mươi quận từ Ngũ Lĩnh trở về Nam” rồi “Nam nhân” một cách đơn giản và phổ quát. Một tiến triển từ thế kỷ thứ I tới thế kỷ thứ X đã hiện thực. Sự thực báo cáo của Tôn Quang Hiến có thể được kiểm soát bằng một mẫu tin khác do một tác giả cùng thời viết.

Lý Phưởng vào năm 981 viết *Thái bình ngự lãm*¹ 582 tờ 6b2-3 cũng ghi nhận: “*Đại Chu chính nhạc* nói rằng: ‘*Trống đồng đúc bằng đồng, trống một mặt để trống, một mặt bịt mà đánh lên. Những thứ của An Nam, Phù Nam, Thiên Trúc đều như vậy cả. Những nhà hào phú miền Lĩnh Nam đều có nó. Cái lớn mặt rộng tới hơn một thước*’” (*Đại Chu chính nhạc* viết: Đồng cổ, chú đồng vi chi, hư kỳ nhất diện phú nhi kích kỳ thượng, An Nam, Phù Nam, Thiên Trúc loại giai như thử; Lĩnh Nam hào gia tác hữu chi, đại giả quảng xích dư).

Đại Chu, tức nhà Hậu Chu, bắt đầu năm 951 và chấm dứt vào năm 960, khi Triệu Khuông Dẫn lật đổ và lập nên nhà Tống. *Đại Chu chính nhạc* do thế phải viết khoảng giữa chín năm từ 951 đến 960, bảy năm trước lúc Hiến chết. Việc Hiến nói: “*Đồng Cổ dự man ca, nam nhân kỳ tải đa*”, như vậy hoàn toàn phù hợp với câu “*Lĩnh Nam hào gia tác hữu chi*” của *Đại Chu chính nhạc*. Điểm lồi cuốn hơn nữa là, sau ngày Phạm Việp viết *Hậu Hán thư* cho tới *Đại Chu chính nhạc* ra đời trong khoảng thời gian 500 đấy không có một ghi chú nào khác cho biết về số phận của trống đồng tại đất nước ta. Lịch sử của nó, căn cứ trên tư liệu thành

¹ Lý Phưởng, *Thái bình ngự lãm*, Nhiếp Sùng Chính in, Bắc Kinh: Trung Hoa thư cục xuất bản, 1965.

văn, từ đó vốn vẹn chỉ gồm hai ghi chú, một từ *Hậu Hán thư* và một từ *Dại Chu chính nhạc*, bao gồm toàn cả giai đoạn từ thế kỷ thứ I cho tới thế kỷ thứ X.

Dấu khan hiếm như thế, tối thiểu chúng vạch ra một cách không chối cãi là, trống đồng đến giữa thời Ngô Quyền đánh tan quân xâm lược Trung Quốc vẫn còn tiếp tục được người nước ta sản xuất và sử dụng. Như một nhạc cụ của nền âm nhạc Hùng Vương, nó đã có một lịch sử hơn một ngàn năm trăm năm trên đất Việt Nam. Từ thế kỷ thứ XI trở đi, ta biết nó vẫn tiếp tục được sử dụng. Chứng tích là một câu thơ do Trần Phu làm sau khi đi sứ ở nước ta về vào năm 1293:²

Kim qua ảnh lý đàn tâm khổ

Đồng cổ thanh trung bạch phát sinh

(Giáo sắt sáng ngời lòng thấm khổ

Trống đồng vang dội bạc đầu phơ)

Trần Phu nghe tiếng trống đồng thời vua Trần Nhân Tông vì lo sợ mà đầu tóc muốn bạc. Vậy trống đồng cho đến cuộc kháng chiến Nguyên Mông thế kỷ thứ XIII vẫn còn sử dụng một cách phổ biến trong các dàn quân nhạc Việt Nam. Do thế, điều chắc chắn là, đến giữa năm 1293 nó vẫn đang còn có mặt giữa những sản

² Lê Mạnh Thát, *Toàn tập Trần Nhân Tông*, TP Hồ Chí Minh: Nxb Thành phố Hồ Chí Minh, 2000, tr.0153.

phẩm của nền kỹ nghệ nước ta, để cho Trần Phu nói tới. Ghi chú của *Hậu Hán thư* và *Đại Chu chính nhạc* cũng như Trần Phu từ đó chứng tỏ hấp dẫn từ một khía cạnh khác, đây là khía cạnh phân bố trống đồng và quá trình phổ quát hóa của nó.

Ở trên chúng tôi vạch ra nguồn gốc Việt Nam của nó và coi Việt Nam như một trung tâm phân phối. Mặc dù Ấn Độ có những ghi chú thành văn về trống đồng, cho đến nay, không một trống đồng nào đã khai quật được. Trống đồng Cao Miên và Nam Dương quần đảo, như ta nói, là thuộc giai đoạn hậu kỳ và chắc hẳn cũng nhập cảng từ Việt Nam. Còn lại là trống đồng ở Trung Quốc, mà số lượng tìm thấy cho đến nay đã lên tới con số kỷ lục là 149 chiếc¹, khi so với số lượng tìm thấy ở nước ta chỉ có 118 chiếc. Tuy nhiên, những phân tích trên đã nêu lên một cách minh bạch là, nó phải nhập cảng từ Việt Nam. Phải là nhập cảng, bởi vì nó không những đã có những truyền thuyết sai lầm điếm chỉ sự xa lạ về nguồn gốc, mà còn vì nó đã chịu một quá trình địa phương hóa hay Trung Quốc hóa, để từ số phận của những trống đồng của “bọn mọi”, nó đã trở thành trống đồng của “người miền Nam” hay “những nhà giàu có Lĩnh Nam”.

¹ Hà Thúc Cẩn, *The Bronze Đông Sơn Drums*, Hà Nội, 1989, tr. 230-233.

Xác định nguồn gốc Việt Nam của trống đồng, chúng tôi không nhằm một mục đích nào hơn là thiết định lại địa vị của nó trong lịch sử âm nhạc Việt Nam cũng như những mẫu tin, mà nó cung hiến qua các hoa văn trên mặt trống. Địa vị của trống đồng, người ta có thể thấy rõ ràng trong những mô tả dẫn trên của Bùi Uyên và *Tùy thư địa lý chí*. Về mặt này, Uyên cho thấy nó có ý nghĩa đặc biệt đối với những người sở hữu qua việc tổ chức đặt rượu và lấy vàng bạc làm dùi đánh trong buổi lễ khánh thành. Ở đây, chúng tôi không cần phải dài dòng về vai trò người phụ nữ tại buổi lễ ấy. Nó để lộ một phần nào địa vị đặc biệt, mà những người phụ nữ Việt Nam có tiếng khác như Trưng Trắc, Triệu Ẩu đã điểm chỉ. Về mặt khác, *Tùy thư* nhấn mạnh là, nó là một thứ nhạc khí của quân nhạc - và xin nhớ, “duy phú vi hùng”, chỉ giàu mới là lãnh đạo - mới sở hữu nó, nên nó còn tượng trưng một thứ quyền uy. Mất nó, kẻ sở hữu trở thành một người không quyền uy.

Có lẽ, chính vì ý nghĩa chính trị và quân sự này của trống đồng trong xã hội Lạc Việt của Hai Bà Trưng, mà Mã Viện sau khi đánh bại quân đội của Hai Bà, đã tịch thu hết trống đồng Lạc Việt để đúc thành một thứ ngựa phép, tượng trưng cho quyền uy của quân đội viễn chinh Trung Quốc: “*Mã giả, giáp binh chi bản, quốc chi đại dụng, an ninh tắc dĩ biệt tôn ty chi tỵ, hữu*

biến tắc dĩ tế viễn cận chi nạn". Tịch thu trống đồng của những nhà lãnh đạo Lạc Việt, thế cũng có nghĩa, người Lạc Việt từ đây sẽ không có những người lãnh đạo của riêng họ và phải phụ thuộc vào quyền hành nhà nước của vua chúa Mã Viện. Đến khi trống đồng Việt Nam xuất hiện trong sách vở Trung Quốc một lần thứ hai, thì cũng chính là lúc một triều đại Hùng Vương khác đã thành hình qua chiến thắng vang dội của Ngô Quyền trên sông Bạch Đằng.

Hai ghi chú về trống đồng Việt Nam của sách vở Trung Quốc từ đó tỏ ra rất lồi cuồn, ngay cả khi ta không có một niềm tin dị đoan. Ghi chú thứ nhất nói về việc tịch thu nó: nhà nước Việt Nam tiêu vong. Ghi chú thứ hai so sánh nó với trống đồng Trung Quốc: Một nhà nước Việt Nam mới hình thành, mở đầu một kỷ nguyên mới. Trống đồng Lạc Việt như vậy có một lịch sử khá ly kỳ trong lịch sử nước ta cũng như một địa vị đáng chú ý trong lịch sử lễ nhạc và quân nhạc Việt Nam nguyên thủy.

Có lẽ chính vì cái địa vị đặc biệt ấy, mà ngoài những mô tả hấp dẫn của *Quảng Châu ký* và *Tùy thư* về buổi lễ khánh thành chiếc trống đồng mới đúc đã dẫn, ta ngày nay đã tìm thấy trên mặt những trống đồng hiện còn những hoa văn lồi cuồn và khá chi ly. Vấn đề cất nghĩa những hoa văn ấy có nghĩa gì, đang

đưa đến những khó khăn hết sức phức tạp mà chúng tôi sẽ không bàn cãi ở đây. Điểm chúng tôi bàn cãi về phần lớn liên quan tới việc xác định những nhạc khí cùng cách dùng chúng, khi chúng xuất hiện trên những hoa văn.

Giữa những hoa văn của các trống đồng hiện tìm được tại nước ta, hoa văn của trống đồng Ngọc Lũ, cứ theo những niên định và phân tích hiện tại, đã tỏ ra là đại biểu tương đối đầy đủ nhất cho những thứ trống đồng khác cả về tính cổ sơ, mà như đã nói, là thuộc vào những thế kỷ thứ IV và thứ III tdl lẫn tính phong phú về thể tài và dáng điệu. Vậy thì, dựa vào hoa văn ấy, chúng ta có thể rút ra những kết luận nào về tình trạng âm nhạc Lạc Việt thời Hùng Vương từ khoảng thế kỷ thứ IV tdl cho đến tới nửa đầu thế kỷ thứ I sdl khi nó bắt đầu thu nhận những yếu tố mới từ âm nhạc Trung Quốc và Ấn Độ?

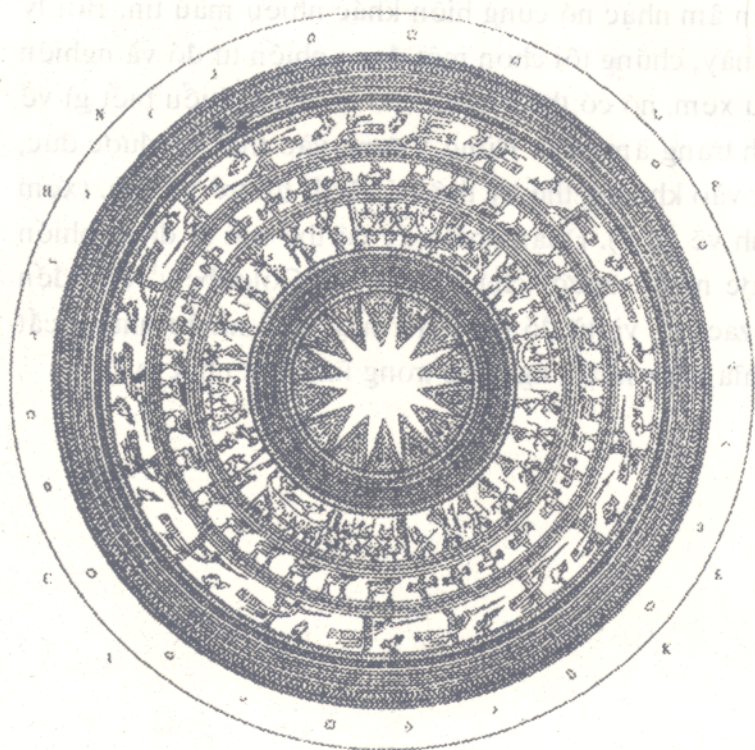
VỀ CÁC BIỂU HÌNH HOA VĂN BĂNG THỨ SÁU

Trước hết, hoa văn trên mặt trống Ngọc Lũ có cả bảy băng khác nhau nếu kể luôn những đường viền trang trí. Trong số 7 băng này, hoa văn băng thứ sáu có thể nói là tượng trưng nhất, không những vì tính phức tạp và phong phú của nó, mà còn vì về phương

diện âm nhạc nó cung hiến khác nhiều mẫu tin. Bởi lý do này, chúng tôi chọn một đoạn phiên từ đó và nghiên cứu xem, nó có thể bày tỏ cho ta những hiểu biết gì về tình trạng âm nhạc Hùng Vương vào thời nó được đúc, tức vào khoảng thế kỷ thứ IV và III tđl trở về sau. (xem hình vẽ số 1). Đoạn phiên ấy có thể nói là đoạn phiên được nhiều người chú ý nhất, từ Goloubew¹ cho đến Bezacier², và từ đó đã nhận được khá nhiều những cất nghĩa khác nhau, ngay cả trong lĩnh vực nhạc cụ.

¹ V. Goloubew, *L'Age du Bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam*, BEHEO XXIX (1929) 1-46; *L'Archéologie du Tonkin et les fouilles de Dong Son*, Hanoi: Imprimerie d'Extrême-Orient, 1937.s

² L. Bezacier, *Recherches archéologiques au Tonkin*, *Compte-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belle-lettres*, 1946.



Toàn cảnh mặt trời

Căn cứ vào hình toàn cảnh mặt trống, người ta có thể phân biệt một cách khá dễ dàng sự có mặt của 12 biểu hình khác nhau, mà chúng tôi đánh số từ 1 cho tới 12. Trong số 12 biểu hình này, ta có thể thấy chúng là 6 cặp được thiết kế giống nhau, dù có một đôi nét sai khác, đối xứng qua một trục ảo. Ví dụ, biểu hình 1 mô tả sáu người đang múa cùng một số nhạc cụ sẽ bàn dưới, là một đối xứng của biểu hình 8, dù biểu hình 8 có đến 7 người đang múa với một số nhạc cụ. Biểu hình 1 và 8 vì thế có thể xem như một nhóm biểu hình, lấy biểu hình 1 làm tiêu biểu khi bàn cãi. Đến biểu hình 2 cũng thế, nó là một đối xứng của biểu hình 9, dù hình người vẽ trong hai biểu hình ấy không hoàn toàn giống nhau. Đến biểu hình 3 cũng vậy. Hoa văn hình người vẽ ở đây cũng có một vài thêm bớt. Biểu hình 4, 5, 6 cũng vậy. Chúng đều có những họa tiết hơi khác nhau. Dù có một số chi tiết khác biệt, về cơ bản chúng vẫn giống nhau, đặc biệt là trong liên hệ với âm nhạc. Do thế, chúng tôi chỉ tập trung bàn về những gì liên hệ đến âm nhạc, mà không đề cập gì tới những khác biệt vừa nói.

Đối với các trống đồng cùng thế hệ với trống đồng Ngọc Lũ như trống đồng Hoàng Hạ, Wien, Sông Đà và sau này là Cổ Loa, chúng tôi cũng không bàn tới những họa tiết khác biệt với trống đồng Ngọc Lũ, vì

chúng không ảnh hưởng nhiều đến việc phân tích các hoa văn liên hệ đến âm nhạc. Điều này đã có một số người thực hiện¹.

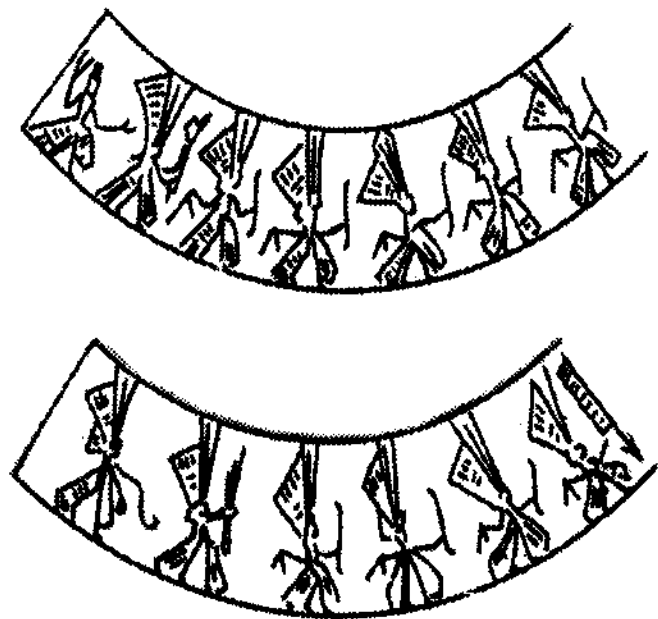
Về biểu hình 1 mọi người đều đồng ý là, nó tượng trưng những người đang múa với vũ phục đặc biệt của họ. Vấn đề vũ phục cùng vũ điệu của họ nhằm đến những ý nghĩa gì, đang là một nghi vấn khó khăn, và chúng tôi xin tạm để riêng ra một phía. Chỉ cần vạch ra là, nếu ba vũ nhân đó mang những vũ phục hình chim tạo cơ hội cho sự ra đời của danh từ “điển nhân” thì chúng không phải là không có nghĩa. Về một mặt, truyền thống lịch sử ta cho rằng, dân tộc ta sinh ra từ một trăm cái trứng và là con cháu rồng tiên. Về mặt khác, truyền thống lịch sử Trung Quốc lại bảo, người trở thành tiên thì mặc áo lông chim và bay lên trời, như *Sở từ* trong *Văn tuyển* 26 tờ 20a6-7 đã ghi nhận: “*Ngưỡng vũ nhân ư Đan Khưu, lưu bất tử ư cữu hương*” (Trông người mặc áo lông chim ở Đan Khưu, để lại sự bất tử ở quê cũ). Cũng *Văn tuyển* 12 tờ 5a11 trích *Liệt tiên truyện*, nói: “*An Kỳ tiên sinh báo nói: Người tiên lấy lông cánh chim làm áo*” (An Kỳ tiên sinh . . . báo

¹ Hà Văn Tấn, *Trống đồng Cổ Loa, di chỉ Đình Tràng và văn minh Sông Hồng trong Theo dấu các văn hóa cổ*, Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 1998, tr. 680-697.

ngôn: Tiên nhân dĩ vũ cách vi y). Việc vũ nhân của trống đồng Ngọc Lũ là “điệu nhân” do thế có thể cất nghĩa một cách khá dễ dàng, chỉ cần căn cứ trên truyền thống lịch sử Việt Nam và Trung Quốc, chứ không cần phải dựa vào những thứ xa xôi kiểu Hàn Phi Tử như Karlgren đã làm. Trong lĩnh vực âm nhạc, biểu hình 1 này tối thiểu đã chứng thực một cách không chối cãi là, âm nhạc Hùng Vương vào thế kỷ thứ IV tđl trở đi đã là một thứ vũ nhạc; yếu tố nhảy múa đóng một vai trò quan trọng và nổi bật trong giai đoạn âm nhạc đó.

Biểu hình 7 hình như là bức hình một người đang múa với vũ phục đầy đủ, tương tự như vũ phục của ba vũ nhân trong biểu hình 1. Tuy nhiên, với hai tay vũ nhân được biểu tượng với những nét vật khác với những nét vật của ba vũ nhân vừa nói, người ta có lẽ không nên loại bỏ khả hữu, theo đấy, vũ nhân của biểu hình 7 đang sử dụng một thứ nhạc khí nào đó, mà chúng tôi hiện chưa thể truy dạng được. Golubew đã gợi ý, nó có thể là bức hình người trong vũ phục “điệu nhân” đang thổi kèn. So sánh cây kèn của biểu hình này với những cây kèn cùng loại trong nhạc cụ của những dân tộc sống bên cạnh dân tộc ta như Trung Quốc, Lào, Gia Rai v.v... do Golubew cung hiến, nó trở thành rõ ràng là, cây kèn Lạc Việt khác hẳn những thứ kèn cùng loại. Người ta thường gán cho dân tộc

Lào cái vình dự sáng chế ra nó, có lẽ vì họ thấy dân tộc Lào hiện đang sử dụng thứ nhạc khí này một cách thường xuyên và yêu thích. Nhưng tối thiểu cho tới lúc này, bức hình của biểu hình 8 có thể nói là bức hình xưa nhất hiện còn về thứ kèn này, mà sau này ta thấy xuất hiện trong những cây kèn Việt Nam, Lào, Trung Quốc, Triều Tiên, Nhật Bản, Thái Lan v.v... Nói cách khác, nguồn gốc sáng chế ra kèn, cứ vào những dữ kiện khách quan, đúng ra phải truy về người Lạc Việt và hậu duệ của họ, tức người Việt Nam.



Biểu hình 1 và 7

Tiếp đến, ta có biểu hình 2 và 8. Hai biểu hình này thì biểu hình 2 theo Lăng Thuần Thanh gồm những cái chuông với một người đang đánh chúng. Bezacier

lại cho rằng, nó tượng trưng một phần cái nhà và một người đang mở cửa. Hai cách nghĩ này đều có thể, cũng như cách nghĩ giả thiết thứ ba sau: nó tượng trưng một diễn đàn. Vấn đề giải thích biểu hình 2 này do thế quả thật là phức tạp. Chúng tôi nghĩ rằng, cách nghĩ của Lãng Thuần Thanh có lẽ gần với sự thật nhất, bởi vì nếu căn cứ vào khung cảnh xuất hiện của nó, với một bên là 6 hay 7 vũ nhân và bên kia gồm một người đang chơi những nhạc khí, việc coi nó như một ngôi nhà khó có thể biện minh được một cách dễ dàng. Vì vậy, chúng tôi đề nghị chấp nhận cách nghĩ của Lãng Thuần Thanh và nhìn cả biểu hình 2 cùng biểu hình 8 như đang diễn tả một người đang đánh chuông nhịp.



Biểu hình 2 và 8

Đến biểu hình 3 và biểu hình 9. Hai biểu hình này chưa được một người nào trước đây nói tới. Dựa vào hình vẽ, ta thấy nó gồm hình một con chim do một người cầm đồ ở phía trên mặt. Nó muốn nói gì? Chúng tôi nghĩ, hình con chim là một thứ nhạc khí và đang được cầm đồ chơi. Thứ nhạc khí đây ta có thể đồng nhất với một nhạc khí nào hiện còn biết hay không? Căn cứ vào những mô tả nhạc khí truyền thống Việt Nam của ông Trần Văn Khê, chúng tôi đã không tìm thấy một tương đương. Tuy nhiên, căn cứ vào kinh nghiệm của chính tôi thì có lẽ không gì hơn là một con tù huyết.

Tôi nhớ cách đây khoảng hơn 15 năm, lúc mới lên mười tuổi, tôi đã cùng một số bạn bè ra đồng làng tìm những thứ đất sét tốt nhất cho việc nặn những con tù huyết. Những con tù huyết này thường được nặn theo hình những con chim với những trang sức và diện tướng tùy theo khả năng nghệ thuật của người nặn. Tuy nhiên, chúng đều có một nguyên tắc chung, đấy là để cho tù huyết kêu lúc thổi, bụng nó phải rỗng. Người nặn có thể đặt lỗ thổi ở đằng đuôi, và lỗ thông hơi ở đằng cổ, đằng lưng hay đằng bụng. Nếu đặt lỗ thông hơi ở đằng miệng hay đằng đầu, không những bụng mà cả cổ chim cũng rỗng. Một lần nữa, nếu chúng tôi nhớ không sai, thì lỗ thổi thường đặt ở đằng đuôi. Song đôi

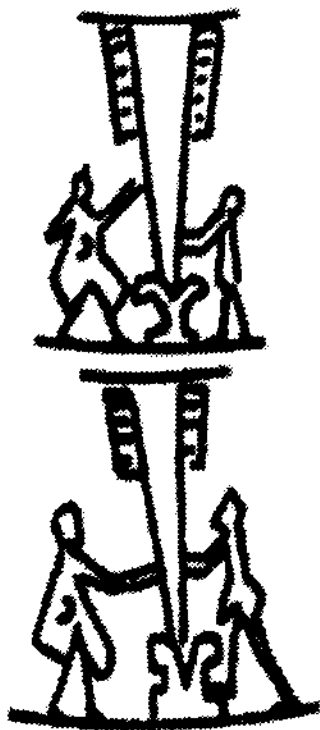


Biểu hình 3 và 9

khi có những người bạn với một khả năng thẩm mỹ cao đã đặt nó ở dưới chân hay bụng và đã chế biến ra khá nhiều cách để đặt lỗ thông hơi trên những chỗ khác nhau của hình con chim.

Biểu hình 3 với hình một con chim do một người cầm phía trên mặt, do thế có thể cắt nghĩa như tượng

trưng một người đang chơi một thứ nhạc khí, mà đến những năm 1954 đang còn là đồ chơi âm nhạc của những chú bé Việt Nam và được biết như là con tù huýt. Nhạc khí đó như vậy rất có thể đặt tên là con tù huýt. Cũng cần thêm là, theo chỗ chúng tôi biết thì không một nhạc khí nào tương tự đã tìm thấy trong những sách vở âm nhạc Trung Quốc. *Văn tuyển* 18 tờ 8a11 có dẫn lời giải thích của Quách Phác về một nhạc khí Trung Quốc ngày xưa thường gọi là *viên*: “*Nung đất mà làm lớn như quả trứng gà. Nó có 3 lỗ*”. Cái *viên* của người Trung Quốc ngày xưa như thế khó mà giống con tù huýt của người Việt Nam. Con tù huýt từ đó có thể nói là một nhạc khí thuần túy Việt Nam và được người Việt duy trì sau những lũy tre làng của họ.

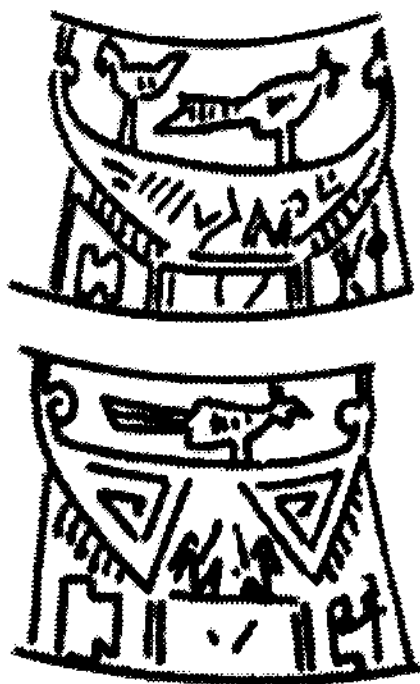


Biểu hình 4 và 10

Đến biểu hình 4 và biểu hình 10, chúng gồm hình hai người đối diện nhau, cầm hai cái chày giã vào một cái cối. Một số người nghiên cứu dân tộc học đã tìm thấy, bức hình này hiện đang còn sống động tại một số làng người Mường, ở đó, nó tượng trưng một thứ âm nhạc với chày cối là một thứ nhạc khí tổ hợp. Mặc dù một luận đề như thế đã được nhiều người lặp lại và tán thưởng, điểm cần nói là, nếu luận đề đó đúng, nghĩa là, nếu người ta có thể coi bức hình hai người đối diện với nhau cầm hai cái chày giã vào một cái cối như tượng trưng một thứ âm nhạc, là đúng, họ không phải đi tìm đâu cho xa ở những nơi Mường mọi. Họ chỉ cần đi vào những ngôi làng Việt Nam vào những đêm thanh vắng, để nghe tiếng hò giã gạo của đời sống đồng quê mộc mạc thì thấy ngay.

Với một cái cối tròn có thể chấp nhận với 4 hay 8 người giã gạo khác nhau, như tôi đã có dịp thấy tại một số làng ở tỉnh Quảng Trị và Thừa Thiên, mỗi khi giã gạo, mà thường thì xảy ra vào ban đêm, lúc công việc đồng áng ban ngày đã dứt. Người giã, phần lớn gồm con gái đang tuổi lấy chồng hay mới lấy chồng, đã giã gạo cho trắng với một nhịp điệu nhịp nhàng hùng dũng đáng chú ý. Chính sự nhịp nhàng và hùng dũng này, mà đã làm cho tiếng hò giã gạo có những sắc thái riêng biệt của nó. Chúng tôi vì viết những dòng này theo ký

ức, nên không thể nào diễn tả gì hơn về nội dung cũng như âm điệu và nhạc điệu có thể của điệu già gạo miền Trung này. Xin chờ đợi khi có cơ hội, chúng tôi sẽ bổ túc. Dầu thế, nếu nhìn nhận chày và cối như những nhạc cụ của thứ âm nhạc mệnh danh hò già gạo, thì sự xuất hiện của chày cối trong biểu hình 4 và 10 không có gì phải ngạc nhiên hết. Và không cần phải tìm lại nguồn gốc của nó trong những nơi Mường mọi. Một lần nữa, như con tù huyết, nó là một thứ âm nhạc của nông dân và hiện vẫn còn tồn tại trong xã hội, làng xóm Việt Nam.



Biểu hình 5 và 11

Tiếp theo là biểu hình 5 và 11. Giống trường hợp biểu hình 2, biểu hình 5, tuy đối xứng với biểu hình 11, nhưng hình ảnh không rõ lắm. Có thể coi đây là một chiếc thuyền, nhưng cũng có thể coi như một cái nhà

được cách điệu hóa. Dù trường hợp nào đi nữa, thì tầng trên gồm hai con chim. Tiếp đến có hình một người đang chơi một món nhạc cụ gì đó. Tầng dưới về phía phải, có một người đang đứng đánh một loại đàn. Đàn này có khả năng là một dạng đàn bầu hoặc độc huyền cầm loại lớn đứng thẳng.

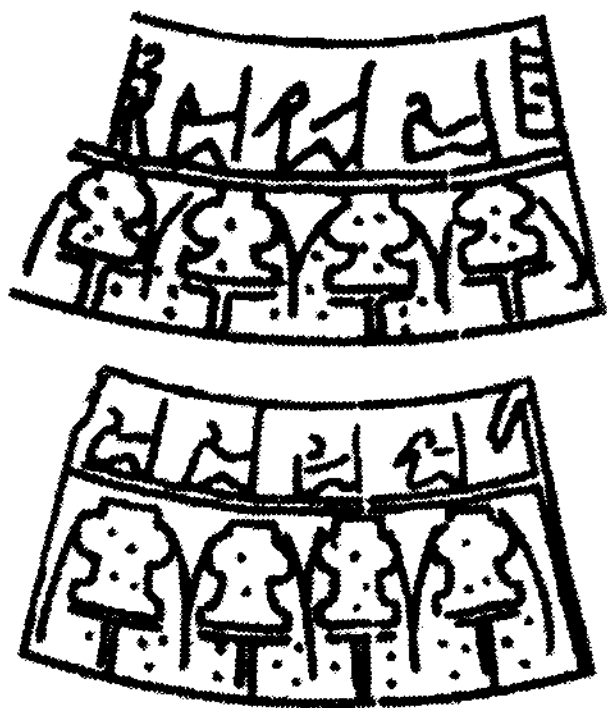
Biểu hình 5 thì thế. Còn biểu hình 11 thì theo Lăng Thuần Thanh những người trong đó đang thổi những ống sáo, còn đối với Bezacier coi nó là một thứ trang trí nhà cửa với hình tượng con chim. Cố nhiên, nếu nhìn vào chính biểu hình, ta có thể phân biệt sự có mặt của ba con người khác nhau trong đó. Họ đang ngồi. Đếm từ trái qua, người thứ nhất hình như không có một thứ khí cụ gì hết, hai tay đang ra như đang muốn nhận được vật gì từ người thứ hai. Người thứ hai trông có vẻ như đang nắm một vật gì. Người thứ ba ngồi xây lưng lại người thứ hai và hình như đang “chơi” với một vật gì đó. Mới nhìn qua, người ta có cảm tưởng như hai người đang ngồi uống rượu với một người đang chuẩn bị dâng thêm rượu.

Nhưng nhìn kỹ lại thì ta cũng có thể coi người thứ nhất với hai tay đang ra như đang vỗ tay. Cái vật người thứ hai cầm không phải là một hồ rượu, mà là một cây đàn, kiểu cây vĩ cầm, và người đó đang ngồi nâng nó lên ngang vai và chơi nó theo nhịp vỗ tay của người thứ

nhất. Cuối cùng, người thứ ba mặc dù có thể coi như đang chuẩn bị hồ rệu, cũng có thể nhìn như đang chơi một thứ nhạc khí kiểu cái trống đồn.

Nếu chúng ta nhìn hành động của ba con người trong biểu hình 5 vừa mô tả, nhưng cốt nghĩa của cả Thanh lẫn Bezacier hình như không đầy đủ cho lắm. Hình tượng những con chim và những đường viền quả đúng là những thứ trang sức. Những bảo chúng là những thứ trang sức của những ngôi nhà, Bezacier hình như có vẻ sai, bởi vì như trường hợp biểu hình 2, biểu hình 5 cũng nằm trong một khung cảnh với những nhạc khí và vũ nhân xung quanh nó. Nó đòi hỏi phải được nhìn bằng khung cảnh này. Cách cốt nghĩa của Thanh tỏ ra đúng hơn, nhưng lại không chân thật cho lắm, bởi vì trong toàn cả biểu hình 5 chúng ta không thể tìm ra một hình tượng nào có thể coi như hình của một cái sáo. Cái vật mà người thứ hai cầm, như đã vạch ra, quá lắm thì chỉ có thể coi như một thứ đàn một dây, một thứ vĩ cầm, và khi chơi, nó phải được nâng lên, dựa vào vai. Chúng tôi nghĩ, biểu hình 5 này, trừ người thứ nhất tay không, gồm hai người với hai nhạc cụ, mà một có thể đồng nhất với loại đàn vĩ cầm và một với loại trống đồn. Nếu chúng ta nhìn hành động của ba con người trong biểu hình 5 vừa mô tả, thì cốt nghĩa của Thanh lẫn Bezacier hình như không đầy đủ cho lắm. Hình

tượng những con chim và những đường viền quả đúng là những thứ trang sức. Nhưng bảo chúng là những thứ trang sức của những ngôi nhà, Bezacier hình như có vẻ sai, bởi vì như trường hợp biểu hình 2, biểu hình 5 cũng nằm trong một khung cảnh với những nhạc khí và vũ nhân xung quanh nó. Nó đòi hỏi phải được nhìn bằng khung cảnh này. Cách cất nghia của Thanh tổ ra đúng hơn, nhưng lại không chân thật cho lắm, bởi vì trong toàn cảnh của biểu hình 5, chúng ta không thể tìm ra một hình tượng nào có thể xem như hình một cái sáo. Cái vật mà người thứ 2 cầm, như đã vạch ra, quá lắm thì chỉ có thể coi như một thứ đàn một dây, một thứ vĩ cầm, và khi chơi nó phải được nâng lên dựa vào vai. Chúng tôi nghĩ, biểu hình 5 này, trừ người thứ nhất tay không, gồm hai người với hai nhạc cụ, và một có thể đồng nhất với loại đàn vĩ cầm và một với một loại đàn.



Biểu hình 6 và 12

Rồi tới biểu hình 6 và biểu hình 12 tương đối thống nhất với nhau. Biểu hình 6 có hai tầng. Tầng trên có 4 người ngồi, có vẻ như đang chơi một thứ đàn, mà Lãng Thuần Thanh gọi là thụ cầm. Còn tầng dưới là 4 chiếc trống. Biểu hình 12 về cơ bản thì cũng thế, chỉ có một khác biệt cơ bản. Đó là nó gồm có hai tầng, nhưng tầng thứ nhất, thay vì có bốn người đều ngồi, thì nó có ba người ngồi và một người đứng. Tất cả hình như đang chơi một thứ thụ cầm, mà Lãng Thuần Thanh muốn đồng nhất với một thứ đàn của người Dayak. Tầng thứ hai gồm có cái trống đồng. Phân chia thế này, Thanh có thể là đúng. Nhưng người ta cũng có thể cãi là, cái hình mà Thanh nhận dạng như những cái trống đồng, không gì hơn là những khoảng trống dưới bệ ghế ngồi của những người chơi thụ cầm. Nói cách khác, chúng ta không phải có hai tầng khác nhau, chúng ta chỉ có một tượng trưng bốn người chơi thụ cầm trên một cái kệ hay ghế cao với những khoảng trống dưới chân kệ hay ghế trông giống như những cái trống đồng.

Theo chúng tôi nghĩ, thì cách cắt nghĩa của Thanh có lẽ gần sự thật hơn, song cần sửa chữa một chút. Điểm cần sửa chữa nằm ở việc, thay vì chia biểu hình thành hai tầng trên dưới như Thanh, trong khi thay vì hai tầng trên dưới, chúng ta có thể có một biểu tượng trước sau. Bốn người chơi thụ cầm ở đằng sau với bốn

cái trống đồng để trước mặt họ. Nhìn theo kiểu này, chúng ta có thể hiểu tại sao bốn trống đồng xuất hiện mà không một nhạc sĩ nào ở bên cạnh nó, như trường hợp bốn thụ cầm và những nhạc khí trên những biểu hình khác. Bốn trống đồng không có nhạc sĩ bên cạnh bởi vì chúng được coi như một thành phần nhạc cụ của bốn người chơi thụ cầm. Thứ tự trước sau này của chúng tôi do thế đáng nên được chấp nhận hơn là thứ tự trên dưới của Lăng Thuần Thanh. Biểu hình 6 như vậy gồm có hình ba người ngồi và một người đứng chơi thụ cầm với bốn cái trống đồng để trước mặt họ.

Phân tích như vậy về những biểu hình của đoạn phiên rút ra từ bảng 6 của hoa văn trên mặt trống Ngọc Lũ, bày tỏ cho thấy một cách khá rõ ràng là, từ thế kỷ thế IV tđl trở đi dân Lạc Việt đã có một nền âm nhạc khá phát triển về mặt thể tài lẫn nhạc cụ. Về khía cạnh thể tài, âm nhạc được quan niệm như một thành phần của vũ nhạc, hay ngược lại. Dù một thành phần hay ngược lại, chúng ta căn cứ vào suy luận hiện tại, có lẽ nên coi vũ nhạc như một thành phần phát biểu của âm nhạc, như một biến thái của nó giữa nhiều biến thái khác như ca hát, ngâm vịnh v.v... Về khía cạnh khí cụ, nếu những phân tích của chúng tôi có thể được chấp nhận, thì tối thiểu 8 nhạc cụ sau đây đã xuất hiện và được sử dụng trong nền âm nhạc Việt Nam, đấy là (1)

chuông, (2) tù huyết, (3) chày cối, (4) một thứ vĩ cầm, (5) một thứ trống đồn, (6) một thứ thụ cầm, (7) trống đồng, (8) kèn. Tám nhạc cụ thực sự cần được nhìn như những khí cụ được sử dụng một cách lễ tế, bởi vì với những vũ nhân nhảy múa bên cạnh, chắc chắn chúng đã được dùng nhằm phổ nhạc vũ điệu cho những vũ nhân ấy.

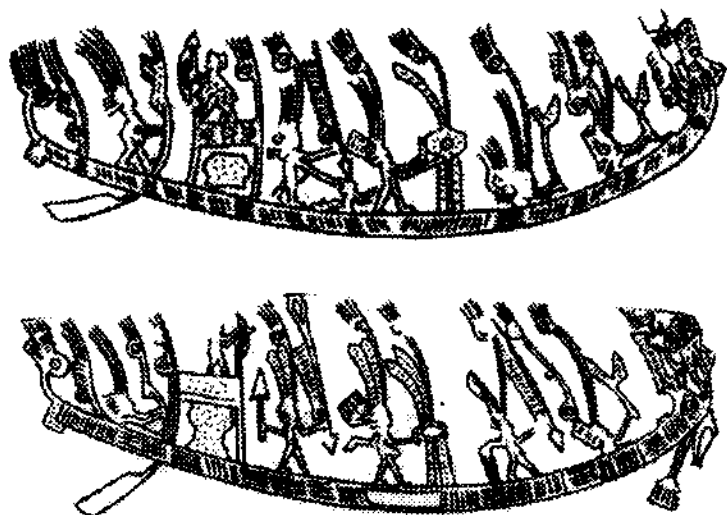
Nói khác đi, chúng ta có thể coi toàn cả đoạn phiến tượng trưng một buổi hòa nhạc với những vũ điệu, thực hiện bằng sự hòa tấu tám nhạc cụ khác nhau. Vấn đề buổi hòa nhạc với những vũ điệu ở đây nhằm tới điều gì, vẫn đang là một câu hỏi khá mời gọi, nhưng khó giải quyết nhất. Nhiều trả lời đã đề nghị cho nó, mà Bezacier¹ đã cho tóm tắt một cách tương đối đầy đủ trong bản nghiên cứu của ông. Vì thế, chúng tôi sẽ không bàn lại chúng làm gì thêm dài dòng.

VỀ CÁC BIỂU HÌNH TRÊN TANG TRỐNG

Và như đã nói, mục đích tiên yếu và chính yếu của chúng tôi ở đây không phải nhằm vào việc xác định ý nghĩa dân tộc học của những biểu hình xuất hiện trên mặt trống Ngọc Lũ. Ngược lại, chúng tôi nhằm

¹ Bezacier, L. *Recherches archéologiques au Tonkin, Compte-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belle-lettres*, 1946

trước hết đến những điểm chỉ âm nhạc mà chúng cung
hiển. Song, để khai thác những điểm chỉ này một cách
tương đối trọn vẹn, bắt buộc chúng tôi tối thiểu phải đề
cập sơ tới vấn đề xác định ý nghĩa dân tộc học rắc rối
đó. Thế cũng có nghĩa, chúng tôi phải bàn sơ buổi hòa
nhạc của dân nhạc tám nhạc cụ với những vũ nhân thể
hiện trên 6 hình vẽ quanh tang trống đồng Ngọc Lũ.
Sáu hình này vẽ sáu chiếc thuyền có dáng hình cung,
đầu thuyền được trang hoàng bằng hình chim và đuôi
thuyền thì bằng một mái chèo. Trên sáu chiếc thuyền
này, thì ba chiếc có bảy thủy thủ, hai chiếc có sáu và
một chiếc có năm. Theo hình vẽ thì các thủy thủ có
những hoạt động khác nhau. Hoạt động thứ nhất gồm
có một người đứng giữa thuyền đang cầm dùi đánh
trống. Hoạt động thứ hai là có một hay hai người hoặc
ngồi hoặc đứng đang cầm vũ khí như gươm giáo. Hoạt
động thứ ba là có một người đứng trên một cái sàn
thuyền đang bắn cung. Hoạt động thứ tư là một người
đang chèo thuyền. Hoạt động thứ năm là một người
một tay đang cầm một chiếc đầu, một tay đang cầm
một cái giáo đang như muốn bổ vào đầu của người
đang ngồi dưới sàn thuyền. Các hoạt động của những
con người trên sáu hình vẽ ấy là thế. Chúng có những ý
nghĩa gì, tức là buổi hòa nhạc ấy là một buổi lễ gì?



(Hình 8)

Trước khi bàn, cần nhắc lại những kết luận đã rút ra được từ những phân tích về đoạn phiến trên. Thứ nhất, chúng ta có một dàn nhạc với tám nhạc cụ khác nhau. Thứ hai, chúng ta có những vũ nhân đang múa và những vũ nhân này đã mặc những vũ phục hình chim và rất có thể đã làm bằng lông chim. Với hai kết luận này, bây giờ chúng ta phải thêm một quan sát nữa từ hình vẽ sáu chiếc thuyền của trống đồng Ngọc Lũ cũng

như những trống cùng loại đã tìm thấy tại Đông Sơn. Đó là sự hiện diện của những chiếc thuyền với những vũ nhân trên nó đang nhảy ở hai bên một cái đài và trên đài này ta thấy hình một chiếc cung và một người đang sửa soạn lắp tên để bắn lên trời với một xiên khoảng 30 độ góc, nhìn theo lối dọc.

Bằng ba chi tiết này, tức là 1) nhạc cụ, 2) vũ nhân với vũ phục hình chim và 3) một cái đài trong một chiếc thuyền với một người đứng bắn tên lên trời, bây giờ chúng ta có thể bàn về ý nghĩa có thể của buổi hòa nhạc nói trên. Thế thì, chúng ta phải bắt đầu từ đâu? Chúng tôi nghĩ rằng, chúng ta không nên bắt đầu với những thứ so sánh mệnh danh “nhân chủng học” hay “dân tộc học” kiểu Goluhew hay Lãng Thuần Thanh hay nhiều người khác, theo đó ta có thể coi những biểu hình của những hoa văn trên tang trống đồng Ngọc Lũ, Hoàng Hạ, Đông Sơn v.v... như tượng trưng một buổi lễ nào đó, cứ theo những dữ kiện dân tộc học thu lượm được tại những bộ lạc mệnh danh “nguyên thủy” hay “bán khai” ngày nay tại nhiều miền khác tại khu vực Viễn Đông và Thái Bình Dương. Ngược lại, chúng ta phải khởi sự công tác nghiên cứu những biểu hình ấy từ những dữ kiện thành văn liên quan tới chúng, viết ra cùng lúc chúng xuất hiện hay sau đó không lâu. Nếu chấp nhận phương cách này, những tư liệu thành văn

nào có thể coi là liên hệ với những biểu hình trên mặt trống đồng Ngọc Lũ và có một tính cổ sơ đáng muốn?

Tiêu chuẩn cho việc lựa chọn những tư liệu ấy cố nhiên phải gồm có ba điểm sau. Thứ nhất, chúng phải chứa đựng những mẫu tin về ba chi tiết đặc trưng trên của những biểu hình trống đồng. Thứ hai, chúng phải có những liên lạc khả chứng nào đó với những người đã tạo ra trống đồng. Thứ ba, chúng phải được viết tối thiểu vào thời trống đồng xuất hiện hay sau đấy không lâu, mà trong trường hợp này có thể lên tới ba bốn thế kỷ. Tư liệu nào thỏa mãn ba tiêu chuẩn vừa liệt kê một cách hoàn toàn thì chúng có thể chấp nhận cho việc nghiên cứu ý nghĩa dân tộc học của những biểu hình trên trống đồng Ngọc Lũ.

Giữa những văn kiện truy cứu tới lúc này, không một văn kiện nào thỏa mãn ba tiêu chuẩn vừa liệt một cách hoàn toàn hơn là khúc *Đông quân* trong chương *Cửu ca* của *Tập sử từ 2* tờ 16a7-18a3. Về tiêu chuẩn thứ nhất, như sẽ thấy, nó nói đến nhạc cụ, vũ nhân với vũ phục hình chim và người bắn tên lên trời. Về tiêu chuẩn thứ ba, chúng ta biết, Vương Dật (khoảng 89-158 sđl) bảo rằng do Khuất Nguyên viết, và Khuất Nguyên sống giữa năm 340-277 tđl căn cứ trên những thành quả nghiên cứu ngày nay. Ngay cả khi coi Nguyên không phải là tác giả, nó cũng không thể ra đời chậm hơn là

thế kỷ thứ I tdl nếu dựa trên những bằng cứ nội tại và ngữ văn của nó. Như vậy khúc *Đông quân* có thể nói là viết vào cùng một lúc với sự xuất hiện của loại trống đồng Ngọc Lũ mà, như đã vạch ra, là bắt đầu vào khoảng thế kỷ thứ IV hay thứ III tdl hay sau đấy không lâu.

Về tiêu chuẩn thứ hai, nếu chấp nhận luận đề của Vương Dật, ta biết thế này. Dật nói ở *Sở* từ 2, tờ 16b6-2a2: “*Cửu ca* là do Khuất Nguyên làm ra vậy. Xưa ấp Nam Đinh nước Sở trong vùng sông Nguyên và sông Tương, nó có tục tin quỷ nên ưa cúng kính; hề có cúng kính thì nó tất làm ra ca nhạc cổ vũ, để làm vui lòng các vị thần; Khuất Nguyên khi bị phóng trục, ra lánh ở vùng đất ấy, lòng mang ưu phiền, chịu khổ cay độc, sầu tư ứ uất, bèn ra xem âm nhạc ca múa của buổi lễ cúng kính do những người làng quê thực hiện. Nguyên nhân vì thế làm ra khúc *Cửu ca*, trước để bày tỏ sự cung kính đối với việc thờ cúng quỷ thần, sau để nói lên sự oan kết của mình ...”.

Bằng chú giải này của Dật, nó trở thành rõ ràng là, Nguyên đã dùng những lời nhạc tế thần của dân vùng sông Nguyên sông Tương, để làm ra khúc *Cửu ca* của ông, có lẽ với một vài nhuận sắc nào đấy nhằm làm cho chúng ít “bỉ lậu”. Vùng đất nằm giữa hai con sông này, căn cứ vào truyền thuyết lịch sử của dân tộc

ta, dĩ nhiên là thuộc vào đất đai của nước Văn Lang, mà theo *Lĩnh Nam chích quái* và *Đại Việt Sử ký toàn thư*¹ thì: “Đông giáp Nam Hải, Tây đến Ba Thục, Bắc đến hồ Động Đình, Nam đến nước Hồ Tôn Tinh” bởi vì cả hai sông đó đều nằm tại phía Nam hồ Động Đình và chảy thẳng ngược lên phía Bắc để đổ vào hồ ấy.

Khuất Nguyên sống vào nửa đầu thế kỷ thứ III tdl lúc triều đại Hùng vương tối thiểu là đang còn ngự trị Văn Lang và trước khi Văn Lang bị đổi thành Âu Lạc. Thế cũng có nghĩa những gì Nguyên mô tả hay ghi lại, đã có một liên lạc nào đó đối với những người tạo ra trống đồng Ngọc Lũ và cùng loại, bởi vì chúng đều thuộc nước Văn Lang.

QUAN HỆ VỚI ĐÔNG QUÂN CỦA CỬU CA

Chúng tôi đã vạch ra là, nếu *Cửu ca* quả do Khuất Nguyên ghi lại thì chúng có thể nói là có nguồn gốc Việt Nam một cách khá chắc. Và ngay cả khi chúng không do Nguyên, nguồn gốc ấy cũng có thể chứng thực một cách không chối cãi, bởi vì chúng ta hiện có một vài bằng cứ cho một việc chứng thực như thế. Bằng cứ đấy không gì hơn là bài ca tiếng Việt xưa

¹ Ngô Sĩ Liên, *Đại Việt sử ký toàn thư*, Nội các quan bản, Hà Nội: Nhà xuất bản khoa học xã hội, 1998.

nhất mà ta sẽ bàn dưới đây. Căn cứ vào bản dịch chữ Hán của bài ca ấy, ta có thể nêu ra một cách khá dễ dàng những tương tự văn cú và ý tưởng giữa nó và những bài ca của *Cửu ca*. Chẳng hạn, câu bắt đầu của bài ca Tương Quân đọc:

*“Quân bất hành hề di do,
kiến thù lưu hề trung châu”*

mà người ta có thể thấy phảng phất một vài bóng dáng của hai câu

“Kim tịch hà tịch hề khiển trung châu lưu

Kim nhật hà nhật hề đắc dự vương tử đồng chu”

của bài ca tiếng Việt. Cùng một cách, câu “oán công tử hề trường vong quy” của bài *Sơn quỉ* có thể nói phản ánh khá nhiều tâm tình của câu “Tâm cơ ngoan nhi bất tuyệt hề đắc tri vương tử” v.v...

Chỉ một bài ca tiếng Việt xưa nhất còn sót này với năm câu dịch chữ Hán của nó, mà ta đã thành công một phần nào trong công việc truy nhận một số những liên lạc giữa bài ca được xác nhận là của người Việt và *Cửu ca* như đã thấy. Do thế, ngay cả khi *Cửu ca* không phải do Khuất Nguyên viết, nguồn gốc Việt Nam của chúng chưa hẳn là đã không thể chứng minh.

Dù ai viết đi chăng nữa, tính chất Việt Nam của chúng cũng đã bày tỏ một cách minh nhiên, khi so sánh với bài ca Việt Nam xuất hiện vào cùng thời. Vậy thì, tiêu chuẩn thứ hai về sự liên lạc giữa *Cửu ca* và những người Việt Nam tạo trống đồng từ đó có thể thỏa mãn được một cách khá dễ dàng. *Cửu ca* như thế sở hữu tất cả những điều kiện, để thỏa mãn ba tiêu chuẩn đề ra trên nhằm lựa chọn tư liệu cho việc giải thích những biểu hình trên mặt trống đồng Ngọc Lũ và cùng loại.

Song, *Cửu ca* gồm những mười một bài ca khác nhau, và dĩ nhiên tất cả chúng không thể nào thỏa mãn hết toàn ba tiêu chuẩn vừa kể, đấy là:

(1) Chúng phải chứa đựng những mẫu tin về nhạc cụ, vũ nhân với vũ phục hình chim và một người đứng bắn tên lên trời trên một cái đài trong một chiếc thuyền.

(2) Chúng phải có những liên lạc khả chứng nào đó với những người tạo ra trống đồng; và

(3) Chúng phải viết tối thiểu vào thời trống đồng xuất hiện hay sau đấy không lâu.

Ấy thì, bài ca nào trong *Cửu ca* có thể coi như có khả năng thỏa mãn ba đòi hỏi này? Lăng Thuần Thanh đã nêu ra một cách đúng đắn trong trường hợp này là, những biểu hình trên mặt trống đồng Ngọc Lũ cũng như

những trống đồng cùng loại có thể cất nghĩa trên cơ sở bài ca *Đồng quân* của *Cưu ca*. Nguyên văn của nó căn cứ theo *Sở từ bổ chú* 2 từ 16a7-18a3 đọc thế này:

1. Đồng phương xuất hể đồng phương
 Chiếu ngô hạm hể phù tang
 Phủ dư mã hể an xu
 Dạ hạo hạo hể ký minh
5. Hạ long chu hể thừa lời
 Tãi vân kỳ hể ủy xà
 Trường thái tức hể tương thượng
 Tâm đề hồi hể cố hoài
 Khương thanh sắc hể ngu nhân
10. Quan già điểm hể vong quy
 Cặng sắt hể giao cổ
 Tiêu chung hể dao cừ
 Minh thực hể xuy can
 Tư linh bảo hể hiền khoa
15. Hiên phi hể thúy tăng
 Triển thi hể hội vũ
 Ứng luật hồ hiệp tiết
 Linh chi lai hể tê nhất
 Thanh vân y hể bạch nghệ thường
20. Cử trường trĩ hể xạ thiên lang
 Tháo dư hồ hể phản luân giáng

Viên bắc đầu hể chước quế tương
Soạn dư bí hể cao đà tường
Yếu minh minh hể dĩ đông hành

Sáng sắp tới hể phía đông
Chiều thuyền ta hể phu tang
Vỗ ngựa ta hể ruổi rong
Đêm rạng rạng hể đã tỏ
Cưỡi cánh rồng hể chạy vang
Chở cờ mây hể quán quýt
Thở phập phồng hể sắp lên
Lòng bịn rịn hể nhớ trông
Thanh sắc rộn hể người vui
Kế xem xương hể quên về
Đàn nhanh hể trống đánh
Gõ chuông hể nhịp rung
Sáo vang hể kèn thổi
Nhớ linh bảo hể đẹp hiền
Phất phới hể áo thụy
Trình thơ hể nhảy cùng
Đúng luật hể hiệp điệu
Linh thần đến hể che trời
Áo mây xanh hể xiêm rắng trắng
Lấp tên dài hể bắn sỏi trời
Giữ cung ta hể về lặn xuống
Vịn đầu bắc hể rót rượu quế

*Cầm cương ta hề đuổi cao bon
Mịt mờ bất hề đi đông*

Đây là nguyên văn và dịch văn bài ca *Đông quân*. Lãng Thuần Thanh đã phân chia nó thành nhiều đoạn và đồng nhất chúng với những cảnh trí và diễn tiến khác nhau của một buổi lễ đón rước thần Mặt trời - *Đông quân*, cứ quyển tự điển *Bác nhĩ* tức là mặt trời vậy. Ở đây chúng ta không cần phải đi vào việc bàn cãi về giá trị của những phân đoạn và đồng nhất loại đó, bởi vì không quan hệ cho lắm với công tác nghiên cứu âm nhạc. Chỉ cần vạch ra làm, bài ca vừa dẫn đã chứa đựng những mẫu tin khá lôi cuốn về ba chi tiết xuất hiện một cách đặc trưng trên mặt trống Ngọc Lũ và cùng loại.

Thứ nhất, về nhạc cụ, những câu 11-13 đã liệt kê ra sáu nhạc khí, đây là đàn sắt, trống, chuông, cái nhịp, cái sáo và cái kèn. Hai nhạc khí cái nhịp và cái sáo, chúng tôi đã dịch và đã hiểu một cách khác những chữ “*dao cừ*” và “*thước*”. Cừ thường có nghĩa là cái giá để treo chuông khánh, như những quyển từ điển Trung Quốc từ *Dĩ nhĩ* trở xuống đã báo cáo. Nhưng bằng vào văn mạch của ba câu 11-13 hai câu đã có những cặp đôi, đây là cặp đàn và trống trong câu 11 và cặp sáo và kèn trong câu 13. Thế thì không có lý do gì mà lại không giả thuyết cừ là một nhạc khí đối lại với chuông.

Như vậy chúng tôi coi cừ như một nhạc khí, có hình dáng như một cái giá có lẽ với thể tre, thể kim loại hay thể gương treo lòng thông ở giá của nó, để cho nhạc sĩ rung nó mỗi khi cần đến.

Chữ “*dao*” đứng trước chữ “*cừ*” từ đó được coi như có nghĩa là “rung” hay “dao động”, chứ không phải là có nghĩa một thứ ngọc. Trong liên hệ này, cần nó là chữ “*dao*” trong “dao động” rất dễ viết lộn thành “*dao*” trong “*ngọc dao*” vì tự diện tương tự của chúng. Về chữ “*thực*”, có bản đã viết thành chữ “*trì*”. Theo lời chú cho *Dĩ nhĩ* thì “*trì do tre làm ra dài một thước 4 tấc, chu vi ba tấc, có một lỗ ở trên một tấc ba phân, gọi là hoành xuy lớn, thứ nhỏ thì dài một thước 2 tấc*”. *Trì* hay *thực* như vậy là một thứ sáo thổi ngang, một thứ hoành xuy. Chữ “sáo” của chúng tôi, do thế phải hiểu như chỉ một thứ ống địch hơn là ống tiêu, nghĩa là một thứ sáo thổi ngang.

Vậy thì, ba câu 11, 12 và 13 của bài ca *Đông quân* đã tối thiểu nêu lên sáu nhạc cụ. Trong số này, tối thiểu bốn nhạc cụ là có thể đồng nhất với bốn nhạc cụ tìm thấy trên những biểu hình của mặt trống Ngọc Lũ. Đó là đàn sắt, trống, chuông và kèn.

Về cái nhịp, chúng tôi không rõ có nên đồng nhất nó với trống đồn hay với một trong những nhạc cụ mà đã được coi như là thụ cầm. Về cái sáo, trước đây Lăng

Thuần Thanh đã coi hai người ngồi trong biểu hình 6 là đang chơi sáo, nên ông không ngần ngại đồng nhất nó với nhạc cụ của những người này. Song, như đã vạch ra, họ chơi một thứ đàn dây hơn là sáo. Từ đó nó không thể đồng nhất được. Cố nhiên, với tất cả mập mờ hiện đang vây phủ chữ “thước” kể từ ngày Vương Dật chú thích Sở từ trở đi, chữ ấy chưa hẳn đã có nghĩa là “sáo”, như chúng tôi cắt nghĩa trên. Đây là một huyền án cho những nghiên cứu về sau.

Tiếp những câu 11-13 ta có những câu 14-19. Những câu này rõ ràng là mô tả một cuộc nhảy với những người nhảy mặc những vũ phục hình chim và làm bằng lông chim.

Câu thứ 15 đọc “hiên phi hề thúy tăng”. *Hiên* theo *Bác nhĩ* có nghĩa “bay lên” có nghĩa “chữ phi”. Người bổ chú thêm rằng, *hiên* là “một sự bay nhỏ, một sự bay nhẹ nhẹ” là một “tiểu phi”. Chữ “tăng” có nghĩa là “cất lên, vọt lên, nhóm lên”. Toàn cả câu được Vương Dật hiểu thế nào: “*Nó nói, những người nhảy đồng bóng khéo uốn lượn thân thể mình như đang bay lượn giống chim phi thúy đang bay lên vậy*” (ngôn vu vũ công xảo thân thể hiên nhiên nhược phi, tợ thúy điểu chi cử giả). Đây là một cách hiểu có thể. Nhưng người ta cũng có thể hiểu theo một cách khác. Trước hết, thay vì cắt nghĩa chữ “tăng” như “cất lên, vọt lên,

nhóm lên” ta có thể coi như có nghĩa “tầng lớp, chất thành lớp, lớp thành lớp, xấp thành tầng” v.v... Toàn câu “hiên phi hê thúy tầng” từ đó có thể được hiểu như “lông chim thúy xếp thành lớp trên mình người nhảy đang uốn lượn phát phối”, vì họ nhảy đúng luật theo điệu”. Nói cách khác, nó là một mô tả khá trung thực biểu hình những vũ nhân trên mặt trống Ngọc Lũ.

Tiếp những câu 14-19 này, câu 20 công nhiên đề cập tới chuyện người bắn tên lên trời, mà đối tượng ở đây được xác định một cách minh bạch là con sói trời là “thiên lang”. Vấn đề “con chó sói trời” này có một ý nghĩa và lịch sử như thế nào, dĩ nhiên không phải là dễ dàng gì, và chúng tôi xin để riêng ra cho một nghiên cứu khác trong tương lai. Ở đây chỉ cần nhận xét là, bài ca *Đông quân* của chúng ta với câu “cử trường thi hê xạ thiên lang” có thể nói là đã miêu tả một cách khá toàn triệt và đúng đắn biểu hình người bắn tên trong thuyền của một số những biểu hình trên mặt trống Ngọc Lũ và cùng loại. Do thế nó phải nhìn nhận như đã thỏa mãn những điều kiện đặt ra trên, cho việc chấp nhận như một tư liệu giải thích, những biểu hình trên mặt trống Ngọc Lũ. Nó đã nói tới nhạc cụ, tới những vũ nhân với những vũ phục hình lông chim và với việc bắn tên lên trời của một người đứng trong thuyền. Người ta có thể hỏi, song nó cũng nói luôn tới ngựa,

một con vật không tìm thấy trong những trang sức của trống đồng?

Lăng Thuần Thanh đã dựa vào một báo cáo trong *Việt tuyệt thư* 8 từ 1b7-9 theo đó Câu Tiễn nói: “*Người Việt... đi nước mà ở núi, lấy thuyền làm xe, lấy chèo làm ngựa, đi như gió mạnh, về thì khó theo, quyết đánh không sợ chết, ấy là thường tánh của người Việt*” để vạch ra rằng, ngựa trong câu “Vỗ ngựa ta hề ruổi rong” không chỉ gì hơn là cái chèo, bởi vì người Việt “lấy chèo làm ngựa”. Cứ toàn bộ bài ca, giải thích này được chấp nhận một cách dễ dàng tại chỗ trước và sau câu về ngựa, nó chỉ nói tới thuyền. Đối cách nói, không những đã chứa đựng những mẫu tin về ba chi tiết của chúng ta, bài ca còn không chứa đựng một dữ kiện nào mà có thể coi như nhằm đến một thứ khác hay xa lạ với biểu hình của mặt trống Ngọc Lũ và cùng loại.

Đến đây, như vậy chúng ta có thể khẳng định một cách dè dặt rằng, buổi lễ trình bày trên những biểu hình của mặt trống Ngọc Lũ và cùng loại đáng nên coi như một buổi lễ đón thần Mặt trời, kiểu bài ca *Đông quân* mô tả. Tại sao lại có buổi lễ này và có một lịch sử và địa vị như thế nào trong lịch tôn giáo Việt Nam? Chúng tôi tất không thể nào bàn tới được trong lúc này. Một lần nữa, chỉ cần nêu ra một chi tiết khá lồi cuồn xuất hiện hầu như phổ quát trên toàn cả những trống

đồng tìm được cho tới ngày nay, và nó không gì hơn sự hiện diện thường xuyên của cái mặt trời giữa trung tâm của bài ca *Đông quân* dẫn trên từ đây trở đi không thể coi như một sự hiện diện tình cờ nhằm thỏa mãn thị hiếu thẩm mỹ của những người nghệ sĩ trang hoàng trống đồng. Nó sở hữu một tính tất yếu tôn giáo và một giá trị đặc trưng nào đấy trong đời sống thường nhật của những người sử dụng nó.

Ta có thể tiến xa thêm một bước nữa và nói là, người Việt Nam trước khi Phật giáo truyền vào hẳn đã tôn thờ mặt trời như một tôn giáo của họ, nếu giả thuyết những kết nối giữa những bài ca *Đông quân* và những biểu hình trên mặt trống Ngọc Lũ và cùng loại là một sự thực. Lúc này, giả như những kết nối ấy là thực, chúng ta có một bảo đảm gì về việc xảy ra một buổi lễ do bài ca *Đông quân* mô tả tại những địa điểm mà trống đồng đã tìm được? Nghĩa là ta có một bảo đảm gì về việc người nước ta thực hành những gì mà bài *Đông quân* ghi lại? Cố nhiên, chúng ta không có một bảo đảm gì hết, bởi vì ngay cả những kết nối giữa chúng cũng đã phải giả thiết và không biết là có thực hay không, huống nữa những chuyện gì khác. Dầu thế, nếu lịch sử có nhiều cách để lập lại nó thì chúng tôi nghĩ, một vài điểm chỉ sau có thể đóng góp khá nhiều vào việc tìm lại một vài bảo đảm nào đấy, cho tính có

thế xảy ra của những gì *Đông quân* mô tả mà trống Ngọc Lũ biểu hình. Thế thì, vài điểm chỉ ấy là gì và ở đâu?

Căn cứ *Đại Việt sử lược* 1 tờ 1b10-11, thì năm Thiên Phúc thứ năm (984) “mùa thu tháng 7 ngày 15, ấy là ngày sinh nhật của vua, nên sai làm thuyền ở giữa dòng sông, lấy tre làm một ngọn núi giả trên thuyền, đặt tên là núi Nam, rồi đặt lễ đưa thuyền”. Căn cứ *Tống sử* 488 tờ 3b6-7 năm 1000 khi Tống Cảo đi sứ nước ta về, lời tấu của Cảo có một đoạn nói thế này về vua Lê Đại Hành: “Lại đưa khách đến dòng nước gần biển, để làm trò đùa vui lòng khách. Hoàn đi chân không, cầm cần vào nước thọc cá, mỗi lần trúng một con cá thì tả hữu đều la âm lên mừng vui nhảy nhót”. Đọc lại hai chi tiết về cách thức giải trí này của người nước ta vào thế kỷ thứ X, chúng ta không khỏi tự hỏi tại sao có thứ giải trí kỳ dị này, đặc biệt là chuyện vua đi thọc cá mà chơi và chuyện đưa thuyền để mừng sinh nhật.

Về chuyện đưa thuyền và thọc cá này, ngày nay chúng ta đang sở hữu một số tư liệu thành văn và có một tính cổ sơ đáng chú ý, nhờ đó, soi sáng không ít về nguồn gốc và lịch sử của chúng. Ở đây chúng tôi chỉ xin cho dẫn một văn kiện trọng trọng và nó không gì khác là phần địa lý của *Tùy thư*. *Tùy thư* 31 tờ 13a8-13 viết:

“Đại để thì người Kinh châu đều kính quý, rất trọng sự cúng quảy. Xưa Khuất Nguyên chế ra Cửu ca, ấy là đều do sự cúng quảy này cả. Vào ngày 15 tháng 5 Khuất Nguyên gieo mình xuống sông Mịch La, người địa phương đuổi theo đến hồ Động Đình mà vẫn không thấy. Hồ thì rộng mà thuyền thì nhỏ, nên không thể cứu được, bèn ca rằng: ‘Làm sao vớt được hồ hê’. Nhân thế gõ mái chèo đua nhau mà chèo trở về để dừng lại trên đình. Tục này trỗi lên lại, làm ra trò chơi đua thuyền, trong đó người ta phải chèo cho nhanh, trong khi giữ thuyền cho thăng bằng lướt tới, rồi ca hát âm ỉ làm chấn động cả trên bờ lẫn dưới nước. Người xem đến như mây. Các quận đều có trò chơi như vậy cả, nhưng hai quận Nam Quận và Tương Dương là hơn hết.

Lại có trò chơi đi bắt câu. Người ta nói rằng, nó đến từ việc luyện tập vũ bị. Khi tướng Sở đi đánh nước Ngô, lấy nó mà dạy cách đánh, trải qua nhiều đời không đổi, tập nó mà trở nên tương truyền. Câu khi mới quăng ra thì đều có trống nhịp vang lừng, ca hát âm ỉ làm vang động cả xa gần. Tục cho rằng: ‘Hễ năm nào trò chơi ấy được nhiều kẻ thắng, thì năm đó rất được mùa’. Trò chơi này cũng truyền qua những quận khác. Khi Lương Giản Văn đến đóng phủ bộ ở đấy, ra lệnh cấm, từ đó những trò chơi ấy chấm dứt”.

Một lần nữa, đọc báo cáo này như của *Tùy thư* về những trò chơi của những người miền Kinh Sở, ta có thể thấy một phần nào nguồn gốc của hai trò giải trí mà giới thượng lưu Việt Nam đến cuối thế kỷ thứ X vẫn còn hâm mộ. Chính từ miền Kinh Sở, mà Khuất Nguyên đã viết ra *Cửu ca*, và bài ca *Đông quân* của nó như thấy ở trên, đã soi sáng cho ta những biểu hình trên mặt trống Ngọc Lũ về ý nghĩa dân tộc học của chúng. Cũng chính từ miền đất ấy, mà những trò chơi đua thuyền và bắt cá đã bảo tồn tối thiểu cho tới lúc Lương Giản Văn ra lệnh cấm khoảng trước năm 552 và đã xuất hiện hơn bốn trăm năm sau tại Việt Nam với vua Lê Đại Hành và những vị vua kế tiếp.

Dĩ nhiên những điểm chỉ như thế này không thể coi như là những tương tự tình cờ không bao hàm một ý nghĩa lịch sử và dân tộc học. Chúng đòi hỏi phải được hiểu trong một liên lạc lịch sử và phong tục nào đó, và một lần nữa, chúng tôi xin để lại cho một nghiên cứu khác trong tương lai, vấn đề truy tìm lại liên lạc ấy. Chỉ cần nhắc lúc này là biên giới nước Văn Lang, mà truyền thuyết lịch sử dân tộc ta ghi nhận là được phân định lên tới hồ Động Đình.

Cố nhiên, việc *Tùy thư* đặt nguồn gốc đua thuyền với cái chết của Khuất Nguyên, có thể tạo nên những nghi ngờ về sự chính xác của nó. Và một nghi ngờ như

thế không phải là không thể biện minh, bởi vì *Tùy thư* rất có thể đã cố gắng Hán hóa một trò chơi hoàn toàn ngoại lai, bằng cách cho nó xuất hiện với Khuất Nguyên. Chúng ta biết, căn cứ vào *Việt tuyệt thư* và nhiều tư liệu khác, thì người Việt rất giỏi về việc sử dụng thuyền bè. Họ “dùng thuyền làm xe, dùng chèo làm ngựa, đi thì như gió thổi, về thì khó đuổi kịp”. Với một tài nghệ sử dụng thuyền kiểu đó, sự đua thuyền sao chỉ xảy ra với cái chết của Khuất Nguyên?

Hơn nữa, nếu việc đua thuyền miền Kinh Sở vào thế kỷ thứ VI có những liên lạc thực sự lịch sử và phong tục với việc đua thuyền của Việt Nam ở thế kỷ thứ X, người ta khó mà giải thích tại sao nó đã được vua Lê Đại Hành dùng như một trò chơi vào ngày sinh nhật của mình. Sinh nhật là ngày vui chơi, thì sao phải kết liên với một biến cố buồn rầu như cái chết tự tử của Khuất Nguyên ở sông Mịch La? Ngoài ra, cứ vào bài ca *Đông quân* dẫn trên, ta thấy câu thứ 3 nói về chuyện “*Võ ngựa ta hề ruỗi rong*”. Ý nghĩa nó có thể giải rộng ra, để nhìn nhận như bao hàm cả trò chơi đua thuyền.

Nói cách khác, buổi lễ đón thần Mặt trời còn chứa đựng cả giải trí đua thuyền cộng thêm những biến cố khác. Trong liên hệ này, cần chú ý là, nếu coi việc đua thuyền như một thành tố của buổi lễ đón Mặt trời,

ta có thể thấy ngay, tại sao nó đã được những vua ta là Lê Đại Hành cho tới tối thiểu Lý Cao Tôn coi như một trò chơi đặc biệt và thường tổ chức vào những ngày nhằm mừng sinh nhật của một vị vua.

Tập tục này, cùng bài ca tiếng Việt xưa nhất hiện còn, mà ta sẽ bàn dưới đây, đã nhấn mạnh đến sự quan hệ mật thiết giữa người dân và vị lãnh đạo của họ. Việc tổ chức buổi lễ đua thuyền vào dịp sinh nhật như vậy không những có thể cất nghia như tượng trưng một buổi lễ tôn giáo, mà còn như một buổi lễ chính trị, nhằm kết nối tính chất thần linh với vị lãnh đạo, biến người sau thành một biểu tượng thần linh có thể nương dựa. Buổi lễ rước Mặt trời do bài ca *Đông quân* và những biểu hình trống đồng mô tả từ đó đáng nên coi như một buổi rước vị lãnh đạo của họ, với tư cách thần linh của một vị thần Mặt trời. Hiểu thế này, sẽ giúp ta rất nhiều trong việc soi sáng, tại sao truyền thuyết Hồng Bàng trong *Lĩnh Nam chích quái* đã nhiều lần nhắc tới sự xuất hiện của Lạc Long Quân khi dân ta kêu gọi. Nó cũng sẽ giải thích khá nhiều một trong những nét đặc thù của lịch sử chính trị Việt Nam, đó là việc người ta thường đồng nhất sự yêu nước với sự trung thành đối với một cá nhân hay triều đại, và đã thất bại trong việc chia xẻ thành tố của chúng ra làm hai.

Vấn đề những biểu hình trên mặt trống Ngọc Lũ có một ý nghĩa dân tộc học gì, chúng ta bây giờ có thể xác định với một số những dữ kiện lịch sử có tính cổ sơ đáng mong muốn. Nó tượng trưng một buổi lễ rước vua của họ như một vị thần Mặt trời, một vị vua rất có thể đã xuống thủy cung kiểu trường hợp Lạc Long Quân của *Lĩnh Nam chích quái*. Trong buổi lễ này, ta có nhảy múa, ca nhạc, đua thuyền, và bắn tên. Giải thích này dĩ nhiên có thể chứa đựng những yếu tố sai lầm. Dầu thế, chúng tôi vẫn đề nghị cắt nghĩa ấy như một giả thiết có thể và đợi chờ kiểm chứng. Từ giả thiết đó, một số kết luận khá lồi cuồn có thể rút ra.

Thứ nhất, về phương diện tôn giáo, người nước ta chắc hẳn đã tin tưởng thần Mặt trời và đã thực hiện những buổi lễ để đưa rước vị thần này. Tiếp đến, về phương diện chính trị, chắc hẳn họ đã có một quan niệm phong thần về chủ quyền chính trị, một quan niệm theo đấy, quyền hành chính trị có một tính chất linh thiêng nào đó, để cho họ đồng nhất một phần với quan niệm và thực tập tôn giáo. Cuối cùng, về đời sống vật chất, căn cứ vào những biểu hình trên mặt trống, người ta không thể nào chối cãi một trình độ kỹ thuật cũng như văn hóa đã đạt được, nhằm làm đời sống vật chất của họ tiến xa rất nhiều. Hai kết luận trước, ta còn có thể bàn cãi và đánh giá, chứ kết luận thứ ba này thì

không thể nào. Song, dù ba kết luận vừa kể đúng hay sai, nó đã rõ ràng trở thành những đoán án liên quan tới lịch sử âm nhạc nước ta bây giờ không còn có thể tạo ra một nghi ngờ gì nữa. Chúng chứng thực cho một trình trạng hiểu biết cũng như diễn tập âm nhạc phát triển tới một mức độ rất cao ít khi thấy ở những dân tộc khác. Những đoán án ấy là gì?

Thứ nhất, về nhạc cụ, chúng ta có tối thiểu tám nhạc cụ khác nhau đã được sử dụng trong nền âm nhạc Hùng Vương. Đó là chuông, tù huyết, chày cối, một thứ vĩ cầm, một thứ trống đồn, một thứ thụ cầm, trống đồng và kèn. Thứ hai, về bộ môn, âm nhạc Hùng Vương gồm cả giáo nhạc lẫn thế nhạc; loại sau gồm luôn cả quân nhạc. Cuối cùng, âm nhạc Hùng Vương bao gồm nhảy múa như một bộ môn chính của nó. Ba đoán án này cố nhiên sẽ làm phong phú thêm vài mẫu tin ghi lại trong *Đại Việt Sử ký toàn thư* mà ông Trần Văn Khê đã vạch ra. Âm nhạc Hùng Vương như vậy đã tỏ ra khá giàu có và rõ ràng, bắt đầu từ thế kỷ thứ IV tđl trở đi cho tới năm 43 sđl, chứ không phải thuộc vào cái mệnh danh “giai đoạn đen tối”. Từ năm 43 sđl về sau, nó không phải đã bị tiêu diệt hay chôn vùi, bởi vì như những phân tích trên cho thấy, một số những nhạc cụ của nó vẫn đang còn sống sót tới lúc Đinh Tiên Hoàng lập quốc kiểu trống đồng, và một số đã sống sót tới

ngày nay kiểu con tu huyết, chày cối hay cái kèn. Việc chấp nhận năm 43 sdl như một mốc giới kết thúc đời sống thực thụ lịch sử của nền âm nhạc Hùng Vương, đó bởi vì chính từ năm ấy chúng ta mới biết một cách tương đối chính xác, những lực lượng và yếu tố văn hóa Lạc Việt thời Hùng Vương thực sự bị xâm phạm, mở đường cho sự thu nhận những yếu tố và lực lượng văn hóa mới ngoại lai, và chúng không gì khác hơn là Trung Quốc và Ấn Độ. Âm nhạc Hùng Vương phải tiêu hóa những yếu tố và lực lượng mới này, để cuối cùng biến thành một nền âm nhạc mới, mà ở đây chúng tôi xin đặt tên là nền âm nhạc Tiên Sơn. Như vậy và giai đoạn âm nhạc Hùng Vương bắt đầu từ 43 sdl biến thành giai đoạn âm nhạc Tiên Sơn.

CHƯƠNG II

VỀ VIỆT CA

Ngay cả khi *Cửu ca* không phải do Khuất Nguyên làm, chúng ta hiện đang có những bằng cứ chứng minh tính chất Việt Nam của nó, mà quan trọng hơn hết là bài *Việt ca* do Lưu Hưởng ghi lại trong *Thuyết uyển*. *Thuyết uyển* 11 tờ 6a11-7a4 do Lưu Hưởng (77-6 tdl) viết vào khoảng năm 16 tdl ghi lại câu chuyện sau:

“Tương Thành Quân bắt đầu ngày được phong, mặc áo thủy, đeo kiếm ngọc, mang dây đế the, đứng trên sông Du. Quan đại phu cầm một quả chuông, quan huyện lệnh cầm một cái dùi trống, đánh ra hiệu, gọi: ‘Ai có thể chèo vua qua sông’. Quan đại phu nước Sở là Trang Tân, đi qua để nói chuyện, bèn đến giả bộ vái ra mắt, đứng nói: ‘Thần xin dắt tay ngài qua, thế có được không?’. Tương Thành Quân nổi giận, đỏ mặt mà không nói gì.

Trang Tân đứng chờ ra, chấp tay nói: ‘Chắc một mình ngài là không nghe chuyện Ngạc quân Tử Tích thả thuyền chơi trong dòng Tân Ba, cưỡi thuyền Thanh Hàn

che đầy hoàn toàn với những cây lọng lông chim thúy
trương lên, còn đuôi tê của thuyền thì trang hoàng với
màn lụa. Khi tiếng chuông trống đã xong, thì bắt đầu
chèo. Người Việt ôm lấy chèo mà ca. Lời ca viết:

Lạm hề biện thảo
Lạm dư xương hộ
Trạch dư xương châu
Châu khám châu
Yên hồ tần tư
Tư mạn dư
Hồ chiêu thuyền tần dũ
Sấm thật tùy hà hồ'.

Ngạc Quân Tử Tích nói: 'Ta không biết lời ca
bằng tiếng Việt. Ông thử vì ta mà diễn tả nó bằng tiếng
Sở'. Lúc đó, bèn cho triệu người dịch tiếng Việt tới,
người dịch bèn nói bằng tiếng Sở rằng:

Kim tịch hà tịch hề khiển trung châu lưu
Kim nhật hà nhật hề đắc dư vương tử đồng chu
Mông tu bị hảo hề bất tí cấu sỹ
Tâm cơ ngoan nhi bất tuyệt hề tri đắc vương tử
Sơn hữu mộc hề mộc hữu chi
Tâm duyệt quân hề quân bất tri.

Chiều nay chiều nao hề chặn dòng trung châu
Ngày nay ngày nao hề được cùng thuyền với vua
Được ăn mặc đẹp hề không trách nhục hổ

Lòng từng ngang mà không dứt hề biết được
vương tử

Núi có cây hề cây có cành

Lòng thích vua hề vua chẳng rành.

Lúc đó, Ngạc Quân Tử Tích bèn đưa tay áo dài lên đi mà che, đưa mền gấm mà phủ. Ngạc Quân Tử Tích là em của mẹ vua Sở Thân, làm quan tới chức lệnh doãn và tước là chấp khuê. Chỉ một lần chèo thuyền, mà người Việt còn được vui hết ý. Nay ngài sao không hơn Ngạc quân Tử Tích. Thâu một mình sao lại không bằng những người chèo thuyền? Xin cầm tay dắt ngài, sao lại không được?

Tương Thành Quân bèn giơ tay mà đi lên, nói rằng: ‘Ta thuở nhỏ cũng thường nổi tiếng sang trọng về đối đáp, chưa từng bị nhục như vậy. Từ nay về sau, nguyện xin lấy lễ lớn nhỏ, kính cần nhận lệnh’.

Tương Thành Quân bèn đưa tay mà đi lên, nói: ‘Ta thuở nhỏ cũng thường nổi tiếng sang trọng về đối đáp, chưa từng bỗng bị nhục nhã như thế. Từ nay về sau, xin lấy lễ lớn nhỏ, kính cần nhận lệnh’.

Bài Việt ca và bản dịch tiếng Sở chép lại trong Thuyết uyển theo bản in Tứ bộ bị yếu là như vậy. Kiểm soát văn bản do Khổng Dĩnh Đạt trích trong Mao thi

chính nghĩa 6/2 từ 2a11, thì hai câu đầu của bản dịch tiếng Sở có:

Kim tịch hà tịch hề đắc dự khiên chu thủy lưu
Kim nhật hà nhật hề đắc dự vương tử đồng chu.

Câu đầu tiên của bản dịch tiếng Sở còn có sai khác như thế, hướng nữa nguyên bản chữ Việt, mà cho đến nay chỉ mới có một vài nỗ lực tìm hiểu bước đầu của người Trung Quốc và Nhật Bản như Vi Khánh Ổn¹ và Izui Hisanosuke². Về phía nước ta, từ hơn hai nghìn năm qua cho đến nay vẫn chưa có một nghiên cứu nào về bài ca trên cùng chữ viết của nó, dù Lưu Hưởng xác định rất rõ đó là bài “*Việt ca*” do “người Việt ôm mái chèo mà ca” (Việt nhân ủng chấp nhi ca).

Không những thế, cứ vào *Thuyết uyển* tự do Tăng Cửng viết, thì khi Vương Nghiêu Thần (1001-1056) lập Sùng văn tổng mục vào khoảng 1034-8, “*Thuyết uyển* 20 thiên” của Lưu Hưởng “nay còn 5 thiên, số còn lại đều mất”. Sau Tăng Cửng “theo chỗ sỹ đại phu được 15 thiên”. Vậy quá trình truyền bản của *Thuyết uyển*, trong đó có cả bài *Việt ca* của chúng ta đã trải qua

¹ Vi Khánh Ổn, *Thí luận Bách Việt dân tộc đích ngôn ngữ*, trong *Bách Việt dân tộc sử luận tập*, Trung Quốc xã hội học xuất bản xã, 1992, tr. 289-305.

² Izui Hisanosuke, *Ryu Ko “Setsu en” kandaichichi no Etsu-ka ni tsuite*, Gengo kenkyu XXII-XXIII (1953) 41-45.

những biến động to lớn. Sự tình này dẫn đến không ít trở ngại cho công tác tìm hiểu văn bản bài *Việt ca* ấy. Dẫu thế, dựa vào những gì hiện biết, chúng ta thử tiến hành tìm hiểu xem có cách nào để giải mã nó không? Chúng ta có cách nào để đọc nó một cách có cơ sở không?

VẤN ĐỀ GIẢI MÃ VIỆT CA

Thứ nhất, để giải mã bài *Việt ca*, chúng ta phải xác định nó là bài ca của người Việt. Tuy nhiên, người Việt vào thời Lưu Hưởng có cả trăm giống người, thường gọi là Bách Việt, mà trước đó khi Hán Vũ đế tiến quân đánh Nam Việt vào năm 110 tdl. Đã hình thành bốn quốc gia riêng biệt. Đó là Đông Âu, Mân Việt, Nam Việt và Tây Âu hay Tây Âu Lạc Việt. Dù hình thành những quốc gia khác nhau với chế độ chính trị, tổ chức pháp luật v.v... có thể khác nhau, họ chắc chắn phải có những quan hệ huyết thống ngôn ngữ và văn hóa với nhau để người Trung Quốc xếp vào nòi giống Việt, mà riêng về ngôn ngữ các tiếng Chiết Giang, Phúc Kiến và Quảng Đông đối với tiếng Việt ta đến ngày nay vẫn còn có những liên hệ.

Chẳng hạn, một loạt các từ như *gì, dẫu, lười, thiệt* (thời)... đã có tương đương trong tiếng Quảng Đông *mất*

giê, bin đầu, lại, thiệt.... Hoặc các từ *cây* (dông), *liếm...* có tương đương trong Phúc Kiến *cây lai, liếm...* Quan hệ giữa tiếng Việt với các tiếng địa phương Trung Quốc có người Việt ở từ lâu như Chiết Giang, Phúc Kiến và Quảng Đông như thế rõ ràng là một thực tế ngôn ngữ, nhưng chưa được chúng ta nghiên cứu một cách nghiêm túc và khoa học để viết lại lịch sử hình thành và phát triển của tiếng Việt về mặt đồng thời cũng như dị thời. Điều này tạo ra không ít khó khăn cho việc xử lý những văn bản tiếng Việt cổ như bài *Việt ca* nói trên, tuy không phải là không thể vượt qua.

Thứ hai, thời điểm xuất hiện của bài *Việt ca* không thể chậm hơn 16 tdl năm Lưu Hưởng hoàn thành *Thuyết uyển*. Đặc biệt khi ta biết Trang Tân và Trương Thành Quân là những nhân vật thế kỷ thứ IV tdl, còn Ngạc Quân Tử Tích là một nhân vật thế kỷ thứ VI tdl. Việc xuất hiện của bài *Việt ca* do thế, nếu không xảy ra vào thế kỷ thứ IV tdl thì cũng phải vào thế kỷ thứ I tdl. Tiếng Việt như vậy không chỉ hiện diện như một ngôn ngữ của giống người Việt, mà còn như một ngôn ngữ có chữ viết tương đối hoàn chỉnh, để cho Lưu Hưởng chép lại nguyên văn cùng bản dịch “*tiếng Sở*” của nó có từ một văn bản nào đó trong bí các của hoàng cung nhà Hán.

Các loại văn bản ấy, cứ sau mỗi lần đánh chiếm được một vùng đất nào của người Việt, chắc đã được đội quân chiến thắng của triều đình Hán tịch thu, rồi gửi về kinh đô nhà Hán ở Trường An, như sau này Mã Viện đã làm với bộ *Việt luật* của triều đại Hùng Vương nước ta. Mã Viện không thể “điều tấu” về *Việt luật*, nếu không gửi cả bộ luật ấy về cho triều đình Quang Vũ, để cho triều đình đó xem xét bàn bạc. Việc Lưu Hưởng chép lại nguyên văn bài *Việt ca* vì vậy phải xuất phát chính từ một văn bản của người Việt ghi chép những sự kiện quan hệ của họ với người “Sở” thế kỷ thứ VI tdl, thế kỷ của Ngạc Quân Tử Tích.

Nhận định đó về nguồn gốc văn bản của *Việt ca* cách đây gần ngàn năm Tăng Cử cũng đã đề cập tới, dù không nói rõ ra, khi ông viết trong *Thuyết uyển tự* tờ la5-7: “*Hướng lựa chọn sự tích hành trạng do truyền ký trăm nhà chép lại, để làm ra sách đó (Thuyết uyển) tâu lên, muốn lấy làm phép răn*”. Bản thân Lưu Hưởng trong lời tâu dâng sách *Thuyết uyển* ở *Thuyết uyển tự* 2a 13-b6 nói: “*Bề tôi Hưởng nói Thuyết uyển tạp sự của Trung Thư do (Hưởng) hiệu đính (...) sự loại lăm nhiều, chương cú hỗn tạp, hoặc trên dưới rối loạn khó phân biệt thứ tự (...) Lại đem tạo việc mới mười vạn lời để dâng lên, phàm 20 thiên 784 chương gọi là Tân uyển...*”.

Viết *Thuyết uyển*, mà tự nguyên ủy gọi là *Tân uyển*, Lưu Hưởng như vậy đã huy động, ngoài tài liệu của bộ *Thuyết uyển tạp sự* cũ, còn nhiều tài liệu khác tồn tại trong *Trung thư*, một loại thư viện hoàng gia, đúng như Tăng Củng đã nhận xét. Việc huy động “truyện ký trăm nhà” này ít nhiều bảo đảm cho ta về nguồn gốc chữ viết của bài *Việt ca* trên không phải do Lưu Hưởng tự bịa đặt ra, mà phải từ một văn bản gốc nào đó. Sự kiện *Việt ca* được chép cả nguyên bản lẫn dịch bản chứng tỏ người viết bản gốc ấy tương đối thông thuộc cả hai ngôn ngữ cùng hệ thống chữ viết của chúng. Và người này tối thiểu phải sống trước thời Lưu Hưởng, tức trước thế kỷ thứ I tdl để cho tác phẩm của ông ta có đủ thời gian đi vào “Bí các” và “Trung thư” của nhà Hán.

Lưu Hưởng sinh năm 77 tdl. Như vậy, vào năm 110 tdl khi Hán Vũ đế ra lệnh cho Lộ Bác Đức tiến đánh Nam Việt của dòng họ Triệu, thì tiếng Việt như một ngôn ngữ đã có một hệ thống chữ viết hoàn chỉnh, có đủ linh hoạt để ghi chép lại các loại kiến thức khác nhau, trong đó có cả bài *Việt ca* trên. Kết luận này giải thích cho ta khá nhiều câu hỏi tại sao khi tiếp xúc với nền văn hóa văn minh Ấn Độ, dân tộc ta đã không tiếp thu hệ chữ viết của người Ấn, như các dân tộc Chiêm Thành, Phù Nam và nhiều dân tộc Đông Nam Á khác

đã làm. Tổ tiên ta đã không tiếp thu, vì tiếng Việt lúc đó khoảng thế kỷ thứ II tđl, đến thế kỷ thứ I sđl đã có một hệ thống chữ viết hoàn chỉnh, đủ khả năng đáp ứng đòi hỏi của công tác xây dựng cuộc sống văn minh của dân tộc ta.

Thứ ba, vì xác định tiếng Việt đã có một hệ thống chữ viết riêng hoàn chỉnh, việc xử lý bản văn *Việt ca* trên trở nên hết sức phức tạp, yêu cầu phải có những phương cách mới. Lý do nằm ở chỗ ta không thể coi những chữ của bài *Việt ca* đó có thể đọc theo âm tiếng Trung Quốc thuần túy nghĩa là không thể sử dụng hệ phát âm tiếng Trung Quốc thời Hán của Karlgren trong *Grammata serica resensa* để phiên âm 32 chữ của nó. Đặc biệt, khi ta biết Lưu Hưởng đã sao 32 chữ ấy từ một văn bản có từ trước, một văn bản không nhất thiết do người Trung Quốc viết, mà có khả năng do một người nói tiếng Việt soạn ra.

Nếu bài *Việt ca* không do người Trung Quốc chép, tất nhiên những chữ chép nó, tuy có liên hệ với tiếng Trung Quốc, không nhất thiết được phát âm thuần túy theo tiếng Trung Quốc. Do thế, hệ phát âm tiếng Trung Quốc thời Hán do Karlgren thiết lập, nếu có sử dụng, cũng chỉ có tác dụng như một hệ tham khảo giúp ta kiểm soát độ chính xác cho những phát âm do ta phục chế cho 32 chữ xuất hiện trong bài *Việt ca* đó.

Tuy nhiên, do tiếng Việt và tiếng Trung Quốc có những quan hệ lâu đời không những về cấu trúc mà cả về ngữ vựng, như ta đã thấy trong những phân tích trên liên quan đến *Kinh Thi* và *Lục độ tập kinh*, hệ phát âm Karlgren có thể được dùng để thông qua hệ thống âm của tiếng Trung Quốc thời Hán phục chế hệ thống âm tiếng Việt cùng thời và từ đó phục chế hệ phát âm cho 32 chữ của bài *Việt ca*.

Trước mắt, để tiến hành công tác phục chế ấy, chỗ dựa đầu tiên và vững chắc nhất là bản dịch tiếng “Sở” của bài *Việt ca*. Bản dịch này, ngoài vấn đề văn bản học đã nêu trước, có một câu trùng hợp với câu “kim tịch hà tịch” của bài *Trù mậu thiên Quốc phong* trong *Kinh Thi* (*Mao thị chính nghĩa* 6/2, tờ 1b2 và 2b3-5). Điều này chứng tỏ bản dịch chắc chắn đã được mở rộng ít nhiều dưới tác động của *Kinh Thi*. Cho nên, số chữ bản dịch gần gấp đôi số chữ của nguyên bản *Việt ca*, tức 54/32. Và đó là tính theo truyền bản *Thuyết uyển* hiện nay. Còn nếu cứ hai câu trích của Khổng Dĩnh Đạt trong *Mao thị chính nghĩa* 6/2 tờ, 2a11, số chữ đã lên tới 22 chữ so với 20 của bản *Thuyết uyển*. Do thế, tỷ số không phải chỉ 54/32, mà thực tế có khả năng gấp đôi hay hơn nữa.

Dẫu vậy, bản dịch tiếng “Sở” vẫn là bản văn cơ sở cho ta tìm hiểu bài *Việt ca*. Để giải mã nó, bước đầu

tiên là dò theo bản dịch tiếng Trung Quốc (tiếng “Sở”) nhằm phát hiện xem có những từ Trung Quốc nào xuất hiện hai lần và có tương đương trong bài *Việt ca* trong cùng một vị thế. Dựa vào nguyên tắc này, ta rút ra một số tương đương sau:

<i>Lạm hề</i>	-	Kim tịch hà tịch
<i>Lạm dư</i>	-	Kim nhật hà nhật
<i>Trạch dư xương châu</i>	-	Sơn hữu mộc hề
<i>Châu khâm châu (?)</i>	-	Mộc hữu chi
<i>Yên hồ tần tư</i>	-	Tâm duyệt quân hề
<i>Tư mạn dư</i>	-	Quân bất tri
<i>Yên hồ tần tư</i>	-	Tâm duyệt quân hề
<i>Hồ chiêu đạn tần dũ</i>	-	Tâm cơ ngoan bất tuyệt hề tri đắc vương tử

Qua những tương đương đó, ta thấy 2 cặp có quan hệ rõ nhất là *mộc hề* *mộc* với *châu châu* và *quân hề* *quân* với *tư tư*, dù phải đảo lộn 2 câu cuối của bản dịch tiếng Trung Quốc lên thế hai câu giữa, vì chỉ một đảo lộn như thế mới cho phép ta thiết lập tương đương. Và thực tế, hai tương đương ấy buộc ta phải thực hiện sự đảo lộn đó. Sau khi thiết lập các tương đương ấy, bước tiếp theo là thử tìm hiểu xem những cặp trên có

thực tương đương với nhau không về mặt ngữ nghĩa? Và chúng ta có những chứng cứ ngoại tại nào khác hơn nữa không, ngoài bài *Việt ca* và bản dịch “tiếng Sở”, để biện minh cho bản dịch đó?

Trong việc đi tìm giải đáp cho hai câu hỏi vừa nêu, chúng ta may mắn có bộ *Phương ngôn* của Dương Hùng (53 tdl -18 sđl), một người đồng đại trẻ tuổi của Lưu Hưởng. *Phương ngôn* là một loại từ điển tiếng địa phương xưa nhất của Trung Quốc hiện còn do Dương Hùng tập hợp những từ dùng ở một số địa phương của nước Trung Quốc rộng lớn, rồi giải thích ý nghĩa của chúng bằng tiếng Trung Quốc tiêu chuẩn, trong đó có cả vùng đất người Việt. Trong 32 chữ của bài *Việt ca*, nếu thống kê về mặt từ vựng, thực tế chúng ta chỉ có 23 từ, vì trong 32 chữ đó có 2 chữ xuất hiện, mỗi chữ 3 lần và 5 chữ, mỗi chữ 2 lần.

Từ	Lần	Số chữ
2 (dư, châu)	3	6
5 (lạm, xương, tư, tần, hồ)	2	10
16 (hề, biện, thảo . . .)	1	16
Tổng cộng: 23		32

PHÂN TÍCH CÁC TỪ VIỆT CỔ

1. Trong 23 từ này, có một từ được Dương Hùng ghi là thuộc miền “Ngô Việt”, đó là *tư*. Phương ngôn 6 từ 2a6-7 viết: “*Tư, là do giúp đỡ* (trong việc cai trị), *Ngô Việt gọi là tư, miền đất phía bắc nước Yên gọi do*”. Chữ *tư* này trong hệ phát âm Grammata serica resensa của Karlgren được đánh số 90c và có âm là *sio* hay *siwo*. Dem từ *sio/siwo* so với bản dịch tiếng Trung Quốc, ta thấy nó tương đương với chữ quân:

tư/tư (sio/siwo): quân hệ quân

Chữ *quân* nghĩa là vua, lại tương đương với *tư*, mà theo Karlgren có âm là *sio/siwo* rõ ràng là âm Việt cổ có khả năng là một ngôn ngữ phức âm, hay đúng hơn là một ngôn ngữ lưỡng âm, mà dấu vết hiện còn tìm thấy trong tiếng Việt Quảng Đông và Phúc Kiến. Chẳng hạn, lấy thí dụ những từ đã nói ở trước:

Việt	Quảng Đông	Phúc Kiến
Gì	Mất giê	
Đâu	Bìn đầu	
Cấy (vợ)		Cây lai

Trong đó có âm *mất*, *bin* và *lai* đã bị đánh mất trong tiếng Việt hiện đại của gì, *dâu* và *cấy*. Sự thực, chỉ các h đây chưa đầy 400 năm, khi A. de Rhodes phiên âm ra tiếng La Tinh trong Dictionarum Annamiticum Lusitanum Latinum, tiếng Việt ta đang có những phức âm *bl* trong *blời* (trời), *blái* (trái) v.v... mà ngày nay đã biến mất. Do thế, từ *sio/siwo* qua hai ngàn năm tồn tại đã đánh mất âm *si* để chỉ còn *o/wo* trong từ vua của tiếng Việt hiện đại.

tư --> sio/siwo --> vua

là một khả năng lớn. Và cách lý giải đó không phải không có chứng cứ. Nam man Tây man di truyện của *Hậu Hán thư* 116 tờ 2a3, khi chép về Nam man, cụ thể là “mọi Trường Sa Vũ Lăng”, đã viết: “*Chúng gọi cừ soái là tinh phu, gọi nhau là áng đồ*”. Người dân vùng Trường Sa Vũ Lăng cũng gọi vua họ như vậy, mà *Hậu Hán thư* chép là “cừ soái”, là “tinh phu”. Tinh phu, ngay cả căn cứ vào cách phiên âm tiếng Bắc Kinh ngày nay như *jìng fū*, cũng có thể coi như là một tương đương của âm *sio/siwo* trên. Nói cách khác, vùng Trường Sa Vũ Lăng đất tiếp giáp với nước Nam Việt của Triệu Đà, trước quá trình Hán hóa, cũng nói một ngôn ngữ gần với tiếng Việt, cũng gọi vua họ là *jìng fū*, tức *vua* theo tiếng Việt.

Nhân đây, cũng cần nói thêm chút ít về hai chữ “áng đồ”. Về chữ “áng” Lý Hiền dẫn *Thuyết văn giải tự* của Hứa Thận, giải thích: “Áng, người nữ tự xưng áng, tôi vậy”. Còn chữ “đồ” không thấy có giải thích. Tuy nhiên, nếu “gọi nhau là áng đồ” và “người nữ tự xưng áng, tức tôi” thì có thể suy ra “đồ” là tiếng tự xưng tôi của người nam. Trong tiếng Việt hiện đại, “áng đồ” chính là em và tôi. Nếu suy diễn vừa rồi được chấp nhận, thì đại từ nhân xưng tôi trong ngôn ngữ Việt có một lịch sử khá lâu đời. Và đây là một chứng cứ khác, chứng cứ ngôn ngữ học cho truyền thuyết lãnh thổ triều đại Hùng Vương lên đến hồ Động Đình, như *Đại Việt sử ký toàn thư* 1 đã ghi.

2. Thế là cặp *tứ/tư* đã được giải quyết. Đến cặp *châu/châu*. Về mặt văn bản học, cặp này tỏ ra có nhiều vấn đề nhất, bởi vì chữ châu xuất hiện ba lần trong bài *Việt ca* liên tục nhau:

Trạch dự xương châu / châu khám châu

mà nếu dò theo bản dịch tiếng “Sở”:

Sơn hữu mộc hê / mộc hữu chi

thì rõ ràng chữ *châu* cuối cùng chắc chắn là một chép sai do quá trình truyền bản. Hai chữ *châu* trước tương đương với hai chữ *mộc* nên chữ *châu* thứ ba không thể được dịch bằng chữ *chi* (cành). Tuy nhiên, cũng có thể

hiếu chữ *châu* ấy như một bổ ngữ của *khám*. Do thế, nó cũng không đến nỗi gây ra quá nhiều rối rắm.

Điểm rối rắm nằm chính ngay trong cả ba chữ *châu*. Thứ nhất, ta không có được một gợi ý nào từ các tác phẩm cổ, như đã gặp trong trường hợp chữ *tư* vừa thấy. Thứ hai, nếu vận dụng đến hệ phát âm Karlgren 1086a-c ta cũng chỉ có âm *tiôg/tsau. Âm này không chỉ giúp xác nhận hệ chuyển đổi các âm *đ* và *ch* trong tiếng Việt và tiếng Hán - Việt qua các trường hợp:

đuốc $\leftrightarrow$ chúc

tiôg $\leftrightarrow$ châu

và thời điểm ra đời của các âm đó, một thời điểm mà chúng ta chưa tiến hành nghiên cứu một cách nghiêm túc để làm cơ sở cho việc phê phán quan điểm sai trái của Maspéro về lịch sử hình thành hệ âm Hán Việt¹. Cụ thể là hệ âm này đã cơ bản hình thành xong chậm lắm là thế kỷ thứ I sdl, cho ta một hệ âm loại:

b $\leftrightarrow$ ph

đ $\leftrightarrow$ ch

s $\leftrightarrow$ th

¹ Lê Mạnh Thát, *Về quá trình hình thành hệ âm Hán Việt*, (Cảo bản 1971).

phóng <--> buông

phòng <---> buồng (ngủ, chuối, cau)

chúc <---> đuốc (đèn đuốc)

châu <--> đuốc (củ đuốc)

thắng thốt <--> sừng sốt

thủng <--> sừng v.v...

Chữ “châu” trong bài *Việt ca* như vậy là một tá âm cho chữ *đuốc* trong “củ đuốc” của tiếng Việt hiện đại, mà tiếng Trung Quốc thường viết . . . và xuất hiện trong thành ngữ “thủ chu đãi thố” (ôm cây đợi thỏ). Vậy, phát âm *tiếng* của châu do Karlgren thiết lập không chỉ giúp xác định hệ chuyển đổi âm Hán Việt, mà còn giúp ta đọc *châu* thành *đuốc* trong từ kép củi đuốc và hiểu được đuốc trong từ đó có nghĩa gì. Đuốc trong củi đuốc bây giờ là một từ Việt cổ và tương đương với nghĩa cây của tiếng Việt hiện đại, khác với nghĩa chữ đuốc trong đèn đuốc xuất phát từ chữ chúc tiếng Trung Quốc. Việc truy tìm nghĩa các từ sau của các từ kép như *củi đuốc*, *đèn đuốc*, *cỏ mạ*, *tre pheo*, *heo ca*, *chó má*, *sạch sẽ*, *đầu tróc* v.v... sẽ giúp rất nhiều cho việc phục chế diện mạo tiếng nói tổ tiên ta cách đây 2000 năm hay hơn nữa, mà chữ *châu* vừa bàn là một thí dụ lôi cuốn:

châu --> tiông --> đuốc

3. Cặp *châu / châu* như vậy tạm giải quyết. Cũng xuất hiện 3 lần như chữ “châu” là chữ “dư”. Phát âm chữ này theo hệ Karlgren 83a là *dio/iwo và có thể đọc giờ/vô theo các phát âm tiếng Việt hiện đại, mà không gây khó khăn rối rắm nào. Sự thực, âm *d* đã được ghi lại khá sớm trong ngôn ngữ tiếng Việt. Năm 210, Sĩ Nhiếp (137 - 226) khi thiết lập quan hệ ngoại giao với Tôn Quyền, hàng năm đã gửi đồ cống qua Kiến nghiệp, trong đó ta thấy có dừa và Ngô chỉ 4 tờ 8b2 do Trần Thọ (233 - 297) viết, ghi là “da”. Karlgren 47b *zia/ia.

4. Tiếp theo là cặp chữ “lạm”. Hệ phát âm Karlgren 609j đọc chữ đó như *glâm/lâm. Đây có khả năng là âm Việt cổ của chữ “lắm” hiện đại.

5. Rồi cặp *xương / xương*, hệ Karlgren 724ab đọc *t'iang/ts'iang. Phát âm tiếng Bắc Kinh hiện nay là *chang/chang*. Quan hệ giữa âm *x* và *ch* trong tiếng Trung Quốc đọc theo âm Hán Việt xuất hiện khá sớm. Chẳng hạn, Pháp Hiển (k. 370 - 456) dịch *Đại bát niết bàn kinh* đã phiên âm *icchantika* tiếng Phạn bằng *xiển đề* tiếng Trung Quốc và *acàrya* được phiên âm là *a xà lê*. Trong tiếng Việt hiện đại, *chuốt* có âm Hán Việt là *xuyết* trong *điểm xuyết*, chỗ từ *xứ*, *chuốc* từ *xuyết* v.v....

x <--> ts <--> ch

Về âm *ươ*, quan hệ ươ <--> a được thiết lập trong cả tiếng Trung Quốc lẫn tiếng Việt:

sàng --> giường

đang --> đương

phan --> phươn

tràng --> trường

cảnh --> gương

Nhưng có trường hợp ươ <--> o:

trọc --> trước

phọc --> phước

vong --> vương

Một khi âm ươ <--> o, thì từ ươ --> u là một thực tế:

phúc --> phước

Xương do thế có thể đọc là *chung*.

6. Về cặp *hồ/hồ*, hệ âm Karlgren 55a ghi là g / uo. Phát âm tiếng Bắc Kinh hiện nay là *hù*.

Âm *h* xuất hiện trong tiếng Việt dưới dạng *v*:

họa --> vạ

họa --> vẽ

hòa --> và
hoạch --> vạch
hoàng --> vàng
hưởng --> vang
hồi --> về
hỷ --> vui

Trong đó có âm v ở một số địa phương vẫn còn phát âm như *d*. Cụ thể là Nam bộ và Nam Trung bộ, thay vì về, đã phát âm:

về --> đũa
vàng --> dàng

Hồ do thế có thể đọc theo âm tiếng Việt hiện đại là *dạ* qua quá trình:

hồ --> [vồ --> đồ] --> dạ

trong đó âm ô > a như :

bổ --> vá

7. Đối với cặp *tần/tân* hệ âm Karlgren 380a đọc *dz' iên/dz' iên. Dò theo bản dịch tiếng “Sở”:

Yên hồ tần tư - Tâm diệt quân hê

Hồ chiêu thiên tần dũ - Tâm cơ ngoan nhi bất
tuyệt hề đắc tri
vương tử.

ta có thể suy chữ *tần* ra chữ *rịn* trong *bịn rịn* của tiếng Việt hiện đại. Âm *r* trong *rịn* qua quá trình hình thành hẳn đã kinh qua âm *d*, giống trường hợp *ròng ròng*, mà vào thời Chân Nguyên (1648 - 1726) đang còn được viết như theo bản in năm 1745 của *Thiên tông bản hạnh*¹ và phải phiên âm *dòng dòng*, chứ không thể *ròng ròng*, như tiếng Việt hiện đại đang có. Vậy :

tần --> dz' ien --> [dịn] --> rịn

với nghĩa quyến luyến không muốn rời xa người mình thương. *Rịn* hay *bịn rịn*, giống như trường hợp *củi đuốc* đã bàn trên, vốn là một đơn vị từ có một nghĩa nhất định. Nhưng qua quá trình phát triển của tiếng Việt, nó dần dần đánh mất tính đơn vị độc lập cùng ý nghĩa, để cuối cùng chỉ tồn tại trong từ kép *bịn rịn* của tiếng Việt hiện đại. Trong liên hệ này, cũng cần chú ý đến từ *ìt gìn* của động từ *giữ gìn*. Nó có khả năng xuất phát cùng một gốc với từ tổ *rịn* của *bịn rịn*:

tần --> dz' ien --> [dịn] rịn (bịn rịn)
gìn (giữ gìn)

¹ Lê Mạnh Thát, Chân Nguyên thiên sư toàn tập I, TP Hồ Chí Minh: Tủ thư Vạn Hạnh, 1980, tr. 450.

Trên đây là những bàn cãi về 7 từ xuất hiện 16 lần, tức chiếm 1/2 số lần từ xuất hiện trong bài *Việt ca* có 32 từ. Còn lại như vậy là 16 từ, mỗi từ xuất hiện một lần. Xử lý 16 từ này tương đối phức tạp hơn, vì tính đơn lẻ của chúng không cho phép ta kiểm soát khả năng đúng sai của cách xử lý. Tuy nhiên, do giải quyết 7 từ cơ bản với 16 lần xuất hiện chiếm 1/2 tần số từ xuất hiện trên ý nghĩa của 16 từ xen kẽ còn lại nhờ thế có thể được kiểm soát, từ đó có thể đánh giá được khả năng đúng hay sai của chúng.

8. Đầu hết là từ *hề*. Hệ âm Karlgren 1241d đọc *iei*. Tiếng Bắc Kinh hiện đại đọc *xi*.

Âm *h* của *hề*, giống như của *hồ* ở trên, cũng có dạng âm *v*. Nhưng thay vì biến thành âm *d*, ở đây *v* biến thành âm *b* qua một quá trình tương tác quanh co của âm *v* và *b* vì chúng cùng âm, trong đó *b* tỏ ra cổ hơn *v*:

họa --> bạ (vạ, bấy bạ)

hỷ --> búi (vui)

hề --> buổi

Do thế, sử dụng âm *uei* của hệ Karlgren cho việc thiết lập buổi.

9. Rồi từ *biện* hệ âm Karlgren 220c có *b'ian /b'ian, tiếng Bắc Kinh có *biàn*. Có khả năng đọc *bện* do *biện* bên

biện --> bện

điện --> đến

nhiên --> nhen

liên --> sen

phiên --> phen v.v...

10. Thảo --> Karlgren 1052ad: *tr'ôg / tr'âu

Bắc Kinh : cảo

Việt : đảo

Bản thân *th* của thảo không được phát âm thành đ. Nhưng ta có trường hợp th <--> đ:

thai --> dài

thao --> đào

thích --> dịch

Do thế, *thảo* có thể đọc *đảo*, dù hệ âm Karlgren có *tr'ông / ts'âu.

11. Hộ --> Karlgren 54b: *g'o / uo

Bắc Kinh : hú

Việt : cộ, gộ

Từ *hộ*, hệ âm Karlgren đọc g'ô, rõ ràng tương đương với *cộ* trong *xe cộ* hay *gộ* trong *ghe gộ*. Gộ là một loại thuyền đi biển còn dùng ở vùng miền Trung.

12. Trạch --> Karlgren 790 O: *d'ak / d'ak

Bắc Kinh : Zé

Việt : nác --> nước

Trạch với phát âm *d'ak* của Karlgren phản ánh âm *nác* còn tồn tại ở một số vùng miền Trung như Quảng Trị và có nghĩa là *nước* trong *đất nước*, *nước Việt Nam*, *nước non* v.v... khác với nghĩa *nước* trong *nước uống*, *nước mưa*, *nước sông* v.v... do xuất phát từ *udaka* tiếng Phạn thông qua tiếng Môn-Khmer *dak* và *tuk*:

udaka --> [dak] --> *tuk* --> [nác] --> nước

Nước trong *nước Việt*, *nước Tàu* v.v... có thể tự nguyên ủy có nghĩa núi, cứ theo bản dịch tiếng “Sở” giống như *non* trong *núi non* là do từ *vanam* tiếng Phạn thông qua *pnom* tiếng Môn-Khmer:

vanam --> *pnom* --> *non*

13. Kham --> Karlgren 658p-q: *k m / kâm

Bắc Kinh : kân

Việt : càn

Tiếng Trung Quốc cổ và hiện đại không có chữ *kham* viết do bộ *thực* và âm phù *kham* ghép lại, song lại có những chữ lấy *kham* làm âm phù và đều được phiên âm *kan* hay *kàn* hay theo Karlgren 658 p-q *k m/kâm. Do thế, chúng ta có thể đọc *cành* theo chữ và nghĩa tiếng Việt hiện đại.

14. Yên --> Karlgren 200a: *gian/jiǎn hoặc *ian/iǎn

Bắc Kinh : yàn

Việt : yên

Âm *yên* cơ bản không thay đổi bao nhiêu trong 2000 năm, từ âm phục chế *gian* đến cách đọc Hán Việt *an* hay *yên* hiện nay.

15. Mạn --> Karlgren 266k: muân * muân/ muân

Bắc Kinh : mán, mạn

Việt : vãn

Việc *muân* đánh mất âm *m* cũng giống như trường hợp *sio/siwo* bàn trên.

16. Chiêu --> Karlgren 1131m: *tiog/ts'iau

Bắc Kinh : zhào

Việt : sao

Chiêu, Karlgren đọc ts'iau, chúng tôi đọc sao, do:

ch --> s (ks)

như: chẵn --> sắn, xoăn (da, thịt sắn)

chuất --> suốt (con suốt)

chuât --> xốt (xa)

chiêm --> xem

17. Thiển --> Karlgren 148f: *t'ân/d'ân

Bắc Kinh : chán

Việt : thân, thêm

Chữ này có thể đọc thành *thân* trong tiếng Việt hiện đại, mà không rối rắm gì về âm cùng như nghĩa. Đặc biệt khi căn cứ vào chính hệ âm *d'ân* của Karlgren. Tuy nhiên, thiển cũng có thể đọc *thêm* do *iê* -> *e* và *n* --> *m*:

đản --> đảm

và ý nghĩa không gây rối rắm gì.

18. Dũ --> Karlgren 125n: *diu/iu

Bắc Kinh : yú

Việt : vua

Căn cứ theo bản dịch tiếng “Sở”, cả câu:

Hồ chiêu thuyền tần dũ

được dịch thành:

Tâm cơ ngoan nhi bất tuyệt hê đắc tri vương tử

Do tác động của từ *tần tư* trên, nên chúng tôi coi *dũ* như một cách viết khác của chữ *tư*. Tính khả chuyển của các âm *iwo /siwo* và *diu* là một thực tế. Do vậy:

Dũ --> diu --> vua

19. Sấm --> Karlgren 647e: *ts' m/ts'âm

Bắc Kinh : shên

Việt : xiêm, sẵn

Sấm, Karlgren đọc là *ts'âm*, có thể đọc thành *xiêm* do:

s --> x

san --> xan

sát --> xét

sát --> xát v.v....

Còn âm â <--> iê là do:

thiền --> d'ân

Ngoài âm *xiêm*, *sấm* có thể đọc là *săn* như một tá âm thuần túy.

20. Thực (thật) --> Karlgren\ : o

Bắc Kinh : o

Việt : thức/thực

Chữ *thực* ít thấy trong từ điển tiếng Trung Quốc. Song, do có âm phù giống trường hợp chữ *thực* (thật) do kết hợp bộ *miên* với âm phù, ta có thể suy ra để đọc *thực*, đúng với hệ âm Karlgren 866s *di k/ i k và có nghĩa *thức* hay *thực*.

21. Tỳ --> Karlgren 11g: * dzwia / zwie

Bắc Kinh : súi

Việt : vị

Một lần nữa việc đọc *zwie* của Karlgren thành vị tiếng Việt hiện đại, chủ yếu là do bản dịch tiếng “Sở”:

Mông tu bị hảo hể

Trong đó *vị* được dịch là *tu* (thức ăn ngon). Tuy nhiên, cũng có thể đọc “váy”, nhưng ít khả năng hơn, vì

phải đọc lại từ sấm thành sẵn. Dấu thế, cần vạch ra để tìm hiểu thêm trong tương lai.

22. Hà --> Karlgren lg: *g'â/ â

Bắc Kinh : hế

Việt : há/khá

23. Hồ --> Karlgren 49j: *g'o/juo

Bắc Kinh : hú

Việt : hỏ

Hai từ *hà hồ* không đưa ra vấn đề gì cần bàn cãi cho lắm, vì chúng có thể đọc theo tiếng Việt hiện đại là *khá khổ*, hay *há hỏ*. Căn cứ vào bản dịch tiếng “Sở”, cách đọc thứ hai tỏ ra thích hợp hơn.

Qua những thảo luận về cách đọc có thể của 23 từ của bài *Việt ca* trên, đến đây chúng ta bắt đầu đọc thử bài ca tiếng Việt xưa nhất hiện được bảo tồn và thử tìm hiểu nó có ý nghĩa gì. Trước hết, để tiện cho công tác tham khảo, chúng tôi viết bài ca ấy theo hệ phát âm tiếng Trung Quốc thời Hán của Karlgren:

glâm jieí b'ian ts'ôg

glâm dio t'iang g'o

d'âk dio t'iang tiôg

tiôg kâm tiôg

gian g'o dz'ien siwo

siwo mwân dio
g'o t'iog d'ân dz'ien diu
ts'âm zi k zwie g'â g'o

Và bài *Việt ca* đó được đề nghị đọc theo cách tiếng
Việt hiện đại của chúng tôi:

*Lắm buổi bên đảo
Lắm giờ chung gọi
Nước giờ chung đuối
Đuối cảnh đuối
Yên dạ gìn vua
Vua vẫn vờ
Dạ sao thân gìn vua
Xiêm thực vị há hổ.*

Câu cuối cùng có thể đọc:
Sấn thực váy há hổ

Giải mã kiểu này tất đảo lộn chút ít thứ tự sáu
câu dịch tiếng “Sở”, như người đọc có thể nhận ra. Đó
là phải đảo lộn hai câu giữa xuống thế hai câu cuối và
đưa hai câu cuối lên chỗ hai câu giữa. Bài dịch tiếng
“Sở” do vậy phải đọc:

*Kim tịch hà tịch hề khiên trung châu lưu
Kim nhật hà nhật hề đắc dự vương tử đông chu
Sơn hữu mộc hề mộc hữu chi
Tâm duyệt quân hề quân bất tri*

*Tâm cơ ngoan nhi bất tuyệt hê tri đắc vương tử
Mông tu bị hảo hê bất tí cầu sỹ*

Hai câu giữa đưa xuống dưới lại phải đảo lộn một lần nữa cho phù hợp với bản giải mã tiếng Việt của chúng tôi.

Dĩ nhiên, đây là nỗ lực giải mã đầu tiên của người Việt ta về bài *Việt ca* đã tồn tại hơn hai nghìn năm. Cho nên, nó tất không thể nào không có sơ hở ở điểm này hay điểm khác, mà chúng tôi sẽ tiếp tục nghiên cứu thêm các tư liệu khác, để điều chỉnh nó cho tới mức hoàn thiện đáng muốn. Dù với những cơ sở có thể có, nhưng trên đại thể nó giúp ta bác bỏ một cách dứt khoát kết luận sai trái của Vi Khánh Ổn, khi họ Vi bảo bài *Việt ca* ấy là một bài của người Choang ở vùng tỉnh Quảng Tây Trung Quốc bây giờ¹. Còn về quan điểm của Izui Hizannosuke (Tuyển Tỉnh Cửu Chi Trợ) đồng nhất bài *Việt ca* là của người Chiêm Thành thì không đáng bàn cãi².

¹ Vi Khánh Ổn, *Thí luận Bách Việt dân tộc đích ngôn ngữ*, trong *Bách Việt dân tộc sử luận tập*. Trung Quốc xã hội học xuất bản xã, 1992, tr. 289-305.

² Izui Hisanosuke, *Ryu Ko "Setsu en" kandaiichi no Etsu-ka ni tsuite*, Gengo kenkyu XXII-XXIII (1953) 41-45.

VỀ NGUỒN GỐC CỦA VIỆT CA

Điểm gây thắc mắc là trong toàn bộ là trong toàn bộ các tác phẩm cổ điển Trung Quốc, *Thuyết uyển* là bộ sách duy nhất đã chép lại nguyên văn một tác phẩm khác với tiếng Trung Quốc. Vấn đề đặt ra là Lưu Hưởng đã lấy nguyên bản tiếng Việt của bài *Việt ca* ấy từ đâu? Và tại sao ông lại chép cả nguyên văn tiếng Việt của nó vào *Thuyết uyển*? Trả lời hai câu hỏi này, ở trên chúng tôi gợi ý là Lưu Hưởng đã rút tư liệu từ bí phủ nhà Hán, mà khi mới lên ngôi năm 33 tdl Hãn Thành đế đã giao cho Lưu Hưởng giữ chức Hiệu trung ngũ kinh bí thư, như *Tiền Hán thư* 36 tờ 5b4-10 đã ghi. Phần Nghệ văn chí ở *Tiền Hán thư* 30 tờ 1a11-b7 chép chi tiết hơn: “Đến đời Hiếu Vũ (140-86tdl) *Thi thiếu, Thư rơi, Lễ nát, Nhạc đổ. Thánh thượng bùi ngùi nói: ‘Trẫm rất đau xót’*. Do thế, đưa ra chính sách cất sách, đạt quan chép sách, dưới tới truyền thuyết các nhà đều sung bí phủ. Đến thời Thành đế (32-6tdl) cho là sách đã tán vong nhiều, bèn sai yết giả Trần Nông tìm sách sót ở thiên hạ, ra chiếu *Quang lục đại phu* Lưu Hưởng hiệu đính *Kinh truyện* chư tử thi phú, bộ binh hiệu úy Nhâm Hoảng hiệu đính *Binh thư*, thái sử lệnh Doãn Hàm hiệu đính *Số thuật*, thị y Lý Trụ Quốc hiệu đính *Phương kỹ*. Mỗi một sách xong, Hưởng bèn xếp đặt thiên mục, tóm tắt đại ý, chép ra tâu vua. Gặp lúc Hưởng chết, Ai đế

(6tdl-1sdl) lại sai con của Hường là Thị trung phụng xa đô úy Hâm làm xong việc cha mình. Do thế Hâm tổng hợp hết các sách mà tân bộ thất lược...”.

Bây giờ, ta biết trong *Tiền Hán thư* 98 tờ 8b4-6 chép: “Nguyên trước Thành Đô Hầu Thương thường bệnh, muốn tránh nóng, theo vua, mượn cung Minh Quang, sau lại đục thành Trường An dẫn nước sông Phong đổ vào hồ lớn trong nhà mình, để đi thuyền, dựng lọng lông chim, trướng màn vây khắp, chèo thuyền hát lối Việt” (trấp dịch Việt ca).

Thành Đô Hầu Thương tức Vương Thương (?-14tdl) làm đại tư mã đại tướng quân, phụ chính cho Hán Thành Đế trong bốn năm 17-14 tdl, sau Vương Âm (?-17tdl). Việc Vương Thương lấy thuyền cho dựng lọng lông chim nhắc ta nhớ tới hình các chiếc thuyền với người mặc áo mũ lông chim trên những hoa văn trống đồng Ngọc Lũ, một chiếc trống có niên đại gần gũi với Vương Thương. Không những thế, Thương lại cho người cầm chèo hát Việt ca. Chi tiết Việt ca này thật lôi cuốn ở chỗ một đồng chí của Thương là Lưu Hường (77-6 tld) viết *Thuyết uyển* 11, tờ 6a11-7a4 vào khoảng năm 16 tdl cũng nói đến Việt ca và chép nguyên lại cho ta toàn văn bài Việt ca đó cùng bản dịch tiếng Sở (Hán) của nó, mà chúng tôi đã bàn ở trên. Vương Thương đã đào hồ đục thành Trường An,

để dẫn nước sông Phong vào, nhằm cho người chèo thuyền hát *Việt ca*, mà “dưỡng bệnh, tránh nắng”.

Việc Vương Thương dục thành Trường An xảy ra trước khi Vương Mãng được Phong Đô hầu vào năm 18 tdl. Căn cứ *Tiền Hán thư* 10, tờ 9a10-b5, đây cũng là năm Hán Thành Đế bãi bỏ công trình xây Xương lăng. Truyện Lưu Hưởng trong *Tiền Hán thư* 36 tờ 18a3-22a7 chép: Hưởng dâng sớ đề nghị bỏ việc xây Xương lăng. Truyện viết: “*Vua rất cảm lời nói của Hưởng, nhưng không thể theo kế của ông*”. Song chắc chắn quyết định bỏ xây Xương lăng có chỉ: một phần nào tác động lời sớ của Hưởng. Sau đó, “*Hưởng thấy phong tục càng xa dân, mà bọn Triệu Chiêu nghi. Vệ Tiệp dư xuất thân hèn hạ, lại vượt lễ chế. Hưởng cho là vương giáo do trong ra ngoài, phải bắt đầu từ việc gần, nên trích lấy các hiền phi tình phụ làm nên nước rạng nhà có thể học theo và những nghiệt loạn nữ chép trong Thi thư, xếp đặt theo thứ tự thành Liệt nữ truyện gồm 8 thiên để răn thiên tử. Và lược truyện ký hành sự viết Tân tự, Thuyết uyển gồm 50 thiên, tâu vua*”.

Vậy, *Thuyết uyển* phải viết năm 18 tdl và chắc chắn trước năm Nguyên Diên thứ nhất (14 tdl), khi có sao phạm sao đông tỉnh và Hưởng đã dâng lời tâu, và chắc chắn trước khi Hưởng được phong Trung lữ hiệu úy trước đó một vài năm, có thể năm 16 tdl, lúc Hưởng

dâng thư nói về nguy cơ “ngoại gia nhật thịnh”. Thực tế, gia đình họ Vương của Vương Thương không phải xa lạ gì với Hưởng. Ngay từ những năm khi Vương Phụng đang sống, *Tiền Hán thư* 98, tờ 4b6-11 chép việc “tả hữu thường tiến cử con út của Quang Lộc đại phu Lưu Hưởng là Lưu Hâm thông minh có tài lạ. Vua triệu gặp, Hâm đọc tụng thư phú. Vua rất vui, muốn lấy làm Trung thường thị, gọi lấy áo mão. Khi sắp phái Hâm, tả hữu đều nói: ‘Chưa báo Đại tướng quân’. Vua nói: ‘Đây là việc nhỏ, sao phải quan hệ với Đại tướng quân’. Tả hữu cúi đầu cãi nhau. Do thế vua nói với Phụng. Phụng cho là không tho³, bèn ngưng”.

Quan hệ của Lưu Hưởng với “ngoại gia” họ Vương từ đó trải qua một thời gian khá dài. Và một người tầm cỡ như Vương Thương kế nghiệp Vương Âm làm Đại tư mã đại tướng quân từ năm 17-14 tdl tất không thể nào Lưu Hưởng không biết tới. Cho nên, nếu Thương đã đọc cả “thành vua” (đế thành) để dẫn nước sông vào hồ mình cho người “chèo thuyền hát *Việt ca*” thì những bài “*Việt ca*” này không thể không lôi cuốn sự chú ý của Hưởng, một người “chuyên dồn lòng vào kinh thuật, ngày đọc sách truyện, đêm xem trăng sao, có khi không ngủ đến sáng”. Như thế, bài “*Việt ca*”, mà Lưu Hưởng chép luôn cả nguyên văn chữ Việt của nó trong *Thuyết uyển*, dù có xuất phát từ Bí phủ đi nữa, thì

ít nhiều cũng chịu ảnh hưởng của lối hát *Việt ca* thịnh hành tại kinh đô Trường An nhà Hán trong các gia đình quyền quý thời đó, mà cụ thể là Vương Thương.

Lý do là, do yêu cầu thưởng ngoạn giải trí đối với loại hình âm nhạc ấy đang phát triển mạnh, nếu một mặt lời và nhạc nó phổ biến trong công chúng gồm mặt khác cả giới quyền quý, và mặt khác lại có đòi hỏi sưu tập tìm hiểu loại hình âm nhạc đó. Từ đấy, ta mới thấy tại sao Lưu Hưởng đã chép luôn bản tiếng Việt của bài *Việt ca* trong *Thuyết uyển* để dâng lên vua. Vào thời đó, do tính quen thuộc của loại âm nhạc người Việt này việc chép nguyên văn chữ Việt của nó vào trong một bộ sách dâng vua mới xảy ra. Và không phải ngẫu nhiên, *Thuyết uyển* được dâng lên vua, nhằm giai đoạn Vương Thương làm Đại phục chính, tức những năm 17-14 tdl, mà Vương Thương, như đã nói, lại là người yêu thích *Việt ca*.

Vào những năm 40-1 tdl, loại hình âm nhạc *Việt ca*, như thế, cùng với thuật bói toán tín ngưỡng người Việt của Dũng Chi¹, đã bắt đầu chiếm lĩnh sinh hoạt văn hóa của một bộ phận quý tộc Trung Quốc. Cho nên, quá trình sưu tầm và tìm hiểu được đẩy mạnh. Thực tế, năm Hà Bình thứ 3 (27 tdl) của Hán Thành đế,

¹ Lê Mạnh Thát, *Lịch sử Phật giáo Việt Nam I*, NXB Thuận Hóa, 1999, tr. 57-61.

Lưu Hưởng với tư cách Hiệu trung bí thư, đã cùng Trần Nông sai sứ “đi tìm di thư ở thiên hạ”, như *Tiền Hán thư* 10, tờ 5a8-9 đã ghi. Có lẽ, qua quá trình phổ biến, và sâu tầm này, mà bản những bản *Việt ca* viết bằng tiếng Việt như đã chép trong *Thuyết uyển*, đã xuất hiện. Có khả năng người Việt tại nước ta đã chép và gởi lên những bản văn tiếng Việt đó, nhằm làm quà biếu ngoại giao, giống như việc biếu “thú lạ” và “trĩ trắng, trĩ đen”, mà truyện Sỷ Nhiếp đã ghi.

Ta phải đề cập tới khả năng ấy, bởi vì dù trong bí phủ có sẵn các hồ sơ văn bản từ các nước Đông Âu, Mân Việt và Nam Việt, trong đó giả như có cả bài *Việt ca* của *Thuyết uyển*, thì không việc gì cả trăm năm sau khi đánh được Nam Việt và Mân Việt (110 tdl) Lưu Hưởng lại lục ra để chép vào sách mình. Và đây không phải một bộ sách bình thường, mà là một bộ sách dâng lên vua. Vì thế, việc chép bài *Việt ca* bằng tiếng Hán hay tiếng Việt, đã phổ biến khá rộng rãi trong giới quý tộc Trung Quốc, chứ không phải chỉ công chúng. Tình trạng phổ biến đó đưa đến sự quen thuộc của người yêu thích không những đối với nhạc, mà cả lời của các bài *Việt ca*. Từ đó, việc chép lại lời ca chữ Việt trong một bộ sách dâng cho vua mới có thể xảy ra.

Cho nên, để đáp ứng yêu cầu giải trí và thưởng ngoạn đang dâng cao, tất nhiên phải xảy ra công tác

sưu tầm sao chép, đặc biệt những bài hát từ vùng đất người Việt. Nhưng các vùng đất người Việt bị thôn tính như Đông Âu, Mân Việt và Nam Việt thì chính quyền Hán ra sức đẩy mạnh quá trình Hán hóa một cách nghiệt ngã với chủ trương “*dùng phép Hán để đổi mới tục Việt*”, thậm chí bằng cả những biện pháp thô bạo. Cụ thể là việc “*dày người dân Việt vào vùng Giang Hoài*”, để cho “*đất Đông Việt trống trơn*”. Do thế, không có chuyện sinh hoạt văn hóa nghệ thuật của người Việt tác động lên đời sống văn hóa học thuật của Trung Quốc được, đặc biệt ở những vùng đất Việt mới bị thôn tính, mà yêu cầu đồng hóa bằng cách hủy diệt nền văn hóa nghệ thuật bản địa và phổ biến rộng rãi nền văn hóa nghệ thuật Trung Quốc đang đòi hỏi một cách cấp bách.

Vì vậy, việc sưu tầm sao chép cả bài ca Việt phải từ một quốc gia người Việt độc lập, mà vào thời điểm đó không có một nước nào khác hơn là quốc gia Việt thường thị của các Hùng Vương. Và trên thực tế, quốc gia này *Tiền Hán thư* thừa nhận là độc lập, như đã thấy. Bài *Việt ca* viết bằng tiếng Việt cùng bản dịch của nó trong *Thuyết uyển*, do đó, phải đến từ nước ta, từ đất nước người Việt của các vua Hùng, thông qua các văn kiện ngoại giao do nhà nước Việt thường thị gửi cho chính quyền Hán ở kinh đô Trường An. Thông qua

các văn kiện này, Lưu Hưởng lúc ấy đang làm ở bí các, đã rút ra và chép lại được bài *Việt ca* tiếng Việt ấy.

Đặc biệt, khi ta biết tại kinh đô Trường An thời ấy, tiếng nước ngoài đã được sử dụng công khai, dẫn tới việc đặt chức quan “dịch trưởng”. Căn cứ *Tiền Hán thư* 28 hạ, tờ 32a10-12, ta biết ngay từ Hán Vũ đế đã có “dịch trưởng” thuộc Hoàng môn” để phụ trách giao dịch với người nước ngoài không nói tiếng Hán. Còn *Tiền Hán thư* 9 tờ 10a9 đã nói đến một nhà khách thường trực dành cho người nước ngoài, mà nó gọi là “*Man di đề*”. Nhan Sữ Cổ đã giải thích: “*Man di đề như nay là Hồng lô khách quán*”. Rõ ràng, ngay tại thủ đô Trường An, chính quyền Hán đã có một cơ sở để tiếp các phái bộ đi sứ người nước ngoài. Do thế, việc Việt thường thị gửi những bài ca tiếng Việt viết bằng chữ Việt cho chính quyền Trung Quốc cũng là một công tác giao thiệp ngoại giao bình thường, đặc biệt khi có yêu cầu của phía Trung Quốc với việc hâm mộ *Việt ca* của Vương Thương, để từ đó Lưu Hưởng có tư liệu để chép lại.

Kết luận này có thể gây thắc mắc cho người đọc là tại sao bài *Việt ca* vừa nói lại kết hôn với nhân vật Ngạc Quân Tử Tích đi chơi thuyền trên dòng sông Tân ba tận bên nước Sở? Căn cứ *Sử ký* 40 tờ 8a1-11a13, Tử Tích là một trong 4 sủng đệ của Khương Vương, mà

ngoài Tử Tích, có Tử Vy, Tử Tỷ và Khí Tật. Tử Vy giết Khương Vương lên làm vua là Linh Vương. Mười hai năm sau, thứ tử Lộc bị giết, Linh Vương trốn rồi chết. Tỷ Vy lên làm vua là Sở Vương, “*công tử Tử Tích làm lệnh doãn, Khí Tật làm tư mã*”. Chẳng bao lâu, có tiếng đồn Linh Vương về, dù đã chết, “*Sơ Vương và Tử Tích bèn tự sát*”. Hôm sau, “*Khí Tật tức vị làm vua, cải tên Hùng Cư, đó là Bình Vương*”. Vậy trong năm người con của Cung Vương, thì “*Khương Vương vì con cả lập làm vua, đến con mình thì mất, Vy làm Linh Vương tới thân bị giết, Tử Tỷ làm vua hơn mười ngày, Tử Tích không được làm vua, lại đều bị giết. Bốn con đều tuyệt tự vô hậu. Chỉ riêng Khí Tật sau lập làm Bình Vương, cuối cùng tiếp tục cúng giỗ nước Sở*”.

Như thế, Tử Tích là con thứ tư của Sở Cung Vương, tự sát lúc Bình Vương lên ngôi, tức vào năm 528 tdl. Việc ngạc quân Tử Tích đi thuyền trên sông Tân Ba có người Việt ôm chèo ca Việt ca chứng tỏ vào thời kỳ này Sở Việt đã có quan hệ với nhau. Sử ký 40, tờ 10a4-12 chép: “*Mùa xuân năm thứ 12 (529 tdl) Sở Linh Vương thích Càn Vương hội binh ở Thân, làm nhục đại phu nước Việt là Thường Thọ Quá, giết đại phu nước Thái là Quan Khởi. Con của Khởi là Tùng trốn mất ở Ngô, bèn khuyên vua Ngô đánh Sở. Để ly gián Việt đại phu Thường Thọ Quá, bèn làm loạn. Để ly gián*

Ngô, bèn khiến giả công tử Khí Tật lệnh gọi công tử Tỷ ở Tấn đến Thái cùng quân Ngô Việt, định đánh úy Thái khiến công tử Tỷ gặp Khí Tật cùng thờ ở Đặng, bèn vào giết thái tử Lộc của Linh Vương, lập Tử Tỷ làm vua, công tử Tử Tích làm lệnh doãn, Khí Tật làm tư mã”.

Quan hệ Sở -Việt từ đó được thiết lập khá lâu trước khi Tử Tích tự sát. Cho nên, việc Tử Tích đi thuyền cho người chèo và hát *Việt ca* được Lưu Hưởng chép trong *Thuyết uyển* lại là do Trang Tân kể cho Tương Thành Quân nghe. Tên Trang Tân và Tương Thành Quân không thấy chép trong *Sử ký*. Do thế, có khả năng bài *Việt ca* ấy được trích từ một tuồng hát do người Việt ở nước ta sáng tác chăng? Dẫu với trường hợp nào đi nữa, bài *Việt ca* ấy chắc chắn đã xuất hiện vào thế kỷ thứ nhất tdl, để cho Lưu Hưởng chép lại trong *Thuyết uyển* viết khoảng năm 16 tdl và chứng tỏ loại hình âm *Việt ca* của thời điểm đó đã thành công chiếm lĩnh một vị trí đáng kể trong đời sống văn hóa nghệ thuật của giới lãnh đạo quyền quý Trung Quốc kinh đô Trường An.

Từ những phân tích trên, nguồn gốc và điều kiện ra đời của bài *Việt ca* chép bằng tiếng Việt trong *Thuyết uyển* được soi sáng một phần nào. Chúng cho thấy vì sao một bài ca nước ngoài lại được chép bằng tiếng nước ngoài cùng bản dịch tiếng Hán trong một bộ

sách do một vị quan lớn là Hiệu trung bí thư quang lục đại phu Lưu Hưởng viết, để dâng cho vua. Trong thời cổ đại, đây có thể nói là trường hợp đầu tiên và duy nhất, mà một bài thơ nước ngoài chép bằng tiếng nước ngoài cùng với bản dịch tiếng Hán xuất hiện trong một tác phẩm cổ điển Trung Quốc. (Không kể đến các bài thần chú phiên âm chữ Phạn của kinh điển Phật giáo vừa không phải là thơ, vừa là hậu kỳ, tức từ thế kỷ thứ IV-V về sau).

Những phân tích trên cũng thuyết phục ta được phần nào về khả năng nước Việt Thường thị đã cung cấp những văn bản *Việt ca* bằng tiếng Việt ấy, để cho Lưu Hưởng chép lại trong *Thuyết uyển*, chứ không phải dùng những văn bản tiếng Việt tập hợp từ các nước Đông Âu, Mân Việt và Nam Việt về gần một trăm năm trước trong bí phủ. Từ đó, việc nghiên cứu bài *Việt ca* có một cơ sở lịch sử văn bản có độ tin cậy cao. Nếu không có cơ sở lịch sử văn bản, công tác nghiên cứu nó sẽ gặp vô vàn khó khăn, và hết sức chệnh vênh do không xác định được “Việt” trong cụm từ “*Việt ca*” chỉ Việt nào, cụ thể là tộc người nào, như trường hợp Quách Mạc Nhược đã nói tới ở trên.

Cuối cùng, những phân tích trước cũng chỉ cho ta hướng nghiên cứu quá trình giao lưu văn hóa Việt-Trung. Quá trình giao lưu này xảy ra khá sớm, tối thiểu

là từ thế kỷ thứ II tdl trở đi. Và các chính sử Trung Quốc, điển hình là *Sử ký* và *Tiền Hán thư* đã công nhận xác nhận rõ ràng là văn hóa Việt đã đầu tiên thâm nhập vào văn hóa Trung Quốc ít nhất qua thuật bói gà, tín ngưỡng nhà cháy và loại hình âm nhạc *Việt ca*, như đã thấy, chứ không phải văn hóa Trung Quốc đầu tiên thâm nhập vào văn hóa Việt. Đây phải nói là một xác nhận quý báu, bảo đảm cho ta sự phổ biến và lưu hành rộng rãi bộ *Việt luật* tại nước ta mà năm 43 sdl khi đánh bại Hai Bà Trưng, Mã Viện (17 tdl - 4 sdl) phải “điều tấu hơn mười việc” cho hợp với Hán luật. Và không chỉ *Việt luật*, mà còn các sinh hoạt khác, từ chính trị, kinh tế, khoa học kỹ thuật cho đến văn học nghệ thuật cũng phát triển độc lập, không lệ thuộc vào Trung Quốc như bao lâu nay chúng ta cứ quan niệm.

Cũng từ bảo đảm đó, ta có thể khẳng định tính đúng đắn của truyền thuyết về lịch sử bốn nghìn năm văn hiến của dân tộc, mà ít nhất từ thời Nguyễn Trãi (1380-1422) trở đi đã thành một chân lý, như *Bình ngô đại cáo* của ông đã nêu lên, và bác bỏ một cách dứt khoát không thương tiếc những luận điệu sai lầm đại đột kiểu của Ngô Sĩ Liên trong *Đại Việt sử ký toàn thư* 3 tờ 12a5: “*Nước ta hiểu Thi Thơ, tập Lễ Nhạc, thành ra nước văn hiến bắt đầu từ Sĩ vương*”. Sĩ vương, tức Sĩ Nhiếp, sống vào những năm 137-226. Không lẽ nào

đến giữa những năm đó, nước ta mới “thành ra nước văn hiến” ư? Không lẽ nào bên ngoài Thi, Thơ, Lễ, Nhạc của đám nho, mà từ thời Tư Mã Đàm, cha của Tư Mã Thiên, đã nhận xét “*rộng mà ít chính yếu, rộng mà ít hiệu quả*”, không còn có thư thi thơ lễ nhạc nào khác nữa chẳng?

Một lần nữa, chúng tôi xin nhắc lại là, những cắt nghĩa cũng như giải thích ở đây chỉ tượng trưng những nỗ lực truy cứu đầu tiên không hệ thống và hoàn toàn dựa trên sự phỏng đoán. Do thế chúng ta có thể sửa sai và cải thiện, khi công tác nghiên cứu ngữ học tiếng Việt xưa nhất còn lưu lại trong những cuốn sách như *Việt tuyệt thư*, *Ngô Việt xuân thu* v.v... và dĩ nhiên *Phương ngôn* đã tiến lên những bước mới. Việc chúng tôi không cắt nghĩa, tại sao từ *sio* hay *siwo* đã phát sinh ra *wo* và *vua* chẳng hạn, là một thí dụ điển hình đầu một phát sinh loại đó là có thể. Chúng tôi xin bàn nói về những vấn đề cùng loại ở một nghiên cứu khác. Mục đích vạch ra bài ca này, ngoài chuyện nhằm soi sáng nguồn gốc của *Cửu ca*, mà chúng tôi sẽ trở lại không lâu ở sau, còn nhằm giới thiệu cho những nhà sử học về cổ sử Việt Nam một văn kiện chưa bao giờ được đề cập tới và làm họ chú ý đến sự nguy hiểm trong việc sử dụng những báo cáo của những tên tay sai xâm lược Trung Quốc kiểu Tích Quang, Nhâm Diên

v.v... và đặc biệt là Đào Hoàng cùng đồng bọn về việc chúng dạy cho dân ta cách cày cấy, hôn nhân hay mọi thứ khác.

Trong liên hệ này, Nhâm Diên và Đào Hoàng đã thường nói chúng dạy cho dân ta việc hôn nhân. Nhưng bây giờ chỉ cần đọc lại *Phương ngôn* 6, tờ 7a4-5, theo đấy: “*Vùng Nam Sở sông Bao sông Khuôn... gọi mẹ vợ là mẹ gia và gọi cha vợ là cha gia*”, ta cũng có thể thấy là, chế độ hôn nhân Việt Nam, chắc chắn là không phải do Nhâm Diên truyền tới, bởi vì cho đến ngày nay, người nước ta vẫn đang gọi cha vợ mình là *ông gia* hay *ông nhạc* và mẹ vợ mình là *bà gia* hay *bà nhạc* hai danh xưng đến từ vùng “*Nam Sở sông Bao sông Khuôn*” và Diên lại không có sinh quán ở vùng này. Hơn nữa, cứ vào truyền thống lịch sử dân tộc ta, thì địa phận bắc của nước Văn Lang do những Hùng Vương thành lập lên tới hồ Động Đình. Vùng “*Nam Sở sông Bao sông Khuôn*”, do thế, phải nằm trong lĩnh thổ Văn Lang cổ đại, hay tối thiểu nằm trong lĩnh thổ ấy, trước khi chia thành bốn quốc gia là Đông Âu, Mân Việt, Nam Việt và Tây Âu Lạc Việt tới lúc Dương Hùng viết *Phương ngôn*. Thế cũng có nghĩa, hôn nhân Việt Nam căn cứ trên những danh từ *ông gia* và *bà gia*, đã hiện diện khá lâu, trước khi tên Nhâm Diên tới và có một nguồn gốc Việt Nam.

Cũng thế, nông nghiệp Việt Nam không phải do Tích Quang truyền tới theo như ghi chú của Phạm Việp trong *Hậu Hán thư*, mà đã có mặt từ thời Hùng Vương như *Giao Châu ngoại vực ký* đã chép. Ta đừng quên rằng Việp viết *Hậu Hán thư* cùng một lúc với sự ra đời của *Giao Châu ngoại vực ký*, nếu không là chậm hơn.

Đến đây, tuy có những khó khăn và rắc rối do bài ca tiếng Việt xưa nhất ấy đang đưa ra và đe dọa sự hiểu biết về nó của chúng ta, nhưng nó tối thiểu đã điểm chỉ một cách không chối cãi sự có mặt của những bài ca tiếng Việt giữa những năm tháng từ thế kỷ thứ V thứ VI cho tới cuối thế kỷ thứ I tđl. Ngày nay, chúng ta chưa thể biết nó được hát theo một nhạc điệu nào. Dầu vậy, sự bảo tồn lời ca, ngoài việc giúp vào công tác nghiên cứu lịch sử văn học và chữ viết cũng như ngôn ngữ học tiếng Việt, mà chúng tôi bước đầu đã làm ở trên, cho phép ta kiểm soát nguồn gốc của một số văn kiện do người Trung Quốc ghi lại về người Việt Nam ở Trung Quốc. Chính nhằm đến mục đích này hơn mục đích trước, mà chúng tôi đã bàn tới bài ca, dấu bài ca tự nó, như đã thấy trên, cũng đã là chủ đề quan trọng và đòi hỏi được ghi lại trong một nghiên cứu về lịch sử âm nhạc Việt Nam.

CHƯƠNG III

MÂU TỬ VÀ ÂM NHẠC SAU THỜI HAI BÀ TRUNG

Cuối thế kỷ thứ II sdl, nhà Hán của Lưu Tú đang sống những giờ phút cuối cùng của nó giữa sự băng hoại của quyền hành trung ương và sự xuất hiện đồng thời của loạn lạc trộm cướp cùng những quyền hành độc lập địa phương. Người đương thời đã mô tả tình hình ấy như *“đường vua cách tuyệt, mục bá các châu giống chư hầu thời Thất quốc”*. Sự tình này đã tạo điều kiện cho một cuộc di cư có thể nói vĩ đại của tầng lớp trí thức Trung Quốc tới nước ta nhằm lánh nạn. Tên tuổi nổi tiếng nhất trong số này có thể kể Lưu Hy của Nho giáo và Đồng Phụng của Lão giáo cùng nhiều người khác.

Cuối thế kỷ thứ II sdl cũng là lúc Phật giáo nước ta, sau khi kết hợp nhuần nhuyễn với nền văn hóa Hùng Vương, đã phát triển một cách mạnh mẽ. Đây là tiền đề, tạo cơ hội cho sự xuất hiện những tác gia và

dịch giả Việt Nam nổi tiếng đầu tiên kiểu Mâu Tử thế kỷ thứ II, Khương Tăng Hội và Đạo Thanh vào thế kỷ thứ III. Chính sự ra đời của tầng lớp trí thức Phật giáo này đã thành công đánh bại được âm mưu đồng hóa của kẻ thù phương Bắc. Đồng thời, họ đã Việt hóa được những người trí thức phương Bắc mới di cư tới. Trên bối cảnh của một tình hình văn hóa như thế, mà *Mâu Tử Lý hoặc luận* đã xuất hiện.

Bằng *Lý hoặc luận*, Mâu Tử đã cố gắng chứng tỏ nền văn hóa Hùng Vương dưới sự kết hợp với của lý thuyết Phật giáo đã phục sinh và đủ sức đương đầu với những vấn đề do nền văn hóa phương Bắc đang ào ạt truyền tới. Phật giáo với nền văn hóa Hùng Vương không những có thể trả lời tất cả những câu hỏi, mà những học thuyết khác trả lời, trái lại, còn chứa đựng những câu trả lời mà những học thuyết này không bao giờ màng tới. *Lý hoặc luận* do thế kết tinh lại tất cả những trào lưu tư tưởng và văn hóa khác nhau đang hiện diện tại nước ta từ triết học tôn giáo cho tới khoa học kỹ thuật, mà Phật giáo và nền văn hóa Hùng Vương dung độ. Lời tựa của nó, sau khi kể chuyện, Mâu Tử từ chối quan chức và “*dốc chí học Phật, gồm cả việc nghiên cứu Lão Tử năm ngàn chữ, thu nhận sự sâu sắc làm rượu ngon, vui chơi với Ngũ kinh làm đàn sáo*”, đã viết tiếp: “*Bọn thế tục phần lớn gồm những kẻ*

sai lầm cho ông là phản bội Ngũ kinh để đi theo đạo khác. Muốn tranh luận với chúng thì không phải đạo; mà muốn im lặng thì không thể. Cho nên, bèn lấy bút mực mà viết ra sách này, gọn dẫn lời thánh hiền, để chúng giải, để tên là Mâu Tử Lý hoặc luận”.

Đây không phải là chỗ cho chúng tôi phân tích dài dòng về tính chân ngụy của *Lý hoặc luận*, mà như người đọc chắc ý thức, đã tạo ra nhiều khó khăn về đề án giải quyết, và chúng tôi đã bàn cãi ở một nơi khác¹. Chỉ cần vạch ra lúc này là, nó được viết ra khoảng năm 198 sđl và tổ chức thành 37 điều. Mỗi một điều gồm một câu hỏi do đối phương đề lên và một câu trả lời do tác giả đáp lại. Trong số 37 điều này, 12 điều đã chứa đựng những mẫu tin liên quan tới vấn đề âm nhạc, và chúng là những điều 1, 4, 7, 13, 15, 19, 20, 22, 24, 26, 33 và 34.

Điều thứ nhất, sau khi nói đức Phật sinh vào ngày 8 tháng 4, đã viết: “*Sở dĩ ngài sinh vào tháng tư, ấy là vì nó là tháng không lạnh không nóng, cây cỏ sinh hoa trở bông, người ta cởi áo lông chồn, mặc áo thưa mỏng; đó là thời Trung lữ vậy*”. Trung lữ là tên một trong 12 luật lữ của âm nhạc Trung Quốc.

¹ Xem Lê Mạnh Thát, *Nghiên cứu về Mâu Tử*, Sài Gòn: Tu thư Vạn Hạnh, 1982.

Điều thứ tư, đề cập tới chuyện “xây sự nghiệp không bỏ đạo đức, như so dây đàn không bỏ cung thương”.

Điều 7 người ta hỏi vấn nạn Mâu Tử: “Ông đã ham Thi, Thư, thích Lễ, Nhạc thì sao lại chuộng Phật đạo, ưa học thuật khác?”.

Điều 13 nêu: “Chuông trống há tự kêu sao? Có đánh vào thì mới có tiếng vậy”.

Điều 15: “Việc Ninh Thích gỡ sừng và xin vào nước Tề”.

Điều 19: dẫn câu “Năm màu làm cho mắt người ta mờ, năm âm làm cho tai người ta điếc, năm vị làm cho miệng người ta tê, rong ruổi săn bắn làm cho lòng người ta dại, của cải được khiến người ta làm điều hại; thánh nhân vì tâm phúc, chứ không vì tai mắt” từ Đạo đức kinh của Lão Tử.

Điều 20 nói tới chuyện “Bày đồ thờ của lữ, trồng cờ xí tại triều đường, mặc áo chồn để địch sức nóng nhụy tân, mang áo vải thô để chống khí lạnh hoàng chung, ấy không phải là không đẹp, nhưng chúng không phải chỗ, không phải thời vậy”. Nhụy tân và hoàng chung là tên 2 trong 12 luật lữ của âm nhạc Trung Quốc và chỉ tháng 5 và tháng 11 theo thứ tự liệt ra.

Điều 22 ghi việc “Mùa xuân sắp tới, nếu đói lớn, thì mùa thu này nhìn ăn, tháng hoàng chung tới nếu lạnh thì tháng nhụy tân phải dự bị áo lông chồn; dự bị tuy sớm như vậy, ấy cũng chưa khỏi bị tiếng là ngu”.

Điều 24 trả lời việc phê bình Phật giáo bằng cách vạch ra rằng: “Vị ăn rất ngon không hiệp cho nhiều miệng, tiếng nhạc hay không vừa cho nhiều tai; tấu điệu Hàm trì, bày nhạc Đại chương, thổi khúc Tiêu thiếu hát thơ cửu thành, không một ai phụ họa. Nhưng dương dây đàn Trịnh Vệ, ca tiếng hát thời tục, thì không cần phải hẹn mà cũng có vỗ tay. Cho nên, Tống Ngọc nói rằng: ‘Khách ca ở Đình là khúc Hạ lý, thì người hòa theo có cả ngàn; kéo giọng thương, đánh khúc giốc thì cả lũ chẳng ai ứng’. Ấy là vì họ ưa tiếng dân tà, mà không hiểu được điệu hay vậy. Nên nghe tiếng thương trong mà bảo là tiếng giốc, ấy chẳng phải là lỗi của cây đàn, mà là của kẻ nghe không hiểu vậy”.

Điều 26, về câu hỏi, sao phải dùng Thi, Thư của Nho giáo để giải thích Phật giáo, Mâu Tử đã nói: “Bởi vì nếu nói bằng kinh Phật, bàn bằng yếu chỉ của vô vi, thì nó giống như đối với kẻ mù mà nói ngũ sắc, với kẻ điếc mà tấu ngũ âm. Sư Khoáng tuy tài nhưng cũng không thể gảy đàn không dây. Áo lông chồn tuy ấm nhưng cũng không làm nóng người đã chết. Công Minh Nghi gảy khúc đàn Giốc trong cho trâu, trâu vẫn ăn

như cũ. Ấy không phải trâu không nghe, nhưng vì không hợp lỗ tai nó vậy. Trái lại, có tiếng ruồi muỗi hay tiếng nghe kêu, nó liền vẫy đuôi, vểnh tai, lững thững bước đi mà nghe. Thế nên phải dùng Thi, Thư cho Phật pháp lọt lỗ tai ông vậy”.

Điều 33 dẫn chuyện “*Sư Khoáng gảy đàn cầm, để chờ người tri âm về sau*”.

Điều 34 kể chuyện “*Trọng Ni nghe Sư Nhưộng gảy đàn mà biết nhạc khúc của Văn Vương; Quý Tử nghe nhạc mà biết được khúc điệu của các nước*”.

Đây là 12 điều với những mẫu tin liên quan tới tình trạng hiểu biết âm nhạc của người nước ta vào cuối thế kỷ thứ II sđl. Chúng có thể chia thành ba nhóm khác nhau, và phân tích dưới tiểu đề của ba nhóm ấy. Nhóm thứ nhất nói về lịch sử âm nhạc, nhóm thứ hai nói về lý thuyết âm nhạc và nhóm thứ ba về nhạc cụ.

KIẾN THỨC LỊCH SỬ ÂM NHẠC

Nhóm thứ nhất liên quan tới sự hiểu biết lịch sử âm nhạc và gồm những điều 15, 24, 26, 33 và 34. Điều 15 dẫn chuyện Ninh Thích gõ sừng xin việc nước Tề. Cố sự này, dĩ nhiên Mâu Tử rút ra từ thiên Đạo ứng

huấn của Hoài Nam tử 12, theo đấy “Ninh Việt muốn làm quan với Tề Hoàn Công, nhưng nghèo khó nên không thể lấy gì mà tự tiến; bèn do thế trở thành một người lái buôn, đem xe hàng hóa đến buôn ở Tề; tối đến nghỉ đêm ngoài cửa thành. Hoàn Công ra giao đón khách, nên đèn đuốc mở cửa thành, dẹp bỏ những xe hàng hóa; đèn đuốc sáng trưng; bọn hộ tòng rất nhiều. Ninh Việt cho trâu ăn dưới xe, ngóng thấy Hoàn Công mà buồn rầu, bèn gõ sừng trâu, ca theo điệu thương nhanh. Hoàn Công nghe, vỗ vai bộ hạ nói: ‘Lạ thay, người đang hát ấy phải là kẻ phi thường’. Bèn sai xe sau chở tới. Khi Hoàn Công đến, kẻ hộ tòng dâng lên. Hoàn Công đem áo mũ mặc vào mà tiếp kiến. Việt đem chuyện thiên hạ ra nói. Hoàn Công rất vui lòng, sắp giao chức vụ thì quần thần tranh nhau nói:

‘Ấy là người nước Vệ; nước Vệ cách Tề không xa; không gì bằng ngài cho người hỏi, hỏi xong mà tỏ ra người hiền thì dùng cũng chưa muộn’. Hoàn Công nói: Không phải cho hỏi thì tỏ ra lo lắng người ta có lỗi nhỏ, nếu chỉ vì người ta có lỗi nhỏ mà quên tính hay lớn của họ, đấy là lý do tại sao kẻ nhân chủ đã mất kẻ sĩ của thiên hạ vậy. Hễ nghe thì tất cả sự thật, đã nghe một lần thì không cần hỏi lại, ấy là vì có sự hòa điệu vậy. Hơn nữa, người ta vẫn khó hòa hiệp với nhau thì nên quyền biến mà dùng lấy cái sở trường của họ, thế

thôi. Hoài Nam Tử phê rằng: Bằng hành động này Hoàn Công tỏ ra được lắm”.

Việc nói tới Ninh Thích gõ sừng của Mâu Tử như vậy giả thiết, cả Mâu Tử lẫn người đối thoại phải biết (1) Ninh Thích hát một bài ca, và (2) bài ca đấy hát theo điệu *thương nhanh* với việc gõ sừng trâu như một tiếng nhịp. Về bài ca này mà người về sau gọi là “*Phạm ngư ca*”, Tràm Nhiên viết *Ma ha chỉ quán phụ hành truyền hoằng quyết* 6 phần 2 ĐTK 1912 tờ 340c18-23 vào năm 763 đã ghi lại lời nói thế này:¹

Nam sơn ngạn

Bạch thạch xán

Hạ hữu hàn tuyền

Văn chương hoán

Trung hữu lý ngư

¹ Lý Hiền (651-684) khi chú thích câu “*Ninh tử hữu thanh thương chi ca*” trong bài Thích hồi của Thái Ung (132-192) ở *Hậu Hán thư* 90 hạ tờ 2a9-12 cũng cho dẫn lời ca này và bảo là trích từ *Tam Tể ký*. Lời nói nó thế này: *Nam sơn ngạn / Bạch thạch lạn / Sinh bất tào Nghiêu dụ Thuần / Thiện đoãn bố đơn y thích chi cán / Tùng hôn phạm ngư bạc dạ bán / Trường dạ mạn mạn hà thời đán*. Chúng ta ngày nay không biết đích xác *Tam Tể ký* viết vào lúc nào và do ai. Nhưng nếu do Hiền dẫn thì chắc chắn phải được viết trước thế kỷ thứ VII. Lời ca do nó chép so với bản chép của Tràm Nhiên tỏ ra có nhiều tính cổ sơ, bởi vì nó không có những ngữ cú hậu kỳ của Nhiên. Nó rất có thể đã lưu hành vào thời Mâu Tử.

*Trường xích bán
Sinh bất phùng Nghiêu dự Thuấn
Thiện đoản hạt côn y tề chí cán
Tùng triều thủ ngư chi dạ bán
Trường dạ mạn mạn hà thời đán
Hoàng độc hoàng độc ngũ quan
Hà thời dụng nhữ vi quốc tướng*

Bờ núi Nam
Đá rục trắng
Dưới có suối lạnh
Văn chương sáng
Trong có cá gáy
Thước rươi dài
Sinh không gặp Nghiêu cùng Thuấn
Ăn thiếu mặc thô
Áo tới gối ngắn
Từ sáng chẵn trâu tối tối ngắn
Đêm dài đằng đẳng lúc nào sáng
Nghé con, Nghé con ngũ quan
Lúc nào dùng người làm quốc tướng

Ngày nay ta không biết bài ca này sáng tác vào lúc nào và do ai. Dầu thế, nó cũng đáng được chép ra nhằm cho thấy một phần nào nội dung có thể của bài ca Ninh Thích. Về điệu *thương nhanh* hay “cấp thương” ngày nay chúng ta không thể biết một tí gì hết, bởi vì

không một tư liệu nào ghi chú nó vào thời Mâu Tử đã tìm thấy cho tới lúc này. Do thế chúng tôi không thể bàn cãi gì thêm.

Tiếp đến, điều 24 liệt ra một số tên những khúc nhạc nổi tiếng nhất của Trung Quốc, đấy là *Hàm trì*, *Đại chương*, *Tiêu thiều* cùng một số do Tống Ngọc âm chỉ. Về những khúc *Hàm trì*, *Đại chương* và *Tiêu thiều*, nhiều sách vở trước thời Mâu Tử như *Sử ký* 34 tờ 13b10-14a2, *Tiền Hán thư* 22 tờ 8b4-6, *Lễ ký* 19 v.v... đã dẫn ra chúng với không một sai khác đáng chú ý nào. *Tiền Hán thư* chẳng hạn đã viết: “Xưa Hoàng đế làm ra *Hàm trì*, Chuyên Húc làm ra *Lục cảnh*, Đế Khốc làm ra *Ngũ anh*, Nghiêu làm ra *Đại chương*, Thuấn làm ra *Thiêu*, Vũ làm ra *Hộ*, Vũ Vương làm ra *Vũ*, Chu Công làm ra *Chước*”. Căn cứ vào truyền thuyết có lẽ thông dụng vào thời Mâu Tử như vậy, *Hàm trì*, *Đại chương* và *Tiêu thiều* là những khúc nhạc của Hoàng đế, Nghiêu và Thuấn theo thứ tự liệt ra. Về *Hàm trì*, nó xuất hiện một cách độc lập trong nhiều sách vở khác nhau như *Chu lễ* 2 hay *Lễ ký* 19 chẳng hạn. Vì vậy chúng ta không rõ Mâu Tử đã dùng nguồn nào.

Tuy thế, báo cáo rõ nhất về nó có lẽ không gì hơn là thiên *Cổ nhạc* của *Lã Thị Xuân Thu* 5, theo đó “Hoàng đế lại sai *Lệnh Luân* và *Vinh Tương* đúc 12 cái chuông để hòa với năm âm nhằm tập chơi bản *Anh*

thiếu, để vào tháng trọng xuân ngày Ất Mão, lúc mặt trời ở phía sao Khuê và sao Nhu thì tấu, rồi sai đặt tên là Hàm trì". Hàm trì, từ đây, có thể nói là bản nhạc Trung Quốc đầu tiên được chơi với sự phối hiệp của 12 luật lý với năm âm trong những thiết định âm luật được đặt ra, dù nó có xảy ra thời Hoàng đế hay không? Về *Dại chương* nói được kể ra và coi như bản nhạc của Đường Nghiêu trong một tư liệu hiện còn, nhưng không biết gì rõ hơn. Về *Tiêu thiếu*, tên nó xuất hiện ở nhiều tư liệu, trừ *Thượng thư* bị rút ngắn thành *Thiếu*, như đã thấy trong trường hợp *Tiền Hán thư* dẫn trên.

Do thế, tên *Tiêu thiếu* chắc chắn phải được Mâu Tử rút ra từ thiên Ích tắc của *Thượng thư* 2 từ 10b2-10: "*Quỳ viết: 'Kiết kích minh cầu bác phụ cầm sắt dĩ vịnh, tổ khảo lai cách, Ngu tân tại vị, quần hậu nhượng đức, hạ quần đào cổ hiệp chỉ chúc ngữ sênh dụng dĩ gian, điều thú thương thương, tiêu thiếu cửu thành phụng hoàng lai nghi'*". Chúng tôi cho dẫn nguyên bản Hán văn ra đây, bởi vì nó đã bị cắt nghĩa khá khác nhau qua nhiều thế kỷ. Trịnh Huyền, một người đồng đại lớn tuổi của Mâu Tử chẳng hạn, đã cắt nghĩa hai chữ "kiết kích" như có nghĩa "đánh gõ". Trong khi đó, cùng một lúc ông lại bảo chúng đồng nghĩa với chữ "chúc ngữ", khi chúng xuất hiện trong câu "*Phụ bác ngọc khánh kiết kích, đại cầm, đại sát, trung cầm, tiểu sắt, tứ đại*

chi nhạc khí già” của thiên Minh đường vị của *Lễ ký* 14. Đương nhiên, kiết kích của phụ bác trong câu vờn dẫn của *Lễ ký* tất không thể cất nghĩa bằng một cách nào khác hơn là như hai thứ nhạc khí của thời Tứ đại. Kiết kích và phụ bác ở câu dẫn trước của *Thượng thư* do vậy cũng phải nhìn nhận như tên của hai thứ nhạc khí khác nhau.

Do vậy câu dẫn ấy có thể dịch thế này: “*Quý nói: Kiết kích, minh cầu, bác phụ, đàn cầm, đàn sắt sử dụng khi ca thì tổ khảo sẽ đến, hồn Ngụ Thuấn sẽ ở trên bàn thờ, và mọi chư hầu sẽ nhường đức nhau; ở dàn nhạc dưới thì có kèn, trống tay, trống cái, hiệp chỉ, cái chúc và cái ngũ, dùng tới thì người ta vui vẻ, cầm thú nhảy múa, tiêu tiêu thực hiện chín lần thì phụng hoàng sẽ đến*”.

Dịch thế này không phải là không có vấn đề của nó, song chúng ta không cần phải dài dòng, vì không phải là mối bận tâm ở đây. Việc cho dẫn và bàn nó trước hết là nhằm xác định kiến thức âm nhạc của Mâu Tử cùng người nước ta thời ông trong khía cạnh tư liệu cũng như khí cụ bản nhạc. Căn cứ vào đó, ta có thể thấy họ tối thiểu có một số ý niệm khá rõ ràng về những nhạc cụ như kiết kích, minh, bác phụ, đàn cầm, đàn sắt, kèn, trống tay, hiệp chỉ, chúc, ngũ và ống tiêu,

ngoài bản nhạc *Tiêu thiếu* cùng văn kiện báo cáo nó, đây là *Thượng thư*.

Về câu nói từ Tống Ngọc của điều 24, Mâu Tử đã dẫn nó một cách rút gọn theo câu trả lời của Ngọc cho Sở Tương Vương. Theo sưu tập của Tiêu Thống (501-531) trong *Văn tuyển* 45 tờ 1b8-11 thì Ngọc nói thế này: “*Khách có hát ở Dĩnh. Bài đầu là Hạ lý Ba nhân thì trong nước số người thuộc mà hòa theo lên tới vài ngàn. Nếu là Dương a Dới lộ thì trong nước số người thuộc mà hòa theo mấy trăm người. Nếu là Dương Xuân Bạch tuyết thì trong nước số người thuộc mà hòa theo không lên quá vài chục người. Nếu vượt điệu thương, gảy âm vũ, rồi hòa với tiếng chủ ngân nga, thì trong nước số người thuộc mà hòa theo không lên quá ngay cả vài người mà thôi. Cho nên, nếu khúc hát càng cao thì số người hòa theo càng ít vậy*”. (Khách hữu ca ư Dĩnh trung giả, kỳ thử viết Hạ lý Ba nhân, quốc trung thuộc nhi hòa giả sổ thiên nhân, kỳ vi Dương a Dới lộ, quốc trung thuộc nhi hòa giả sổ bách nhân, kỳ vi Dương xuân Bạch tuyết quốc trung thuộc nhi hòa giả bất quá sổ thập nhân, đả thương khắc vũ tạp dĩ lưu chủ thuộc nhi hòa giả bất quá sổ nhân nhi dĩ; thị kỳ khúc di cao, kỳ hòa di quả).

Về Tống Ngọc, người ta chưa thể xác định được một cách dứt khoát là sống vào những năm nào. Điểm

chắc chắn là, ông phải sống khoảng những năm 298-265 tdl, thời gian trị vì của Tương Vương nước Sở. Qua việc dẫn tới Tống Ngọc, Mâu Tử như thế bảo cho biết là, ông cùng người nước ta đã biết khá nhiều về tình trạng âm nhạc thời mình, chứ không phải chỉ tình trạng âm nhạc thời Tam hoàng ngũ đế.

Căn cứ câu nói trên của Tống Ngọc thì tối thiểu họ đã biết những khúc sau: *Hạ lý Ba nhân*, *Dương a Dối lộ*, và *Dương xuân Bạch tuyết*. Vấn đề, những tên đấy có nghĩa gì và bao gồm cả thấy bao nhiêu khúc, chúng ta hiện đang đối diện với những khó khăn nan giải. Chẳng hạn, *Hạ lý Ba nhân* phải chăng là tên của một hay hai khúc khác nhau, một tên *Hạ lý* và một tên *Ba nhân*? Cùng một cách, *Dương a Dối lộ* phải chăng chỉ là một hay hai khúc tên *Dương a* và *Dối lộ*? *Dương xuân Bạch tuyết* cũng thế. Phải chăng nó chỉ hai khúc tên *Dương xuân* và *Bạch tuyết*? Nếu những tên vừa nêu chỉ những khúc khác nhau, thì những khúc ấy là những bản nhạc gì và gồm những lời và điệu nào? Những lời và điệu ấy xuất hiện vào thời nào? Những câu hỏi này dĩ nhiên đã lôi cuốn sự chú ý và tò mò của những người chú giải và nghiên cứu Trung Quốc trong nhiều thế kỷ, nhưng tới nay vẫn chưa nhận được những trả lời thỏa mãn nào.

Thí dụ, Trương Vân Ngao (1747-1829) trong *Tuyển học giao ngôn* 18 tờ 8a10-8b8 đã phê bình cách cắt nghĩa của Phương Dĩ Trí (1611-1671) trong *Thông nhĩ*, mà sau đó Lương Chương Cự (1775-1848) đã cho dẫn lại hoàn toàn trong *Văn tuyển bàng chứng* 37 tờ 1b2-2a3 về vấn đề *Hạ lý Ba nhân* thế này: “*Thông nhĩ* nói, truyện *Diên Diên Niên* đời Hán viết: ‘*Ám tích trử vi thần chư Hạ lý vật*’ Mạnh Khương giải nghĩa rằng: ‘*Người chết trở về Hạ lý chôn ở dưới đất, nên gọi là Hạ lý*’. Vì thế cái gọi là bài ca *Hạ lý Ba nhân* tức là thuộc loại bài ca *Hạ lý Dối lộ* vậy, ấy là vì người xưa ưa văn ca, cho là sự thường. Hoàn Y giỏi ca văn ca, Viên Sơn Tùng trên đường đưa đám cũng nói ưa thứ ca đó. Song, Vân Ngao căn cứ vào câu văn tiếp theo lại có *Dương a Dối lộ*, thế nên không được lấy *Hạ lý* làm *Hạ lý*. Cách giải thích của họ Phương vì vậy thực chưa trúng đích. *Hạ lý Ba nhân* từ đó là khúc dở dang tục tằn, gồm có hai thứ nên Văn phú nói ‘*Chuyết Hạ lý ư Bạch tuyết*’, trong khi Trường dịch phú viết ‘*Bất thái chế ư Diên lộ ba nhân*’. *Hạ lý Ba nhân* có thể tách rời ra mà dùng; nhưng họ Phương đại khái cho nó là một thứ văn ca như *Dối lộ* thật rất sai lầm”. Chỉ đọc một bản cải này cũng đủ thấy tên của những nhạc khúc do Tống Ngọc kể tới trên rắc rối và khó khăn đến mức nào.

Dẫu thế, căn cứ vào phân tích của những nhà chú giải về sau như Mạnh Khương cho tới những người giải thích như Trương Vân Ngao, ta có thể thấy, *Hạ lý Ba nhân* như *Dương a Dối lộ* và *Dương xuân Bạch tuyết* đều có thể chia thành hai tên khác nhau trong mỗi một chủng. Chúng ta có khúc *Hạ lý* và khúc *Ba nhân* cũng như khúc *Dương a* và *Dối lộ*, *Dương xuân* và *Bạch tuyết*. Liên lạc giữa chúng, ngoài xác định số người hòa theo của Tống Ngọc, còn có thể thiết lập trên cơ sở nhạc bản và ý nghĩa.

Hạ lý, như Phương Dĩ Trí đã thấy, xuất hiện một cách độc lập lần đầu tiên trong tiểu truyện của Điền Diên Niên ở *Tiền Hán thư* 90 tờ 12a7-8 cùng với các chú thích của Mạnh Khương, một người đồng đại của Mâu Tử. Nó đồng thời cũng xuất hiện trong tiểu truyện của Hàn Diên Thọ ở *Tiền Hán thư* 76 tờ 8a3-4 với chú thích của Trương Yến. Sau khi mô tả việc Thọ đến làm thái thú Dĩnh Xuyên và dạy dỗ dân chúng, *Tiền Hán thư* cho biết thêm chuyện Thọ chống lại tục tin quỷ và đốt vàng mã, dẫn tới sự kiện “*mua những xe ngựa giả và những vật giả Hạ lý, đem quăng bỏ ở đường chợ*” (mãi ngựa xa mã, *Hạ lý* ngựa vật giả, khí chi thị đạo). Về chữ *Hạ lý* ở đây, chú thích của Trương Yến tỏ ra lồi cuốn hơn của Mạnh Khương nhiều, Yến viết: “*Hạ lý, địa hạ hạo lý*” - *Hạ lý* tức *Hạo lý* ở dưới đất. Như vậy

Yến lần đầu tiên kết nối Hạ Lý với cơ sở cho việc đồng nhất của bài ca *Hạ lý* với bài ca *Dối lộ* của những người chú giải sau.

Thế *Hạ lý* là gì? *Hạ lý* hiểu như một nơi “dưới đất” để cho người chết trở về, lần đầu tiên dùng trong bài ca do Lưu Tư hát, trước khi tự sát vào năm 74 tdl vì tội mưu phản dưới thời Hán Tuyên đế. *Tiền Hán thư* 63 tờ 12b6-13a1 chép lại nó trong tiểu truyện của Tư biết như là *Quảng lăng Lệ vương truyện* thế này:

*Dục cứu sanh hê vô chung
Trường bất lạc hê an cùng
Phụng thiên kỳ hê bất đắc tu du
Thiên lý mã hê trú đãi lộ
Hoàng tuyên hạ hê u thâm
Nhân sanh yếu tử hà vi khổ tâm
Hà dụng vi lạc tâm sở hỷ
Xuất nhập vô tổng vi lạc khi
Hạ lý triệu hê quách môn duyệt
Tử bất đắc thủ đại, dung thân tự thệ.*

Muốn sống lâu hê không chung
Mãi không sương hê đầu cùng
Phụng số trời hê không được khoảnh khắc
Ngàn dặm ngựa hê đường nghĩ được
Suối vàng dưới hê u thâm

Người sinh phải chết sao lại khổ tâm
Sống sung làm gì lòng được mừng
Ra vào không thích vì vui nhanh
Hạo lý triệu hê của thành kín
Chết không được thế thay, thân mọn tự đến.

Như vậy, vào thế kỷ thứ II tdl *Hạo lý* được công nhiên kết nối với sự chết và tuổi vàng. Sự đồng nhất nó với *Hạ lý* hiểu theo nghĩa của Mạnh Khương từ đây là một điều khá tự nhiên. Một khi đã đồng nhất kiểu ấy, bài ca *Hạ lý* hay *Hạo lý* dĩ nhiên không thể gì hơn là một bài ca cho những người chết, một bài ca tiễn linh hồn họ xuống quê hương *Hạ lý*. Nó là một bài văn ca. Đã là văn ca, từ đây nó có thể đồng nhất với những bài văn ca cùng loại, kiểu *Dối lộ* chẳng hạn.

Dối lộ như tên một bài ca được chính thức kể đến lần đầu tiên trong truyện của Châu Cữ ở *Hậu Hán thư* 91 tờ 10a7-9 ngoài bài trả lời của Tống Ngọc ở trên. Theo truyện này thì trong một bữa tiệc, sau khi “*ruợu tàn xướng xong, người ta ca tiếp theo bài ca Dối lộ, khách ngồi nghe đều cảm nước mắt*”(cập tửu lan xướng bãi, kế dĩ *Dối lộ* chi ca, tọa khách văn giả vi yếm thế). Thái tử Chương Hoài Lý Hiền (651-684) chú giải, cho dẫn *Cổ kim chú* của Tồi Báo về bài ca *Dối lộ*. Tồi Báo làm quan dưới thời Tấn Huệ đế tới chức Thái phó thừa; cuốn *Cổ kim chú* của ông do thế phải viết khoảng giữa

những năm 290-306. Căn cứ *Cổ kim chú* quyển trung tờ 2a8-b2 thiên âm nhạc thì Báo đã viết: “*Dối lộ và Hạo lý đều là những bài tang ca do môn nhân của Diên Hoạnh làm ra; Hoạnh tự sát, môn nhân thương xót, buồn ca, nói rằng, mạng người như giọt sương mai, dễ tan biến trên ngọn lá kiêu; cũng nói, người chết thì hồn phách trở về Hạo lý, cho nên có hai chương.*”

Chương một viết rằng:

*Dối thương lộ hà dị hy
Lộ hy minh triều hoàn phục lạc
Nhân tử nhất khứ hà thời quy*

*(Sương trên kiêu sao dễ tan
Sương tan, sáng sớm lại thấy đông
Người chết một đi thời nào hoàn?)*

Chương hai viết:

*Hạo lý tùy gia địa?
Tự liễm hồn phách vô hiền ngu
Quý bá nhất hà tường tởi tróc
Nhân mạng bất đắc thiếu trì trừ*

*(Hạo lý đất nhà ai?
Thu nhặt hồn phách không hiền ngu
Một đi quý bất sao hối hả
Mạng người không được chút trì trừ)*

Đến thời Hán Hiếu Vũ đế, Lý Diên Niên chia chúng ra làm hai khúc khác nhau; khúc *Dối lộ* dùng để tống vương công quý nhân, còn khúc *Hạo lý* dùng tống sỹ đại phu và thứ dân, khiến ai đến thăm đám thì ca, nên đời gọi là văn ca. Như vậy, *Dối lộ* và *Hạo lý* vào thời của Tồi Báo đã chính thức được coi như những bài văn ca. Chúng theo Báo thì do môn nhân của Điền Hoạch tạo ra, rồi Lý Diên Niên chia thành hai khúc dùng cho hai giai cấp khác nhau.

Điền Hoạch, cử tiểu sử trong *Hán thư* 33 tờ 3b7-5a12, là kẻ đã xưng hùng, tiến quân đánh bại cả Hạng Vũ lẫn Lưu Bang. Bang sau diệt Vũ, Hoạch chạy ra đảo với 500 người thân tín bộ hạ của mình. Bang lên ngôi hoàng đế, cho gọi Hoạch về chầu. Hoạch biết mình thế nào cũng bị giết, nên tự sát, trước khi tới Trường An. Bộ hạ đi theo cũng tự sát. Bang lại cho gọi năm trăm thân tín của Hoạch về. Tới mộ Hoạch, họ đều tự sát. Bằng vào tiểu sử này, Hoạch mất vào khoảng những năm 206 tdl; và không mẩu tin về bài ca của môn nhân Hoạch đã được kể tới.

Cùng một cách, *Hán thư* 22 tờ 13a7-b2 mục Lễ nhạc chí ghi việc vua Hán Vũ đế “*Lấy Lý Diên Niên làm Hiệp luật đô úy, nhiều cất Tư Mã Tương Như (179-117 tdl) và mười người khác, nhằm làm ra thi phú, gọn bàn luật lữ, để hiệp với nhạc điệu của tám nhạc khí,*

ché ra bài 19 chương"... Nhưng không nói gì hết về việc Lý Diên Niên chia *Dối lộ Hạo lý* thành hai khúc dùng cho hai lớp người khác nhau. Diên Niên mất năm 121 tdl. Cố nhiên, như đã nói, tên *Dối lộ* đã được Tống Ngọc kể tới, và Ngọc sống giữa khoảng những năm 298-265 tdl. Do thế, bảo rằng: "*Dối lộ Hạo lý do môn nhân của Diên Hoạch sáng tác ra*", phải là một sai lầm, nếu hiểu môn nhân của Hoạch là những người đầu tiên đặt ra tên *Dối lộ*. Ngay cả quan niệm, thân mạng con người dễ tan biến như số phận giọt sương mai trên cành lá trơn láng của một cây kiêu, cũng có thể truy về những thời đại trước thời ra đời của Tống Ngọc¹.

Thiên Tế tục huấn của *Hoài nam tử* 11 trong khi phê bình quan niệm tang chế ba năm của Nho giáo và tang chế ba tháng của Mặc gia, mà theo nó thì "*Nho Mặc bất nguyên nhân tình chi chung thủy, nhi vụ dĩ hành tương phản chi chế*" đã cho biết rằng "*tang lễ của người ân thì lập bàn thờ dùng đá, cúng ở cửa, khi chôn thì trồng cây tùng, nhạc thì dùng Đại hạp và Thần lộ, áo tang thì dùng đồ trắng*" (Ân nhân chi lễ, kỳ xã dụng

¹ Xem thêm, chẳng hạn Ngô Cảnh (thế kỷ thứ VII) *Nhạc Phú cổ lễ yếu giải* quyển thượng tờ 2a7-2b8: Tả truyện xuân thu Tế tướng dự Ngô chiến vu Ngải lăng, Công Tôn Hạ sử kỳ đồ ca Ngu Tấn. Đồ Dự chú văn: Tống táng ca già. Tức táng ca bất tự Diên Hoạch thi hỷ.

thạch, kỳ môn, táng thọ từng, kỳ nhân đại hộ thần lộ, kỳ phục trường bạch).

Âm nhạc dùng cho tang lễ vào thời Ân nghĩa là vào thiên niên thứ hai tdl, đã có tên là Thần lộ, tức là “sương buổi sáng” đã xuất hiện. Do thế, nó không phải chỉ ra đời với Tống Ngọc và người nước Sở. Vì vậy, nó chắc chắn không phải được sáng tác với cái chết của Diên Hoạch. Đương nhiên, lời hai bài ca trên rất có thể do môn nhân của Hoạch làm ra, dùng lấy nhạc điệu của bài ca *Dối lộ* và *Hạo lý* thời trước họ, như trường hợp *Phạn ngư ca* của Ninh Thích, mà chúng tôi đã vạch ra ở trên. Điều đáng tiếc là, văn cú của chúng khác với *Phạn ngư ca*, không điểm chỉ một tính hậu kỳ nào. Vì vậy, chúng rất có thể sáng tác trước hay vào thời Tống Ngọc. Truyền thuyết về nguồn gốc Diên Hoạch của chúng do thế có lẽ là một sai lầm, như Pelliot¹ đã nhận thấy, mặc dù tính phổ biến của nó.

Sưu thần ký 16 từ 1a5-8 thường được bảo là Can Bảo viết khoảng giữa năm 317-322 chẳng hạn, ghi một báo cáo tương tự. Nó viết: “*Văn ca là âm nhạc của nhà tang, là thanh điệu cho những người đưa đám hòa theo. Lời của văn ca gồm có Dối lộ và Hạo lý, hai chương do môn nhân của Diên Hoạch đời Hán làm ra. Hoạch tự*

¹ P. Pelliot, Meou-tseu ou les doutes élèves, traduit et annoté, *T'oung Pao* XVIII (1918-1919)

sát. Môn nhân xót thương, buồn ca, nói rằng, đời người như giọt sương dễ tan trên lá kiêu; cũng nói, người chết thì linh hồn phách trở về Hạo lý, nên có hai chương”.

Cả Tồi Báo lẫn Can Bảo đều sinh ra vào nửa sau thế kỷ thứ III sđl sau khi Mâu Tử mất không lâu. Truyền thuyết văn ca vừa thấy do họ ghi lại, vì vậy, rất có thể đã được Mâu Tử biết tới. Nó từ đó, dù sai lầm, đáng nên bàn sơ qua như đã thấy.

Hạ lý và Dối lộ, do thế, là hai khúc nhạc khác nhau, tối thiểu là từ thời Mâu Tử trở về sau, nếu không là từ lúc môn nhân Điền Hoạch ca tiễn linh hồn chủ nhân của mình. Về những đề danh còn lại, tức *Ba nhân*, *Dương a*, *Dương xuân* và *Bạch tuyết*, tư liệu không đến nỗi phong phú cho việc bàn cãi chúng như trường hợp của *Hạ lý* và *Dối lộ*.

Thứ nhất, đề danh *Ba nhân*, như những bàn cãi của Trương Văn Ngao trên đã vạch, bài phú *Trường địch* của Mã Quý Trường đã kể nó ra với bài *Diên lộ* trong câu “*Hạ thái chế ư Diên lộ Ba nhân*”. Quý Trường dĩ nhiên là tự của Mã Dung (79-166 sđl) vị thầy của nhà chú giải nổi tiếng Trịnh Huyền (127-200 sđl) một đồng đại lớn tuổi của Mâu Tử. Căn cứ bài *Trường địch* phú ở *Văn tuyển* 18 tờ 6b7-10, khi mô tả về cách chơi trường địch, Mã Dung đã viết: “*Thượng nghĩ pháp*

ư Thiều tước Nam thược, trung thủ độ ư Bạch tuyết Lục thủy, hạ thái chế ư Diên lộ Ba nhân". (Trên theo phép nhạc của Thiều tước và Nam thược, giữa thì giữ lấy tiết độ của Bạch tuyết và Lục thủy, và dưới hết mới chọn viết theo điệu Diên lộ Ba nhân).

Chú thích Diên lộ và Ba nhân, Lý Thiện dẫn *Hoài nam tử*, theo đây “ca Thái lăng phát *Dương a*, người thường nghe; không bằng ca Diên lộ để cho họ hòa theo”. Kiểm soát sách *Hoài nam tử* ngày nay, dẫn chứng ấy quả nằm ở quyển 18 tờ 17b4-6 của thiên Nhân gian huấn, dấu có đọc hơi khác đi một chút: “*Phù ca Thái lăng Dương a, bỉ nhân thánh chi, bất nhược thủ Diên lộ, Dương cục, phi ca giả chuyết giả thánh giả dị giả*”. Dù một vài sai khác đây, nó chứng tỏ khá rõ sự đúng đắn của Trương Vân Ngao trong việc cho rằng, Ba nhân có thể coi như một khúc hát độc lập. Sự đứng đắn ấy ngoài ra còn làm vững thêm với chính câu “Ba nhân đều là hạ tiết” trong bài *Tạp thi* của Trương Hiệp ở *Văn tuyển* 29 tờ 17a3-11 vì sự lỗi cuốn của nó, xin chép ra đây:

*Tích ngã tư chương phủ
Liêu dĩ thích chư Việt
Hành hành nhập u hoang
Âu Lạc từng chúc phát
Cùng niên phi sở dụng*

*Thử hóa tương an thiết
Linh thích khoa dư phan
Ngư mục tiểu minh nguyệt
Bất kiến Dĩnh trung ca
Năng phủ cư nhiên biệt
Dương xuân vô hòa già
Ba nhân giai hạ tiết
Lưu tục đa hôn mê
Thử lý tùy năng sát*

Ta xưa đội mũ chương
Đem chơi đến các Việt
Đi đi vào u hoang
Âu Lạc cắt tóc hết
Suốt năm không chỗ dừng
Đồ đó biết đâu thiết
Ngói gạch đẹp hơn ngọc
Mắt cá cười minh nguyệt
Không thấy ca trong Dĩnh
Đúng sai sao phân biệt
Dương xuân không người hòa
Ba nhân đều hạ tiết
Dòng đời nhiều hôn mê
Lẽ đó ai hay xét?

Như vậy, *Ba nhân* là tên một khúc hát độc lập với *Hạ lý*, mà ta đã thấy, cũng là một khúc hát độc lập.

Thư hai, về *Dương a*, Mã Dung đã có dịp kể tới trong bài *Quảng thành tụng* viết năm 115 sđl ở *Hậu Hán thư* 90 thượng tờ 9b5-6 để can gián việc bỏ trẻ vũ bị. Tào Thực (192-232) cũng dùng nó theo cùng một cách. Trong *Thất khái* ở *Văn tuyển* 34 tờ 13b5-8, Thực viết: “*Tương hữu tài nhân, diệu kỹ di thế Việt tục, dương Bắc lý chi lưu thanh, thiệu Dương a chi diệu khúc, dĩ nãi ngư văn hiên, lâm Động Đình...*”. Trong bài *Khổng hầu dẫn* ở cùng sách quyển 27 tờ 13a11, Thực lại nói tới “*Dương a tấu kỳ vũ / Kinh lạc xuất danh âu*”.

Trước Thực, *Hoài nam tử* 2 tờ 12b3-4 thiên Thực chân huấn đã ghi lại thư “vũ *Dương a*” với câu “*Túc điệp Dương a chi vũ nhi thủ hội lục thủy chi xu*”, và quyển 16 tờ 13a8-9 thiên Thuyết sơn huấn chép chuyện “*Người muốn hòa theo, thì trước hết phải bắt đầu với Dương a và Thái lăng*”. Về cả hai dụng ngữ *Dương a* đây, Vương Dật đã chú thích hoặc như “cổ chi danh bồi” hay “cổ chi danh xương”. Đến thế kỷ thứ V, Tạ Trang (421-466) còn viết “*Dương a buồn bã*” trong bài *Nguyệt phú* ở *Văn tuyển* 13 tờ 10a6. *Dương a* do thế chắc chắn có thể coi như một khúc hát độc lập, tối thiểu là từ thời *Hoài nam tử* trở về sau, nếu không là thời Tống Ngọc.

Thứ ba, về Dương Xuân, một lần nữa ta phải coi như một khúc hát độc lập. Bài thơ của Trương Canh Dương dẫn trên với câu “*Dương xuân không người hòa*” cho thấy nó cũng là một khúc hát độc lập, như *Dối lộ* nói trên. Ngoài ra, Bào Chiêu (thế kỷ thứ V) cũng nghĩ thế với bài thơ *Ngoạn nguyệt thành tây môn giải trung ở Văn tuyển* 30 từ 7a11-b10 trong câu “*Dĩnh khúc phát Dương xuân*”:

*Thị kiến Tây Nam lâu
Tiêm tiêm như ngọc câu
Mạt văn Đông Bắc trì
Quyên quyên tợ nga mi...
Khách du yếm khổ tân
Sỹ tử quyên phiêu trần
Hưu cán tự công nhật
Yến ử cập tư thân
Thục cảm trầu Bạch tuyết
Dĩnh khúc phát Dương xuân
Hào càn tửu vị khuyết
Kim hồ khải tịch luân
Hồi hiên trụ khinh cái
Lưu chúc đãi tình nhân*

Mới thấy lầu Tây Nam
Nho nhỏ lười câu ngọc
Chiều tối thêm Đông Bắc

Đẹp mịn tơ mây ngài...
Khách đi chán cay đắng
Sỹ tử mệt phong trần
Ngày công tự nghỉ giấc
Lúc này được vui an
Đàn Thục chơi Bạch tuyết
Khúc Đinh phát Dương xuân
Nhắm khô rượu chưa hết
Kim hồ trời chiều buông
Quay thuyền rũ màn nhẹ
Rót rượu mời tình nhân

Như vậy, *Dương xuân* là một khúc hát độc lập. Bây giờ, *Bạch tuyết* cũng thế. Câu “*Thục cầm trầu Bạch tuyết*” của bài thơ vừa dẫn là một chứng cứ, mà Lý Thiệu đã cho dẫn chính bài phú về định nghĩa của Tống Ngọc để chú thích nó. Thiệu viết: “*Tống Ngọc Dịch phú viết, Sư Khoáng tấu vi Bạch tuyết chi khúc*”. Do thế, Tống Ngọc chính ông không những đã thừa nhận sự có mặt độc lập của một khúc hát tên *Bạch tuyết*, mà còn cho biết thêm là nó do Sư Khoáng tấu. Đến thời Mâu Tử, Cao Dụ, khi chú thích câu “Tích giả sư Khoáng tấu Bạch tuyết chi âm” của thiên Lâm minh huấn trong *Hoài nam tử* 6 tờ 1a3-6, đã đưa ra một chi tiết mới nữa. Đó là “*Bạch tuyết là do Sư Khoáng tấu và là nhạc khúc đàn cầm 50 dây của Thái Ất*”.

Tới thế kỷ thứ V, lúc viết *Tuyệt phú* do Tiêu Thống sưu tập lại trong *Văn tuyển* 13 từ 7b13-8a3, Tạ Huệ Liên (394-430) ghi lại một phần nào nội dung có thể, nhằm cho thấy bài ca *Bạch tuyết* là một bài ca như thế nào:

Hựu tục nhi vi Bạch tuyết ca; ca viết:
Khúc ký dương hề tửu ký trần
Chu nhan trì hề tư tự thân
Nguyên đề duy dĩ cù chẩm
Niệm giải bội nhi sỹ thân
Oán niên tuế chi dị mộ
Thương hậu hội chi vô nhân
Quân minh kiến giai thượng chi Bạch tuyết
Khĩ tiên diêu ư Dương xuân

Lại tiếp tục mà làm bài ca *Bạch tuyết*, ca rằng:

Khúc đã lên hề rượu đã dâng
Mặt đỏ gay hề nghĩ tự thân
Xin rũ màn để yên gối
Nhớ mở ngọc cổ đai cân
Oán thảng năm sao dễ xé
Thương hội sau không gặp duyên
Ngài hãy nhìn tuyết trắng trên thêm mới
Há sáng tươi với ánh xuân?

Qua những phân tích trên, nó rõ ràng là, *Hạ lý, Ba nhân, Dương xuân* và *Bạch tuyết*, mà Tống Ngọc đã kể

ra trong câu trả lời cho Sở Tương Vương, quả là những khúc hát độc lập mặc dầu ngày nay chúng tôi chưa thể xác định được một cách chắc chắn chúng gồm những lời và điệu nào. Dĩ nhiên, những trung dẫn một vài bài thơ hay đôi ba câu phú đã hé lên một phần nội dung chúng sở hữu về khía cạnh đặc tính và ý hướng. *Hạ lý* và *Đới lộ* đã được công nhiên thừa nhận là những thứ văn ca, than vãn sự ngăn ngủi và mang mang của cuộc đời con người.

Ba nhân và *Dương a*, tuy không có những bài thơ của riêng chúng, đã phàn nàn số phận những người trong vùng “lưu tục đa hôn mê, thử lý thùý năng sát”. Nội dung chúng có lẽ phát biểu theo cùng một chiều kiểu hai câu thơ

*“Tôi đâu thịt xương là sông núi
Chi biệt người ra từng xứ cô đơn”*

của một nhà thơ hiện đại.

Về *Dương xuân* và *Bạch tuyết*, bài ca vừa dẫn của Tạ Huệ Liên cho ta khá nhiều ý niệm về chúng với những câu:

*Quân minh kiến giai thượng chi Bạch tuyết
Khả tiên điệu ư dương xuân.*

Những câu này nói lên sự oán trách đối với sự chóng xế mau tàn của năm tháng và sự thương xót

trước định mệnh cô đơn của con người. Có thể nói, nội dung của sáu khúc hát vừa liệt ra khá bi quan và ủy mị. Và điểm lôi cuốn là mức độ bi quan ủy mị này càng cao bao nhiêu thì số người hòa theo càng nhiều bấy nhiêu. *Hạ lý* và *Dối lộ* có người hòa nhiều hơn là *Dương xuân* và *Bạch tuyết*, bởi vì chúng nói về sự chết một cách thâm thiết hơn là sự oán trách thương xót hững hờ của hai khúc sau. Cũng có lẽ vì tính chất bi quan ủy mị, nếu không là thực tiễn của những khúc hát loại này, mà qua lịch sử chúng đã trở thành đầu đề cho những phê bình của những người muốn làm nghệ thuật vì con người.

Sử ký 24 từ 25a12-27b4 đã ghi lại cuộc đối thoại khá hấp dẫn về việc, tại sao âm nhạc cần phải chính trị hóa, giữa Ngụy Văn Hầu và Tử Hạ. Ngụy Văn Hầu hỏi Tử Hạ rằng: “*Ta mỗi khi mặc áo đội mũ để nghe cổ nhạc thì chỉ muốn ngủ; mà nếu nghe âm nhạc của Trịnh Vệ thì lại không bao giờ biết mệt; dám hỏi ngài, sao cổ nhạc thì lại như thế kia, mà tân nhạc của Trịnh Vệ thì lại như thế đó?*”. Từ câu hỏi này, Tử Hạ cố gắng trả lời. Cổ nhạc, như Trịnh Huyền chú thích, là “*chính nhạc của tiên vương*”, còn tân nhạc tức nhạc của người nước Trịnh nước Vệ, mà Tử Hạ cho là “*gian thanh dĩ dâm nịch*” và Khổng Khâu gọi là “*phi vũ âm*”.

Quả thật, những thứ như *Hạ lý* hay *Dối lộ*, dẫu không biết có phải là “gian thanh âm nịch” hay không, nhưng chắc chắn là “*phi vũ chi âm*” là “*chẳng phải thứ âm nhạc của vũ bị*”. Có lẽ vì tính “*phi vũ chi âm*” này mà chúng đã có người hòa theo và làm cho Ngụy Văn Hầu “*nghe không bao giờ biết mệt*”, trong khi nếu “*gảy âm vũ, vượt điệu thương*” thì không có người hòa theo và làm cho Ngụy Văn Hầu “*muốn ngủ*”¹.

Ngoài ra, cũng cần thêm là, với những bài hát như *Dối lộ* và *Bạch tuyết*, nó bây giờ trở thành hiển nhiên là, quan niệm thân phận con người như một giọt sương mai đọng lại trên ngọn lá vừa không gắn bó vừa trơn láng như ngọn lá kiêu và dễ tan biến dưới tia sáng mặt trời, không cần coi như một quan niệm, hay tối thiểu, hậu quả của quan niệm thuần túy Phật giáo. Nó thực sự không cần phải đợi chờ Phật giáo mới phát sinh và trưởng thành trên mảnh đất tâm hồn người Trung Quốc và Việt Nam.

Tống Ngọc sống 200 năm trước khi Phật giáo bắt đầu có mặt ở Trung Quốc. Hình ảnh “đời người như giọt sương”, Pháp Minh đã kể ra trong lá thư gửi cho Lý Miếu cách đây hơn 15 thế kỷ và Vạn Hạnh đã dùng

¹ Xem thêm *Lễ ký chính nghĩa* 38 từ 11a1-9 thiên Nhạc ký và 39 từ 1a4-4a6.

để dẫn đệ tử của mình trước khi chết. Nó, do thế, dù được những cao tăng thực đức sử dụng nhằm xiển dương một cách hùng hồn và thấm thía quan niệm vô thường của đức Phật, quả đã có một lịch sử lâu dài. Ngày nay, mỗi khi nói tới những câu như *“thịnh suy như hạt sương phơi đầu cành”*, người ta thường nói đấy là “Phật giáo”, là “hậu quả của quan niệm vô thường của Phật giáo”. Nhưng đó không chứng tỏ một cái gì hơn là sự thiếu cẩn thận khoa học.

Phân tích về câu nói của Tống Ngọc như vậy bày tỏ cho ta khá nhiều mẫu tin lỗi cuốn. Chúng lỗi cuốn không những về trình trạng hiểu biết âm nhạc của Mâu Tử và người nước ta vào cuối thế kỷ thứ II sđl, mà còn về cảm thức nghệ thuật và tôn giáo một cách tổng quát. Đối với khía cạnh âm nhạc, như đã thấy, họ hẳn đã biết một cách tường tận, nếu không chính tay sử dụng, một số nhạc khúc do Ngọc kê ra. Bởi vì, giữa những năm 141 sđl, Chu Cừ² đã chứng kiến bài hát *Dối lộ* làm cho *“mọi khách đều chảy nước mắt”* hát lên trong buổi tiệc tại Lạc Thủy. Thời gian hát bài ấy

² *Hậu Hán thư* 9 tờ 10a-11: [Vĩnh Hòa] lục niên tam nguyệt thượng ty nhật. Thương đại hội tân khách yến vu Lạc Thủy. Cừ thời xưng tạt bát vãng. Thương dự thân mật hàm ẩm cực hoan, Cập tầu lan xương bãi, kế dĩ *Dối lộ* chi ca, tọa trung văn giả giai vi yếm thế. Thái bộc Trương Chung thời diệc tại yên, hội hoàn dĩ sự cáo cừ, Cừ thần viết, thử sở vị ai lạc thất thời phi kỳ sở.

không cách Mâu Tử bao xa hay có những biến cố văn hóa tuyệt đối đáng chú ý, ngoại trừ sự băng hoại của nhà Hán và sự di cư của tầng lớp trí thức Trung Quốc tới nước ta.

Về khía cạnh tình tự nghệ thuật và tôn giáo, nếu những khúc nhạc hay một số của chúng đã được dân ta dùng, đặc biệt là những khúc như *Dối lộ* và *Hạ lý*, họ tất phải có một cảm thức tôn giáo đầy nhiệt thành và một khả năng thẩm mỹ khá cao, dù có những phê bình và cấm đoán đối với những thứ khúc nhạc ấy, từ những người theo lý thuyết âm nhạc của Khổng Khâu và cùng loại. Trong liên hệ này, cần nhắc lại là vào mùa hè năm 1465, vua Lê Thánh Tông đã ra lệnh cấm người nước ta vào dịp lễ Vu Lan *“thiết tiếu, đủ nhiều rượu thịt, mời đến khách khứa, lại thêm những thứ ca xướng múa men, coi đấy là báo ơn người chết”*, bởi vì nó *“thật là một hí trường”*. Cách tổ chức báo ơn người chết loại ấy, chúng tôi hiện chưa biết đã hiện diện từ bao giờ ở Việt Nam. Song, nếu cứ trường hợp của Chu Cỗ kể trên cùng với sự quen thuộc với những khúc *Dối lộ*, *Hạ lý*, chúng ta có không có gì phải ngạc nhiên trong trường hợp nó đã xuất hiện từ cuối thế kỷ thứ II sdl trở đi.

Như Phương Dĩ Trí đã thấy, ở Trung Quốc vào thế kỷ thứ IV, những người như Hoàn Y hay Viên Sơn Tùng *“ưa ca văn ca”*. Trước đó, Lục Cơ (261-303) đã

làm *Văn ca thi*. Đến thế kỷ thứ V, Pháp Minh tại nước ta nói tới “*Nghĩ đời người như giọt sương mai*”. Rồi năm thế kỷ sau, Vạn Hạnh viết “*Thịnh suy như hạt sương phơi đầu cành*”. Việc “ca xướng múa men” với những bài hát như *Dối lộ* và những vũ điệu như *Dương a* trong những dịp lễ kiêu lễ Vu Lan bốn tất không những là không tạo ra “những hí trường”, trái lại, còn gây nên những thâm cảm buồn đau về số phận của những người đã chết cũng như đang sống. Cố nhiên, chúng tôi hiện chưa biết thứ “ca xướng múa men” mà sắc lệnh của vua Lê Thánh Tông nói tới, gồm những gì. Do thế, không thể nào xác định một cách dứt khoát đáng muốn. Chẳng hạn sắc lệnh ấy phải chăng đã dựa vào lý thuyết âm nhạc của nhà vua về Phật giáo? Nó đang chờ đợi những nghiên cứu nghiêm chỉnh về sau này.

Điều 26 mô tả tài gảy đàn của Sư Khoáng và Công Minh Nghi. Về Sư Khoáng, Mậu Tử chắc đã đọc thiển Thập quá của *Hàn phi tử* 3 từ 2b6-3b12 hay mục Lễ nhạc của *Sử ký* 24 từ 32a4-33a3. Vì cố sự *Hàn Phi tử* tỏ ra chi tiết và lời cuốn cũng như có tính cổ sơ hơn *Sử ký*, chúng tôi đề nghị chọn nó và ghi lại: “*Xưa Vệ Linh Công sắp tới Tấn, đến trên sông Bộc, tháo xe thả ngựa, bày trại để nghỉ chân. Khoảng nửa đêm, Linh Công nghe đánh đàn theo tiếng mới mà vui, cho người*

hỏi tả hữu, thì tả hữu đều bảo là không nghe. Bèn gọi Sư Quyên vào nói: 'Có người đàn tiếng mới, cho người hỏi tả hữu thì đều nói không nghe; hình như nó giống nhạc của quỷ thần vậy, ông hãy vì ta nghe mà ghi lại'. Sư Quyên nói: 'Xin vâng'. Nhân thế, Quyên lặng ngồi nghe, lên dây đàn, để ghi. Sáng hôm sau, Sư Quyên báo cáo: 'Thần đã ghi được, nhưng chưa tập, xin cho thêm một đêm nữa để tập'. Linh Công nói: 'Đồng ý'. Nhân thế, họ ở lại thêm một đêm nữa cho đến hôm sau để tập, rồi tới nước Tấn. Bình Công nước Tấn đãi rượu ở đài Thi di. Khi rượu đã thấm, Linh Công đứng dậy nói: 'Có bài đàn tiếng mới, xin đem trình ngài'. Bình Công trả lời: 'Được'.

Bèn cho gọi Sư Quyên, sai ngồi bên cạnh Sư Khoáng, lên dây đàn mà đánh. Đánh chưa xong, Sư Khoáng vỗ tay chặn lại, nói: 'Đây là thứ âm nhạc mất nước, không nên nghe hết'. Bình công nói: 'Thứ âm nhạc ấy bắt nguồn từ đâu'. Sư Khoáng trả lời: 'Nó do Sư Diên chế ra cho vua Trụ làm thứ nhạc Mị mị. Đến khi Vũ vương đánh Trụ, Sư Diên chạy về phía đông, tới sông Bộc thì nhảy xuống mà chết. Cho nên, nghe thứ nhạc này tất phải nghe trên sông Bộc. Kể nghe nó trước thì nước kẻ đó tất phải tàn phá, vì thế không thể nghe hết'. Bình Công nói: 'Cái quả nhân thích nhất là âm nhạc, ông nên để cho quả nhân nghe hết'. Sư Quyên đánh xong, Bình Công hỏi Sư Quyên: 'Bài đàn vừa

đánh gọi là thanh điệu gì?'. Sư Khoáng trả lời: 'Nó là điệu thanh thương'. Bình Công nói: 'Thanh thương cho nên nó rất buồn sao?'. Sư Khoáng đáp: 'Nó buồn không bằng thanh chủy?'. Bình công hỏi: 'Thanh chủy có thể nghe được không?'. Khoáng trả lời: 'Không thể được. Kẻ nghe thanh chủy đời xưa đều là những bậc vua có đức nghĩa. Nay vua tôi đức mỏng, không đủ để nghe nó'. Bình Công nói: 'Cái quả nhân thích nhất là âm nhạc, xin cho nghe thử'.

Sư Khoáng bắt đắc dĩ phải lên dây đàn mà đánh. Một tấu thì hai con nhạc đem theo nhau từ phương Nam đến đỗ ở cửa hiên. Lại tấu thì chúng xếp thành hàng. Tấu lần thứ ba thì chúng dương cổ mà gáy, dương cánh mà nhảy, tiếng nó trùng âm cung và thương, nghe khắp lên trời. Bình Công rất bằng lòng, người ngồi nghe đều khắp sung sướng. Bình Công rót rượu, đứng dậy đi đưa cho Sư Khoáng, rồi trở về chỗ ngồi, hỏi: 'Không có tiếng nào buồn hơn cả thanh chủy sao?'. Sư Khoáng đáp: 'Thanh chủy không bằng thanh giốc'. Bình Công nói: 'Thanh giốc có thể nghe được chăng?'. Sư Khoáng trả lời: 'Không thể được. Xưa Hoàng đế nhóm quỷ thần trên Thái sơn, cưỡi xe coi, sáu giao long đều ở chốn phía đông trực, Xi Vưu đứng trước, Phong Bá tiến lên quét, vũ sư rước đường, cọp sói đều ở trước, quỷ thần đều ở sau, rắn uia vùng vẫy nằm phục sát đất, phụng hoàng che chở bên trên, dưới nhóm quỷ thần chế

ra bản thanh giốc. Nay chúa quân đức mỏng, không đủ để nghe. Nếu nghe thì sợ có sự sụp đổ sắp tới'. Bình Công nói: 'Quả nhân đã già rồi, mà thử quả nhân ưa nhất lại là âm nhạc, xin cho nghe để được toại nguyện'.

Sư Khoáng bắt đắc dĩ đánh đàn. Một tấu thì có mây đen từ Tây Bắc đùn lên, lại tấu thì gió lớn đến, mưa lớn theo chân, phá tan màng màn, phá đổ cả đồ thờ cúng, tung tán cả ngói mái hiên, người ngồi nghe đều chạy tan. Bình Công khiếp sợ, nằm sát giữa nhà hiên; nước Tấn đại hạn, đất đỏ ba năm. Thân xác Bình Công từ đó bệnh hoạn".

Đây là tài gảy đàn của Sư Khoáng theo mô tả của Hàn Phi, mà Mâu Tử ám chỉ tới. Gảy đàn làm cho nổi mưa gió hạn hán thì không phải là tay thường.

Về Công Minh Nghi, mà phần lớn các bản khắc thành Công Minh Nghĩa một cách sai lầm, Pelliot¹ bảo cố sự về Nghi đã xuất hiện trong *Chiến quốc sách* trong khi Thái Điền Thế Tạng người dịch bản tiếng Nhật của Lý hoặc luận đã ghi là "*Cố sự không biết đến từ đâu*"². Một kiểm soát *Chiến quốc sách* cho thấy, cái tên Công Minh Nghi không bao giờ được kể tới cùng cố sự của

¹ P. Pelliot, *Méou- tseu ou les doutes élevés*, traduit et annoté, *T'oung Pao* XVIII (1918-1919).

² *Kokuyaku issaikyo*

ông. Do thế chúng tôi trong tình trạng nghiên cứu hiện tại xin ghi theo Thái Diễn là, cố sự không biết từ đâu. Cố nhiên, chuyện “Đánh đờn lỗ tai trâu” hay “đàn khảy tai trâu” đã quá quen thuộc với người nước ta, tối thiểu là từ thời Tuệ Trung Thượng Sĩ làm bài thơ *Vật bất năng dung* trở đi.³ Về bản đàn thanh giốc mà Công Minh Nghi đánh, cố sự Sư Khoáng vừa dẫn trên cho biết nó do Hoàng đế chế ra, khi nhóm quỷ thần trên núi Thái. Nó là bản đàn hay nhất đối với tất cả người Trung Quốc cổ đại. Mặc dù một bản đàn loại này với khả năng hô phong hoán vũ và tài gảy đàn của Nghi, nó cũng không thể làm cho trâu chú ý. Một bản nhạc viết ra cho quỷ thần cũng không bằng một tiếng nghe kêu hay tiếng muỗi bay.

Điều 33 tiếp theo kể chuyện “*Sư khoáng gảy đàn cầm để chờ người tri âm về sau*”. Cố sự này, mặc dù Pelliot viết: “*Tôi không thể tìm ra bản văn mà Mậu Tử nhằm tới*”, ta có thể đọc trong thiên Tu vụ huấn của Hoài Nam tử 19: “*Xưa Tấn Bình Công sai quan đúc chuông. Chuông đúc xong, đem cho Sư Khoáng xem. Khoáng nói: ‘Tiếng chuông không có diệu’. Bình Công nói: ‘Quả nhân đã cho những nhạc sư tài giỏi xem, họ đều cho có diệu, sao ông lại cho là không có diệu’. Sư*

³ *Tuệ Trung Thượng Sĩ ngữ lục*, Viện đại học Vạn Hạnh xuất bản, 1966 tr. 136-137.

Khoáng nói: ‘Giả như hậu thế không có người tri âm thì được, chứ nếu có thì học tất biết ngay là chuông không đúng điệu’. Cho nên, Sư Khoáng muốn làm cho chuông đúng điệu, ấy là vì những người tri âm về sau vậy”.

Cuối cùng, điều 34 dẫn việc Khổng Tử học Sư Nhượng đánh đàn mà hiểu được nhạc của Văn Vương và Quý Trát nghe đàn mà biết được nhạc của mọi nước. Về chuyện Khổng Tử học Sư Nhượng, mà các bản văn khắc thành Sư Khoáng, Mâu Tử chắc đã rút ra hoặc từ *Khổng Tử gia ngữ* 8 thiên 35 hay từ *Khổng Tử thế gia* trong *Sử ký* 47 tờ 11b8-12a6.

Căn cứ *Sử ký* thì: “*Khổng Tử học đánh đàn với Sư Nhượng Tử, mười ngày mà không tiến bộ. Sư Nhượng nói: ‘Thế càng phải tập thêm’.* Khổng Tử nói: ‘*Khâu đã tập được khúc, nhưng chưa được số của nó.*’ Một lúc sau, Nhượng nói: ‘*Đã tập được số của nó thì càng phải tập thêm.*’ Khổng Tử nói: ‘*Nhưng Khâu chưa biết được cái chí của nó.*’ Một lúc sau, Nhượng nói: ‘*Đã tập được chí của nó thì càng phải tập thêm.*’ Khổng Tử nói: ‘*Nhưng Khâu chưa biết được người làm ra nó.*’ Một lúc sau Nhượng nói: ‘*Người ấy có hòa mục nhưng nghĩ sâu, có vui vẻ nhưng cao vọng và viễn chí.*’ Khổng Tử nói: ‘*Khâu biết được người làm ra nó là bùi ngùi nhưng nhân ái cao xa thẳng thắn, mắt như xem dê, như làm vua bốn nước, nếu chẳng phải Văn Vương, ai có thể làm*

được chừng ấy ư?'. Sư Nhượng tử đứng dậy bái hai lần nói: 'Sư Cái bảo, nó là bản nhạc của Văn Vương vậy'. Đây là cố sự về "Trọng Ni nghe Sư Nhượng gảy đàn mà biết khúc của Văn Vương".

Về cố sự Quý Trát, Mâu Tử hoặc đã rút ra từ *Tả truyện* 9 hay từ Ngô Thái Bá thế gia của *Sử ký* 31 tờ 4b13- 73. Sau khi kế Trát nhường ngôi vua nước Ngô cho anh em mình nhiều lần, *Sử ký* viết: "*Nước Ngô sai Quý Trát đi sứ nước Lỗ, ở Lỗ Trát xin nghe nhạc nhà Chu. Lỗ cho ca Chu Nam và Triều Nam. Trát nói: 'Đẹp thay, ban đầu có gốc nhưng chưa bén, giằng giật nhưng không oán'. Khi nghe ca Bội Dong nước Vệ, Trát nói: 'Đẹp thay, sâu sắc ưu tú mà không khuôn khúc, ta nghe Vệ Khương Thúc, đức của Vũ công như vậy thì nó phải là nhạc điệu của nước Vệ'. Khi nghe ca Trịnh, Trát nói: 'Nó nhỏ nhen quá sức, dân không thể kham được, ấy là việc nước mất trước hết đó'. Khi nghe ca Tề, Trát nói: 'Đẹp thay, như thả nhịp điệu, hay thay, kẻ đại biểu Đông hải đây là ông Thái công đó, nước chưa thể lường được'. Nghe ca Bân, Trát nói: 'Đẹp thay, thông dong sung sướng mà không dâm dật, ấy là miền đông của Chu công đó'. Nghe ca Tân, Trát nói: 'Đây chính là âm nhạc đất Hạ, vì có thể là đất Hạ, thì nó phải hay, hay tức là đạt được lòng, ấy là âm nhạc xưa của nhà Chu đó. Nghe ca Ngụy, Trát nói: 'Đẹp thay, rộng rãi lại hay mà đẹp dễ gọn và dễ thực hành, lấy đức mà giúp thêm*

nó thì trở thành minh chúa vậy'. Nghe ca Đường, Trát nói: 'Nghĩ sâu thay, nó phải có nhịp điệu để lại của họ Đào Đường, không thế thì sao lại có sự ưu tú xa vời như vậy, nếu chẳng phải là con cháu của linh đức thì ai lại có thể ca như thế'. Nghe ca Trần, Trát nói: 'Nước không chủ, sao có thể dài lâu được ư'. Ca từ nước Hội trở xuống, Trát không có một lời khen chê nào. Khi nghe ca Tiểu nhĩ, Trát nói: 'Đẹp thay, nghĩ suy mà không hai lòng, oán hờn mà không thành tiếng, ấy là đức nhỏ của nhà Chu đang còn có di dân của vua trước'. Nghe ca Đại nhĩ, Trát nói: 'Rộng thay, mà êm ái, uẩn khúc mà có tính ngay thẳng, ấy là đức của Văn vương đó'. Nghe ca Tụng, Trát nói: 'Đạt lòng thay, ngay thẳng mà không kiêu ngạo, uẩn khúc mà không ruồng bỏ, gần gũi mà không khinh nhờn, xa cách mà không đối lòng, đối thay mà không dâm dật, lặp lại mà không chán nhàm, suy vong mà không buồn rầu, sung sướng mà không hoang dâm, sử dụng mà không bức ép, rộng rãi mà không khoát lác, thi hành mà không phi phạm, phải lấy mà không tham lam, ẩn mình mà không hạ thấp, làm việc mà không lãng loạn, nắm ấm hoà hiệp, tám điệu bình yên, nhạc tiết có mức, chọn giấy có lối, ấy là chỗ đồng với thịnh đức vậy'. Khi thấy lối nhảy Tương của Văn Vương theo khúc Tiêu vũ với cây nam thụ, Trát nói: 'Đẹp thay, nhưng còn có chỗ đáng tiếc'. Thấy lối nhảy Đại vũ của Vũ Vương, Trát nói:

‘Đẹp thay, sự thịnh trị của nhà Chu nó như thế đó’. Thấy lối nhảy Thiệu hộ của Thành Thang, Trát nói: ‘Thánh nhân vĩ đại, mà đang còn có đức tính biết xấu hổ, đây là chỗ khó bằng Thánh nhân vậy’. Thấy lối nhảy Đại hạ của Hạ Vũ, Trát nói: ‘Đẹp thay, giăng giạt mà không có đức, nếu chẳng phải là Hạ Vũ thì ai mà có thể kịp được’. Thấy lối nhảy Triều tiêu của Ngụ Thuấn, Trát nói: ‘Đức đã đạt được thay lớn như trời, không gì là không che, như đất không gì là không chở, nhưng vì quá thịnh, đức ấy không còn có gì để thêm; xem xong, nếu có những nhạc khác, ta không dám xem nữa’. Trát bèn bỏ Lỗ mà đi sứ nước Tề”. Đây là chuyện “Quý tử nghe nhạc mà biết phong điệu của mọi nước”, mà Mâu Tử nói lời và Sử ký ghi lại.

Bằng những phân tích trên, nó trở thành rõ ràng là, vào nửa cuối thế kỷ thứ II sđl, Mâu Tử cùng nhiều người khác tại nước ta đã có một kiến thức khá sâu rộng về lịch sử âm nhạc cổ đại Trung Quốc. Họ biết từ bản *Hàm trì* và *Thanh giốc* của Hoàng đế thuở xa xưa, cho đến những khúc hát như *Làng dưới (Hạ lý)*, *Sương lá kiệu (Dới lộ)*, hay *Gò phía Nam* v.v... đang còn lưu hành và sử dụng vào thời họ. Trong khoảng hơn hai ngàn năm lịch sử ấy, nhiều nhạc sư cũng như nhạc bản và nhạc cụ đã ra đời. Mâu Tử đã biết tới Sư Quì, Sư Diên, Sư Cái, Quý Trát, Sư Nhượng, Sư Khoáng, Sư

Quyên và Công Minh Nghi. Ông cũng biết tới những nhạc bản như *Đại chương, Tiêu thiền, Đại hạ, My my, Chu nam, Triều nam, Vê ca* v.v... cũng như những nhạc cụ như kiết kích, minh cầu, phu bác, nam thước, hiệp chỉ, quản, trống tay, tiêu, trống, chúc, ngũ, đàn cầm, đàn sắt. Ông đồng thời nói đến những vũ điệu của Văn Vương, Vũ Vương, Hạ Vũ và Ngu Thuấn. Kiến thức âm nhạc của ông cùng người đồng thời như vậy có thể nói là phong phú và khá đầy đủ, cứ vào sự hiểu biết của ta hiện nay về lịch sử âm nhạc Trung Quốc thời trước thế kỷ thứ II sđl.

Cố nhiên, *Lý hoặc luận* không phải là một luận văn âm nhạc. Cho nên, chúng ta không thể hy vọng nó sẽ mô tả hết mọi hiện tượng âm nhạc từ xưa cho tới thời nó. Chẳng hạn, không một lần nó đã nói tới trống đồng hay những bài ca điệu múa lưu hành tại nước ta vào thế kỷ thứ II sđl, mà ta chắc chắn là đã có mặt. Dẫu thế, với những dẫn chứng tình cờ, chúng cho thấy một phần nào tình trạng hiểu biết lịch sử âm nhạc khá cao của Mâu Tử và người đồng thời ở giai đoạn ấy. Đây phải kể là một ưu điểm của *Lý hoặc luận*.

LÝ THUYẾT ÂM NHẠC

Nếu kiến thức lịch sử âm nhạc của họ khá cao, thì đương nhiên ta cũng giả thiết họ phải có một hiểu biết khá cao đó về lý thuyết âm nhạc. Một lần nữa, những ghi chú sơ bộ và tình cờ trong những điều 1, 4, 7, 19, 20, và 24 điểm chỉ cho ta thấy Mâu Tử biết đến sự có mặt của những sách vở về âm nhạc (điều 7), sự thông dụng của năm âm (điều 4, 15, 19, 24 và 26), của luật lữ (điều 1, 20 và 22) cùng những âm giai của chúng (điều 24 và 26).

Về những sách vở Mâu Tử đã đọc để biết về âm nhạc, chúng ta không cần phải bàn cãi dài dòng ở đây, bởi vì chúng đại khái không gì hơn là những tác phẩm mà chúng ta biết ngày nay như *Chu lễ*, *Lễ ký*, *Đại tã lễ ký*, *Lã Thị Xuân Thu*, *Hoài nam tử*, *Sử ký*, *Hán thư* v.v.. Do thế, điểm lồi cuốn nằm ở trong một vài ghi chú liên quan đến năm âm luật lữ và âm giai. Năm âm dĩ nhiên là năm nốt tiêu chuẩn của âm nhạc Trung Quốc cũng như nước ta, đấy là *cung*, *thương*, *giốc*, *chủy* và *vũ*, trước khi có sự phổ biến và chấp nhận bảy âm ghi theo lối người Nguyên. Chúng ta không rõ Mâu Tử có biết thêm hai âm phụ, đấy là biến chủy và biến cung của năm âm vừa kể đó hay không, mà vào cuối thế kỷ thứ

II đầu thế kỷ thứ III sđl đã trở thành hầu như khá phổ biến trong những bản cải âm nhạc.

Vy Chiêu (204-273) là một đồng đại trẻ tuổi của Mâu Tử và là người chú thích sách *Quốc ngữ*. Thiên Chu ngữ của *Quốc ngữ* 3 tờ 13a1 ghi lại câu hỏi: “*Thất luật giả hà?*”. Vy Chiêu chú thích thất luật bằng câu: “*Nhà Chu có bảy âm, hoàng chung là cung, thái thốc là thương, cô tẩy là giốc, lâm chung là chủy, nam lữ là vũ, ứng chung là biến cung và nhụy tân là biến chủy*”. Luật lịch chí của *Hậu Hán thư* 11 tờ 2a9 lại được Lưu Chiếu dẫn chú thích của Trịnh Huyền cho thiên *Lễ vận* của *Lễ ký*, theo đây “*cung số 81, hoàng chung dài 9 tắc (9 x 9: 81). Ba phần cung bỏ một phần thì sinh chủy; chủy số 54. Lâm chung dài 6 tắc (9 x 6: 54) ba phần của chủy thêm một phần thì sinh thương. Thương số là 72, thái thốc dài 8 tắc (9 x 8: 72). Ba phần của thương bỏ một phần thì sinh vũ; vũ số là 48, nam lữ dài 5 tắc một phần ba (9 x 5 1/3: 48). Ba phần của vũ thêm một phần thì sinh giốc; giốc số là 64, cô tẩy dài 7 tắc 1 phần chín (9 x 7 1/9: 64). Ba phần của giốc bỏ một thì sinh biến cung, nhưng thêm một phần thì sinh biến chủy*”.

Hệ thống 7 âm như vậy chắc chắn đã rất phổ biến vào thời của Mâu Tử, mà những chú thích của Trịnh Huyền và Vy Chiêu đã chứng tỏ. Dầu Mâu Tử có biết

bảy âm đó hay không, điều đương nhiên là ông đã biết hệ thống 12 luật lữ nhằm phối hợp năm âm nói trên thành những nhạc điệu. Mặc dù ông không liệt đủ 12 luật lữ ấy cùng những liên hệ của chúng, nhưng việc trọng lữ được coi như tháng tư hay hoàng chung như tháng 11, chứng tỏ ông rất quen thuộc với quan niệm và lý thuyết lịch luật và cách sử dụng chúng. Căn cứ vào *Sử ký* 25 tờ 3b-9a, 12 luật lữ có những liên hệ như sau tới 12 chi và 12 tháng:

Bảng 1

Luật lữ	Tháng	Chi
Hoàng chung (HC)	11	Tý
Đại lữ (DL)	12	Sửu
Thái thốc (TT)	1	Dần
Giáp chung (GC)	2	Mão
Cô tấy (CT)	3	Thìn
Trọng lữ (TL)	4	Ty
Nhụy tân (NT)	5	Ngọ

Lâm chung	(LC)	6	Mùi
Di tặc	(DT)	7	Thân
Nam lữ	(NL)	8	Dậu
Vô tạ	(VT)	9	Tuất
Ứng chung	(UC)	10	Hợi.

Bản kê khai đề danh và liên hệ vừa thiết lập, những tư liệu khác, đặc biệt là tư liệu của *Hậu Hán thư* đều đồng nhất. Tuy nhiên, đến khi thiết lập độ số của 12 luật lữ cùng những tương quan của chúng với năm âm, những sai khác đã xuất hiện. Chẳng hạn, cả *Sử ký* lẫn *Hậu Hán thư* đồng ý là, hoàng chung tương đương với âm cung. Nhưng, trong khi *Sử ký* cho độ số của Hoàng chung là 81, *Hậu Hán thư* xác định nó với số 90. *Hoài nam tử* đại khái thì đồng ý với *Sử ký*. Chúng ta như vậy có hai hệ thống độ số khác nhau lưu hành tới thiếu là trước thời Mâu Tử. Câu hỏi Mâu Tử dùng hệ thống nào, do thế không phải là dễ trả lời, nhất là khi một người đồng thời với Mâu Tử như Trịnh Huyền lại dùng hệ thống của *Sử ký* và *Hoài nam tử*, chứ không phải là *Hậu Hán thư*, như lời chú dẫn trên cho thấy. Nó càng khó trả lời hơn nữa, khi chúng ta phải bàn đến quan niệm *thanh trọc*, mà Mâu Tử nói tới.

Mâu Tử đề cập tới những bản nhạc *Thanh giốc* và *Thanh thương* (điều 24 và 26), giả thiết như vậy một

kiến thức về việc phân chia năm âm thanh hai loại, *thanh* và *trọc*. Quan niệm *thanh trọc*, dĩ nhiên, xuất phát từ nỗ lực kết hợp năm âm với 12 luật lữ để tạo ra những nhạc điệu. Nói như *Nguyệt linh chương cú*, mà Lưu Chiêu cho dẫn ra trong *Hậu Hán thư* 2 tờ 2a7-8: “Thánh nhân thời thượng cổ dựa vào âm dương để phân biệt tiếng gió thổi và xác định sự *thanh trọc* của nó, nhưng vì không thể viết thành văn hay truyền bằng miệng, do thế, bắt đầu đúc kim loại làm chuông, để làm chủ tiếng của 12 tháng. Sau đấy, vì bất chước khí lên xuống, chuông trở thành khó phân biệt, nên bèn cắt tre làm ống gọi là *luật*. Luật như vậy là pháp định sự *thanh trọc*. Để xác định tiếng *thanh trọc*, người ta lấy sự ngắn dài của ống làm chế định. Luật từ đó là một ống tre dùng để xác định sự *thanh trọc* của âm thanh. Và sự xác định ấy dựa trên độ dài ngắn của ống tre đó”.

Quan niệm *thanh trọc* này trên nguyên tắc thật tương tự như xác định hệ thống bát bộ của âm nhạc phương Tây, theo đấy, âm giá sáu âm tiếp theo được đặt trên âm giá của một âm cơ bản. Chẳng hạn, nếu âm *đô* là âm cơ bản và có một âm giá với một độ dài nào đấy, thì âm *sol* sẽ được xác định có một âm giá bằng $1/2$ độ dài của âm giá âm *đô*, âm *fa* bằng $2/3$ v.v...

Sự thanh trọc của âm thanh, cứ *Nguyệt linh chương cú*, cũng được xác định theo cùng một cách, nhưng với ống sáo tre, thay vì dây đàn. Sau đó, Kinh Phòng (77-37 tdl) khám phá ra tính ích dụng của nó, như chính *Hậu Hán thư* 11 tờ 2b5-5 ghi lại: “*Phòng lại nói rằng: Tiếng (sáo) tre không thể đem đo điệu, nên làm cái chuẩn để định số. Chuẩn giống như đàn sắt, dài một trượng và có 13 dây*”. Do thế, độ số của 12 luật lữ xác định tính thanh trọc của ngũ âm. *Quốc ngữ* nói, “*Tai nhận ra sự hòa âm là nhờ ở thanh trọc*”. Và Ngu thư theo dẫn chứng của *Hậu Hán thư* cùng quyển cùng trang lại bảo “*Luật tức là để hòa thanh*”. Sự sai khác về độ số của những luật lữ do vậy có một ảnh hưởng quyết định về việc xác định tính thanh trọc cũng như hòa âm vừa nói. Sự sai khác ấy có thể thiết lập như sau, căn cứ *Hậu Hán thư* (HHT), *Hoài nam tử* (HNT), *Sử ký* (SK) và *Trịnh Huyền* (TH).

Bảng 2

<i>Luật lữ</i>	<i>HHT</i>	<i>SK</i>	<i>HNT</i>	<i>TH</i>
Hoàng chung	90	81	81	81
Đại lữ	84.2307	76	76	
Thái thốc	80	72	7272	

Giáp chung	74.8717	67.68	68	
Cô tẩy	71.07	64	64	64
Trọng lữ	66.5527	60.03	60	
Nhụy tân	63	56.88	57	
Lâm chung	60	54	54	54
Di tắc	56.1538	50.76	51	
Nam lữ	53.33	48	48	48
Vô tạ	49.9145	45.02	45	
Ứng chung	47.38	42.66	42	

Với bảng kê vừa thấy, người ta có thể nhận ra một cách dễ dàng là *Sử ký* và thiên *Thiên văn huấn* của *Hoài nam tử* cũng như lời chú của *Trịnh Huyền* đều tương đối giống nhau trong việc định độ dài của 12 luật lữ. Chỉ *Hậu Hán thư* là khác. Điều may mắn là, nếu cứ trên tỷ lệ xác định, chúng thực sự không khác nhau gì hết. Dựa vào chính cách xác định của *Tư Mã Thiên* thì liên hệ giữa 12 luật lữ và năm âm, được đặt trên cơ sở hai tỷ lệ $\frac{2}{3}$ và $\frac{4}{3}$, hay nói theo thuật ngữ của ông dựa trên cơ sở “hạ khứ nhất phần, thượng ích nhất phần”. Bây giờ bằng hai tỷ lệ ấy, cả *Sử ký* lẫn *Hậu Hán thư* đã rút ra những số của chúng và thiết lập những liên hệ

với năm âm, mà cả hai cùng *Hoài nam tử* và *Trịnh Huyền* đều hoàn toàn đồng nhất, theo đấy, nếu hoàng cung có số 81 và là âm cung, thì “ba phần bỏ một” của số đó ta sẽ có âm chủ với số 54, “ba phần thêm một” của số 54 ta sẽ có âm thương với số 72, rồi “ba phần bỏ một” của số 72 ta có âm vũ với số 48, cuối cùng “ba phần thêm một” của 48 ta có âm gốc với số 64.

Bảng 3

<i>Luật lữ</i>	<i>Sử ký</i>	<i>Hậu Hán thư</i>	Âm
Hoàng chung	81	90	cung
Lâm chung	81(2/3):54	90 (2/3):60	chủ
Thái thốc	54 (4/3):72	60 (4/3):80	thương
Nam lữ	72 (2/3):48	80 (2/3):52.33	vũ
Cô tẩy	48 (4/3):64	53.33 (4/3):71.07	gốc
Ứng chung	71.07 (2/3):47.38		biến cung
Nhụy tân	47.38 (4/3): 63.173		biến chủ

Như vậy, dù âm số cơ bản khác nhau, cả *Hậu Hán thư* lẫn *Sử ký* đều dựa trên hai tỷ lệ nguyên ủy để

xác định liên hệ giữa 12 luật lý cũng như năm âm và khả năng kết nối giữa chúng. Nguyên tắc thanh trọc do thế không bị ảnh hưởng gì hết, bởi vì nếu âm số cơ bản khác nhau thì những âm số tiếp theo khác nhau, nhưng chúng vẫn có cùng tỷ lệ liên hệ.

Nhưng tất cả những tư liệu vừa thấy đều xác định liên hệ giữa năm âm bằng hai tỷ lệ $2/3$ và $4/3$, thì nó không nhất thiết có nghĩa liên hệ giữa năm âm hoàn toàn được xác định theo thứ tự xuống lên đấy. *Quản tử* 19 tờ 2a4-12, mặc dù sử dụng hai tỷ lệ ấy và dùng âm số 81 cho hoàng chung âm cung, đã áp dụng một cách khác và đạt đến những âm số sau, khi so với âm số của *Sử ký*:

Bảng 4

Âm

Tư liệu chuyển vũ cung thương giốc chuyển vũ

<i>Quản tử</i>	108	96	81	72	64		
<i>Sử ký</i>			81	72	64	54	48

Ta có thể thấy là, tác giả *Quản tử* đã rút những số 108 và 96 của mình ra từ việc áp dụng tỷ lệ $4/3$ cho âm số 81 và 72 theo thứ tự liệt ra: $81(4/3): 108$ và $72(4/3): 96$. Cố nhiên, thứ tự liên hệ của chúng có thể thiết lập

theo chính cách tính của *Quản tử*. Đó là: “*Hễ sắp đầy năm âm thì âm đầu phải trước hết lấy một làm chủ, rồi thành 3, mở thành 4, hiệp thành 9 x 9, để sinh hoàng chung, số đầu của tiểu tố để thành cung; ba phần của nó mà thêm một phần nữa để làm 108 thì là chủ; ba phần của 108 mà bỏ thừa của nó đi thì đủ để sinh thương; ba phần của 72 mà lại thêm vào chỗ của nó thì thành vũ; ba phần của 96 mà bỏ thừa của nó đi thì thành giốc*”.

Bảng 5

Âm	<i>Quản tử</i>	Sử ký
Cung	81	81
Chủ	81 (4/3): 108	81 (2/3): 54
Thương	108 (2/3): 72	54 (4/3): 72
Vũ	72 (4/3): 96	72 (2/3): 48
Giốc	96 (2/3): 64	48 (4/3): 64

Dựa vào bảng liệt kê này, rõ ràng là *Quản tử* đã đảo ngược thứ tự áp dụng hai tỷ lệ 2/3 và 4/3. Sự đảo ngược này là một đặc biến duy nhất của *Quản tử* và không thể tìm thấy trong những tư liệu khác, từ *Lã Thị*

Xuân Thu cho tới những chú thích của *Trịnh Huyền*. Do đó, bởi vì nó không xác định thêm những tương đương trong 12 luật lý, chúng tôi không thiết lập những quan hệ có thể của năm âm số đảo ngược này với hệ thống 12 luật lý hiểu theo những xác định của *Sử ký* và cùng loại. Dẫu rằng, một thiết lập như thế không phải là không thể. Thông thường nếu căn cứ vào hệ thống của *Sử ký* hay *Hậu Hán thư* thì quan hệ giữa hai tỷ lệ là quan hệ hạ thượng. Ở đây *hoàng chung* hạ sinh *lâm chung* qua tỷ lệ $2/3$, *lâm chung* thượng sinh *thái thốc* qua tỷ lệ $4/3$ v.v... để có *cung* sinh *chủy*, *chủy* sinh *thương* v.v... Bây giờ, trong hệ thống *Quản tử*, ta có một tình trạng trái ngược. Thay vì hạ sinh, ta phải nói, *hoàng cung* *thượng sinh* *lâm chung*, *lâm chung* *hạ sinh* *thái thốc*... để *cung* sinh *chủy*, *chủy* sinh *thương* v.v...

Một lần nữa, chúng tôi không rõ *Mâu Tử* có bao giờ nghĩ tới hệ thống của *Quản tử* khi ông nói “*Nghe tiếng thanh thương bảo là tiếng giốc*”. Tuy nhiên, vì sự xuất hiện lẻ tẻ của nó và sự phổ quát của hệ thống *Sử ký*, chúng ta có thể giả thiết là, ông đã dựa vào hệ thống sau, khi nói tới quan niệm thanh trọc của năm âm. Sự thanh trọc này, như đã thấy, bắt nguồn từ việc xác định mức ngắn dài trên ống nghe, mà mục *Cổ nhạc* của *Lã Thị Xuân Thu* đã ghi lại. Theo mục này thì *Hoàng đế* sai *Lệnh Luân* “*từ Đại Hạ đi đến rừng ở phía*

tây Côn Lôn, lấy tre ở khe Lâm Giải, chọn lấy cây thẳng rồng và dài, chặt lấy một đoạn giữa hai mắt dài ba tấc chín phân, mà thổi, lấy đó làm cung hoàng chung, thổi gọi là Xá thiếu. Rồi tiếp đến chế, thêm mười hai ống nữa, đem đến dưới làm Nguyễn du, nghe lấy tiếng chim phụng hoàng hót, để phân biệt tiếng thổi thành 12 luật. Tiếng hót của chim đực (Phụng) gồm có 6 và tiếng hót của chim cái (Hoàng) cũng gồm 6, xong đem chúng so sánh với cung hoàng chung. Hễ chúng thích hợp với cung hoàng chung thì như vậy có thể đều do cung hoàng chung sinh ra vậy. Cho nên, gọi cung hoàng chung là gốc cội của luật lữ”.

Xác định này của Lã Thị Xuân Thu có giá trị hình như cho tới lúc Kinh Phòng chính thức lên tiếng phê bình và thay việc xác định luật lữ bằng ống tre bằng một xác định dựa trên một cái chuẩn, mà chúng tôi đã nói tới. Một khi đã có 12 luật lữ và năm âm, vấn đề dĩ nhiên là xác định sự kết hợp chúng, để giúp nhạc sĩ có đủ tiết điệu cho những sáng tạo của họ. Kinh Phòng đã nói tới việc ông “làm cái chuẩn... để tạo ra tiết thanh trọc của sáu mươi luật”, như Hậu Hán thư 11 tờ 2b4-7 ghi lại. 60 luật của Phòng dĩ nhiên phát xuất từ sự kết hợp 5 âm với 12 luật lữ, mà chỉ một chút tính nhẩm ta cũng có thể thấy ngay: $5 \times 12 = 60$. Sự kết hợp này, xảy

ra như thế nào? Lấy cung hoàng chung của *Lã Thị Xuân Thu* làm thí dụ.

Căn cứ vào độ số của năm âm, thì âm cung chỉ có liên hệ $2/3$ hay $4/3$ với những âm tiếp theo. Trong hệ thống *Sử ký*, âm cung chỉ có liên hệ $2/3$ mà thôi. Do vậy, vì khởi điểm của âm cung là hoàng chung và âm cung chỉ có liên hệ $2/3$, âm tiếp theo âm cung trong hệ thống ấy cố nhiên là âm chủ, tức 81 ($2/3$): 54 và như thế rơi vào luật lâm chung. Từ âm chủ và khởi điểm lâm chung bằng liên hệ $4/3$ (bởi vì liên hệ $2/3$ vừa được sử dụng), ta sẽ có âm thương và luật thái thốc, bằng sự lặp lại diễn trình này cho tới khi năm âm đã hoàn toàn xuất hiện, ta có 1 cung. Và vì cung này lấy khởi điểm từ luật hoàng chung, nó được gọi là cung hoàng chung. Làm thế, cho tới khi cả năm âm và 12 luật lữ đã được kết hợp với sự ra đời của 12 luật, hay điệu. Mười hai luật này có thể trình bày trong biểu đồ sau:

Bảng 6

Luật	lữ	HC	DL	TT	GC	CT	TL	NT	LC	DT	NL	VT	UC
Cung													
HC		C		+T3		+G5			-Ch2		-V4		
LC				+CH2		+V4			C		-T3		- G5
TT				C		+T3		+G5			+Ch2		- V4
NL			+G5			+Ch2		+V4			C		-T3
CT			+V4			C		+T3		G5			-Ch2
UC			+T3		+G5			+Ch2		V4			C
NT			+Ch2		+V4			C		T3		G5	
DL			C		+T3		+G5			Ch2		V4	
DT			+G5		+Ch2		+V4			C		T3	
GC		+V4			C		+T3		G5			-Ch2	
VT		+T3		+G5			+Ch2		V4				C
TL		+Ch2		+V4			C		T3		G5		

Trong biểu đồ này, năm âm cung, thương, giốc, chủy và vũ được viết tắt C, T, G, Ch, V theo thứ tự liệt ra. Những số 2, 3... đi sau chúng nhằm chỉ thứ tự liên hệ của chúng theo tỷ lệ $2/3$ và $4/3$. Dấu cộng và trừ (+

và -) đứng trước chúng nhằm cho thấy những liên hệ ấy ngược xuôi thế nào. Chẳng hạn, từ HC đi xuống LC, để cho C liên hệ với Ch bằng tỷ lệ $2/3$, chúng tôi gọi là liên hệ xuôi và tượng trưng bằng dấu trừ. Nó là cái mà Tư Mã Thiên gọi là “hạ sanh”. Âm Ch được ghi thêm số 2, vì âm cung “hạ sanh” trực tiếp Ch. Rồi từ Ch2 này là LC, nếu ta đếm xuống tới UC thì cũng chưa có luật nào thỏa mãn liên hệ $4/3$. Do đó, chúng ta đếm từ đầu trở xuống tới luật TT thì có được độ số 72. Như vậy nó thỏa mãn liên hệ ấy và rơi vào độ số của âm T. Liên hệ này chúng tôi gọi là liên hệ ngược và tượng trưng bằng dấu cộng, và Tư Mã Thiên gọi là “thượng sanh”. Bằng hai liên hệ ấy, căn cứ độ số của năm âm và 12 luật lữ, những cung khác của 12 luật lữ được thiết lập, như đã thấy, để tạo nên 12 điệu.

Biểu đồ ấy chỉ có 12 điệu, bắt đầu với cung hoàng chung và kết thúc với cung trọng lữ. Để có 60 luật, 12 điệu khác phải thiết lập cho âm tiếp theo, bắt đầu với thương hoàng cung và chấm dứt với thương trọng lữ theo cùng một cách, với một phân biệt đương nhiên là, thay vì cung, thương được coi là âm cơ bản. Những âm còn lại đến lượt chúng cũng được coi là âm cơ bản, để tạo những 12 điệu của riêng chúng, như cung hoàng chung hay thương hoàng chung, và ta có chủy hoàng chung, giốc hoàng chung và vũ hoàng

chung. Từ đấy 60 luật hay đúng hơn là 60 điều được xác định. Sáu mươi điều này Kinh Phòng đã biết tới. Do vậy, chúng phải lưu hành vào thời của Mậu Tử, mặc dù ngày nay mục Nhạc chí của *Hậu Hán thư* đã không ghi lại một khúc điệu nào phổ theo 60 điều vừa kể. Tình trạng này không có gì đáng ngạc nhiên hết.

Chính *Hậu Hán thư* 11 từ 13a2-b8 mục Nhạc chí đã cho biết là sau khi Kinh Phòng thiết lập 60 luật, thì “vào năm Nguyên Hòa thứ nhất (84 sđl) đãi chiếu hầu chung luật Ân Đồng dâng thư nói rằng: ‘Quan lại không một người nào hiểu 60 luật để dùng cái chuẩn mà xác định âm điệu. Cho nên, đãi chiếu Nghiêm Sùng đem hết phép xác định âm điệu bằng cái chuẩn dạy cho con mình là Nam Tuyên. Tuyên đã học thông hết, nguyện xin cho triệu Tuyên bổ làm học quan lo việc xác định âm điệu cho nhạc khí’. Vua ra chiếu nói: ‘Con Sùng học biết rõ luật, phân biệt nhóm phối hợp thanh nên xét thử Nam Tuyên, chứ không được dựa gởi vào cái học của người cha, để cho kẻ điếc cũng có thể thông được sự vi diệu của âm thanh, đến nỗi một cái sai cũng chẳng biết, một cái phải cũng chẳng hay. Hãy đem âm luật thối bật lên. Nếu có thể biết rõ cả mười hai luật không sai một chút thì có thể truyền được cái học của Sùng vậy’. Thái sử thừa Hoằng đem thử Tuyên 12 luật, thì hai luật Tuyên trúng, bốn luật Tuyên không

trúng, còn sáu luật còn lại Tuyên không biết là những luật gì. Tuyên do thế bị bãi chức. Từ đó, luật gia không ai có thể xác định âm luật trên cái chuẩn làm bằng cách độ dây, và hầu bộ không biết làm cho chúng thấy lại.

Hy Bình năm thứ 6 (177) các Đông quan cho gọi những vị điển luật là thái tử xá nhân Trương Quang v.v... đến hỏi ý về việc xác định âm luật bằng chuẩn. Quang không biết, trở về lục soát kho cũ, tìm được một khí cụ, hình nó giống như hình cái chuẩn mà Phòng vẽ lại trong sách, nhưng không thể định sự căng dùi của những sợi dây của nó, bởi vì những âm không thể ghi lại trên đó. Lúc bấy giờ, có người biết, muốn dạy thì không ai theo, kẻ đạt tâm biết rõ thì không thể làm thầy. Cho nên, người có thể giải thích sự thanh trọc của âm thanh trong các sử quan từ đấy tuyệt tự, và cái người ta có thể truyền lại thì chỉ gồm thường số và hầu khí mà thôi”. Đây là báo cáo của chính Hậu Hán thư.

Việc những luật điệu do Phòng xác định, giả như không lưu hành vào thời Mâu Tử tại nước ta, vì vậy tất không có gì đáng phải ngạc nhiên. Ngay cả giữa năm 85 sd1, nghĩa là chỉ một trăm năm sau khi Phòng phát minh 60 luật, mà Ân Đồng đã phải nói “quan vô hiểu lục thập luật dĩ chuẩn điệu âm”, huống nữa là thời Mâu Tử. Mâu Tử sống không lâu, trước khi Linh đế bắt đầu

cố gắng một lần nữa định âm luật bằng cái *chuẩn*. Nhưng lần này, ngay cả những người có trách nhiệm về nó cũng không biết làm sao mà đặt những sợi dây của cái *chuẩn* cho đúng cách, chứ khoan nói chi tới việc thiết định âm luật dựa trên chúng.

Sự tình này, Thẩm Ước vào thế kỷ thứ V mượn lời của Thái Ung (132-192) mô tả nó như sau: “*Chu lễ ghi sáu luật, sáu lữ, giống như Lễ ký*”. Lại nói: “*Năm thanh 12 luật lần lượt thay nhau làm cung*”. Lưu Hâm và Ban Cố viết về *Lịch chí* cũng ghi có 12 luật. Chỉ Kinh Phòng mới bắt đầu sáng tạo ra 60 luật. Đến thời Chương đế, thì phép định luật của Phòng đã mất. Thái Ung tuy cố tìm xưa để ghi lại lời ông ấy, nhưng phải nói: “Ngày nay không một người có thể định”. Thái Ung là một đồng đại lớn tuổi của Mâu Tử. Song, chúng ta dĩ nhiên không thể khẳng định rằng, Mâu Tử không biết một cách rành mạch những luật do Kinh Phòng khởi sáng, bởi vì chính *Hậu Hán thư* đã nói tới sự có mặt của người biết chúng muốn dạy mà chẳng ai theo và những người tâm đạt thể tri thì không thể làm thầy.

Mâu Tử có thể thuộc lớp người này, căn cứ vào kiến thức rộng rãi phát biểu trong *Lý hoặc luận* của ông. Trong liên hệ này, cần nói thêm là, có lẽ chính tình trạng, như nó ghi lại và Thái Ung báo cáo, mà ngày nay *Hậu Hán thư* đã không có một trình bày rõ

ràng nào hết về tất cả những 60 luật của Kinh Phòng. Ngoài lý do kiến thức rộng rãi vừa nói, chúng ta có thêm một bằng cứ sau khi giả thiết về việc hiểu rõ 60 luật của Mâu Tử do Kinh Phòng khởi xướng. Và nó, không gì hơn là câu phát biểu trong điều 24: “*Nghe tiếng thanh thương mà bảo là tiếng giốc, ấy chẳng phải là lỗi của cây đàn, mà là lỗi của kẻ nghe đàn không hiểu vậy*”.

Phát biểu ấy chứng tỏ Mâu Tử biết rõ 60 luật của Phòng, bởi vì như đã thấy, Phòng là người đầu tiên công nhiên xác định 60 luật và xác định chúng nhờ vào việc sử dụng cái chuẩn cũng do ông sáng tạo, sau khi phê bình sự không chính xác của việc dùng ống sáo tre. Và cái chuẩn theo *Hậu Hán thư* thì “*có hình giống như cái đàn sắt, dài một trượng mà có 13 dây*”. Nhưng chính thời Mâu Tử, người ta đã nhận thấy chỉ dùng chuẩn mà thôi để định thanh tặc thì không chính xác một cách hoàn toàn đáng muốn.

Hậu Hán thư 11 tờ 12b11-12 viết: “*Tiếng của cái chuẩn rõ ràng dễ đạt, phân tặc lại thô; nhưng chỉ dùng dây căng dùi của chuẩn để định thanh tặc, mà không dùng thêm ống sáo thì không lấy đâu cho chính xác được*”. Chính việc khám phá ra sự cần thiết của cái ống sáo này, mà vào thế kỷ thứ III sdl, khi nỗ lực tái thiết lại 60 luật của Phòng được thực hiện với những người

như Đỗ Quy, Liệt Hòa Từ v.v... người ta hầu như muốn hoàn toàn dựa vào nó.

Tống thư 11 tờ 8a2-4 viết: “Lại hỏi khi hòa, nếu người ta không biết ý nghĩa của luật lữ, mà muốn làm nhạc âm phân chia đều giữa những điệu cao, thấp, thanh, trọc, thì họ phải lấy gì mà gọi? Hòa Từ mỗi khi hiệp nhạc thì tùy theo tiếng ca thanh trọc của người ta mà dùng ống sáo có dài ngắn. Giả như tiếng người đó trọc thì dùng cái ống sáo dài 3 thước 2 tấc, nhân thế gọi là điệu 3 thước 2 tấc. Nếu tiếng ca thanh thì dùng ống sáo dài 2 thước 9 tấc, nhân thế gọi là điệu 2 thước 9 tấc”.

Cái sáo như vậy từ thế kỷ thứ I sdl trở đi đã bắt đầu phục hồi địa vị thời Hoàng đế của nó, sau một thời gian bị Kinh Phòng phê bình, trong việc xác định 12 luật lữ cũng như 60 luật phái sinh từ chúng. Việc Mâu Tử nói “*Nghe thanh thương mà bảo là giốc, ấy chẳng phải là lỗi của cây đàn*”, chứng tỏ một cách rõ ràng là, Mâu Tử đã biết đến nỗ lực xác định luật lữ và 60 luật bằng cái chuẩn của Phòng. Thế thì, sự thanh trọc của năm âm được xác định thế nào?

Nói rằng: “*Luật là phép định sự thanh trọc, lấy tiếng thanh trọc để định sự ngắn dài làm định chế*” (luật giả, thanh trọc chi suất pháp giả, thanh chi thanh trọc dĩ chế trường đoản vi chế). Nói thế dĩ nhiên cũng

chưa nói rõ, tại sao để định sự thanh trọc, người ta phải cần tới cả một hệ thống những âm điệu kiểu của Kinh Phong. Lấy trường hợp câu phát biểu trên của Mâu Tử làm thí dụ. Mâu Tử nói: “*Có người nghe thanh thương mà bảo là giốc*”. Tại sao? Tại sao có sự lẫn lộn này giữa thanh thương và giốc? Nó cố nhiên không chỉ vì người nghe mà thôi, dầu rằng đó là lý do chính. Ngày nay, chúng ta không biết rõ người thời Hậu Hán đã định thanh thương và giốc trên cái chuẩn hay cây đàn thế nào. Tuy nhiên, bước qua thế kỷ thứ III sđl, với sự sử dụng cái sáo một cách hầu như phổ biến, chúng ta có thể biết một cách khá tường tận, tại sao thanh thương có thể đã bị lẫn lộn với giốc. Chẳng hạn, cứ báo cáo của *Tống thư* 11 tờ 8b3-6 thì chính thanh điệu pháp dựa trên sự xác định bằng ống sáo, có thể trình bày thế này:

Bảng 7

Luật lữ	Âm	Lỗ trên ống sáo
Hoàng chung	cung	1
Ứng chung	biến cung (BC)	2
Nam lữ	vũ	3
Lâm chung	chủ	4
Nhụy tân	biến chủ	5 “phụ”

Cô tẩy giốc dịch thể trung thanh
 Thái thốc thương dịch hậu xuất khổng giả

So với biểu đồ trên, ta có thể thấy một cách dễ dàng là, cái mà Thẩm Ước gọi là “chính thanh điệu pháp” không gì hơn là đích thị cung hoàng chung:

Bảng 8

Luật lữ	HC	ĐT	TT	GC	CT	TL	NT	LC	ĐT	NL	VT	UC
Cung HC	C		T		G		(BCh)	Ch		V		(BC)

Với một khác biệt, đây là sự xuất hiện của biến cung và biến chuyển, mà chúng tôi cho đặt vào dấu ngoặc. Ta cũng có thể thấy sự phân phối âm và 7 luật lữ trên ống sáo hoàn toàn đúng theo độ dài 7 âm. Căn cứ bảng kê 3 *Hậu Hán thư* (HHT) có độ dài của 7 âm thế này, khi so với thứ tự số lỗ của *Tống thư*:

Bảng 9

Lỗ của <i>Tống thư</i>	<i>HHT</i>	Âm	Luật lữ
1	90	C	HC
2	47.38	BC	UC
3	53.33	V	NL
4	60	Ch	LC
5 “phụ”	67.173	BC	NT
dịch thể trung thanh	71.70	G	CT
dịch hậu xuất khổng	80	T	TT

Ta có thể thấy một cách rõ ràng là, nếu âm cung là cơ bản và có độ dài 90, thì những âm có độ dài ngắn chừng nào sẽ đứng gần nó chừng ấy. Và điều này thể hiện một cách minh nhiên trong thứ tự số lỗ của cái sáo với âm biến cung ngắn nhất rơi vào lỗ thứ hai và âm thương dài nhất rơi vào lỗ cuối cùng của cái sáo cung hoàng chung. Khi một bản nhạc viết theo điệu cung hoàng chung, nó như vậy được thổi theo thứ tự những lỗ vừa liệt. Nếu nói theo Liệt Hòa Từ: “*Nếu không biết ý nghĩa của luật lữ... thì tùy người ca tiếng thanh hay*

trọc; mà dùng ống sáo dài hay ngắn; nếu họ ca tiếng trọc thì dùng ống sáo dài 3 thước 2 tấc... nếu tiếng thanh thì dùng sáo dài 2 thước 9 tấc". Thanh và trọc như thế có thể quan sát bằng sự xác định độ ngắn dài của ống sáo và định nghĩa bằng sự ngắn dài này. Bằng quan sát đấy, độ dài của một âm càng ngắn bao nhiêu thì càng thanh bấy nhiêu. Chẳng hạn, căn cứ vào bảng kê 9 thì âm biến cung là âm thanh nhất với độ dài 47.38 và âm thương là âm trọc nhất, với độ dài 80, dựa trên độ dài của âm cung cơ bản.

Có lẽ, Trịnh Huyền đã hiểu thanh trọc theo cắt nghĩa này, nên ông đã chú thích một cách đáng chú ý hai chữ "thanh trọc" trong câu "xương hòa thanh trọc, đại tương vi kinh" của Tư Mã Thiên trong *Sử ký* 24 tờ 21a1-2 bằng xác định: "*Thanh từ nhụy tân cho tới ứng chung, trọc từ hoàng chung đến trọng lữ*". Ta nói Trịnh Huyền hiểu thanh trọc theo độ dài, ngắn dài. Đó bởi vì Huyền đã giới hạn thanh vào những luật lữ từ nhụy tân cho tới ứng chung và trọc từ hoàng chung cho tới trọng lữ. Khi giới hạn như thế, Huyền đương nhiên biết rằng những âm rơi vào vùng những luật lữ từ nhụy tân trở xuống đều nhất loạt thuộc độ dài ngắn và những âm rơi vào vùng từ hoàng chung đến trọng lữ đều nhất loạt thuộc độ dài dài. Điểm này chúng ta chỉ cần nhìn lại bảng kê 6 tất có thể nhận ra ngay.

Từ lâm chung trở xuống, những âm nhất loạt mang dấu trừ trước chúng, như vậy chúng tổ chúng “hạ sanh”, nghĩa là, bị “khử nhất phần” của âm cơ bản. Ngược lại, từ trọng lữ trở lên, chúng nhất loạt có dấu cộng, tức “thượng sanh”, và được “ích nhất phần” từ độ dài của những âm đứng trước chúng. Trường hợp độ dài của những âm rơi vào luật lữ nhụy tân mặc dù có dấu + “thượng sanh”, thực sự chỉ có thể nói như tượng trưng cho mức dài nhất của những độ dài của những âm thuộc vùng những luật lữ “hạ sanh”. Luật định sự thanh trọc như vậy cũng chính là luật định sự hòa thanh. “Luật giả thanh trọc chi xuất phát”.

Nhưng thanh trọc không chỉ định nghĩa trên cơ sở của sự phân chia hệ thống 12 luật lữ thành hai vùng thanh trọc. Ngược lại, thanh trọc luôn luôn là thanh trọc của năm âm. Chính sự phân phối năm âm với những phân biệt thanh trọc của chúng, giữa 12 luật lữ mà đã phân chia luật lữ thành hai vùng “thượng sanh” và “hạ sanh”. Một âm có thể là thanh hay trọc tùy theo độ dài của nó trong liên hệ với những âm đứng trước hay sau nó. Trong trường hợp “chính thanh điệu pháp” dẫn trên, Thẩm Ước, sau khi xác định khá rõ ràng, lổ sáo của những âm cung, biến cung, vũ, chủ và biến chủ với những số 1, 2, 3, 4 và 5 “phụ” đã đặt âm giốc vào lổ, mà ông gọi là “địch thể trung thanh” - tiếng giữa cây

sáo - và âm thương vào cái ông mệnh danh “địch hậu xuất khổng” - lỗ đằng sau cái sáo. Vấn đề những lỗ của hai âm đó nằm chỗ nào trên ống sáo, chúng ta sẽ không bận tâm ngay ở đây. Điểm chúng ta bận tâm sẽ là câu hỏi, tại sao xếp âm giốc và thương vào những lỗ vừa nói.

Căn cứ chính lý luận của Ước thì câu trả lời sẽ thế này: “*Âm thương trọc hơn giốc, nên phải ở dưới giốc, trong khi âm giốc vì ở tại ‘thể trung’ nên phải ở trên lỗ của thương, khiến nó vì ở trên âm cung và thanh hơn cung...*” (thương thanh trọc ư giốc, đương tại giốc hạ, nhi giốc thanh dĩ tại thể trung, cố thượng kỳ thương khổng, lệnh tại cung thượng, thanh ư cung giả, nhiên cung thường chính giả, dư thanh giai bội giả, thị cố tùng cung dĩ hạ khổng chuyển hạ chuyển trọc giả). Bảo rằng, *thương* trọc hơn *giốc* nên ở dưới *giốc*, thế cũng có nghĩa, nếu *thương* không trọc hơn *giốc*, thì nó rất có thể ở rất gần *giốc*. Nói cách khác, nếu *thương* là thanh, nó rất có thể dễ bị lẫn lộn với *giốc*. Ta đã thấy độ dài của *giốc* là 71.07 và của *thương* là 80. Làm cho âm *thương* trở thành thanh, cũng có nghĩa làm cho nó ngắn lại, tức rút ngắn độ dài tiêu chuẩn 80 và làm đứng gần âm *giốc* với độ dài 71.07.

Sự lẫn lộn thanh *thương* với *giốc*, mà Mâu Tử nói tới, do vậy có thể xảy ra một cách dễ dàng, đặc biệt là

lại cái bối cảnh kiến thức đó, để cho những câu nói kiểu “*nghe thanh thương mà bảo là giốc*” có thể được hiểu và được đánh giá đúng với bối cảnh kiến thức của người đã nói lên chúng.

Từ bối cảnh kiến thức ấy, chúng ta bây giờ có thể hiểu là, khi Mâu Tử nói “*Công Minh Nghi gây khúc đàn thanh giốc cho trâu*”, nó không chỉ có một ý nghĩa lịch sử. Ngược lại, chúng ta phải thừa nhận cho nó một ý nghĩa lý thuyết nào đấy. Trong trường hợp này, nếu dựa vào báo cáo của Thẩm Ước trong *Tống thư* 11 tờ 9a6-9, bản *đàn thanh giốc*, mà Nghi đã gây cho trâu, chắc hẳn đã phải được gây theo điệu thanh giốc sau:

Bảng 10

Luật lữ	Âm	Lỗ sáo	Độ dài HHT
Cô tẩy	Cung	Địch thể trung	71.07
Nhụy tân	Thương	5 “phụ”	63.173
Lâm chung	Giốc	4	60
Nam lữ	Biến chủ	3	53.33
Ứng chung	Chủ	2	47.38
Hoàng chung	Vũ	1	90
Thái thốc	Biến cung	Địch hậu xuất	80

Đây là điệu *thanh giốc* theo Ước. Cố nhiên, bằng một lịch sử bắt đầu với Hoàng đế cho tới Thảm Ước qua tay những người như Sư Khoáng, Công Minh Nghi v.v... chúng ta tất không thể nào chắc chắn là Nghi phải gảy điệu *thanh giốc*, như Ước ghi lại. Dầu thế, những gì Ước ghi lại ít nhất cho ta thấy một phần nào bản đàn điệu *thanh giốc* trước thời Ước phải ra sao, hay có những dạng hình thấp thoáng nào. Một lần nữa, đem điệu *thanh giốc* của Ước ra so sánh với những 12 điệu của Kinh Phòng trong bảng kê 6, ta thấy một cách dễ dàng, nó là một phối hợp giữa những cung *cô tẩy* (CT) và cung *giáp chung* (GC):

Bảng 11

Luật	lữ	HC	ĐL	TT	GC	CT	TL	NT	LG	DT	NL	VT	UC
cung			-V4			C		T3		G5			Ch2
GC		V4			C		T3		G5				Ch2
TG		V		BC		C		T	G				(BCh)

Bình luận về điệu này, Ước phát biểu một cách đáng tò mò như sau: "*Thanh giốc chỉ cung, thương và chủy là cùng luật tương ứng, còn bốn thanh còn lại đều*

phi chính". Bình luận như thế Ước hiển nhiên biết một cách rõ ràng là điệu *thanh giốc* đúng lý ra phải đồng nhất với cung *cô tẩy*. Ước nhận ra rằng, trong điệu ấy chỉ *cung, thương* và *chủy* là đúng luật. Nhìn sơ qua bảng kê 11, ta thấy ngay ba âm ấy hoàn toàn đồng nhất với ba âm cùng tên của cung *cô tẩy*. Cùng một cách, nếu 4 âm còn lại bị Ước bảo là "*phi chính*", thì chúng quả đã không có một tương đương nào hết giữa những âm của cung *cô tẩy*, nhưng lại có chung với cung *giáp chung*. Dù kết hợp này sai hay đúng, nó tối thiểu cũng bày tỏ một cách minh nhiên là, điệu *thanh giốc* thời Ước đã chứa đựng những sai khác, mà chính Ước đã nhận ra là "*không đúng với luật*", là "*phi chính*". Từ đó, ta phải rút ra hệ luận tự nhiên là điệu *thanh giốc* này chưa hẳn đã phản ánh điệu *thanh giốc* của Công Minh Nghi, chứ khoan nói chỉ tới những âm điệu cùng tên thời Sư Khoáng hay Hoàng đế. Tình trạng "*phi chính*" Ước nói tới này có lẽ xảy ra, vì những người xác định âm điệu đã hoàn toàn dựa vào ống sáo, chứ không kiểm chứng thêm bằng cái chuẩn. Tối thiểu là từ khi Tư Mã Bưu viết phần chí trong *Hậu Hán thư* vào khoảng những năm 245-305, người ta nhận thấy một phối hợp kiểm chứng là cần thiết cho sự chính xác của những âm điệu, như đã vạch ra ở trên. Cố nhiên, ngay cả vào giữa những năm 177 Trương Quang và những vị "*điển luật*" khác đã không biết làm sao mà đặt những

sợi dây của những cái chuẩn cho đúng với sự căng dùi đòi hỏi bởi luật định của Kinh Phòng, thì ta tất cũng không gì đáng ngạc nhiên, nếu cái *chuẩn* không bao giờ được dùng lại từ ngày đó trở đi. Và một kiểm chứng phối hợp giữa ống sáo và cái *chuẩn* không thể nào được thực hiện.

Dù những “phi chính” hay sai lầm có thể của điệu *thanh giốc*, nó cho thấy, ta phải hình dung “*thanh giốc chi tháo*” của Công Minh Nghi trong những dạng hình và chiều hướng nào. Đồng thời nó cũng vạch cho thấy, khi Mâu Tử nói những âm điệu *thanh thương* hay *thanh giốc*, chúng có thể hiểu theo hai cách. Ta có thể hiểu chúng như muốn nói đến những cung điệu do Kinh Phòng thiết lập, mà nếu chấp nhận lối cắt nghĩa của Trịnh Huyền, tất phải giới hạn vào vùng từ luật lâm chung trở xuống. Ta cũng có thể hiểu chúng như muốn nói đến những cung điệu xác định bằng sự ngắn dài của ống sáo tre và đặt tên theo độ số dài ngắn của cái ống, như Liệt Hòa Tử đã làm: “*Nếu người ta không biết ý nghĩa của luật lỗ... thì tùy theo tiếng ca thanh trọc của người ca, mà dùng ống tre dài ngắn; nếu tiếng ca trọc thì dùng ống sáo dài 3 thước 2 tấc, nhân thế đặt tên điệu 3 thước 2 tấc; nếu tiếng thanh thì dùng ống sáo dài 2 thước 9, nhân thế đặt tên điệu 2 thước 9 tấc*”.

Nếu cứ theo báo cáo của Thẩm Ước, theo đó “*Kinh phòng thí sáng lục thập luật*”, thì đương nhiên ta phải chấp nhận cách hiểu thứ hai, bởi vì Phòng sống cách Công Minh Nghi những tới hơn 200 năm và do thế sự thanh trọc phải được Nghi hiểu trên cơ sở sự dài ngắn của ống sáo và trong giới hạn của 12 luật lữ, chứ không phải trong hệ thống 60 luật của Phòng. Nói thế này không có nghĩa Nghi đã thiếu một kiến thức thực nghiệm về chúng. Thiên Lễ vận của *Lễ ký* nói tới việc “*ngũ thanh lục luật thập nhị quản hoàng tương vi cung*”, chứng tỏ tối thiểu người phát biểu nó biết năm âm có thể lần lượt thay nhau giữ vai trò cung, khi phối hợp với 12 luật lữ. Một khi đã thế, người đó hẳn nhận ra một cách dễ dàng sự có mặt của 60 luật: 12×5 . Và Lễ vận đã do Tả Thánh viết trước thời Phòng, nếu không là do một tác giả vô danh nào đó dưới thời Đông Chu viết. Và Tả Thánh chỉ chép lại những gì do thầy mình là Hậu Thương kể ra dưới thời Tuyên đế nhà Tiền Hán.

Dẫu với trường hợp nào đi nữa, khi nói tới “*thanh giốc chi tháo*”, Công Minh Nghi đã biết phân biệt *thanh giốc* ra khỏi *trọc giốc*. Một phân biệt như thế giả thiết một sự hiểu biết nào đó về cách thức phối hợp thực hiện năm âm với 12 luật lữ. Trong liên hệ này, cần vạch ra là, mặc dù Phòng có thể là người đầu tiên sử

dụng cái chuẩn nhằm xác định âm điệu, quan niệm và hiểu biết về sự liên quan giữa âm điệu và sự căng dùi của dây đàn không phải là mới mẻ gì. Ta đã đọc báo cáo của *Hoài Nam tử* về chuyện Ninh Thích ca bài *Phạn ngư* bằng điệu *thương nhanh*. Tiếng thương trở thành nhanh, dĩ nhiên vì dây đàn quá ngắn hay quá căng. Do thế nó có thể coi như hoàn toàn đồng nghĩa với *thanh thương* hay tiếng thương trong.

Qua những trình bày trên, chúng ta cũng có thể thấy một phần nào tình trạng hiểu biết lý thuyết âm nhạc của Mâu Tử cũng như người nước ta vào cuối thế kỷ thứ II sđl. Kiến thức lý thuyết ấy cố nhiên không có gì đáng ngạc nhiên, khi nhìn chúng song song với kiến thức lịch sử âm nhạc, mà chúng tôi đã vạch ra ở trên. Với những phát biểu lý thuyết kiểu “*nghe thanh thương mà bảo là giốc*” của Mâu Tử, người ta chỉ có thể hiểu được, khi đã hiểu được bối cảnh lý thuyết nằm đằng sau chúng, như đã mô tả. Việc chúng tôi dài dòng bàn cãi chúng, vì vậy, vị tất là đã hoàn toàn không bỏ ích.

Chỉ bối cảnh lý thuyết âm nhạc trên mới cho phép Mâu Tử phát biểu ra những gì ông phát biểu, và những gì ông phát biểu này đến lượt chúng lại giả thiết và đòi hỏi sự có mặt của bối cảnh đó. Việc trình bày ra bối cảnh ấy, do đó, không phải phát xuất từ một tưởng tượng giả thiết kiến thức lý thuyết âm nhạc của Mâu

Tử, mà chính là từ tính đòi hỏi tất yếu của kiến thức ấy, để cho nó có thể được hiểu. Người ta có thể hỏi: giả như Mâu Tử quả thực sự có thứ kiến thức lý thuyết âm nhạc đó, thì ta có một bảo đảm gì về tính phổ biến của nó đối với những người khác tại nước ta vào thời ông? Cố nhiên, ta không có một bảo đảm sự kiện nào.

Điều chúng ta có bảo đảm nằm ở chỗ, Mâu Tử viết *Lý hoặc luận* không phải chỉ riêng cho mình, ngược lại ông nhằm nó cho những người khác, Phật giáo cũng như không Phật giáo. Một khi đã nhằm cho người khác, Mâu Tử phải phát biểu những gì cho những người khác này hiểu. Vì thế, nếu những phát biểu âm nhạc của Mâu Tử có thể hiểu được, thì những người khác ấy tối thiểu cũng phải có một số ý niệm mờ mờ nào đó về lý thuyết âm nhạc, như đã trình bày.

Điểm này, càng trở nên hiển nhiên hơn, khi ta nhớ rằng, *Lý hoặc luận* trước hết và sau cùng là một quyển sách tuyên truyền Phật giáo cho những người không Phật giáo hiểu. Nói thế này, dĩ nhiên không có nghĩa, người Phật giáo đã không đọc nó. Sự thật thì phải ngược lại, Phật giáo Việt Nam vào thế kỷ thứ II sdl phải kể là một nền Phật giáo thiên về tranh luận. Nó ưa tranh luận đến nỗi người vấn nạn Mâu Tử trong điều thứ 22 của *Lý hoặc luận* đã nói: “*Nếu Sa môn có cái đạo tối cao thì sao không ngồi mà thực hành, trái*

lại cứ đi cãi cò phải trái, bàn luận ngay cong?” Với một nền Phật giáo ưa tranh luận thế ấy, sự ra đời của *Lý hoặc luận* chắc chắn được đón mừng như một đóng góp đáng kính và phải đọc. Đọc nó để có thêm khí giới cho công tác cãi cò tranh luận. Kiến thức lý thuyết âm nhạc của Mâu Tử từ đó phải được những người Phật giáo này san sẻ.

Bối cảnh lý thuyết âm nhạc của Mâu Tử do vậy cũng là bối cảnh lý thuyết của người nước ta vào cuối thế kỷ thứ II sdl. Điều này càng vững chắc hơn, nếu ta nhớ lại sự có mặt đồng thời và đồng chỗ với Mâu Tử của những người đại biểu trí thức Trung Quốc như Lưu Hy, Trình Bình, Hứa Tĩnh, Viên Huy v.v... cũng như đại biểu Phật giáo như những vị thầy của Khương Tăng Hội và Đạo Thanh.

Nói như thế dĩ nhiên không có nghĩa, người ta phải học lý thuyết âm nhạc, để hiểu và tuyên truyền Phật giáo, mặc dù đó là một phương tiện khả dĩ, như Đạo Cao trong sáu lá thư đã vạch ra một cách minh nhiên rằng: *“Lấy muôn điều lành làm lời dạy thì đường nó không phải là một; có kẻ ngồi thiền trong rừng rú; có người tu đức bên cạnh thành; hoặc cung kính chấp tay hoặc ca hát tán tụng ngâm vịnh”*. Ca hát tán tụng ngâm vịnh đối với Đạo Cao như vậy cũng là một cách thực hành và xiển dương Phật giáo, có giá trị ngang

hàng với những kẻ “ngồi thiền trong rừng rú” hay “tu đức bên cạnh thành”, hay “cung kính chấp tay”. Song, về lý thuyết, âm nhạc không nhất thiết phải cần thiết cho việc thực hành hay truyền bá Phật giáo. Sự hiểu biết nó do đó phải nhằm trước hết đến việc thực tập và thể hiện âm nhạc. Và giả như âm nhạc có cần thiết cho việc thực hành và xiển dương Phật giáo đi nữa, thì chỉ lý thuyết mà thôi tất không đủ, bởi vì việc ấy cần tới những thể hiện của âm nhạc, chứ không chỉ lý thuyết.

THỰC TIỄN ÂM NHẠC

Nhóm thứ ba, về thực tiễn âm nhạc. Đó là lý thuyết âm nhạc phải biến thành thực tiễn âm nhạc, nghĩa là, phải biến thành những thứ “ca tán tụng vịnh”, mới có thể làm cái chuyện xiển dương truyền bá, mà Đạo Cao muốn. Việc Mâu Tử dùng tới lý thuyết âm nhạc trong *Lý hoặc luận* của ông, ngược lại, phải bày tỏ một phần nào sự thực tập lý thuyết đó của Mâu Tử. Lý luận và kết luận ấy được chứng thực với bằng cứ sau. Trong lời tựa trình bày lý do ra đời của *Lý hoặc luận*, Mâu Tử nói, ông “*dốc chí học Phật, gồm nghiên cứu Lão tử năm ngàn chữ, thu nhận sự sâu sắc làm rượu ngon, vui chơi với Ngũ kinh làm đàn sáo*” (ư thị nhuệ

chí ư Phật giáo, kiêm nghiên Lão Tử ngũ thiên văn, hàm huyền diệu vi tửu tương, ngoạn ngũ kinh vi cầm hoàng).

So sánh sự thưởng thức tư tưởng sâu sắc của *Đạo đức kinh* với việc uống rượu ngon, ta có thể giả thiết rằng, Mâu Tử chắc chắn đã biết rượu ngon tới mức nào, một điểm không có gì đáng ngạc nhiên cho lắm, căn cứ vào cuộc đời đầy kinh nghiệm đa diện của ông. Xin nhớ lại kinh nghiệm tịch cốc: “*Phép tịch cốc có số lên tới những ngàn trăm thuật, nhưng thực hành không có hiệu quả, làm theo không có chứng nghiệm. Cứ xem ba ông thầy tôi theo học, thì mỗi người hoặc tự xưng mình bảy trăm, năm trăm và trăm tuổi. Nhưng tôi theo học chưa tới ba năm, thì ai nấy đều chết mất cả. Sở dĩ như thế là vì họ tuyệt cốc không ăn mà lại đi ăn trăm quả, nhậu thịt thì mê mẩn, uống rượu thì nghiêng vò, nên tinh thần hỗn loạn, khí gạo không đủ nên tai mắt mê hoặc, dâm tà không cấm. Tôi hỏi tại sao thì họ đáp rằng: ‘Lão tử nói, bớt đi rồi lại bớt đi cho đến lúc vô vi; trò vì vậy nên ngày phải bớt đi’. Nhưng tôi xem thì thấy họ ngày càng thêm, chứ không bớt đi chút nào hết, nên ai nấy đều chưa hết mệnh trời đã chết*”.

Đọc tình tiết này, ta thấy ngay, Mâu Tử đã có một đời sống khá đủ mùi. Việc ông so sánh đọc *Đạo đức kinh* với rượu ngon, như vậy không phải là một so

sánh hảo. Nó hẳn làm sống lại hoài niệm những buổi thưởng thức rượu ngon của ông trong lúc tham dự vào phép tịch cốc. Một khi sự thưởng thức rượu ngon là có thật, thì việc ông so sánh sự xem *Ngũ kinh* với chuyện đánh đàn, thổi sáo, tất cũng có một sự thật nào đó. Nói thẳng ra, ngày nay mặc dù *Lý hoặc luận* không cho ta một kiểm chứng nào về việc Mâu Tử đánh đàn, thổi sáo, như trường hợp thưởng thức rượu ngon, câu “*Ngoạn ngũ kinh vì cầm hoàng*” tối thiểu điểm chỉ một cách không chối cãi về việc Mâu Tử chơi đàn thổi sáo. Mâu Tử từ đó rất có thể là một nhạc sĩ khá thành đạt.

Nếu Mâu Tử là một nhạc sĩ, ngoài vai trò xiển dương Phật giáo, chúng ta có thể biết gì về thực tập âm nhạc của Mâu Tử cũng như người khác tại nước ta không? Cố nhiên, không thể có trường hợp người nước ta thời ông ai cũng là nhạc sĩ. Điểm chắc chắn là, mỗi một họ đã phát biểu khả năng âm nhạc của mình theo giới hạn tài ba cho phép. Bởi vì về một mặt, căn cứ vào những báo cáo của những thế kỷ sau, đặc biệt là báo cáo của Lưu Hân Kỳ giữa những năm 384-420, người nước ta rất ưa âm nhạc; và về mặt khác, những ghi chú âm nhạc trên của Mâu Tử giả thiết sự có mặt của một tầng lớp độc giả quen thuộc với lý thuyết cũng thực tập âm nhạc, như đã vạch ra. Phải đánh đàn, mới thực sự hiểu biết câu “*Nghe thanh thương mà bảo giốc*” có

nghĩa gì. Một khi đã cho rằng Mâu Tử và người đồng thời thực tập âm nhạc, câu hỏi tự nhiên tất phải là, họ có những nhạc cụ nào?

Căn cứ vào chính *Lý học luận* thì tối thiểu 6 nhạc cụ sau đã được Mâu Tử đích danh kể ra. Đó là chuông (điều 13), trống (điều 13), đàn (điều 24 và tựa), đàn cầm (điều 26 và 33), sừng (điều 15), và sáo (lời tựa). Ngoài ra, nếu căn cứ vào những phân tích điển cố trên thì Mâu Tử hẳn đã biết nhiều hơn là 6 nhạc cụ vừa kể. Trừ những nhạc cụ mà phần lớn đã mất tích vào thế kỷ thứ II sđl, dẫn người chú thích đồng đại của ông kiểu Trịnh Huyền đến những giải thích bối rối, nếu không là sai lầm, như kiết kích, minh cầu, phu bác, hiệp chỉ v.v... mà ta đã có dịp thấy rõ ở trên, Mâu Tử chắc hẳn đã biết thêm đàn sắt, ống tiêu, cải chúc, cái ngữ, cái nam thước và trống tay, mà Huyền và nhiều người khác đã biết tới. Phối hợp sáu nhạc cụ giả thiết này với 6 nhạc cụ Mâu Tử đích danh kể ra trên, chúng ta biết, vào thời Mâu Tử tối thiểu 12 nhạc cụ đã hiện diện, nếu không đã xuất hiện trong những dàn nhạc của người đương thời.

Vấn đề, số nhạc cụ này phải tương trưng đủ hết những nhạc cụ có mặt tại nước ta vào cuối thế kỷ thứ II đầu thế kỷ thứ III sđl và bao nhiêu trong chúng đã thực sự được dùng tới, chúng ta sẽ có dịp kiểm soát dưới

đây lúc bàn về việc thực tập âm nhạc dưới thời Sĩ Nhiếp. Chỉ cần nói lúc này là, số 12 nhạc cụ ấy chưa kể đủ hết những nhạc cụ do người nước ta dùng, như một số trong chúng quả đã xuất hiện giữa những dàn nhạc của Sĩ Nhiếp trong buổi lễ hành thành của Phật tử lúc ấy. Chẳng hạn, ống tiêu đã được Sĩ Nhiếp dùng, nhưng Mâu Tử không đích danh kể tới. Vì thế, nếu những phân tích lịch sử giả thuyết Mâu Tử phải biết, như đã thấy, ta có thể khẳng định là, ông quả đã biết nó. Do vậy 12 nhạc cụ kể trên đáng được coi như đã thực sự hiện diện vào cuối thế kỷ thứ II sđl.

Một khi đã biết lý thuyết âm nhạc, có khí cụ âm nhạc và thực tập âm nhạc, câu hỏi tự nhiên là, thực tập âm nhạc này phát biểu dưới những hình thức và qua những hình thái gì? Trả lời nó, Mâu Tử không cho ta một điểm chỉ nào trong toàn *Lý hoặc luận*, ngoài việc nói tới việc ông đánh đàn thối sáo và đánh chuông trống. Tuy nhiên, một lần nữa, nếu căn cứ vào những phân tích lịch sử trên thì Mâu Tử và người thời ông chắc chắn phải biết một số ít những cách thức diễn tấu âm nhạc nào đó. Qua chúng, tối thiểu những cách thức diễn tấu sau đã được kể tới: tấu nhạc, ca và nhảy múa. Về tấu nhạc, Mâu Tử chính ông thú nhận là đã làm. Về ca, chúng ta chỉ có những điểm chỉ từ kiến thức lịch sử. Về nhảy múa cũng thế.

Cố nhiên, một vài ghi chú của các sử gia Trung Quốc có thể sử dụng. Thí dụ, Cổ Tôn đến làm Thứ sử nước ta vào năm 184, khi người nước ta vây bắt tên Thứ sử trước ông. *Đại Việt sử lược* 1 tờ 4b5-7 và *Đại Việt sử ký ngoại kỷ toàn thư* 3 tờ 7a7-8 cùng chép lại *Hậu Hán thư* rằng:

*Cha Cổ đến muộn
Khiến ta trước phản
Nay thấy thanh bình,
Cơm quan chẳng dám”.*

Người nước ta vào năm 184 biết ca là một sự thực bằng thí dụ này. Nhưng, cần vạch ra và nhấn mạnh ngay lúc này là, đây là một *Đại Việt sử lược* chép lại những giọng điệu của những tên sử gia xâm lược thời Hán. Cái gọi là “trăm họ” trong đoạn vừa dẫn chắc chắn không chỉ ai hơn là một số bọn tay sai của những tên xâm lược phương Bắc.

Dẫn trường hợp Cổ Tôn nói trên do thế không có nghĩa “việc trăm họ ca” là một sự thực, nhưng nhằm cho thấy, nếu những tên phản quốc thời Tôn biết ca, thì ta không có lý do gì mà không khẳng định rằng, người nước ta cùng lúc đó đã biết hát.

Với những phân tích trên, rõ ràng là, mặc dù tính chất đoạn phiên và bất toàn của chúng, những ghi chú

liên quan tới âm nhạc của *Lý hoặc luận* đã cho ta thấy tối thiểu một tình trạng hiểu biết âm nhạc khá cao của người nước ta vào cuối thế kỷ thứ II sđl. *Lý hoặc luận* được viết ra là nhằm tới việc truyền bá và mở rộng kiến thức Phật giáo cho nhiều tầng lớp người khác. Nó không chỉ có mục đích trả lời những vấn nạn của người Phật giáo, dù Mâu Tử có tự thú “*muốn tranh luận thì không phải là đạo, mà muốn im lặng thì không thể, nên bèn phải lấy bút mực viết ra*”. Nó còn để giáo dục những người Phật giáo khác về tình hình Phật giáo, mà họ đang đối phó một cách tích cực, đến nỗi người vấn nạn Mâu Tử đã phải than: “*Nếu sa môn có cái đạo chí cao thì sao không ngồi mà thực hành, trái lại cứ đi cãi cọ phải trái, bàn luận ngay con*”. Những ghi chú âm nhạc của *Lý hoặc luận* do đó phải được cả lớp người vừa nói hiểu, vì họ có thể nói là chiếm phần lớn người nước ta thời bấy giờ.

CHƯƠNG IV

SĨ NHIẾP VÀ QUÂN NHẠC

Ta đã thấy, đầu đoạn phiên và bất toàn, những ghi chú âm nhạc của *Mâu Tử Lý hoặc luận* đã chứng tỏ, người nước ta vào thế kỷ thứ II sđl có một kiến thức âm nhạc khá cao, đặc biệt là thứ âm nhạc Trung Quốc. Từ đó ta có thể hỏi, thế thì có những bằng cứ ngoại tại nào khác chứng minh sự đúng đắn của chúng không? Trả lời câu hỏi này, chúng ta may mắn có được báo cáo khá bí hiểm của Trần Thọ trong *Ngô chí* 4 từ 10a7-10 tại bản tiểu sử của Sĩ Nhiếp.

VỀ LỄ HÀNH THÀNH CỦA SĨ NHIẾP

Sau khi ghi lại những chi tiết liên quan tới lai lịch và sự nghiệp học thức chính trị của Nhiếp, Trần Thọ viết: “*Nhiếp huynh đệ tịnh vị liệt quân hùng, trường nhất châu, biến tại vạn lý, uy tôn với thượng, xuất nhập minh chung khánh, bị cụ uy nghi, già tiêu cổ xuy, xa kỳ mẫn đạo, hồ nhân hiệp cốc, phần thiếu hương già, thường hữu sở thập, thê thiếp thừa truy bình, tử đệ tòng binh kỳ, đương thời quý trọng*”. Câu này là khá bí hiểm,

bởi vì những cuốn sử nước ta như *Đại Việt sử lược* 1 tờ 5a6-7 viết: “*Uy tôn vô thượng, xuất nhập minh chung khánh, bị lễ nghi, già tiêu cổ xuy, diên ế đạo lộ, thường hữu sở thập, thê cư truy trung, đương thời quý trọng*”. *Đại Việt sử ký ngoại kỷ toàn thư* 3 tờ 10a-7b1 chép: “*Uy tôn vô thượng, xuất nhập minh chung khánh, bị cụ uy nghi, già tiêu cổ xuy, xa kỳ mãn đạo. Hồ nhân giáp cốc, phần hướng già thường hữu sở thập. Thê thiếp cư truy bình, tử đệ từng binh kỳ. Đương thời quý trọng, phục bắc man*”. *Cương mục tiền hiền* 2 tờ 31a7 lại rút gọn hơn: “*Uy tôn vô thượng, xuất nhập minh chung khánh, bị cụ uy nghi, đương thời quý trọng*”.

So sánh ba dẫn chứng vừa thấy, ta có thể nhận ra một số những văn cú của Trần Thọ đã bị các tác giả *Đại Việt sử lược* và *Cương mục* loại ra khỏi những bản văn của họ. Chẳng hạn, cái chuyện “hồ nhân hiệp cốc, phần thiêu hương già” đã hoàn toàn vắng mặt trong hai cuốn sử sau, và tạo ra sự bí hiểm của cái báo cáo do Thọ cung hiến. Tuy nhiên, những bí hiểm loại đó, chúng ta sẽ không đề cập đến ở đây. Ngược lại, điểm lồi cuốn sẽ nằm trong những chi tiết liên quan tới âm nhạc.

Dựa vào báo cáo của Thọ thì “*Nhiếp và anh em đều là hùng chủ của các quận và là những kẻ lớn của một châu, khắp cả muôn dặm, uy tôn không ai bằng, ra*

vào thì đánh chuông khánh, đầy đủ uy nghi, già tiêu cổ xuy, xe ngựa đầy đường, người Hồ đi sát vào xe, đốt thiêu hương khói, thường có vài mươi, thê thiếp đi xe màn, con em theo lính ngựa, đương thời được quý trọng”. Chi tiết lời cuốn chúng ta sẽ là việc Nhiếp “ra vào thì đánh chuông khánh, đầy đủ uy nghi, già tiêu cổ xuy”. Chúng ta sẽ tìm hiểu những sự việc ấy có liên quan đến một tập tục nào. Trước khi bàn cãi, lý do tại sao có tập tục ấy, cần phân tích xem câu văn trên có nghĩa gì.

Viên Huy bảo, Nhiếp “ra vào thì đánh chuông khánh, đầy đủ uy nghi, già tiêu cổ xuy”. Những ai quen thuộc với cổ nhạc Việt Nam tất có thể thấy ngay, đây là một mô tả về nhạc tấu theo đoàn tháp tùng để đưa đón vua chúa. Chẳng hạn, năm 1437 Lương Đăng theo lệnh vua Lê Thái Tông định rằng, để đón vua buổi sáng người ta sẽ đánh 108 tiếng chuông, một thể thức, mà Nguyễn Trãi đã vạch ra một cách đúng đắn là, nó được sử dụng trong lễ nhạc Phật giáo, sao lại dùng để đưa đón vua. Nhận xét tổng quát, mô tả của Trần Thọ là một mô tả về âm nhạc dùng vào việc đưa đón Sĩ Nhiếp. Ấy thì, nói một cách chi tiết chúng ta có thể biết gì?

Căn cứ theo bản tiểu sử của Nhiếp do Thọ viết trong bộ sách dẫn trên, Nhiếp mất năm 226 thọ 90 tuổi.

Năm sinh của ông từ đó rơi vào khoảng 137 sđl. Tổ tiên ông di cư tới nước ta vì cuộc khởi nghĩa của Vương Mãng giữa những năm 1-23 sđl. Cha ông làm thái thú Nhật Nam. Quê quán ông do đó phải là Nhật Nam. Khi lớn, ông đến học với Lưu Đào ở Trung Quốc, rồi đi thi hiếu liêm tại Trường An, và được giao chức Thái thú Giao Chỉ.

Trong lúc Viên Huy viết cho Tuân Hoắc khoảng năm 201, ta được bảo: *“Sĩ phủ quân của Giao Chỉ học vấn đã ưu bác mà lại thành công trong việc từng chính. Ở trong thời đại loạn mà bảo toàn được một quân hơn cả hai mươi năm, biến cương vô sự, dân không thất nghiệp...”*. Trước khi Sĩ Nhiếp chết, ta biết ông đã ở *“tại quận hơn bốn mươi năm”*. Như vậy, Nhiếp đã được trao chức Thái thú khoảng trước năm 180. Khoảng 203, ông được kiêm thêm chức Tuy nam trung lang tướng coi hết cả bảy quận của Giao Chỉ bộ, bởi vì lời chiếu phong chức ông nói: *“Giao Châu xa tí góc biển... tên nghịch tặc Lưu Biếu lại sai Lai Cung nhòm ngó đất miền Nam, nay lấy Nhiếp làm Tuy nam trung lang tướng, coi ngó bảy quận, lĩnh chức Thái thú Giao Chỉ như cũ”*. Lưu Biếu, căn cứ bản tiểu sử của ông trong *Ngô chí*, thì mất năm 209. Có lẽ chính khi Nhiếp được phong chức để đối lập với tên “nghịch tặc” Lưu Biếu,

nà ông trở nên “uy tôn vô thượng, ra vào thì đánh chuông khánh, đầy đủ uy nghi, già tiêu cổ xuy”.

Nói cách khác, dù Nhiếp mất vào năm Hoàng sơ hứ năm nhà Ngô (226), việc dùng “chuông khánh, đầy đủ uy nghi, già tiêu cổ xuy” chắc chắn phải xảy ra trước năm 220, khi Tôn Quyền xưng đế, mà Nhiếp liền cho sứ qua thông hiếu. Vậy, để có thể giải thích một cách chi tiết thứ âm nhạc Nhiếp dùng, ta phải tìm về những báo cáo âm nhạc của thời Hậu Hán hay trước đó.

Điều đáng tiếc là, như Thẩm Ước đã phàn nàn, những tư liệu về âm nhạc nhà Hán đã không cung hiến một số mẫu tin đáng muốn. Ông viết trong *Tống thư* 11 tờ 1b7-13: “*Sách nhạc tàn lại thiếu thốn, thời gian xuất hiện đã cách xa, họ Ban trước thuật thì chỉ sao cũ nhạc ký. Mã Bưu lại không tiếp tục đầy đủ. Ngay cả tám thứ nhạc khí cũng không thấy ghi, dấu chúng có thể gom thấy trong Thế bản, nhưng số thiếu vẫn còn rất nhiều. Cho đến tiết điệu của nhã nhạc, trình ca và âu dao, một bài cũng thất lạc, không từng được so. Còn nhạc dùng cho tế giao và miếu thì mỗi một chúng tùy thời cải đổi, dù tiếng hay sách cũ đang còn có di văn. Lại xét cổ xuy nạo ca thì tuy có chương khúc, nhạc nhân truyền tập cho nhau bằng miệng của thầy trò sư tổ, chuyên vui tiếng hay mà không trước dạy cái lý thuyết của nó, nên*

nay nọ ca của nhạc phủ hiệu đính lại khúc cũ của thời Hán Ngụy, khúc danh tuy đồng, nhưng văn tự thì hoàn toàn khác. Dựa vào văn mà tìm lấy nghĩa thì mỗi mỗi không thể hiểu được, không biết nọ chương của ngày nay là khúc chương của thời đại nào". Viết như thế, Ước đã mô tả sự tán thất hầu như tuyệt vọng của âm nhạc nhà Hán.

Quả thật, nếu đọc lại những chương liên quan trong *Tiền Hán thư* của Ban Cố (32-92) và *Hậu Hán chí* của Tư Mã Bưu (245-305) cũng như những chương liên quan tới lễ nghi, không một mẫu tin minh nhiên có thể tìm thấy liên quan với cái việc “*ra vào thì đánh chuông khánh, đầy đủ uy nghi, già tiêu cổ xuy, xe ngựa đầy đường*” của Sỹ Nhiếp.

Trong *Hậu Hán chí* 4 tức *Hậu Hán thư* 14 từ 4b5-5b3 dưới mục về lễ nghi, sau khi mô tả “*tháng giêng thì có lễ bắt đầu cày, ngày mới rạng, dâng nước, trước khi bắt đầu khởi sự phải cáo đền tiên nông để cúng. Xong đến lúc cày phải có ty xin những kẻ hành sự đến chỗ cày. Thiên tử, tam công, cửu khanh, chư hầu và trăm quan đối lượt nhau mà cày, hết sức cày rồi gieo giống và bừa phủ, xong thì có ty nói là việc đã xong*”, Tư Mã Bưu viết: “*Thị nguyệt lệnh viết, quận quốc thủ tướng giai khuyến dân thi canh, như nghi chu hành, xuất nhập giai minh chung giai tác nhạc, kỳ hữu tai độc hữu tha*

cổ nhạc thỉnh vũ chi vũ giai bất minh chung bất tác nhạc". Câu này người ta có thể dịch: "Vào tháng đó ra lệnh rằng: Thủ tướng các quận và quốc đều nên khuyến khích dân làm lễ bắt đầu cày theo như nghi thức vừa mô tả mà làm, ra vào thì đều đánh chuông, đều làm nhạc, chỗ nào tai biến hay có những lý do khác như cầu mưa cầu tạnh thì đều không đánh chuông, không làm nhạc".

Cái chuyện ra vào thì đều đánh chuông đều làm nhạc này của lễ thi canh tại các châu quận dưới thời Hậu Hán phải chăng là một cách nói khác của cái việc "ra vào thì đánh chuông khác, đầy đủ uy nghi, già tiêu cổ xuy, xe ngựa đầy đường" của Sỹ Nhiếp? Chúng tôi tất chưa trả lời được. Cố nhiên, nếu căn cứ vào văn mạch cũng như những chi tiết xe ngựa, vợ con, lính tráng và những người "Hồ thiêu đốt hương khói", việc "ra vào" của Sỹ Nhiếp khó mà có thể coi như một lễ thi canh, bởi vì nếu thế, thì hà tất Trần Thọ phải ghi lại. Lý do nó là một sự việc xảy ra hàng năm tại các châu quận. Không những vậy, trước việc "ra vào", Thọ nói đến sự "uy tôn vô thượng" của Nhiếp. Do đó, mặc dù câu "ra vào thì đều đánh chuông và làm nhạc" của Bưu mà người ta có thể cắt nghĩa như tương đương với "ra vào thì đánh chuông khánh, đầy đủ uy nghi già tiêu cổ xuy", việc "ra vào" của Nhiếp chắc hẳn phải ám chỉ

một cái gì hơn là một buổi lễ thi canh. Cái gì hơn này là gì?

Một số người đã đề nghị một cách giải thích khác cho việc “ra vào thì đánh chuông khánh, đầy đủ uy nghi, già tiêu cổ xuy” của Nhiếp đã bằng cách kết nối với sự có mặt của những “người Hồ đi theo sát xe thiêu đốt hương khói”. Fukui¹ chẳng hạn đã vạch ra sự khá giống nhau giữa việc “ra vào” này với những buổi lễ hành tượng hay hành thành của Phật giáo do Pháp Hiển và Nghĩa Tịnh ghi lại.

Phật quốc ký ĐTK 2085 từ 862b viết giữa những năm 399-418 đã ghi: “Pháp Hiển v.v... muốn xem lễ hành tượng, dừng lại Vu chấn vào ngày tháng 3... Từ ngày 1 tháng 4 trong thành người ta quét dọn đường sá, trang hoàng lối xóm... Vì vua kính trọng Phật giáo, nên trước khi làm lễ hành tượng, ông rời thành, làm xe voi bốn bánh, cao hơn 3 thước, giống như một cái đèn, để rước, lấy ngọc quý trang sức, treo bày phan lọng, đặt tượng vào giữa, có hai vị bồ tát đứng hầu và người ta đi theo như các thiên thần theo đức Phật... Khi tượng cách cửa thành một trăm bộ, vua cất mũ, đổi mặc áo mới, đi chân không, cầm hoa hương, hai bên tả hữu theo ra đón tượng đầu diện lễ túc, tung hoa đốt hương. Khi tượng

¹ Fukui Kojun, *Dokyo no kiso teki kenkyu*, Tokyo: Hosokan, 1952, Tr. 392-4.

vào thành, từ trên cửa lầu, phu nhân và thể nữ tung rải các loài hoa, ngợp trời rơi xuống. Mỗi chùa tổ chức hành tượng một ngày, bắt đầu từ mồng một tháng trăng cho đến ngày 14 thì hành tượng xong”.

Viết gần ba trăm năm sau, Nam hải ký quy nội pháp truyện ĐTK 2125 từ 217b22-28 của Nghĩa Tịnh cũng ghi lại một buổi lễ tương tự, mà ông gọi là hành thành: “Hôm đó, người tục đều đến, kẻ đạo cùng hợp, đèn đuốc sáng luôn, hoa hương cúng dường. Sáng hôm sau, tất cả mọi người đều ra, đi vòng quanh xóm thành... gác xe kiệu voi, đánh nhạc ngập trời, tàn lọng la liệt phát phới che cả mặt trời. Ấy gọi là tam ma cận lị (samàgri), dịch là cùng hợp. Phàm những ngày trai thì đều như vậy, đấy gọi là lễ hành thành của Thần Châu”.

Dù việc “ra vào” có thể cắt nghĩa như một trong những thứ lễ hành thành hay hành tượng vừa thấy, nó không giúp đỡ ta một tí nào vào công tác soi sáng thứ âm nhạc Sỹ Nhiếp sử dụng ở trên. Ngay cả khi Fukui gọi cái lễ ra vào của các “Hồ vương” mà thí dụ điển hình ông dẫn từ Nam sử 78, theo đấy “vua nước Nhật Nam mặc pháp phục, mang thêm anh lạc như cách trang sức của các tượng Phật, đi ra thì cỡi voi, thổi loa đánh trống, đan sò làm lọng, lấy sò làm cổ phan”, nó cũng không đóng góp gì nhiều. Cả những buổi lễ vừa

thấy, không một chúng đã minh nhiên nói rõ là kẻ đứng chủ lễ đã dùng “chuông khánh, đầy đủ uy nghi, già tiêu cổ xuy”. Do thế chúng ta bắt buộc phải tìm một cách cắt nghĩa khác.

Như đã vạch trước, chuông là một nhạc cụ dùng để đón vua vào cách thức sử dụng nó đã là một chủ đề bàn cãi giữa Lương Đăng và Nguyễn Trãi trong cuộc tranh luận âm nhạc năm 1437. Về khánh, nó là một nhạc khí của thiên tử, nếu làm bằng ngọc, nên khi những kẻ không phải thiên tử dùng thì gọi là “tiếm lễ”, như *Lễ ký* 11, thiên Giao đặc sinh khẳng định: “*Chư hầu chi cung huyền nhi tế dĩ bạch sỹ, kích ngọc khánh, chu can thiết tích, miện nhi vũ Đại vũ, thừa đại lộ, chư hầu chi tiếm lễ giả*”.

Xác định chuông khánh như vậy dĩ nhiên không có gì là lạ lùng hết, bởi vì chính *Lễ ký* 19 thiên Nhạc ký đã cho biết: “*Chuông có tiếng leng keng, leng keng là để lập hiệu lệnh, hiệu lệnh là để lập hùng khí, hùng khí là để lập vũ công. Quân tử khi nghe tiếng chuông thì nghĩ tới vũ thần. Khánh có tiếng keng, keng là để lập sự biến khắp, biến khắp là để nhấm tới sự chết, quân tử khi nghe tiếng khánh thì nghĩ tới vì tội đã chết ở phong cương*”...

Chữ quân tử dùng trong những câu này tất không có nghĩa thông thường của nó. Đó là đối lập với tiểu

nhân. Ngược lại, nó đối lập chữ thần và nhờ vậy có nghĩ là thiên tử. Chẳng hạn xem *Lễ ký* 9, thiên *Lễ vận*, ở đây Hạ Vũ, Thành Thang, Văn Vương, Vũ Vương, Thành Vương và Chu Công được gọi là “sáu quân tử”: “*Lễ nghĩa dĩ vi kỹ, dĩ chính quân thần... Vũ Thang Văn Vũ Thành Vương Chu Công do thử kỳ tuyền giả, thử lục quân tử giả vị hữu bất cận ư lễ giả dã*”. Chuông khánh như vậy đã được dùng khi vua chúa ra vào, tối thiểu vào những thể kỷ từ thời Tống trở đi.

VỀ GIÀ TIÊU CỔ XUY

Về già tiêu cổ xuy, chúng ta biết thế này. Già cũng gọi hồ già là một nhạc cụ tương đối xuất hiện sớm. Viết năm 624, *Nghệ văn loại tụ*¹ 44 tờ 12b6-13a13 dẫn *Thái Diệm biệt truyện*, nói rằng: “*Diệm tự Văn Cơ ở với chồng là Vệ Trọng Đạo tại Hà Đông. Nhưng không có con nên phải về lại nhà cha mẹ. Thời Hán mạt đại loạn, Diệm bị lính cướp ngựa người Hồ bắt, ở trong Tả hiền vương bộ ngũ. Tháng mùa xuân lên diện vua Hồ, Diệm nghe tiếng già mà cảm, bèn làm thơ nói ý chí mình rằng:*

Già hồ cảm ư, ngựa biên kêu

¹ Au Dương Tuân, *Nghệ văn loại tụ*, Ưông Thiệu Doanh in, Bắc Kinh: Trung Hoa thư cục xuất bản, 1965,

Nhạn lẻ về ư, tiếng buồn hiu"

Tiêu không cần phải nói là đúng tiêu. Thế cổ xuy là gì?

*Bắc Đường thư sao*¹ 108 tờ 7a11-b11 do Ngô Thế Nam viết khoảng năm 601-603 nói: "*Cổ xuy bắt đầu xuất sinh từ Hoàng Hiên, là bảo khí của đế, các đời đều tôn trọng, là thứ quân nhạc đời xưa, là thứ âm nhạc báo cáo sự thắng trận. Nghe nhạc nó thì pháp luật hiệp hòa. Nghĩ lời thơ nó thì ý chí thẳng thắn. Gia Cát làm ra cổ xuy, tặng một bộ...*" (Cổ xuy du thủ bầm mạng Hoàng Hiên, đế chi bảo khí, đại sở tôn, cổ chi quân thanh hiến tiện chi nhạc, văn kỳ âm nhi pháp hòa, thính kỳ thi nhi chí chính, Gia Cát tác cổ xuy, tặng cổ xuy nhất bộ .) *Nghệ văn loại tụ* 44 tờ 12b6-13a13 cho biết chẳng hạn: Tên Sách tặng Chu Du một bộ cổ xuy. Như vậy cổ xuy phải chăng là một nhạc khí hay một bộ nhạc khí?

Cứ *Lễ nhạc khí* của Thái Ung do Lưu Chiếu dẫn trong *Hậu Hán thư* 15 tờ 12a6-b2 cũng như *Tùy thư* 13 tờ 1b6-10 thì dưới thời Hán Minh Đế (58-75 sđl) âm nhạc chia làm bốn loại, đấy là (1) đại dự nhạc, (2) nhã tụng nhạc, (3) hoàng môn cổ xuy nhạc, và (4) đoản tiêu náo ca nhạc. Như đã nói, vì thiếu tư liệu về nhạc cụ, ta không rõ cổ xuy trong loại nhạc thứ ba muốn chỉ một

¹ Ngô Thế Nam, *Bắc Đường thư sao*, Khổng Quảng Đào in, 1888.

nhạc khí hay một thứ âm nhạc. Điều đáng nói là, từ khi nó được xác định, thì nó luôn luôn chỉ một loại âm nhạc hay một bộ âm nhạc hơn là một nhạc khí.

Dựa vào *Tùy thư* 13 từ 15b11-13 vào năm 565 Trần Văn Đế, sau khi nghe Thái Cảnh Lịch tâu, ra lệnh đặt cổ xuy một bộ 16 người, chia ra như sau: tiêu 13 người, già 2 người, và cổ 1 người. Đây là bộ cổ xuy của thiên tử. Nếu là của đông cung thì giảm đi tiêu 2 người và già 1 người, của các vương thì giảm tiêu một người, của bá tánh thì giảm tiêu một người. Đến khi Đoàn An Tiết viết *Nhạc phủ tập lục* từ 2a9-b7 vào khoảng năm 890, cổ xuy bộ được xác định là có “*xl ba, chiêng, trống, tù và. Về nhạc dùng trống dây, già, tiêu, lại dùng ai già, (lấy sừng để làm ống già và ống lau làm đuôi già) và trống kinh. Hai người cầm phan đỏ dẫn đầu dàn nhạc, mặc áo rằn, đội mũ, nhạc nhân đều cười ngửa. Nhạc như thế gọi là kỵ xuy. Tục nhạc cũng có kỵ xuy. Xl ba của thiên tử thì dùng đại toàn trường, trống 120 cái, chiêng vàng 70 cái, dùng tế trời, yết miếu. Cát lễ thì mặc áo vàng hoa mây; trống cái và chiêng vàng 2 cái dùng xương sơn lừng. Hung lễ thì mặc áo trắng hoa mây; trống 2 cái, chiêng 2 cái. San phong thái hậu, hoàng hậu và thái tử thì dùng trống 70 cái, chiêng vàng 40 cái, gọi là tiểu toàn trường. Công chúa đi lấy chồng và san phong tam công cũng như rước thần chủ vào*

miếu và làm lễ táng đều dùng đai bán trương, trống 40 cái, chiêng 20 cái. Chư hầu dùng tiểu bán trương, trống 30 cái, chiêng 14 cái, cát lễ và hung lễ thì đều như trên. Từ thái tử trở xuống, san phong, chôn cất và rước thần chủ vào miếu đều không có trống kinh". Đây không phải chỗ cho việc bàn tới những thuật ngữ âm nhạc và lễ nghi do Tiết ghi lại. Chúng ta chỉ cần chú ý đến hai chi tiết, đây là số lượng nhạc cụ của bộ cổ xuy và cách thức gọi nó.

Về số nhạc cụ, cuối thế kỷ thứ IX ta có chiêng, trống, tù và, trống dây, già, ai già và trống kinh. Về cách thức, người chơi nhạc cổ xuy cưỡi ngựa, nên nó cũng gọi là kỵ xuy. Điểm cưỡi ngựa và kỵ xuy này cho phép ta thấy một phần nào tại sao Thọ đã thêm "xa kỵ đầy đường", sau khi nói tới "già tiêu cổ xuy". Song nếu Tiết chỉ ghi có một thứ cổ xuy, *Đường Hội yếu* 1 và *Đường âm quý thêm* 12 từ 103 liệt ra tới những 5 bộ khác nhau. Viết *Đường âm quý thêm* khoảng sau năm 1597, Hồ Chấn Hưởng đã liệt ra nhạc cụ và nhạc khúc cho năm bộ đó như sau:

1/ Cổ xuy bộ: trống cang (10 nhạc khúc), bồ cào vàng, trống lớn (15), trống nhỏ (9), trường minh giác và thú minh giác (3).

2/ Vũ bảo bộ: trống, tiêu, tù và, tướng vu; 18 khúc cho cả bộ.

3/ Nạo xuy bộ: trống, tiêu, tù và; 7 khúc.

4/ Đại lăm xuy bộ: tù và, yết cổ, ống địch, tiêu, tất lật, già, đào bì tất lật; 25 khúc.

5/ Tiểu lăm xuy bộ: như Đại lăm xuy bộ, trừ yết cổ; số nhạc khúc không biết.

Bằng những báo cáo vừa dẫn, cỗ xuy bộ thời Đường đã phát triển cả về mặt nhạc cụ lẫn nhạc khúc. Dưới thời Trần, bộ cỗ xuy chỉ có 3 nhạc cụ, đấy là trống, già, và tiêu, và 20 nhạc khúc xuất hiện từ thời Hán. Đây cũng là số nhạc cụ và nhạc khúc dùng dưới thời Tấn và Tống, tức từ năm 265 đến 478, nếu báo cáo của *Tùy thư* có thể tin được. Đến dưới thời Đường, nhạc cụ có thêm nào là trống cang, trống kinh, trống lớn, trống bé, ống địch, tù và, nào là tất lật, yết cổ v.v.. còn số nhạc khúc thì lên tới những 87.

Mặc dù những biến thiên này, bộ cỗ xuy Thái Cảnh Lịch chế định năm 565 tỏ ra có những tương quan rõ rệt với câu “già tiêu cỗ xuy” dẫn trên của Trần Thọ, bởi vì chúng đều công nhiên nói tới ba nhạc khí, đấy là già, tiêu và cổ. Chữ cỗ xuy trong câu của Thọ do thể có thể cắt nghĩa như một viết tắt của cỗ xuy bộ và nhằm chỉ định bộ cỗ xuy do Sĩ Nhiếp dùng. Và bộ cỗ xuy ấy có ba nhạc cụ chính, như bộ do Thái Cảnh Lịch chế định.

Khi Hán Minh đế chia âm nhạc thành bốn bộ, bộ hoàng môn cổ xuy nhạc được xác định là dùng cho việc “thiên tử yến quần thần”, còn bộ đoãn tiêu nạo ca nhạc nói là quân nhạc, mặc dù *Tiền Hán Thư* 11 tờ 28b1 đã có dịp nói tới ky xuy, và những bộ cổ xuy của thời đại sau đều nhất loạt tự xưng là dùng khúc của thời Hán. Chẳng hạn, *Tùy thư* 13 tờ 13a3-13 đã viết: “Cổ xuy thời Tống và Tề đều dùng Hán khúc, lại cung đình dùng 16 khúc. Ấy là vì Cao tổ bỏ bốn khúc và chỉ giữ lại 12 khúc cùng bốn khúc nói về bốn mùa. (Lương Vũ đế) lại chế ra cái mới để thuật lại công trạng của mình. Hán khúc thứ nhất gọi là Chu Lộ bị đổi thành Mộc Kỳ Tạ, nói nhà Tề rơi xuống nhà Lương nổi lên. Khúc thứ hai Hán gọi Tư Bi Ông bị đổi làm Hiền thủ sơn, nói Vũ đế phá quân nhà Ngụy ở Tư bộ mở nền vua. Hán khúc thứ ba Ngãi như trương đổi làm Đồng bá sơn, nói Vũ đế chặn giữ nghiệp vua càng sáng. Hán khúc thứ tư Thượng chi hồi đổi làm Đạo vong, nói Đông Hôn mất đạo nên nghĩa sư nổi lên ở Phàn Đặng. Hán khúc thứ năm Ứng ly đổi làm Trầm uy, nói công trạng đánh bại Gia hồ. Hán khúc thứ sáu Chiến thành nam đổi làm Hán đông lưu, nói nghĩa sư lấy được thành Lỗ sơn. Hán khúc thứ 7 Vu sơn cao đổi làm Hạc lâu tuần, nói việc bình định Dĩnh thành, binh uy không ai địch được. Hán khúc thứ tám Thượng lăng đổi làm Hôn chúa tư dâm thắc, nói Đông Hôn chính loạn, Vũ đế khởi nghĩa bừ

Cửu giang Cô thực, đại phá Chu tước, phạt tội điều dân. Hán khúc thứ 9 Tương tấn tưu đổi làm Thạch thủ cục, nói nghĩa sư bình định kinh thành, đồng thời phế diệt hôn bạo, định thành đại sự. Hán khúc thứ 10 Hữu sở tư đổi làm Kỳ vận tập, nói Vũ đế ứng điềm trời lên ngôi, đức lớn giáo hóa phương xa. Hán khúc thứ 11 Phương thọ đổi làm Ư mục, nói nhà Đại Lương mở vận, vua tôi hòa vui, vận tốt sẽ dài. Hán khúc thứ 12 Thượng tà đổi làm Duy Đại Lương, nói nhà Lương đức rộng vận lành hòa hợp”.

Qua những thay đổi và tóm tắt của câu dẫn, ta cũng có thể thấy, bộ cổ xuy là một thứ quân nhạc ngày xưa, như *Bắc đường thư* sao đã viết “*cổ chi quân thanh hiến tiệp chi nhạc*”. Như vậy cổ xuy là một bộ môn âm nhạc, chứ không phải là một nhạc khí.

Sau khi đã xác định từng chữ một, câu “*ra vào thì đánh chuông khánh, đầy đủ uy nghi, già tiêu cổ xuy, xa kỵ đầy đường*” trong bản tiểu sử của Sỹ Nhiếp có thể cắt nghĩa thế này. Khi Nhiếp ra vào cung điện của ông thì cho đánh chuông khánh, và trong những buổi diễn hành thì cho dùng bộ cổ xuy. Bộ cổ xuy này thời Nhiếp đã gồm ba nhạc cụ chính, đấy là già, tiêu và trống. Chúng ta không biết nhiếp đã dùng những khúc nào, nhưng căn cứ vào những báo cáo như *Tùy thư* thì chúng có thể là 20 Hán khúc loại vừa dẫn. Về câu hỏi, những

buổi diễn hành đó là gì, chúng tôi đã có dịp vạch rõ ở trên. Người ta có thể coi chúng như những buổi diễn hành vào những ngày lễ Phật giáo, hoặc như những buổi diễn hành thị uy.

Sỹ Nhiếp với “uy tôn vô thượng... uy chấn nam man, Ủy Đà cũng không thể bằng” tất có thể coi như một vị vua, như Ngô Sỹ Liên đã làm, khi ông đặt thành nhà Sỹ trong *Đại Việt Sử ký toàn thư*. Lý do là: “Thời vua Sỹ tuy có thủ nhiệm, nhưng vua lấy nghĩa chứ hầu để cang đáng việc nước và quốc nhân đều gọi là vua, nên thủ nhiệm ấy chẳng qua là hư thiết; mà vua lại được quý trọng, uy phục bách man, không thua gì họ Triệu, đời sau truy phong vương tước, cho nên trình bày ra giống như các vua khác”. Lập trường này của Liên có thể biện minh một cách dễ dàng. Bùi Tùng Chi chú thích bản tiểu sử của Hứa Tĩnh trong *Thục chí* 8 đã cho dẫn báo cáo của Lưu Chương trong *Ích châu kỳ cựu truyện*. Theo đó “vào thời Tĩnh, đường vua cách tuyệt, mục bá các châu giống như chư hầu đời Thất quốc”. Hứa Tĩnh đã đến lánh nạn tại nước ta và học với Lưu Hy dưới quyền cai trị của Nhiếp. Địa vị chư hầu của Nhiếp do thế không phải là một tướng tượng của Ngô Sĩ Liên hay những sử gia của ta trước thời ông, mà là một sự thật lịch sử, như chính quan lại Trung Quốc thời Nhiếp đã thừa nhận. Mỗi khi đứng vào địa vị ấy, việc

Nhiếp dùng chuông khánh và cổ xuy tất không có gì là lạ hết. Nó là một điều khá tự nhiên.

Vậy thì, trong khi Mậu Tử báo cáo về tình trạng hiểu biết tổng quát của người nước ta về âm nhạc, những mẫu tin liên quan tới Sỹ Nhiếp quả đã xác định sự có mặt của những thực tiễn âm nhạc do kiến thức đó tạo ra. Chúng gồm có việc dùng chuông khánh nhằm đưa đón Sỹ Nhiếp và già tiêu cổ xuy nhằm thiết trình diễn hành trong những buổi lễ Phật giáo, nếu không là gồm cả thế tục. Chúng do thế có thể coi như khai sinh ra nền nhã nhạc và quân nhạc Việt Nam.

CHƯƠNG V

KHUƠNG TÀNG HỘI VÀ LỄ NHẠC PHẬT GIÁO VIỆT NAM

Sau khi Hai Bà Trưng hy sinh tại Lãng Bạc và Mã Viện thực hiện chính sách diệt chủng bằng cách bắt những người lãnh đạo chính trị ở nước ta đày qua Linh Lăng của Trung Quốc, thì nền âm nhạc Hùng Vương cũng chịu cùng chung một số phận. Trống đồng bị Mã Viện tịch thu với mục đích hủy diệt nền âm nhạc Việt Nam và đưa âm nhạc Trung Quốc vào thay thế. Tuy nhiên, qua sự xuất hiện của những thông tin âm nhạc của Mâu Tử và Sĩ Nhiếp, ta đã thấy xuất hiện một nền âm nhạc mới, đã ít nhiều kết hợp với nền âm nhạc từ Ấn Độ truyền qua, trước khi cuộc chiến tranh Hoa-Việt xảy ra vào năm 39-43 sđl. Chứng tích là đàn nhã nhạc và quân nhạc của Sĩ Nhiếp đã chứa đựng một số yếu tố phi Trung Quốc được sử dụng trong một cuộc hành thành của Phật giáo với những “người Hồ” đi theo thấp hương.

Điều này tỏ cho thấy nền âm nhạc Phật giáo từ Ấn Độ truyền vào một mặt đã ngăn chặn được sự lấn lướt của nền âm nhạc Trung Quốc do chính sách diệt chủng của kẻ thù áp đặt. Mặt khác, nó tạo điều kiện cho nền âm nhạc Hùng Vương tiếp thu nền âm nhạc Ấn Độ, để hóa thân thành nền âm nhạc Phật giáo Việt Nam và lễ nhạc Phật giáo Việt Nam.

Âm nhạc Phật giáo Việt Nam có thể nói bắt đầu với việc Mâu Tử ghi nhận các sa môn “*suốt ngày hết đêm giảng đạo tụng kinh*” trong điều 1 của *Lý hoặ luận*. Lần đầu tiên, tụng kinh được nhắc tới. Điều đáng tiếc là Mâu Tử ghi nhận quá ngắn ngủi. Cho nên, ta không biết các sa môn ấy tụng kinh như thế nào. Phải chăng họ tụng kinh như nhà sư Ưc Nhĩ đã làm với tất cả nhịp điệu lên xuống trầm bổng, mà *Luật tạng* đã ghi lại như Phạn bố?¹ Hay chỉ giống việc đọc một cuốn sách, như câu “*tuy tụng ngũ kinh thích vì hoa, vì thành thực hỷ*” của điều 25 cũng của *Lý hoặ luận* đã điểm chỉ. Vì những mập mờ do những câu hỏi ấy gây nên, việc ghi nhận tụng kinh của Mâu Tử, dù rất lời cuốn, vẫn không thể giúp ta xác định một cách minh nhiên và cụ thể những biểu hiện của nền âm nhạc Phật giáo vào thế kỷ thứ II sđl.

¹ *Ma ha tăng kỳ luật* 23. ĐTK 1425 từ 15a26.

Cùng thời với Mâu Tử, Chu Phù đã được cử đến nước ta và đã được Việt hóa để sống theo lối sống của người Việt, như một câu nói của Tôn Sách do Ngu Phổ ghi trong *Giang biểu truyện* và Bùi Tùng Chi dẫn lại trong bản chú thích *Ngô chí* 1 từ 15b1-9 đã cho biết: “Xưa Chu Phù¹ từ Cối Kê làm thứ sử Giao Châu, bỏ sách vở của thánh hiền về trước, vứt pháp luật của nhà Hán, thường mặc áo đỏ vàng, đầu bịt khăn, gậy đàn đốt hương, đọc sách đạo tà tục, bảo để giúp việc cai trị, rồi cuộc bị bọn mọi Nam giết chết” (Tích Nam Dương Trương Tân, vì Giao Châu Thứ sử xả tiền thánh điển huấn, phế Hán gia pháp luật, thường trước rắng pha đầu, cổ cầm thiêu hương, độc tà tục đạo thư, vân dĩ trợ hóa, tốt vì Nam di sở sát). Đọc sách đạo tà tục, chính là đọc sách Phật giáo, vì vào thế kỷ ấy kinh sách Phật giáo được xếp vào loại đạo thư, như Phạm Việp đã cho biết trong *Hậu Hán thư* 118 từ 31a8-9, khi bình luận về Phật giáo: “Tuong kỳ thanh tâm thích lữ chi huấn, không hữu khiêm khiển chi tôn, đạo thơ chi lưu giả”

Việc Chu Phù bỏ “tiền thánh điển huấn” và “Hán gia pháp luật”, để “mặc áo đỏ vàng đầu bịt khăn, gậy đàn đốt hương mà đọc sách đạo tà tục” phải kể là một

¹ Về vấn đề Chu Phù cùng câu nói vừa dẫn cùng sự lầm lẫn với Trương Tân; xem Lê Mạnh Thát, *Nghiên cứu về Mâu Tử*. Tu thư Vạn Hạnh, 1975, tr. 82-86.

chi tiết khá lồi cuồn. Nó chứng thực cho cách cất nghĩa sự ra vào của Sĩ Nhiếp với chuông khánh và già tiêu cổ xuy là một cuộc diễn hành Phật giáo ², bởi vì Chu Phù và Sĩ Nhiếp đã làm việc với nhau và Chu Phù là người đã bỏ truyền thống Trung Quốc để chấp nhận Phật giáo của nền Phật giáo Giao Châu. Cách thức đọc *sách đạo tà tục* của Chu Phù hơn một ngàn năm sau ta vẫn còn thấy thấp thoáng trong cách đọc *Thượng sĩ ngữ lục* của Trần Khắc Chung. Trần Khắc Chung đã tả mình “*vái nhận bản lục ấy, đốt hương kính đọc*”, dù Chung không nói tới chuyện gảy đàn.

Tuy nhiên, những ghi nhận của Mâu Tử và Chu Phù vẫn chưa xác định một cách rõ ràng âm nhạc Phật giáo gồm những thành tố gì, trừ những chi tiết dấu quý giá, nhưng rất mơ hồ về việc tụng kinh và gảy đàn. Điều này ta phải đợi đến Khương Tăng Hội, mới có những thông tin tương đối cụ thể về nội dung của một nền lễ nhạc Phật giáo Việt Nam.

VỀ PHẠM BỒI

Trong bản tiểu sử của Khương Tăng Hội ở *Cao tăng truyện* 1 ĐTK 2059 tờ 326a22-23, Huệ Hạo (496-

² Ngô chí 4, Sĩ Nhiếp truyện, tờ 10a.

553) đã đề cập tới việc Khương Tăng Hội “*lại truyền Nê hoàn bối, thanh điều phù my, buồn bã nhưng thanh cao làm khuôn mẫu cho một thời*” (hựu truyền *Nê hoàn bối, thanh my ai lượng, nhất đại mô thức*). Phần bình luận về âm nhạc Phật giáo cũng trong *Cao tăng truyện* 13 ĐTK 2059 tờ 414c21-415c7, Huệ Hạo còn cho biết thêm là *Nê hoàn bối* do Khương Tăng Hội truyền cho Trung Quốc vẫn còn lưu hành vào thời ông, tức vào khoảng những năm 519: “*Chỉ Nê hoàn Phạn bối do Khương Tăng Hội làm ra, đang còn truyền tới ngày nay. Nó là bài Kinh yết, lời rút ra từ kinh Nê hoàn hai quyển, nên gọi là Nê hoàn bối*” (duy Khương Tăng Hội sở tạo *Nê hoàn Phạn bối* vu kim thượng truyền, cái Kinh yết nhất thụ, văn xuất song quyển *Nê hoàn*, cố viết *Nê hoàn bối*)

Hoàn thành trước *Cao tăng truyện* không lâu, *Xuất tam tạng ký tập* 13 ĐTK 2145 tờ 96a29 -97a17 do Tăng Hựu (445-519) viết cũng có một bản tiểu sử của Khương Tăng Hội, nhưng không đề cập gì tới *Nê hoàn bối* cả. Tuy nhiên, *Xuất tam tạng ký tập* 12 tờ 97b2, Hựu lại liệt kê *Nê hoàn bối* như một tác phẩm của Khương Tăng Hội giữa những tác phẩm về Phạn bối khác của Chi Khiêm và Tiêu Tử Lăng. Như vậy, *Nê hoàn bối* đến đầu thế kỷ thứ VI chắc chắn vẫn còn lưu hành và được truyền thụ như một văn bản độc lập. Do

đó, Hội nếu không là tác giả, thì cũng là một người đã truyền thụ một tác phẩm lễ nhạc tên *Nê hoàn bối*, mà vào đầu thế kỷ thứ VI vẫn còn nổi tiếng ở Trung Quốc. Thế thì, bối hay Phạn bối là gì?

Thuật ngữ bối xuất hiện khá nhiều lần trong các bản dịch *Luật tạng* Trung Quốc. Chẳng hạn, ta gặp trong *Ma ha tăng kỳ luật* 15 ĐTK 1425 từ 344b22, 347b15-19, *Tứ phần luật* 25 ĐTK 1428 từ 739b16-17, quyển 29 từ 766c5-6, *Thập tụng luật* 25 ĐTK 1435 từ 181b24-27 v.v... Nhưng do từ nhân vật chính của câu chuyện sau đây ta có thể truy lại nguyên văn chữ Phạn của nó. Câu chuyện đầu tiên liên quan tới việc tỳ kheo Ưc Nhĩ qua đêm trong phòng ngủ của đức Phật. *Ma ha tăng kỳ luật* 23 ĐTK 1245 từ 15c26-4a6 viết: “*Ưc Nhĩ thọ giáo, tiện đáo Phạt sở . . .*

Phật vấn: ‘Nhữ tụng kinh phủ?’

Đáp ngôn: ‘Tụng’

- Tụng hà đẳng kinh?

- Tụng Bát bát kỳ kinh

Phật ngôn: ‘Nhữ khả tụng chi?’

Tức tế thanh tụng. (Tụng) dĩ vấn ư cú nghĩa, nhất nhất năng đáp.

Phật ngôn: ‘Thiện tai tỳ kheo, nhữ sở tụng giả, văn tự cú nghĩa như ngã tiên thuyết. . .’.

Tứ phần luật 39 ĐTK 1428 từ 845c20-25 ghi: “Nhĩ thời Thế Tôn tỉnh tọa, tu du cáo Ưc Nhĩ ngôn: ‘Nhữ khả thuyết pháp’. Ưc Nhĩ văn Phật giáo dĩ, tại Phật tiền thuyết Thập lục cú nghĩa, bất tăng bất giảm, âm thanh thanh hảo, chương cú thứ đệ liễu liễu. Nhĩ thời Thế Tôn tác thị niệm: ‘Thiện tai tỳ kheo, Thập lục cú nghĩa, bất tăng bất giảm, kinh pháp âm thanh thanh hảo . . .’.

Thập tụng luật 25 ĐTK 1435 từ 181b24-27 viết: “Thị nhi nhân dạ đa tọa thiền, mặc nhiên, trung dạ quá chí hậu dạ, Phật ngữ Ưc Nhĩ: ‘Nhữ tỳ kheo bối?’ Ưc Nhĩ phát tế thanh tụng Ba la diên tát già đà xá tu đố lộ cánh, Phật tán ngôn: ‘Thiện tai tỳ kheo, nhữ thiện tán pháp, nhữ năng dĩ A ban địa ngữ thanh tán tụng, liễu liễu thanh tịnh, tận dị giải, tỳ kheo nhữ hảo học hảo tụng. . .’.

Luật tạng Pali về cùng một sự việc đã viết trong Mahāvagga v.13: “Patibhātu tam bhikkhu dhammo bhāsitaṃ ti. Evam bhante’ti khi āyasmā Sono bhagavato patisunitvā sabbān’eva atthakavaggikāni sareṇa abhasi. Atha kho bhagavā āyasmato Sonassa sarabhaṇṇapariyosāṇe abbhaṇumodi: sādhu sādhu bhikkhu suggahitāni kho te bhikkhu atthakavaggikāni sumanasikatāni supadhāritāni kalyāṇiyāpi’si vācāya

samannâgato vissatthâya anelagalâya atthassa vinnâpassiya".

Bởi vì nguyên văn Phạn ngữ của những bản dịch Hán văn vừa dẫn đã bị thất tán chưa tìm ra, chúng ta phải dựa vào bản Pali, để tìm lại nguyên ngữ Phạn văn của chữ bối. So sánh ba bản dịch Hán văn với bản Pali, chúng ta thấy chúng hoặc nói tới "tế thanh tụng" hoặc "phát tế thanh tụng", trong khi bản Pali dùng *sarena abhasi*, mặc dù nó lại dùng tiếp theo chữ *sarabhañña*. Điều đáng chú ý hơn nữa là, *Thập tụng luật* ngay cả có "nhữ tỳ kheo bối" như một tương đương với "*patibhātu tam bhikkhu . . . bhāsita*" của bản Pali. Thế thì, bối trong câu chuyện Ưc Nhĩ và đức Phật này tương đương với chữ nào của bản Pali? Cố nhiên, những dụng ngữ sai khác giữa bốn bản vừa dẫn không thể cho phép ta xác định được một cách thỏa đáng như ý muốn. Do vậy chúng ta phải bàn tới câu chuyện thứ hai sau.

Nó liên quan đến việc các tỳ kheo phải đọc kinh điển Phật giáo như thế nào. Chúng tôi chỉ cho dẫn hai bản đại biểu, đây là *Luật tạng Pali Cullavagga V.3* và *Thập tụng luật 37 ĐTK 1435* từ 269c6-21.

Cullavagga V.3

*Tena kho pana samayena chabbaggiyâ bhikkû
âyatakana gitassarena dhammam gâyanti. Manussâ
ujjhâyanti khiyanti vipâcenti: yath'eva mayam gâyâma
evam ev'ime samanâ Sakyaputtiyâ âyataka
gitassarena dhammam gâyanfîti. Assosum kho bhikkhu
tesam manussânâ ujjhâyantânâ khâyantânâ
vipâcentânâ. Ye te bhikkhu appicchâ te ujjhâyanti
khâyanti vipâcenti: kathañ hi nâma chabbaggiyâ bhikkhû
âyataka gitassarena dhammam gâyissanfîti. Atha kho
te bhikkhu bhagavato etam attham arocesum. Saccam
kira . . . Saccam bhagavâ . . . dhammin katham katvâ
bhikkhu âmantesi: panc'ime bhikkhave âđīnavâ
âyakena gitassarena dhammam gâyante (1) attanâpi
tasmin sare sârajjata, (2) pare pi tasmin sare sârajjanti,
(3) gahapatikâpi ujjhâyanti, (4) sarakuttim pi
nikâmayamânassa samâdhissa bhango hotipachima
janatâ ditthânugatim âpajjati. Ime kho pana samayena
bhikkhu sarabhaññe kukkucâyanti. Bhagavato etam
ârocesum anujânâmi bhikkhave sarabhaññanti.*

Thập tụng luật 37 ĐTK 1435 từ 269c6-21

*Hữu lục quần tỳ kheo tự ca; chư cư sĩ ha trách
ngôn: “Chư sa môn thích tử tự ngôn thiện hảo hữu đức,*

ca như bạch y". Thị trung hữu tỳ kheo thiếu dục tri túc hành đầu đà, văn thị sự, tâm bất hỷ, (đĩ) thị sự bạch Phật. Phật ngữ chư tỳ kheo: "Tùng kim bất ưng ca, ca già đột cát la. Ca hữu ngũ quá thất. (1) tự tâm tham trước, (2) lịnh tha tham trước, (3) độc xử đa khi giác quan, (4) thường vi tham dục phú tâm, (5) chư cư sĩ văn tác thị ngôn: Chư sa môn thích tử diệc ca như ngã đẳng vô dị. Phục hữu quá thất, (1) – (4) . . . như trước, (5) chư niên thiếu tỳ kheo văn diệc tùy học, tùy học dĩ thường khĩ tham trước tâm tiên phản giới". Hữu tỳ kheo Bạt Đề, ư bối trung đệ nhất, thị tỳ kheo thanh hảo, bạch Phật ngôn: "Thế tôn, nguyện thỉnh ngã tác thanh bối". Phật ngôn: "Thỉnh nhữ tác thanh bối. Bối hữu ngũ lợi ích, (1) thân thể bất bì, (2) bất vong sở thỉnh, (3) tâm bất bì lao, (4) thanh âm bất hoại, (5) ngữ ngôn dị giải. Phục hữu ngũ lợi ích, (1) thân bất bì cực, (2) bất vong sở hoài, (3) tâm bất giải quyện, (4) thanh âm bất hoại, (5) chư thiên văn bối thanh, tâm tắc hoan hỷ".

So sánh hai bản văn vừa dẫn, người ta có thể thấy ngay là, hai chữ thanh bối đã được dùng để dịch chữ *sarabhañña* của bản Pali, mà chúng ta có thể tái thiết lại Phạn văn một cách dễ dàng như *svarabhaṇṇa*, và bối là một gọi tắt của thanh bối. Bây giờ xác định bối là gì, nghĩa là thứ âm nhạc gì, chúng ta phải bàn tới chữ *svarabhaṇṇa*. Chữ này đương nhiên là một danh từ kép

do chữ *svara*, mà bản Trung Quốc dịch là thanh, và chữ *bhaṇṇa*, dịch là bối, làm thành. Vậy, *svara* và *bhaṇṇa* là gì?

Mặc dù dịch ngữ thanh tương đối phản ánh khá trung thành ý nghĩa của *svara*, nó không nói hết tất cả những nội hàm, mà chữ đó chứa đựng. Ấy là vì *svara* không chỉ là “thanh” với nghĩa là tiếng, mà còn với nghĩa “nốt”, như từ ngữ thất thanh của âm nhạc Trung Quốc điểm chỉ. Nói cách khác *svara* trong danh từ *svarabhanna* không phải có nghĩa là “âm thanh” định nghĩa như là “tiếng”, mà có nghĩa là “âm thanh” định nghĩa như một tên gọi của những nốt âm nhạc Ấn Độ.

Những cuốn sách về âm nhạc Ấn Độ viết trước và sau những thế kỷ đầu dương lịch như *Nārādīyaśikṣā* hay *Nāṭya-śāstra* v.v... đã không cho ta những định nghĩa rõ ràng về chữ *svara*, dù chúng xác định thanh tố của nó, như sẽ có dịp nói tới dưới đây.

Đến khoảng từ năm 400 sđl trở đi, những người nghiên cứu âm nhạc cố gắng bổ khuyết điểm vừa vạch. Matanga chẳng hạn đã định nghĩa *svara* thế này trong cuốn *Brhadēsi*: “Một âm thanh có thể phát sinh một biểu hiện thì gọi là *svara*”. Đây cũng có nghĩa, không phải bất cứ âm thanh nào cũng có thể gọi là *svara*. Ngược lại, chỉ khi nào nó có thể phát biểu trong một cách nào đó thì mới được gọi là *svara*. Định nghĩa này

về sau những người viết sách âm nhạc khác lặp lại, mà nổi tiếng nhất là Sarnagadeva (1210-1247?) trong *Samgitaranākara* I. iii. 23-25:

*śrutibhyaḥ syuḥ svarāḥ
ṣaḍjarsabhagāndhāramadhyamāḥ/
pañcamo dhaivataś cātha
niṣāda iti sapta te, //*

*tesām samjñāḥ sarigumapahdanūti aprā matah /
śrutyānantatabhāvī yah snigdho'nuranātmakah //*
savato rañjayati śrotṛcittam sa svara ucyate /

“Nốt xuất phát từ biểu văn. Chúng gồm có bảy, đây là *ṣaḍja*, *ṛsabha*, *gāndhāra*, *madhayama*, *pañcama*, *dhaivata* và *niṣāda*, mà người ta có thể ký hiệu như *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha* và *ni*. Cái nổi lên trực tiếp từ biểu văn và tự nó tiếp tục kéo dài ngân nga ra làm thích thú tâm hồn người nghe, cái đó được gọi là nốt”.

Như vậy *svara* không phải là “âm thanh” hay “tiếng” một cách đơn giản. Trái lại, một âm thanh chỉ được gọi là *svara* hay nốt, khi nó phát xuất từ biểu văn hay *śruti*. Vấn đề, *śruti* có nghĩa gì, không phải là dễ dàng; và đây không phải là chỗ cho chúng tôi đi vào bàn cãi nó. Chỉ cần vạch ra là, nếu âm nhạc Trung Quốc có mười hai luật lý phân phối với năm âm để tạo nên những cung điệu, thì âm nhạc Ấn Độ cũng có một

phân phối tương tự giữa *śruti* và *svara* nhằm tạo nên những cung điệu, mà nó gọi là *murchana*. Song, thay vì 12 luật lữ và năm âm, nó có tới 22 biểu văn và 7 nốt. Sự phân phối của chúng, căn cứ vào *Nāradya-śikṣa* và *Nāṭya-śāstra*, có thể trình bày thế này:

Nốt	<i>Nāṭya-śāstra</i> xxviii. 24-26	<i>Nāradya- śikṣa</i>
	<i>Tivra</i> (sắc bén)	<i>diptā</i> (bén nhảy)
	<i>Kumudvatī</i> (như hoa sen)	<i>ayatā</i> (dài rộng)
	<i>Mandā</i> (thấp)	<i>murdu</i> (nhẹ nhàng)
Ṣadja (sa)	<i>candovatī</i> (tiết độ)	<i>madhyā</i> (trung bình)
	<i>Dayāvatī</i> (bi cảm)	<i>karunā</i> (bi từ)
	<i>Ranjani</i> (lôi cuốn)	<i>madhyā</i>
Rsabha (ri)	<i>raktikā</i> (dâm dật)	<i>murdu</i>
	<i>Raudrī</i> (nồng nhiệt)	<i>diptā</i>
Gāndhāra(ga)	<i>krodhā</i> (dâm nộ)	<i>ayatā</i>
	<i>vajrikā</i> (đùng đùng)	<i>diptā</i>
	<i>prasārini</i> (thấm thía)	<i>ayatā</i>
	<i>prīti</i> (hoan hỷ)	<i>murdu</i>
madhyama(ma)	<i>marjani</i> (trong thanh)	<i>madhyā</i>

	<i>ksiti</i> (tan vỡ)	<i>murdu</i>
	<i>raktà</i> (thấm đỏ)	<i>madhyà</i>
	<i>sandīpani</i> (phấn khởi)	<i>mrdu</i>
pancama(pa)	<i>àlàpini</i> (nói cười)	<i>karunà</i>
	<i>madanti</i> (điên cuồng)	<i>karunà</i>
	<i>rohini</i> (hồng lên)	<i>ayatà</i>
dhaivata(dha)	<i>ramyà</i> (nghĩ ngợi)	<i>madhyà</i>
	<i>ugrà</i> (khiếp sợ)	<i>diptà</i>
niṣāda (ni)	<i>kṣobhini</i> (kích động)	<i>ayatà</i>

Nāṭya-sāstra hay *Diễn kịch luận* được viết sớm nhất vào khoảng thế kỷ thứ III tdl và chậm nhất không thể quá thế kỷ thứ III sđl, còn *Nārādīya-śikṣā* hay *Lời dạy của Nārādī* xuất hiện khoảng đầu thế kỷ thứ I tdl. Dựa vào bảng vừa dẫn, người ta có thể thấy là, *Diễn kịch luận* có tới 22 biểu văn khác nhau, trong khi *Lời dạy của Nārādī* chỉ có 5 mà thôi. Sự phân phối giữa bảy nốt với *sa* 4, *ri* 3, *ga* 2, *ma* 4, *pa* 4, *dha* 3 và *nī* 2 như vậy sẽ là căn bản cho việc thiết lập cung điệu.

Chúng ta không biết có cả thảy bao nhiêu âm giai, trước khi *Diễn kịch luận* ra đời. Chúng ta biết nó chỉ kể đến ba âm giai, đấy là âm giai của *sa*, *ma*, và *ga*, trong đó âm giai *ga* cũng đang bị loại, bởi nó không bao giờ mô tả thành tố của âm giai ấy. Từ thế kỷ thứ

III tdl trở đi vì thế chỉ hai âm *sa* và *ma* là đang còn thông dụng, mà một trong chúng, tức âm giai *ma*, cuối cùng cũng bị loại, khi Sārngadeva viết *Samgītiratnākara* vào nửa đầu thế kỷ thứ XIII. Đây không phải là chỗ cho việc bàn tới niên đại ra đời của những bộ sách kể trên. Chỉ cần nói là, căn cứ vào những bằng cứ nội tại cũng như ngoại tại, thì chúng ra đời có lẽ không sớm hơn là thế kỷ thứ III tdl.

Nói cách khác, hiểu biết âm nhạc của những người viết ra *Luật tạng* có lẽ không sai khác nhiều với kiến thức âm nhạc của Bharata, tác giả giả thiết của *Diễn kịch luận*, như mô tả trong chương 28 về điệu tương (Jātīlaksana)¹. Do đó, âm giai của *Luật tạng* chắc cũng chỉ gồm hai âm *sa* và *ma*, nếu không là gồm cả âm giai *ga*. Theo Bharata thì cả hai đều gồm có 22 biểu văn, về sự phân phối của chúng giữa cung điệu *sa* và *ma* thế này:

Cung điệu	Nốt	<i>sa</i>	<i>ri</i>	<i>ga</i>	<i>ma</i>	<i>pa</i>	<i>dha</i>	<i>nī</i>
<i>Ṣaḍja-grāma</i>	4	3	2	4	4	3	2	
<i>madhyama-grāma</i>	4	3	2	4	3	4	2	

¹ Nāṭya Śāstra of Bharata, edited by Batuk Nāth Sharma, Baldeva Upādhyāya, Benares, 1929.

Sự khác nhau giữa hai cung điệu vừa thấy nằm trong việc chuyển di của một biểu văn từ nốt *pa* qua nốt *dha* bằng cách làm căng hay dãn sợi dây của nốt *pa*. Từ hai điệu ấy, 9 sắc điệu có thể rút ra, trong đó 14 gồm đủ cả 7 nốt, nên gọi là 14 sắc điệu đủ hay *mùrchana*, và 84 chỉ có 6 hay 5 nốt, nên gọi là sắc điệu thiếu hay *tana*. Mười bốn sắc điệu đủ chia ra 7 sắc điệu cho cung điệu *sa*, đấy là:

1. *Uttaramandra*: *sa ri ga ma pa dha ni*
2. *Rajani*: *ni ca ri ga ma pa dha*
3. *Uttarâyata*: *dha ni sa ri ga ma pa*
4. *Suddhasadjà*: *pa dha ni sa ri ga ma*
5. *Matsariktà*: *ma pa dha ni sa ri ga*
6. *Aśvagràntà*: *ga ma pa dha ni sa ri*
7. *Abhirudgatà*: *ri ga ma pa dha ni sa*

và 7 cho cung điệu *ma*:

1. *Sauviri*: *ma pa dha ni sa ri ga*
2. *Harinàśva*: *ga ma pa dha ni sa ri*
3. *Kalopanatà*: *ri ga ma pa dha ni sa*
4. *Suddhamadhyamà*: *sa ri ga ma pa dha ni*
5. *Margi*: *ni ga ri ga ma pa dha*
6. *Pauravi*: *dha ni sa ri ga ma pa*
7. *Hrsyakà*: *pa dha ni sa ri ga ma*

Sự khác nhau của 7 sắc điệu đủ của điệu *sa* và 7 sắc điệu đủ của điệu *ma* như vậy hoàn toàn tùy thuộc

vào sự phân phối của nốt chính và những biểu văn tạo nên nó. Vào thời Khương Tăng Hội, khi Chi Khiêm dịch *Soạn tập bách duyên kinh*, có dịch *Càn thất bà tác nhạc tán Phật duyên* có đến 21 sắc điệu đủ, mà từ chuyên môn của Khiêm gọi là *giải*: “Đàn: cây đàn một dây, có thể khiến ra được 7 thứ âm thanh, âm thanh có 21 giải”. (Đàn nhất huyền cầm, năng lĩnh xuất ư thất chủng âm thanh, thanh hữu nhị thập nhất giải). Phạn bản của *Soạn tập bách duyên kinh* hãy còn, tức *Avadānaśataka* do Speyer đứng in và đã công bố.¹ Nhờ sự tồn tại của văn bản tiếng Phạn này, ta biết *giải* là một thuật ngữ Chi Khiêm dùng để dịch chữ *murchanā*, tức sắc điệu đủ. Điều này có nghĩa, vào thế kỷ thứ III sđl, ngoài điệu *ma* và *sa*, còn lưu hành một điệu khác, để ta có số 21 *giải*, tức 21 sắc điệu đủ.

Về 84 sắc điệu thiếu hay *tāna*, mà người Trung Quốc phiên âm là *đán*, 49 chỉ có 6 nốt với sự lần lượt loại dần những nốt *sa*, *ri*, *ni* và *pa* trong cung điệu *sa*, và những nốt *sa ri ga* trong cung điệu *ma*, mà ta có thể viết ra như sau:

Cung điệu sa

Cung điệu ma

Sa ri ga ma pa dha ni ma na dha ni sa ri ga

¹ T. S. Speyer. ed., *Avadānacataka I*, Bibliotheca Buddhica 3, 1906, tr. 95.

ni sa ri ga ma pa dha	ga ma pa dha ni sa ri
dha ni sa ri ga ma pa	ri ga ma pa dha ni sa
pa dha ni sa ri ga ma	sa ri ga ma pa dha ni
ma pa dha ni sa ri ga	ni sa ri ga ma pa dha
ga ma pa dha ni sa ri	dha ni sa ri ga ma pa
ri ga ma pa dha ni sa	pa dha ni sa ri ga ma

Bây giờ, nếu loại một nốt trong một cung vừa liệt, chúng ta sẽ còn lại 17 *tàna* với sáu nốt mỗi một *tàna*. Loại bốn nốt bốn lần trong cung điệu *sa* sẽ cho ta 28 *tàna*, trong khi cung điệu *ma* chỉ bị loại ba nốt ba lần nên chỉ có tới 21 *tàna*. 49 sắc điệu thiếu của 6 nốt như vậy tạo ra cung điệu *sadava*. Trừ số 49 *sadava* vừa kể, 35 của 84 sắc điệu thiếu chỉ có 5 nốt với sự loại bỏ những cấp nốt *sa-pa ri-pa ga-ni* trong cung điệu *sa* và những cấp *ri-da ga-ni* trong điệu *ma*.

Cung điệu sa

Cung điệu ma

sa ri ga ma pa dha ni	ma pa dha ni sa ri ga
ni ca ri ga ma pa dha	ga ma pa dha ni sa ri
dha ni sa ri ga ma pa	ri ga ma pa dha ni sa
pa dha ni sa ri ga ma	sa ri ga ma pa dha ni
ma pa dha ni sa ri ga	ni sa ri ga ma pa dha

ga ma pa dha ni sa ri dha ni sa ri ga ma pa
ri ga ma pa dha ni sa pa dha ni sa ri ga ma

Loại ba cặp nốt trong cung điệu *sa*, ta sẽ có 21 *tana* loại 5 nốt hay *audavuta*. Loại hai cặp trong cung điệu *ma na*, 14 *tana* loại *audavuta* còn lại. Tổng cộng là 35 sắc điệu thiếu loại 5 nốt. Về sau vào khoảng thế kỷ thứ VI, khi Tô Kỳ Bà (Sujiva) truyền âm luật của Ấn Độ vào Trung Quốc với 7 điệu, mà Âm nhạc chí của Tuỳ thư đã ghi lại như sau trong quan hệ với âm nhạc Trung Quốc¹: “Một là *sa đà lục*, tiếng Hoa gọi là bình thanh, tức thanh cung. Hai là *kê thức*, tiếng Hoa gọi là trường thanh, tức thanh nam lễ. Ba là *sa thức*, tiếng Hoa gọi là chất trực thanh, tức thanh giốc. Bốn là *sa hầu gia lam*, tiếng Hoa gọi là ứng thanh, tức thanh biến chủ. Năm là *sa lạp*, tiếng Hoa gọi là ứng hòa thanh, tức thanh chủ. Sáu là *ban thiêm*, tiếng Hoa gọi là ngũ thanh, tức thanh vũ. Bảy là *sĩ lợi tiệp*, tiếng Hoa gọi là đầu ngư thanh, tức thanh biến cung”.

Quan hệ của 7 nốt trong âm nhạc Ấn Độ khi so với hệ thống ngũ âm Trung Quốc như vậy đã được thiết lập, mà thường được thể hiện theo đồ biểu sau²:

¹ Hayasi Kenzō, *Tùy Đường yển nhạc điệu nghiên cứu*, Quách Mạc Nhược dịch, Thương Hải: Thương vụ ấn thư quán, 1957, tr. 14-26.

² R. Bhandarkar, *Contribution to the Study of Ancient Hindu Music*, The Indian Antiquary, 1912, tr. 158-159.

Ấn:	ni	sa	ri	ga	ma	pa	dha
Trung:	chủy	vũ	BC	cung	thương	giốc	BCh

Tuy nhiên, việc gọi 7 thanh bằng một số tên mới chứng tỏ đã có một sự biến đổi, khi so với 7 nốt của *Diễn kịch luận*. Chẳng hạn, *sa dà lục* là một phiên âm của *sàdhàrita* tiếng Phạn, *kê thức* là phiên âm của *kaiśika* là những nốt ta không tìm thấy trong *Diễn kịch luận*. Trái lại, văn bia Kuḍimiyāmalai³ tìm thấy tại vùng Pudukottai của miền Nam Ấn Độ lại ghi nhận những tên nốt vừa thấy:

1. *madhyama-grāma*
2. *ṣaḍja-grāma*
3. *ṣaḍava*
4. *sàdhàrita*
5. *pañcama*
6. *kaiśika-madhyama*
7. *kaiśika*

Svara như vậy không phải chỉ nghĩa “âm thanh” một cách đơn giản, như nhiều người nghiên cứu trước

³ R. Bhandarkar, *Kuḍimiyāmalai Inscription on Music*, Epigraphia Indica XII (1913-14) 226-237.

đây đã lầm tưởng, khi bàn cãi đoạn văn trên. Trái lại, nó phải được hiểu như “*xuất phát từ biểu văn*” và quyết định sự hình thành của những cung điệu âm nhạc

Ấn Độ. Cố nhiên, vì sự tán thất và khuyết thiếu tư liệu, chúng ta ngày nay chưa thể biết cung điệu nào đã được sử dụng vào thời đoạn văn dẫn trên ra đời, mà như đã vạch ra, có lẽ vào khoảng trước và sau thế kỷ thứ III tdl. Nói cách khác, khi Ưc Nhĩ tán bối, chúng ta chưa thể nói Ưc Nhĩ đã dùng những cung điệu nào. Điểm chúng ta biết một cách chắc chắn là Nhĩ phải đọc kinh với một nhạc điệu xuất phát từ những tổ chức có thể của *svara* vào thời ông. Trong liên hệ này, cần vạch ra những ghi nhận khác nhau về cuốn kinh do Nhĩ đọc, mà *Luật tạng* Pali và *Ma ha tăng kỳ luật* gọi là *Atthakavaggika* hay *Bát bát kỳ kinh*, mà ta có thể coi như đến từ *aṣṭa-[artha]-vargikā* của Phạn bản, trong khi *Tứ phần luật* gọi là *Thập lục cú nghĩa*. Đây có thể là một đọc hay dịch sai của *Bát cú nghĩa* tức *aṣṭārthavargikā*, còn *Ngũ phần luật* thì cho biết một tên hoàn toàn mới gọi là *Ba la diên tác già dà xá tu đố lô*. Những sai khác vừa thấy làm giả thiết thế kỷ thứ IV, thứ III tdl về sự ra đời của *Luật tạng* càng trở nên khả chứng. Vậy, nếu Ưc Nhĩ đọc kinh với những nốt, hay nói theo Phật Âm, trong *Samantapāsādikā* v 3, Nhĩ đã làm *sarena bhaññam*, khi Phật Âm giải thích chữ *sarabhanna*, thì Nhĩ đã đọc kinh thế nào?

Trả lời câu hỏi này, chúng ta phải bàn tới về thứ hai của hợp ngũ *svarabhāṇḍa*, đây là *bhanna*. *Bhanna* thường được phiên âm trong dịch bản Trung Quốc như *bối*, mà ta đã thấy ở trên. Nhưng đôi khi người ta cũng phiên âm một cách đầy đủ thành *bối nặc*, kiểu *Tứ phần luật* 3 từ 587b21-23 và *Sa di tác bộ hòa ê ngũ phần luật* 3 từ 15a29-31 chẳng hạn. Phiên âm “*bối nặc*” này từ ngày nó ra đời khoảng những năm 404 với La Thập và những người cộng tác trong bản dịch *Tứ phần luật* đã bị cắt nghĩa một cách sai lầm, dựa vào tác dụng của một quan niệm đạo đức về âm nhạc. Đạo Tuyên (596-667) khi chú thích phiên âm ấy trong *Tứ phần luật san hệ bổ khuyết hành sự* sao 1, ĐTK 1084 đã cho dẫn định nghĩa của *Xuất yếu luật nghi* do Bảo Xương viết một trăm năm trước đó, theo đây “*bối nặc*” có nghĩa là “*đẹp bỏ ngoài duyên và làm tăng trưởng ngoại hạnh*”. Pháp Vân trong *Phiên dịch danh nghĩa tập* quyển 6 và 11 ĐTK 2131 cũng không làm gì hơn là chép lại định nghĩa vừa dẫn, mà người ta có thể thấy một cách dễ dàng là, Xương đã tóm tắt những lợi ích có thể của việc tụng *bối*, chứ không phải định nghĩa nó.

Thế là nghĩa chữ *Bối* đã không được xác định rõ ràng. Nếu trở ngược lên, đọc lại đoạn văn trong *Luật tạng*, ta thấy *Bối* đối lập lại với *Ca*, như *Thập tụng luật* ghi. Chữ *Ca* này trong văn bản Pāli, ta thấy ghi là

Ayàtakenagītassarena... gāyanti; hợp ngữ Pàli này có nghĩa là ca với một giọng ca dài. Cần chú ý chữ "dài", chữ Pàli là *ayàtaka*, tương đương với chữ Phạn là *ayāta*. Và nếu ta nhìn lại bản ghi các biểu văn trong *Nārādīyaśikṣa* ghi trên, ta thấy có năm biểu văn được xếp vào loại *ayāta* và tương đương với các biểu văn *Krodhā* (dâm nộ) và *Prasārini* (thấm thiết) thuộc nốt *Ga*, biểu văn *Rohini* (tươi lên) của nốt *Pa*, và biểu văn *Ksobhini* (kích động) và *Kumudvatī* (hoa sen) của nốt *Ni*. Thế có nghĩ a là khi Ưc Nhĩ hay Lục Quân tỳ kheo đọc lời đức Phật với giọng dài, thì họ có khả năng đã đọc lời Phật theo một trong các điệu thức trên. Và trong các điệu thức này, có những điệu thức như dâm nộ, kích động v.v..., tất nhiên chúng không phù hợp với việc đọc lại các lời dạy của Phật.

Vì vậy, *Luật tạng* đã đề ra cách đọc kiểu mới, gọi là *Bối* hay *Thanh bối* (*Svarabhāṇa*). *Bối*, hay *bhāṇa*, xuất phát từ động từ gốc là *bhaṇ*. Trong các kinh điển đại thừa Phạn văn thì người giảng pháp được gọi là *bhāṇaka*. Cụ thể là phẩm thứ 10 trong kinh *Pháp hoa* gọi là phẩm Pháp sư. Phẩm này trong bản Phạn văn hãy còn, và gọi là *Dharma-bhāṇaka*¹. Thế có nghĩa *bhāṇaka* đơn giản là người giảng kinh hay nói kinh.

¹ *Saddharmapundarikasūtram*, Nalinaksha Dutt in, *Bibliotheca Indica* 276, Calcutta : Asiatic Society, 1953, tr. 144

Nhưng vì bối, là chữ gọi tắt của thanh bối, tức *svarabhanna*, có nghĩa việc giảng kinh, đọc kinh với những nốt nhạc, chứ không phải giảng kinh một cách thông thường, cho nên khi nói đến thanh bối, tức nói đến các biểu văn mà các sách về âm nhạc Ấn Độ thời xưa đã đề cập tới, như bản liệt kê 27 nốt nhạc trên cho thấy.

VỀ NÊ HOÀN BỐI

Điều khó khăn của chúng ta hiện nay là các bối như *Nê hoàn bối* do Khương Tăng Hội học ở nước ta và truyền lại cho Trung Quốc, về nội dung các thanh (nốt) hiện không được bảo lưu. Đúng như các tác giả Hobogirin đã ghi nhận², "*nhạc lý của Phạn bối hiện nay hoàn toàn xuất phát từ nhạc lý cổ điển của âm nhạc Trung Quốc, không có liên hệ nào với âm nhạc Ấn Độ*"³. Vì thế, thật khó khăn để tái hiện lại một bản Phạn bối dựa hoàn toàn vào nhạc lý của nền âm nhạc cổ điển Ấn Độ. Ngay cả những bản Phạn bối như *Nê hoàn bối* của Khương Tăng Hội và những người khác truyền lại, thì đến giữa thế kỷ thứ VI, khi Huệ Hạo viết *Cao tăng truyện* 13 ĐTK 2059 từ 415b23-29, ông đã

² S. Lévi và J. Takakusu, *Hobogirin*, Tokyo: Maison Franco-japonaise, 1929, tr.103.

³ S. Lévi và J. Takakusu, *Hobogirin*, Tokyo: Maison Franco-japonaise, 1929, tr. 103.

than phiền về tình trạng thất truyền của một số những Phạn bối này: "*Khởi nguyên của Phạn bối vốn bắt nguồn từ Trần Tư Vương khi ông viết Thái tử tụng và Thiệm tụng [...] Sau đó cư sĩ Chi Khiêm cũng truyền Phạn bối ba bài, đều mai một không còn [...] Chỉ Khương Tăng Hội sáng tạo Nê hoàn phạn bối đến nay vẫn truyền, tức Kinh yết một bài, lời lấy từ bản kinh Nê hoàn hai quyển, nên gọi là Nê hoàn bối*". Ngoài ra, trước đó khoảng nửa thế kỷ, Tiêu Tử Lương, con của Vũ Đế nhà Tề (ở ngôi 483-493) đã tổ chức một hội nghị vào năm Vĩnh Minh thứ 7 (489) tại Kiến Nghiệp nhằm "tạo kinh bối tân thanh" và Đạo Thiển (458-527) nhà sư nổi tiếng nước ta đã tham dự đại hội này.

Đến đầu thế kỷ thứ VIII, trong *Kim cang đỉnh du già trung lược xuất niệm tụng kinh*, ĐTK 866 tờ 248a do Kim Cang Trí (Vajrabodhi, 670-741) dịch vào khoảng những năm 736, lần đầu tiên đề cập đến việc tán bối theo những nốt của âm nhạc Ấn Độ: "*Để tán bối, buổi sáng người ta dùng âm sái lạc, trưa thì dùng trung âm, chiều dùng phá âm và tối dùng đệ ngũ âm vận*". Sái lạc rõ ràng là một phiên âm của *śaḍja* (âm sa), trung âm là một dịch trực tiếp của *madhyama*, phá âm có thể là biểu văn *ksiti* của trung âm, vì *ksiti* có nghĩa là tan vỡ; còn đệ ngũ âm vận là *pañcama*.

Âm luật của âm nhạc Ấn Độ như vậy được giới thiệu tại Trung Quốc. Thực tế, ở Nhật Bản, tư liệu chia bố trí thành 3 loại là *Phạn tán*, *Hán tán* và *Hòa tán*. Trong đó, *Phạn tán* theo *Đại nguyên Ngự sơn hiển mật thanh minh tập* gồm các bài như *Tứ trí tán*, *Đại Nhật tán*, *Phật tán*, *Phổ Hiền tán*, *A Di Đà tán*, v.v... Trong phái Chân Ngôn (Mật tông), theo *Ngự sơn sái giới tập* còn có thêm *Bất động tán*, *Tứ ba la mật tán*, *Kim cang tát đỏa tán* v.v...

Đây chủ yếu là những bài tán phiên âm từ chữ Phạn, như bài *Tứ trí tán*, mà thủ bản của Lương Nhẫn (1072-1132) viết vào năm Thiên Thủy thứ nhất (1131) hiện nay còn bảo tồn tại chùa Dung Thông Đại Niệm Phật. Bài tán này đọc: “*Án, phạ nhật la đất phạ tăng đất ra hạ, phạ nhật ra la đất nằng ma nộ đất lam, phạ diệt ra đạt ma nga da nại, phạ diệt ra kiết ma ca lô phạ ba*”. Đây là một bài tán trích từ *Kim cang định kinh du già tu tập tỳ lô giá na tam ma địa pháp*, ĐTK 876 và *Kim cang định kinh nhất tự đỉnh luân vương du già nhất thiết thời xứ niệm tụng thành Phật nghi quỹ* ĐTK 957 mà trước đây *Hobogirin* đã tái thiết lại bằng chữ Phạn như sau:

“Om vajrasattvavasamgrahād vajraratnam
anuttaram vajradharmamagāvanaih vajrakarmakaro
bhava”.

Việc này chứng tỏ đã có một thời âm luật Ấn Độ đã được áp dụng vào việc tán tụng các bài bối bằng tiếng Phạn.

Tuy nhiên, những gì truyền lại cho đến ngày nay, đặc biệt là những bài tán bối viết từ đời Đường, ghi trong *Tập chú kinh lễ sám nghi* ĐTK 1982 từ 456b và 464a, như *Vân hà bối*, *Như Lai bối* v.v... do Trí Thắng (668-740) viết, thì lại không có một dấu vết nào của âm luật Ấn Độ. Điều này có thể thấy rất rõ qua việc Viên Nhân (Ennin) còn được gọi là Từ Giác đại sư (Jikaku Daishi) đến Trung Quốc du học năm 838-847, đã tả một buổi lễ Phật giáo Trung Quốc vào năm 838 trong *Nguyên Hạnh trích thơ* 29¹. Trong đó, Viên Nhân đã kể đến một số những Phạn bối như *Vân hà bối*, *Hậu bối*, *Tán hoa bối* v.v... và ghi nhận rằng những Phạn bối này giống như Phạn bối ở Nhật Bản, tức chịu ảnh hưởng của âm luật Trung Quốc.

Tại nước ta bản *Phật thuyết đại báo phụ mẫu ân trọng kinh*² dịch tiếng Việt và in sớm nhất vào khoảng 1430-1470, mà ấn bản xưa nhất hiện còn là bản in

¹ *Đại Nhật Bản Phật giáo toàn thư*, Tokyo, 1913-1921.

² Lê Mạnh Thát, *Viên Thái thiên sư toàn tập*, Sài Gòn: Tu thư Vạn Hạnh, 1977

khoảng những năm 1730, mở đầu với một bài tán được ghi rõ là *Phạn tán*, có nội dung:

*Như Lai diệu sắc thân
Thế gian vô dữ đẳng
Vô tỷ, bất tư nghi
Thị cố kim kính lễ
Như Lai sắc vô tận
Trí tuệ diệc phục nhiên
Nhất thiết pháp thường trụ
Thị cố ngã qui y*

Với nội dung này thì rõ ràng bài *Phạn tán* ấy là một đoạn trích hoàn toàn thống nhất về văn cú từ bài kệ trong *Thắng Man sư tử hống nhất thừa đại phương tiện phương quảng kinh* ĐTK 353, tờ 217a22-25 do Câu Na Bạt Đà La (?-468) dịch năm 436, mà sau này ta còn thấy trong hội *Thắng Man phu nhân của Đại bảo tích kinh* 108 ĐTK 310 tờ 673a5-8.

Điểm lỗi cuốn là bài kệ được gọi là *Phạn tán*. Ngày nay, ta không có một tư liệu cổ nào của nước ta cho biết bài kệ này được tán như thế nào. Nhưng nếu cứ vào lối tán bài kệ ấy hiện đang lưu hành trong các chùa chiền Việt Nam thì chắc hẳn nó phải được tán theo cách chịu ảnh hưởng âm luật Trung Quốc. Trong trường hợp này, nó đúng ra phải được gọi là *Phạn bối*, chứ không phải *Phạn tán* như ta đã giải thích ở trên,

bởi vì Hán tán thường gồm có bốn loại (Tứ cú pháp yếu) là Phạn bối, Tán hoa, Phạn âm và Tích tượng. Thực tế, từ thời Trí Thắng bài tán trên được gọi là *Như Lai bối*, tiếng Nhật là *Nyoraibai*, và được coi như là một đại diện chính thức của *Phạn bối*. Thế thì, rõ ràng, tuy mang tên *Phạn bối*, nó hoàn toàn được tán theo âm luật Trung Quốc. Do vậy, khi bản *Phật thuyết đại báo phụ mẫu ân trọng kinh* gọi nó là *Phạn tán*, ta phải hiểu là Phạn bối, nghĩa là bài tán “phổ vào đồ ống đồ dây” theo âm luật Trung Quốc hay ít nhiều chịu ảnh hưởng của hệ thống âm luật này. Dẫu sao đi nữa, một trong những bài *Phạn bối* có ghi lời rõ ràng từ những năm trước và sau năm 1400.

Ngoài bài *Như Lai bối* đây, Trí Thắng cũng như Viên Nhân còn đề cập đến *Vân hà bối*. *Vân hà bối* này thường có nội dung:

*Vân hà đắc trường thọ
Kim cang bất hoại thân
Phục dĩ hà nhân duyên
Đắc đại kiên cố lực.*

Đây là bài kệ hồi Phật của ngài Ca Diếp trong *Đại bát niết bàn kinh* 3 ĐTK 374 từ 379c14-15 của bản dịch Đàm Vô Sấm (385-433). Ta hiện nay chưa biết rõ Đàm Vô Sấm chịu ảnh hưởng những bản dịch kinh *Niết bàn* trước thời ông như thế nào. Nhưng chắc chắn ông

đã chịu ảnh hưởng qua lại nào đó của một người đồng đại là Huệ Nghiêm (363-443) trong bản *Đại bát niết bàn kinh* 3 ĐTK 375 từ 619b22-23 khi ta cùng gặp bài kệ ấy hoàn toàn thống nhất với bài của Đàm Vô Sấm. Tuy nhiên, vì Huệ Hạo trong *Cao tăng truyện* 13 ĐTK 2059 từ 415b28-29 bảo Khương Tăng Hội đã viết *Nê hoàn phạn bối*, lời “lấy từ một bản kinh *Nê hoàn* 2 quyển, nên gọi là *Nê hoàn bối*”. Thế có nghĩa Khương Tăng Hội đã sử dụng một văn bản kinh *Nê hoàn* chỉ có 2 quyển, chứ không phải bản 40 quyển của Đàm Vô Sấm hay 36 quyển của Huệ Nghiêm.

Hiện nay trong *Đại Tạng Kinh* 378, bản *Phật thuyết phương đẳng bát nê hoàn kinh* do Trúc Pháp Hộ dịch khoảng những năm 265-313 gồm 2 quyển, ta không tìm thấy một bài kệ nào có quan hệ xa gần với bài *Vân hà bối* vừa nêu. Do thế, ta thực khó mà đoán định nội dung *Nê hoàn bối* do Khương Tăng Hội truyền lại cho Phật tử Trung Quốc chắc chắn gồm những gì. Dẫu vậy, vì *Nê hoàn bối* của Khương Tăng Hội vẫn còn truyền cho đến đời Huệ Hạo, tức đến giữa thế kỷ thứ VI, còn Trí Thắng (668-740) viết *Tập chú kinh lễ sám nghi* vào cuối thế kỷ VII đầu thế kỷ VIII, trong đó có ghi lại *Vân hà bối*, nên chúng ta cũng có thể suy đoán *Nê hoàn bối* của Khương Tăng Hội phải có một liên hệ nào đó với *Vân hà bối* này.

Trong bản tiểu sử của Khương Tăng Hội ở *Xuất tam tạng ký tập* 13 ĐTK 2145 tờ 96a29-97a17, Tăng Hựu (445-518) không ghi tình tiết về sự Khương Tăng Hội có truyền *Nê hoàn bối*. Nhưng ở *Xuất tam tạng ký tập* 12 tờ 92b3, khi ghi lại nội dung *Pháp uyển tạng duyên nguyên thủy tập mục lục*, Tăng Hựu lại chép: “*Khương Tăng Hội truyền Nê hoàn bối ký*”. Điều này chứng tỏ Tăng Hựu và những người trước thời ông đã biết Hội có truyền bản *Nê hoàn bối*. Sự kiện này, Huệ Hạo khi viết *Cao tăng truyện* 1 ĐTK 2059 tờ 326b9 ghi nhận: “*Khương Tăng Hội truyền bài Nê hoàn bối, rẻo rất trầm buồn, làm mẫu mực cho một thời đại*”¹.

Điều này có nghĩa Hội đã học bài *Phạn bối* này tại nước ta, rồi sau đó mới truyền lại cho Trung Quốc, chứ không phải chính bản thân Hội đã sáng tạo ra. Nếu có sáng tạo, thì Hội đã sáng tạo lại phần lời của bản nhạc bối đây. Bởi vì, nhạc của *Nê hoàn bối* có khả năng là lễ nhạc của Phật giáo Việt Nam và Hội đã thay lời Việt bằng lời Trung Quốc để cho Phật tử Trung Quốc có thể hiểu được và truyền lại cho đến thời Huệ Hạo (496-553) viết *Cao tăng truyện* vẫn còn nổi danh. Sự tình này không đáng lấy làm ngạc nhiên lắm, khi ta nhớ rằng những bài ca Việt một thời đã từng làm say

¹ Lê Mạnh Thát, *Khương Tăng Hội toàn tập* I. Tu thư đại học Vạn Hạnh, 1975. tr. 24

đám giới quý tộc Trung Quốc như đã thấy qua phân tích bài *Việt ca* ở trên.

Âm nhạc Việt Nam đã có một phát triển cao khi Phật giáo du nhập vào khoảng thế kỷ II-III tdl . Qua mấy trăm năm tiếp thu và bản địa hóa, chắc chắn Phật giáo đã tạo cho mình một nền lễ nhạc vừa mang nội dung Phật giáo vừa có âm điệu Việt Nam. Đây quyết nhiên là nền lễ nhạc mà Khương Tăng Hội đã học tập và truyền lại cho Phật giáo Trung Quốc. Điều này không phải là một suy đoán vô căn cứ. Ở trước chúng ta đã phân tích về những hiểu biết âm nhạc của Mâu Tử. Mà Mâu Tử đã từng là thầy dạy học của Khương Tăng Hội. Cho nên, với một kiến thức uyên bác về âm nhạc biểu thị trong *Lý hoặc luận*, ta có thể nói không sai là Khương Tăng Hội đã học tập rất nhiều với vị thầy của mình về mặt kiến thức âm nhạc này, một vị thầy mà sau này một khi nhắc đến Hội đều rơi nước mắt như Hội đã ghi lại trong các tác phẩm của mình. Nói thẳng ra, nền lễ nhạc Phật giáo Việt Nam vào thời Khương Tăng Hội đã có những đóng góp nhất định cho nền lễ nhạc Phật giáo thế giới. Đây là một thể hiện khác của sự khẳng định bản lĩnh văn hoá của Việt Nam và Phật giáo Việt Nam trong cuộc đọ sức đầu tiên đầy cam go và khốc liệt giữa nền văn hóa dân tộc ta và nền văn hóa phương Bắc.

Ta sẽ thấy diện mạo của nền lễ nhạc này trọn vẹn hơn khi phân tích ngành âm nhạc Tiên Sơn.

CHƯƠNG VI

ĐẠO CAO VÀ NỀN ÂM NHẠC TIÊN SƠN

Tiên Sơn là một trung tâm giáo dục Phật giáo lớn, là nơi tập trung phần lớn nhân tài Việt Nam thế kỷ thứ V. Ta biết chắc chắn những người như Đàm Hoằng, Huệ Thắng và Đạo Thiển đã xuất thân từ đó, những người khác như Đạo Cao và Pháp Minh có thể sống ở đó. Huệ Lâm và Trí Bản khi bị đuổi khỏi Trung Quốc hẳn cũng đến viếng, nếu không là ở lại ngay tại trung tâm ấy. Đó là ngôi chùa Tiên Sơn hay Tiên Châu Sơn. Chúng ta, đã thành công đồng nhất Tiên Sơn với Tiên Châu Sơn, đặt tại ngọn núi Lạn Kha hiện nay tại làng Phật Tích huyện Tiên Sơn tỉnh Hà Bắc.

Chính tại ngọn núi ấy, trên di chỉ chùa Vạn Phúc dựng từ thời Lý Thánh Tông năm 1057, mà vào những năm ba mươi của thế kỷ này, một số di liệu khảo cổ học đã khai quật được, trong đó có một số bệ đá với những khắc hình đáng chú ý. Cho đến ngày nay, niên đại của những bệ đá ấy đều nhất trí đặt vào khoảng thế

kỷ thứ X – XI của thời Lý.¹ Lý do để thiết định niên đại vừa nêu xuất phát từ sự tra cứu lai lịch ngôi chùa Vạn Phúc, mà Bezacier cho là không lên tới quá năm 865, khi Cao Biền dựng chùa Kim Ngưu của ông, vì “không một tư liệu cho phép ta giả thiết một cách nào hơn”². Ngày nay, với sự xuất hiện của ngôi chùa Tiên Sơn hay Tiên Châu Sơn, chúng ta bây giờ có thể đẩy lai lịch ngôi chùa Vạn Phúc cũ về với những thế kỷ thứ V, nếu không là sớm hơn. Vậy thì, những bệ đá tìm được tại chùa Vạn Phúc có thể là những gì còn lại của ngôi chùa Tiên Sơn, và phải thuộc thế kỷ thứ V³. Coi những bệ đá ấy là của chùa Tiên Sơn và đặt nó vào thế kỷ thứ V sẽ soi sáng cho ta nhiều vấn đề hiện đang phủ kín dưới lớp bụi của thời gian.

VỀ BỆ ĐÁ VẠN PHÚC

Theo mô tả của chính Bezacier, mỗi mặt của bệ đá có khắc ở trung tâm một hình lá bồ đề có hình hoa

¹ Ủy ban Khoa học xã hội Việt Nam, *Lịch sử Việt Nam*, tập 1, Hà Nội: Nhà xuất bản Khoa học Xã hội, 1971, tr. 166-167.

² Bezacier, *L'Art Vietnamien*, Paris, 1955, tr. 139-144.

³ Lê Mạnh Thát, *Góp vào việc nghiên cứu lịch sử Phật giáo Việt Nam thế kỷ thứ V*, Tư tưởng 2 (1972) 57-78.

sen ở giữa, hai bên là hình 10 nhạc công sử dụng những nhạc cụ, mỗi bên 5 người, đang sử dụng những nhạc khí. Với những mô tả ấy, Bezacier đã nhận xét là, về phương diện thể tài và dáng điệu những khắc hình trên bệ đá có những nét rất giống với nền nghệ thuật Vân Cương và một phần nào Long Môn của Trung Quốc. Nền nghệ thuật Vân Cương và Long Môn đều ra đời vào thế kỷ thứ V ⁴. Vì trước đây, Bezacier không thể truy nguyên chùa Vạn Phúc về một ngôi chùa nào sớm hơn ngôi chùa Kim Ngưu của Cao Biền, nên ông đã đề xuất ý kiến cho rằng nền nghệ thuật những bệ đá tìm thấy tại di chỉ chùa Vạn Phúc không gì hơn là trải dài của nền nghệ thuật Long Môn và nhất là Vân Cương. Nhưng bây giờ ta đã tìm thấy Tiên Sơn hay Tiên Châu Sơn xuất hiện vào thế kỷ thứ V rồi, thì không có lý do gì mà lặp lại quan điểm ấy. Nền nghệ thuật những bệ đá ra đời cùng một lần, nếu không là sớm hơn, so với nền nghệ thuật Vân Cương cũng như Long Môn tiền kỳ.

Không những thế, chính sự ra đời cùng một thế kỷ này giúp ta thấy tại sao chúng có những nét giống nhau về thể tài và dáng điệu. Và đây là bằng cứ khác cho ta khẳng định những bệ đá tìm thấy tại Vạn Phúc phải

⁴ Mizuno Seiichi và Nagahiro Toshio, *The Yun Kang Caves*, I, XXXII, Kyoto, 1952-1956; *Ryumon sekkutsu no kenkyu*. Tokyo, 1941.

thuộc về chùa Tiên Sơn và tạo nên nền nghệ thuật Tiên Sơn của thế kỷ thứ V. Ta biết vào cuối thế kỷ thứ IV đầu thế kỷ thứ V, nền nghệ thuật Phật giáo Trung Quốc chịu ảnh hưởng của nền nghệ thuật Phật giáo Ấn Độ, bởi vì chính những nhà sư Ấn đã chỉ vẽ cho những nghệ sĩ Trung Quốc cách thức làm sao để tượng trưng Phật. Chuyện Tuệ Viễn nhờ gặp “một thiền sư Kế Tân và một đạo sĩ luật học nước Nam” chỉ cho cách vẽ Phật, mà Phật ảnh minh của Viễn ghi lại trong *Quảng hoằng minh tập* 15 ĐTK 2103 từ 198a10-13, là một thí dụ. Nền nghệ thuật nước ta vào thuở ấy chắc cũng có một tình hình tương tự, tức những nhà truyền giáo Ấn Độ và từ các nước chịu ảnh hưởng Ấn Độ đến vẽ cho nhân dân ta cách thức tượng trưng Phật theo quan điểm của nền nghệ thuật Phật giáo Ấn Độ.

Mà nền nghệ thuật Vân Cương là nền nghệ thuật Phật giáo xưa nhất Trung Quốc hiện còn, và nền nghệ thuật Tiên Sơn là nền nghệ thuật Phật giáo Việt Nam xưa nhất đang có, thì sự giống nhau về một số nét ở thể tài và dáng điệu là một lẽ tự nhiên. Tuy cảm hứng có khác nhau, chúng đều xuất phát từ một nguồn kiến thức cơ bản về ảnh tượng và biểu trưng. Cho nên, việc tượng trưng Phật bằng hoa văn lá bồ đề giữa lòng có hoa sen của nền nghệ thuật Tiên Sơn cũng như của Vân Cương và Long Môn tiền kỳ đã có những liên hệ mật thiết với

cách thức tượng trưng Phật của nền nghệ thuật Sanchi.¹ Rồi đến những nhạc thần, Bezacier nhận xét chúng có những nét giống với những khắc hình tìm thấy tại chùa Cói ở tỉnh Vĩnh Yên, mà khắc hình tại chùa Cói với những garuda (nhạc thần) lại có những liên hệ với nền nghệ thuật Chăm.

Vào thế kỷ thứ V và VI, tại miền Nam Trung Quốc xuất hiện nền nghệ thuật Hương Tượng sơn. Những tượng Phật của nền nghệ thuật này có những nét tương tự với tượng Phật tìm thấy tại Đông Dương ở nước ta của nền nghệ thuật Chăm. Cả hai nền nghệ thuật này đã phản ánh về thể tài và dáng điệu nền nghệ thuật tượng Phật Amaravati và Anurudhapura của Ấn Độ.² Như thế, những nhạc thần của bộ đá có những nét giống với những khắc hình tại chùa Cói chịu ảnh hưởng Chăm, thì đó cũng là lẽ tự nhiên, căn cứ vào tình trạng giao lưu văn hóa và nghệ thuật xảy ra khá thường xuyên vào thời ấy.

¹ H.G. Franz. *Buddhistische Kunst Indiens*, Leipzig, 1965.

² A. Soper. *South Chinese influence on the Buddhist art of the six Dynasties period*, Bulletin of the Museum of the Far Eastern Antiquities XXXII (1960) 47-112; *Literary evidence for early Buddhist art in China*, Artibus Asia XIX (1959) Supplement; Mizuno Seiichi và Nagahiro Toshio. *The Buddhist Cave Temples of Hsiang ts'iang ssu*, Kyoto, 1937.

Nói tắt, những bệ đá tìm thấy trên di chỉ chùa Vạn Phúc, cứ vào những lý do vừa trình bày, phải trả lại cho nền nghệ thuật Tiên Sơn, và từ trước tới nay đã bị quên lãng. Ngay cả lúc mà ta chưa thể áp dụng phương pháp niên định bằng đồng vị phóng xạ đối với chúng, và chỉ cần đưa và lai lịch chùa Vạn Phúc và thể tài cùng dáng điệu của những khắc hình trên bệ đá, ta cũng có thể tạm thời đề lên ý kiến vừa nêu. Kết luận này sẽ đưa ta đến một số hệ luận rất quan trọng đối với lịch sử âm nhạc Việt Nam và Phật giáo Việt Nam, mà chúng tôi đã bàn ở trước. Ở đây, chúng tôi chỉ cần thêm là, với tình trạng trí thức, tín ngưỡng cũng học thuật vừa mô tả, dân tộc ta vào thế kỷ thứ V đã t.đ.đ. sức tạo dựng nên một nền nghệ thuật như nghệ thuật Tiên Sơn với những bệ đá tìm thấy.

Để đóng góp tư liệu thành văn cho những điều tra khảo cổ học trong tương lai về núi Lạn Kha, chúng ta thử tìm xem ngoài chùa Tiên Sơn hay Tiên Châu Sơn núi Lạn Kha còn có chùa nào khác nữa không? Truyện Pháp Hiền trong *Thiên uyển tập anh* nói Hiền (?-626) lập chùa Chúng Thiện trên núi Thiên Phúc ở Tiên Du. Núi Thiên Phúc này cũng là núi Tiên Du, bởi vì truyện Cửu Chỉ nói Chỉ đến ở chùa Quang Minh núi Tiên Du, trong khi truyện Đạo Huệ nói Huệ ở chùa Quang Minh núi Thiên Phúc. Mà núi Tiên Du, do những đồng nhất ở

trước, lại là núi Lạn Kha. Do vậy, ngoài chùa Tiên Sơn, còn có chùa Chúng Thiện và Pháp Hiển. Ngoài ra, trong tình trạng tư liệu hiện tại, ta có chùa Kim Ngưu của Cao Biền. Rồi đến những chùa dựng xung quanh núi ấy vào thời nhà Lý.

Nền nghệ thuật Tiên Sơn đã chứng tỏ nền nghệ thuật Việt Nam bước những bước dài từ nền nghệ thuật Đông Sơn Lịch trường. Với nét khắc điêu luyện, với những bộ mặt người vui tươi khỏe mạnh, với những trang trí hình lá bồ đề với hoa sen, nó đã thể hiện một sức sống, một học phong và một thể nghiệm sâu xa của đời sống Phật giáo của nhân dân ta. Nó nói lên khả năng sáng tạo và biểu trưng đặc thù của quan niệm về cái đẹp, về cái đáng mô tả. Nó bày tỏ một thái độ lành mạnh đối với mọi nghệ thuật của một thời đại. Và nghệ thuật ấy biểu tượng Phật giáo, nói lên không ít sức sống của Phật giáo thời bấy giờ.

Nền nghệ thuật đầy sáng tạo và điêu luyện này đương nhiên thể hiện khả năng mỹ cảm cao độ của nhân dân ta. Những nghệ sĩ tham dự vào việc xây dựng nó, ta tất phải kể đến những vị thiền sư đã từng sống tại Tiên Sơn, như Đạo Cao, Pháp Minh, Huệ Thắng và Đạo Thiện. Đây là một lực lượng nghệ thuật tương đối mạnh mẽ, chứng tỏ sự phát triển đồng đều của nền văn

hóa dân tộc ta, chuẩn bị cho sự ra đời của nước Vạn Xuân sắp đến.

Nói tắt, nền nghệ thuật Tiên Sơn cũng là một biểu hiện cho một tư trào Phật giáo đang lên, rũ sạch hết những ước mơ về việc thấy một chân hình Phật ở đời. Phật bây giờ phải là một cái gì vô hình, nhưng có thể tìm thấy ở bất cứ nơi đâu, giống như sức mạnh của con người tuy không thể thấy được nhưng lại có những tác động vô cùng hiệu quả. Đó có thể coi là cơ sở lý luận của nền nghệ thuật Tiên Sơn này. Chúng tôi đã bàn sơ sự liên hệ giữa Phật thể quan của sáu lá thư và quan điểm lý luận của nền nghệ thuật ấy. Ở đây chúng tôi chỉ nhấn mạnh thêm việc tượng trưng đức Phật bằng lá bồ đề ở tại Tiên Sơn đã thể hiện một Phật thể quan mới, mà sau này ta thấy xuất hiện rất rõ rệt trong nền Phật giáo Pháp Vân.

VỀ CA TÁN TỤNG VỊNH

Chính tại ngôi chùa Tiên Sơn này, Đạo Cao có thể đã sống và viết *Tá âm* và *Tá âm tự* của mình vào khoảng những năm 390. Và cũng tại đây, ông đã viết những tác phẩm khác, mà sau này được tập hợp lại thành *Đạo Cao pháp sư tập* mà *Nhật Bản quốc kiến tại*

thư mục lục của Fujiwara no Sukeyo (?-894)¹ đã ghi lại. Ngoài ra, có khả năng chính trong *Đạo Cao pháp sư tập* này, mà Tăng Hựu đã rút ra hai lá thư của Cao trao đổi với hoàng đế Lý Miếu (k.400-460) về vấn đề không thấy chân hình của Phật ở đời. Chính trong hai lá thư này, Đạo Cao đã nhắc tới việc “ca tán tụng vịnh” như một dạng của những Phật sự mà người Phật tử thời Cao thực hiện để thể hiện niềm tin Phật giáo của mình. Cao viết: “*Có người ngồi thiền nơi rừng rú, có kẻ tu đức bên cạnh thành. Hoặc cung kính lễ bái, hoặc ca tán tụng vịnh*”.

Viết như thế, rõ ràng thời Đạo Cao vào thế kỷ IV và V, người Phật tử có nhiều hình thức để đưa Phật pháp vào cuộc sống. Ngồi thiền trong rừng rú vắng vẻ tịch mịch là một cách thể hiện. Nhưng ở thị thành ồn ào rộn rịp, người Phật tử vẫn có thể sống cuộc đời đạo của mình bằng việc tu đức. Như thế, Phật giáo thời này không có tranh luận về vấn đề xuất thế hay nhập thế, không có chuyện tịnh tu hay xả thân lao vào cuộc sống muôn màu muôn vẻ, để cứu khổ cứu nạn. Người Phật tử giai đoạn này xác định rõ quan điểm sống đạo của

¹ Fujiwara no Sukeyo, *Nihonkoku genzaisho mokuroku*, Hanawana Kinoichi in trong *Zoku Gunsho Ruiju* quyển 884, Tokyo: Zoku Gunsho Ruiju Kanseikai, 1930; Lê Thứ Xương in trong *Cổ dật tông thư*, Nghiêm Nhất Bình xuất bản, Đài Bắc: Bách bộ tông thư tập thành, 1961.

mình là chính giữa cuộc đời với nhiều dạng hình của nó.

Về vấn đề âm nhạc, những đóng góp của Đạo Cao và những lá thư do Đạo Cao để lại càng đặc sắc và quý giá. Quý giá bởi vì chúng là văn kiện xưa nhất và duy nhất nói đến sự hiện diện một cách không chối cãi ở nước ta của những “ca tán tụng vịnh”. Từ đó, cho thấy tối thiểu vào thế kỷ thứ V, âm nhạc Việt Nam và Phật giáo Việt Nam gồm những thứ gì. Đặc sắc, bởi vì nếu phối hợp những thông tin âm nhạc vừa nói với các hình ảnh nhạc cụ trên bệ đá của nền nghệ thuật Tiên Sơn, chúng ta có thể rút ra những kết luận rất lời cuốn về lịch sử âm nhạc Việt Nam và Phật giáo Việt Nam, đồng thời giải thích cho thấy, tại sao trên bệ đá ấy chúng ta chỉ có mười nhạc thần và chín thứ nhạc cụ tấu nhạc, để ngợi ca cúng dường người giác ngộ.

Thế thì, bốn chữ “ca tán tụng vịnh” đặc sắc quý giá ấy, mà có bản viết thành “ca tụng ngôn vịnh”, có nghĩa gì? Trả lời câu hỏi này, ta có một bình luận khác dài của Huệ Hạo trong *Cao tăng truyện* 13 ĐTK 2059, từ 414c21-415c7 cho biết một cách khá khúc chiết lịch sử những đoạn chính yếu ở đây. Bình luận này có thể làm tài liệu một phần nào cho những nhà nhạc học nghiên cứu lịch sử âm nhạc Việt Nam và Phật giáo Việt Nam:

“Rằng, tạo ra văn chương là vì muốn nêu rõ hoài bão, phô bày tình huống, làm ra ca vịnh là vì muốn cho ngôn vị lưu loát, từ vận nối nhau. Cho nên lời tựa Kinh Thi nói: Tình động ở bên trong thì hiện ra ở lời nói, lời nói không đủ thì tất phải có vịnh ca vậy. Song, ca của Đông Quốc (tức Trung Quốc) thì do kết vận để mà vịnh, tán của phương Tây (tức Ấn Độ) thì do làm kệ để mà hòa thanh. Tuy ca và tán là khác nhau, nhưng chúng đều lấy sự hiệp hài với Chung luật và sự phù hợp với cung thương, thì mới trở thành hay ho ảo diệu được. Cho nên, tấu ca bằng đồ kim đồ đá thì gọi là nhạc, chơi tán bằng đồ ống đồ dây thì đặt tên là bồi...”

Từ khi đại giáo du nhập vào phía Đông, kinh dịch tuy đã nhiều, nhưng truyền thanh thì lại rất ít, ấy đều do âm Phạn trùng phức, còn Hán ngữ đơn kỳ. Nếu dùng âm Phạn mà vịnh Hán ngữ, thì thanh rườm rà, mà kệ bị áp bức. Nếu dùng Hán khúc mà vịnh Phạn văn, thì vận ngắn ngủi, mà từ lại dài dòng. Vì thế, lời vàng tuy đã có dịch, phạn hưởng không truyền. Tới khi có Trần Tư Vương nhà Ngụy là Tào Thực, sâu học thanh luật, thuộc ý kinh âm, đã thông được cái hưởng hay của Bàn Già, lại cảm được nhạc thần chế ở Ngưu Sơn, khi ấy bèn san trí Thụy ứng bản khí để làm tôn chỉ cho những học giả về sau, truyền thanh thì gồm hơn 3000 bài, nhưng số còn lại thì chỉ đếm tới 42. Sau đó có Bạch Kiêu, Chi Thước, cũng nói tổ thuật theo Trần Tư Vương, nhưng đã

ưa thích sự thông linh và riêng cảm nhạc thần chế, chế biến thanh xưa, số còn lại nay chỉ có 10 hay 1000 bài mà thôi. Đến trong khoảng Bình Trung của Thạch Lặc có thiên thần giáng xuống ở sảnh đường của ấp An, phúng vịnh kinh âm tới 7 ngày mới dứt; lúc bấy giờ có những bản truyền ra, nhưng đều là ngou tác, nên phải bỏ. Tới thời Tống Tề có Đàm Thiên, Tăng Biện, Thái Truyền, Văn Tuyên v.v..

Nhưng theo tục lệ địa phương của Thiên trúc, hễ ca vịnh pháp ngôn thì đều gọi là bối. Tới khi ở xứ này thì vịnh kinh gọi là chuyển đọc, còn ca tán thì gọi là phạn bối. Ban đầu, các thiên thần tán bối thì đều lấy vận mà phổ vào đồ ống đồ dây. Vì ngũ chúng đã trái với đời tục, nên phải lấy thanh khúc mà làm sự hay. Nguyên lai là, phạn bối bắt đầu, đến từ Trần Tư Vương ban đầu làm những bài Thái Tử công tụng và Diệm tụng v.v.. nhân thế mà chế ra thanh. Sau ông, cư sĩ Chi Khiêm cũng truyền lại phạn bối ba bài, nhưng đều bị chôn vùi mất mát không còn. Đời hiện bàn đến một bài, e đây là một bài còn lại của Khiêm vậy. Chỉ Nê hoàn phạn bối do Khương Tăng Hội làm ra là đang còn truyền tới cho đến ngày nay. Nó gồm có chỉ một bài, lời rút ra từ kinh Nê hoàn hai quyển, cho nên gọi là Nê hoàn bối. Đến thời Tấn có pháp sư Cao Tòa truyền ra Mịch lịch. Hành địa ấn văn ngày nay tức là làm theo phương pháp của ông vậy.

Lục ngôn do Thục Công làm ra tức là bài Đại từ ai mẫn, một kệ, cho đến lúc này vẫn có người làm theo. Gần đây có Lương châu bối. Nó nguyên làm ra ở Quan hữu, truyền tới Tấn Dương, tức là bài Diện như mẫn nguyệt ngày nay vậy. Phàm những khúc đây đều do những danh sư chế tác. Sự chế tác của người sau phần nhiều là ngoa đờ, rồi có lúc chỉ những chú sa di và những đứa con nít truyền trao cho nhau, điều này dần dà thành thói, nên không còn lại một bài. Thật đáng tiếc thay”.

Dù đã lược dịch, đoạn bình luận vừa thấy của Huệ Hạo đã tỏ ra khá dài dòng. Vì thế chúng tôi không thể bần cãi hết được những chi tiết và nhân vật lịch sử cùng những vấn đề xoay tròn quanh họ do ông nêu ra. Chẳng hạn, vấn đề phải chăng Tào Thục (192-232), người con thứ tư của Tào Tháo và có trước Trần Tư Vương, là thí tử của môn Phạn bối tại Trung Quốc? Hay phải chăng *Thái tử công tụng* của ông không phải là một bài tụng *Thái tử thuy ứng* của Phật thuyết thái tử thuy ứng bản khởi kinh mà là về Hoàng thái tử Tào Phương, đứa con của người anh Tào Thục là Tào Phi, như một vài người nghiên cứu đã chủ trương.¹

¹ Xem chẳng hạn K.P.K Whitaker, *Tsaur Jyr and the introduction of Fannbay into China*, Bulletin of the School of Oriental and African Studies XX (1957) 585-587.

Mặc dù sự lồi cuồn của những vấn đề này cũng như nhiều vấn đề khác trong đoạn bình luận vừa dẫn, chúng tôi sẽ không bàn đến và xin gác lại cho một nghiên cứu tương lai, bởi vì giới hạn không gian của bản nghiên cứu này không cho phép. Do thế, ở đây chúng tôi chỉ bàn sơ qua những chi tiết và vấn đề liên quan tới bốn chữ “ca tán tụng vịnh” trên và lịch sử âm nhạc Việt Nam và Phật giáo Việt Nam.

Căn cứ vào lời bình luận ấy, thì bốn chữ “ca tán tụng vịnh” trên chỉ bốn thứ âm nhạc khác nhau, bởi vì *“ca của Đông quốc thì do kết vận mà thành vịnh, còn tán của phương Tây thì do kệ mà hòa thanh”* (Đông quốc chi ca giả, tắc kết vận dĩ thành vịnh; phương Tây chi tán giả, tắc tác kệ dĩ hòa thanh). Như vậy, ca và tán khác nhau. Tụng và vịnh cũng thế. Tụng cố nhiên không gì hơn là một dịch ngữ Trung Quốc của chữ gāthā tiếng Phạn, mà người ta cũng phiên âm thành “kệ”. Do thế, câu của Huệ Hạo có thể đổi thành *“Đông quốc chi ca giả, tắc kết vận dĩ thành vịnh, phương Tây chi tán giả, tắc tán tụng dĩ hòa thanh”*.

Vậy thì, ca vịnh và tán tụng khác nhau như thế nào? Hạo viết tiếp: *“Tấu ca và đồ kim đồ đá thì gọi là nhạc, chơi tán bằng đồ ống đồ dây thì đặt tên là bối”* (Tấu ca ư kim thạch tắc vị chi dĩ vi nhạc, thiết tán ư quản huyền tắc xưng chi dĩ vi bối). Như vậy, tối thiểu

cho đến năm 519 sự khác nhau giữa ca và tán đã được xác định trên cơ sở của sự khác nhau về những nhạc cụ dùng để phổ chúng. Hay ít nhất đây là cách hiểu của Hạo và những người thời ông về sự khác nhau giữa ca vịnh và tán tụng, dựa vào những tin tức biết được vào thời họ về âm nhạc Phật giáo Ấn Độ.

Những tin tức này đôi khi tỏ ra không được chính xác cho lắm. Chẳng hạn, Hạo viết về thứ âm nhạc gọi là *bối* thế này: “*Theo tục lệ địa phương của Thiên Trúc, hễ lời ca vịnh lời kinh thì đều gọi là bối, còn ở xứ này, vịnh kinh thì gọi là đọc chuyển và ca tán thì gọi là Phạn bối*”. *Bối* cố nhiên là một phiên âm Trung Quốc của chữ *bhanna* tiếng Phạn. *Bhanna* có nghĩa là đọc văn xuôi một cách đều đều, trái với gatha hay kệ, một cách vần vắn với những nhịp điệu khác nhau. Một khi đã thế, nếu bảo “tán của phương Tây thì do kệ mà hòa thanh”, ta tất không nói tiếp theo là “ca tán thì gọi là Phạn bối”, mặc dù “ca vịnh lời kinh đều gọi là bối”, vì lời kinh thường thường là văn xuôi.

Sự không chính xác ấy phần lớn xảy ra vì không có chính danh nhiều hơn là vì họ không có những kiến thức thực sự về thứ âm nhạc, mà gọi là Phạn bối. Điều này tương tự như chú thích gần đây cho hai chữ phù đồ và bảo tháp, theo đây phù đồ là stupa và bảo tháp là pagoda, trong khi chúng thực sự phải ngược lại, để bảo

tháp là stupa và phù đồ là pagode, bởi vì tháp đến từ stupa qua trung gian thupa tiếng Pali, còn pagoda đến từ chữ buddha tiếng Phạn qua trung gian budd tiếng Ba Tư, như phù đồ là phiên âm Trung Quốc của buddha.

Nói Huệ Hạo và những người thời ông có một kiến thức thực sự về thứ âm nhạc, mà ông gọi là Phạn bối, bởi vì một ghi chú trong *Pháp uyển châu lâm* 36, từ 576a2-12 cho biết Phạn bối không phải là một cách đọc văn xuôi đều.đều, mà là một thứ âm nhạc gồm tới những 7 thanh khác nhau và có thăng giáng. Nó viết: “Tào Thục mỗi khi đọc kinh Phật, liền rờng rã thường ngoan, cho đấy là tôn cực của đạo lớn, bèn chế ra 7 thanh mới với những âm hưởng thăng giáng khúc chiết khác nhau; người đời phúng tụng, đều làm theo cách của ông”. Nói khác đi, cái mà người Trung Quốc gọi là bối, không có liên lạc gì hết với bhajana của Ấn Độ, dù bối là một phiên âm của bhajana.

Dựa vào những phân tích sơ lược vừa thấy, bây giờ ta có thể tạm thời xác định bốn chữ “ca tán tụng vịnh” gồm có những nghĩa gì. Ca là bất cứ một lời gì mà người ta có thể hát được. Khi nó tấu bằng đồ kim đồ đá thì gọi là nhạc. Khi lời hát có vần điệu thì gọi là vịnh. Khi lời hát ấy có vần có điệu và có thanh thì gọi là tán. Và khi vịnh được viết theo vần điệu Ấn Độ thì gọi là tụng. Tụng có thanh cũng gọi là tán. Như vậy tán

có thể nói là cao nhất và phức tạp nhất đối với ca, tụng và vịnh. Nếu tán được chơi bằng đồ ống đồ dây thì gọi là bối, nên lúc “*các thiên thần tán bối thì đều lấy vận mà phổ vào đồ ống đồ dây*”.

Bằng vào những xác định này, rõ ràng là âm nhạc Phật giáo Việt Nam cho đến thế kỷ thứ V có đến bốn thứ khác nhau, đấy là ca hát, ngâm vịnh đọc tụng và tấu nhạc, hay đúng hơn, nhạc bối. Như thế nó không phải chỉ thường gồm có niệm, tụng và tán mà thôi, như những mô tả gần đây của ông Trần Văn Khê đã quan niệm¹, và coi ca hát hay ngâm vịnh không phải là thuộc loại lễ nhạc Phật giáo Việt Nam, mà là những nhập cảng mới của thế tục phương Tây (tức Âu-Mỹ) hay Phương Đông. Ca hát và ngâm vịnh do đó là một thành phần quan trọng trong lễ nhạc Phật giáo và ngày nay chúng ta có bốn phần phục hồi lại địa vị chính đáng của chúng trong lễ nhạc Phật giáo nước ta.

Việc những thiếu sót và sai lầm đã xảy ra trong quan niệm hay mô tả lễ nhạc của Phật giáo, dĩ nhiên đến chính từ sự bỏ rơi quên lãng của hàng ngũ Phật giáo, mà vào năm 519 Huệ Hạo đã phải than vãn là:

¹ Trần Văn Khê, *Musique bouddhique au Vietnam*, trong *Encyclopédie des musiques sacrées*, I.J. Porte chủ biên, Paris: tr. 222-240; *Les traditions musicales: Vietnam*, Paris Buchet Chastel, 1967, tr. 141-142.

“Người về sau chế tác đồ dang, rồi có lúc chỉ những chú sa di và những đứa con nít truyền thọ cho nhau, lâu thành thói quen, đến nỗi không còn có một bài hay bản nhạc”. Vì vậy nó không có gì đáng ngạc nhiên hết.

Điều may mắn là, ngày nay chúng ta đang còn được một đôi chữ kiểu những chữ trên, nhờ đấy một phần nào sinh hoạt âm nhạc Việt Nam cũng như Phật giáo Việt Nam được biết, giúp ta không những viết lại lịch sử âm nhạc Việt Nam và lễ nhạc Phật giáo Việt Nam, mà còn mở đường cho thấy âm nhạc Phật giáo và lễ nhạc Phật giáo Việt Nam ngày nay phải như thế nào, để đáp lại lịch sử âm nhạc và lễ nhạc vĩ đại đó. Thí dụ, chúng ta phải đưa những bài hát và trường ca vào những buổi lễ hiện nay, mà không sợ bị chỉ trích là “tân hóa” hay “hiện đại hóa” hay “làm theo phương Tây” v.v... hay thiếu “cung kính”. Ngay cả việc tấu nhạc hay đại hòa tấu tại những buổi lễ Phật giáo cũng có thể được đưa vào, nếu ta đủ người, bởi vì “tấu ca bằng đồ kim đồ đá thì gọi là nhạc... và phổ tán bằng đồ ống đồ dây thì gọi bối”. Tấu nhạc và ca hát như thế là những yếu tố quan trọng của âm nhạc và lễ nhạc Phật giáo, chứ không phải chỉ có tán, tụng, hay những thứ như niệm hương, thỉnh hương v.v.. mà thôi.

Một khi đã nói tới tấu ca và phổ tán, thì dĩ nhiên phải có nhạc cụ. Trên cơ sở những báo cáo của Huệ

Hạo thì để làm những chuyện đó, ta phải có những nhạc cụ bằng kim loại, bằng đá, bằng ống và bằng dây. Bốn thứ nhạc cụ này, Hạo biết chúng ở Trung Quốc. Ở nước ta, sáu lá thư trên không cho ta một mẫu tin nào hết. Nhưng một lần nữa, chúng ta may mắn có được những cái bệ đá chùa Vạn Phúc với những nhạc thần và nhạc cụ của chúng.

VỀ CHÍN NHẠC CỤ TRÊN BỆ ĐÁ

Như đã nói, những bệ đá ấy mỗi một mặt được khắc với một hình hoa sen ở giữa nằm trong một trang theo dáng lá bồ đề và hai bên gồm có 5 nhạc thần tấu nhạc mỗi bên. Ông Trần Văn Khê là người đầu tiên phân tích cho thấy mười nhạc tấu thần ấy chơi chín thứ nhạc cụ khác nhau, đấy là phách, hồ cầm, sáo, kìm, hoàng sênh, tỳ bà, ống tiêu, đàn nguyệt và trống cơm. Nhưng ông đã không phân tích tiếp nhằm giải thích tại sao lại chỉ vốn vẹn có 9 thứ nhạc cụ đó. Trong số 9 nhạc cụ này, không cái nào có thể coi như làm bằng kim thuộc loại làm bằng đá, ngược lại chúng hoàn toàn hoặc thuộc loại làm bằng dây như hồ cầm, kìm, tỳ bà v.v... hay thuộc loại làm bằng ống như ống sáo, hoàng sênh v.v...

Tại sao lại xảy ra sự tình này? Phải chăng vì người nước ta chỉ biết chín thứ nhạc cụ ấy mà thôi vào thế kỷ thứ V? Cố nhiên là không phải, bởi vì họ đã biết tối thiểu là một hai nhạc cụ khác, ngoài chín nhạc cụ vừa kể, và thuộc về loại đồ kim đồ đá, đấy là trống đồng ghi lại trong *Hậu Hán thư* và khánh đá ghi ở *Ngô chí* cũng như trong *Giao Châu ký* của Lưu Hân Kỳ, mà *Sơ học ký* 16 tờ 15b2 và *Nguyên hòa quận huyện đồ chí* 38 tờ 15b10 đã cho dẫn.

Như vậy, trống đồng và khánh đá đã xuất hiện ở nước ta vào trước cuối thế kỷ thứ IV đầu thế kỷ thứ V, căn cứ vào tình trạng tư liệu vừa dẫn. Thế thì, nếu chín thứ nhạc cụ ấy đã được khắc ra, đấy không phải vì người nước ta và Phật tử nước ta chỉ biết có 9 thứ đó mà thôi.

Để giải thích sự hiện diện của chúng, chúng ta phải trở về đoạn bình luận trước của Huệ Hạo. Theo Hạo “*Tự nguyên ủy các thiên thần tám bối thì đều lấy vận mà phổ vào ống đồ dây*”. Chín nhạc cụ của ta, như đã nói; đều thuộc đồ ống và đồ dây. Do vậy, mười nhạc sĩ chơi chín nhạc cụ ấy là những thiên thần, và những nhạc thần này đang tán bối. Tán bối tự đó phải nói là đã thông dụng và phổ biến ở nước ta. Điều này cũng không có gì lạ cho lắm, bởi vì, nếu Tào Thực không phải là người khai sáng ra khoa Phạn bối Trung

Quốc thì chính những Phật tử nước ta và miền Nam Trung Quốc đã khai sáng nó. Và họ không ai khác hơn là Chi Khiêm (180-257?) và Khương Tăng Hội (190-280).

Về Khiêm, cả *Cao tăng truyện* 1 ĐTK 2059 từ 325b3 và *Xuất tam tạng ký tập* 13 ĐTK 2145 từ 97c12-13 cho biết Khiêm “*hựu y Vô lượng thọ trung bản khởi, chế Tán bồ tát liên cú phạn bối tam khế - lại dựa vào câu chuyện bản khởi trong kinh Vô lượng thọ làm ra ba bài Phạn bối Tán bồ tát liên cú*”. Còn Hội thì *Cao tăng truyện* 1 ĐTK 2059 từ 326a22-23 bảo “*Hựu truyện Nê hoàn bối thanh chư mỵ ai lương, nhất đại mô thức - lại truyện Nê hoàn bối, thanh vận lưu loát buồn bã trầm hùng, làm mô thức cho một thời đại*”. Hội, như đã nói, là một người xuất gia, tu học và thọ giới tại nước ta. *Nê hoàn bối* do ông truyền cho Trung Quốc như thế rất có thể là một xuất phẩm văn hóa của tập thể Phật giáo Việt Nam.

Lịch sử lễ nhạc Phật giáo Việt Nam vì thế có thể nói là đã bắt đầu vào thế kỷ thứ II sđl, nếu không là bắt đầu với *Nê hoàn bối* và Khương Tăng Hội. Một khi đã nói bối, người ta phải có chín nhạc cụ trên để tán nó hay phổ nó. Chín nhạc cụ ấy do đó rất có thể xuất hiện trước thế kỷ thứ V, nếu không là vào khoảng thế kỷ thứ II hay thứ III. Chúng giúp tạo nên nền lễ nhạc Phật

giáo Việt Nam, và phân biệt nó ra khỏi những thứ âm nhạc khác.

Trong liên hệ này, cũng cần thêm rằng một lý do nữa cho những nhạc cụ bằng đồ đá và đồ kim không xuất hiện trong chín thứ nhạc cụ ấy rất có thể là sự phân biệt của Hạo về nhạc và bối. Bối là một thứ lễ nhạc do phổ tán bằng đồ ống đồ dây mà thành, còn nhạc thì do “tấu ca bằng đồ kim đồ đá” mà nên. Vì chỉ do tấu bằng đồ kim đồ đá mà thành, từ đó nhạc có thể là bất kỳ một thứ nhạc nào, từ nhạc sấu, nhạc oán cho đến nhạc vui, nhạc cợt hay nhạc để cúng dường đức Phật. Theo mô tả này, nhạc có thể nói là âm nhạc tổng quát, còn bối là lễ nhạc tổng quát. Có lẽ vì phân biệt ấy, mà những nhạc cụ thuộc loại đồ kim đồ đá đã không xuất hiện trong chín thứ nhạc cụ của ta.

MẤY NHẬN ĐỊNH

Bằng những bàn cãi sơ bộ trên, điều trở thành rõ ràng là, một phối hợp những mẫu tin về âm nhạc của những lá thư với hình ảnh những nhạc cụ của nền nghệ thuật Tiên Sơn đã đem lại cho ta những kết luận khá lời cuốn về lịch sử âm nhạc Việt Nam và Phật giáo Việt Nam.

Trước hết, dĩ nhiên là những kết luận về lịch sử âm nhạc Phật giáo Việt Nam một cách tổng quát. Theo ông Trần Văn Khê, thì lịch sử âm nhạc nước ta có thể chia làm bốn giai đoạn như ta đã thấy. Về giai đoạn đầu, tức giai đoạn từ khởi nguyên đến thế kỷ thứ IX, ông cho rằng không có một tư liệu nào¹. Bây giờ cứ những trình bày trên của chúng tôi, ta không thể lặp lại kết luận ấy, bởi vì ta có khá nhiều “mẫu tin về âm nhạc” không những trên những bệ đá chùa Vạn Phúc, mà còn trong những lá thư của Đạo Cao và ghi chú của những người khác. Chúng ta biết sự có mặt của ca hát, ngâm vịnh, đọc tụng và tấu nhạc cũng như của những nhạc cụ đồ ống, đồ dây, đồ kim và đồ đá vào thế kỷ thứ V tại nước ta.

Sự có mặt phong phú và đa diện này của âm nhạc Việt Nam thời đó không có gì đáng ngạc nhiên cho lắm, để có thể nghi ngờ. Viết giữa những năm 360-420², *Giao Châu ký* 1 từ 2a9-10 của Lưu Hân Kỳ, dẫn theo bản do Tăng Đào tái kiến năm 1820 đã phải nhận xét về tình trạng âm nhạc nước ta có thể này: “*Phong*

¹ Trần Văn Khê, *La musique Vietnamiene traditionnelle*, Paris, 1962, tr. 25: “Pendant cette période obscure, aucun document ne nous permet d'avoir une idée sur la musique vietnamiene”.

² Lê Mạnh Thát, *Lịch sử Phật giáo Việt Nam* I, NXB Thuận Hóa, 1999, tr.34.

tục Giao Châu thích đánh trống gảy đàn, những đứa mục đồng cỡi trâu ở đồng lạch cũng hát nghêu ngao những bài ca xa xa, trẻ con nhóm lại ở dưới trăng, vỗ tay tạo nhịp rầm rộ để khiến cho bài ca hay” (tục hảo cổ cầm, mục thụ ư dã trạch thừa ngư, xướng liêu liêu chi ca, đồng lệ ư nguyệt hạ, phủ chưởng phát liệt dao dĩ lĩnh mỹ ca).

Với nhận xét đoạn phiên này, rõ ràng là, không chỉ Phật giáo, mà còn cả nhân gian Việt Nam đã ưa đánh trống gảy đàn, xướng ca hát hò. Như thế chúng chứng thực một cách không chối cãi và độc lập những phân tích trên của chúng tôi về tình trạng âm nhạc Việt Nam và Phật giáo Việt Nam thế kỷ thứ V. Đây là không kể đến chuyện Chu Phù “*cổ cầm thiêu hương, độc tà tục đạo thư*”, lúc ông nhậm Chức thứ sử tại Giao Châu khoảng năm 189-195. Việc “đánh trống gảy đàn” như vậy đã xảy ra khá sớm ở nước ta.

Sự ưa thích âm nhạc Phật giáo cũng như không Phật giáo ấy giải thích không ít, tại sao từ sau năm 939 trở đi dân tộc ta từ vua đến dân ai ai cũng ưa nhạc và nhạc đã thường là một vấn đề khá khó khăn cho những nhà cầm quyền về phương diện luật pháp cũng như chính trị. Nó cũng giải thích không ít, tại sao người nước ta lại hay thiên trọng về thơ và văn vần.

Tiếp theo là những kết luận liên quan tới lễ nhạc Phật giáo Việt Nam và âm nhạc Phật giáo Việt Nam. Và chúng có thể được nhìn từ hai khía cạnh khác nhau, đây là khía cạnh lịch sử và khía cạnh thực tiễn.

Về khía cạnh lịch sử, chúng ta biết lễ nhạc Phật giáo Việt Nam bắt đầu với *Nê hoàn bối* “do Khương Tăng Hội truyền” vào đầu thế kỷ thứ III, nếu không là sớm hơn vào thế kỷ thứ II. Nó phát triển để trở thành tròn đầy vào thế kỷ thứ V với sự ra đời của việc phân biệt ca vịnh ra khỏi tán tụng cũng như ca ra khỏi vịnh và tán ra khỏi tụng, dựa trên thanh vận cũng như nhạc cụ. Vào thế kỷ ấy, tối thiểu chín thứ nhạc cụ đã được coi như cần thiết cho việc hiện thực lễ nhạc Phật giáo biết dưới tên Tán bối hay Phạn bối. Những chuông và khánh chắc cũng phải có mặt lúc đó, nhưng không sử dụng trong tán bối.

Còn về nhạc bản, thì ngoài *Nê hoàn bối*, chúng ta chắc có nhiều bối khác. Nhưng như ngay cả thời Huệ Hạo, tình trạng “*người về sau chế tác đã dở dang, rồi có lúc chỉ những chú tiểu hay những đứa con nít truyền thọ nhau, lâu thành thói quen, đến nỗi không còn lại được một bài*”, đã xảy ra. Cho nên, ngày nay chúng ta không biết một tí gì hết về nhạc bản của thế kỷ thứ V và trước đó trong tình trạng tư liệu hiện tại. Dấu sao đi

nữa, lễ nhạc Phật giáo Việt Nam tối thiểu đã có một lịch sử, và đây cũng kể là một may mắn.

Về khía cạnh thực tiễn, việc nghiên cứu những thành tố của lễ nhạc Phật giáo Việt Nam thế kỷ thứ V mở ra cho ta những con đường mới dẫn tới công tác xác định tình trạng lễ nhạc Phật giáo nước ta hiện nay cùng những nhu cầu cần thay đổi của nó.

Chúng tôi đã vạch ra là, lễ nhạc Phật giáo Việt Nam ngày nay không chỉ gồm có tán và tụng, mà phải kể đến những loại âm nhạc khác. Điển hình là bài *Văn tế thập loại chúng sinh* của Nguyễn Du hay bài trường ca *Hào quang máu lửa* của Nguyễn Thông. Có lẽ người ta nghĩ, âm nhạc của văn tế là một nhập cảng thế tục phương Đông, còn trường ca cũng chỉ là một nhập cảng của phương Tây hiện đại. Vì thế, chúng không đáng được coi là thuộc loại âm nhạc Phật giáo, chứ khoan nói chi tới lễ nhạc Phật giáo Việt Nam.

Bây giờ, nếu từ thế kỷ thứ V Đạo Cao đã phân biệt cho ta tối thiểu bốn thành tố khác nhau của nền âm nhạc Phật giáo Việt Nam và lễ nhạc Phật giáo Việt Nam, đấy là ca hát, ngâm vịnh, đọc tụng và tán bối, thì ta không có lý do gì, mà không gồm những thứ như văn tế, trường ca v.v... vào loại lễ nhạc Phật giáo Việt Nam hiện nay.

Kết luận này là thực tiễn, không những vì nó dựa trên tình trạng âm nhạc thực tiễn của Phật giáo nước ta, mà còn vì muốn thay đổi khung cảnh thực tiễn ấy. Những bài trường ca đầy ý nghĩa và nhạc điệu trầm hùng kiểu bài *Hào quang máu lửa, Từ Đàm quê hương* tôi đáng được đưa vào trong những buổi lễ cầu nguyện trước đáng từ phụ của Phật tử chúng ta ngày nay.

Lễ nhạc Phật giáo Việt Nam có một dòng sinh mệnh đặc thù của nó, và việc chấp nhận những bài ca như thế không gì hơn là một phát triển của dòng sinh mệnh đó, mà từ thời Đạo Cao trở đi đã được xác định một cách rõ ràng, như đã thấy. Và không cần phải nói, cao điểm của nền lễ nhạc cũng như âm nhạc Phật giáo Việt Nam là tấu nhạc hay tán bối, nghĩa là, “đem vận mà phổ vào đồ ống đồ dây”. Những nhạc sĩ Phật giáo Việt Nam hiện nay có thể thoải mái sáng tác những bản hòa tấu, để cúng dường đức Phật và dùng cho những buổi lễ Phật giáo, như tổ tiên ta hơn một ngàn năm trăm năm trước đây đã làm, mà không sợ bị phê bình là “làm theo phương Tây”.

Cuối cùng là những kết luận về âm nhạc Việt Nam và Phật giáo Việt Nam một cách tổng quát. Âm nhạc Việt Nam vào cuối thế kỷ thứ IV đầu thế kỷ thứ V, như những mô tả đoạn phiên của Lưu Hân Kỳ giữa những năm 380-420 trong *Giao Châu ký* cho thấy, là

một nền âm nhạc phát triển tương đối rầm rộ và phổ biến khá rộng rãi.

Trước hết, người nước ta ưa “đánh trống gảy đàn”. Nói vậy dĩ nhiên ta không thể biết trống gồm những thứ trống gì và đàn gồm những đàn gì. Tuy thế, căn cứ vào những phân tích của chúng tôi ở trên về âm nhạc Phật giáo Việt Nam, đặc biệt là về những nhạc cụ của nền nghệ thuật Tiên Sơn ta có thể khẳng định rằng, về trống phải gồm những thứ trống cơm, trống đồng và trống da, còn về đàn nó phải gồm tối thiểu hồ cầm, kìm, tỳ bà và đàn nguyệt. Ngoài ra, muốn đầy đủ ta phải kể đến chuông, mõ và khánh.

Tiếp đến là chuyện mục đồng hát những “bài ca xa xa” và những đứa con nít vỗ tay dưới trăng “phát ra bài dao đẹp để khiến cho bài ca hay”. Về chuyện mục đồng hát những “bài ca xa xa”, trên phương diện cất nghĩa không đưa ra một khó khăn đáng chú ý nào. Chỉ đáng tiếc là, *Thái bình ngự lãm* 572, tờ 5b3-a61, trong khi cho dẫn “bài ca xa xa” này, đã thêm vào câu: “*Ca khúc nói về sức trâu mạnh yếu tùy theo đồ cấy nặng nhẹ*”, nhưng đã không chép nguyên văn của ca khúc ấy. Phải chăng nó là bài ca dao mà ta sau này hay gặp:

Trâu ơi ta bảo trâu này
Trâu ra ngoài ruộng trâu cày với ta
Cấy cày vốn nghiệp nông gia

Ta đây trâu đấy ai mà quản công

Dẫu sao đi nữa, đây là bài ca dao đầu tiên mà ta có ý niệm về niên đại và nội dung. Nó là bài ca của những người nông dân lao động với con trâu của họ.

Nhưng về chuyện những đứa trẻ vỗ tay ca hát dưới trăng, chúng ta gặp một vài khúc mắc cần bàn. Nguyên văn chữ Hán trong *Thái bình ngự lãm* 572, tờ 5b3-6a1 đọc: “*Đồng lệ ư nguyệt hạ phủ chương phát lệ dao dĩ lĩnh mỹ ca*”. Ta có thể dịch thành: “*Những đứa trẻ dưới trăng vỗ tay phát ra bài dao đẹp để khiến bài ca hay*”. Dịch như thế, người ta có thể cắt nghĩa nó theo nhiều cách khác nhau, đặc biệt là đối với chữ “dao”. Dao theo định nghĩa của tiếng Hán là một bài hát không có chương khúc, còn ca là một bài hát có chương khúc. Với định nghĩa này, thì làm sao “*phát lệ dao dĩ lĩnh mỹ ca*” hiểu như “*phát ra hay hát ra những bài dao đẹp để khiến cho bài ca hay*” lại có thể được. Dao và ca là hai thứ khác nhau. Vậy, cách cắt nghĩa kết nối hai vế “*phát lệ dao*” và “*dĩ lĩnh mỹ ca*” với nhau tỏ ra không xuôi cho lắm, dù nó vẫn có thể. Cách thứ nhì là cắt chúng thành hai vế độc lập kết nối trực tiếp với vế “*vỗ tay*”. Câu dẫn trên có thể hiểu thành: “*Nô lệ trẻ con dưới trăng vỗ tay làm phát ra vẻ đẹp của bài dao hay để làm hay bài ca của chúng*”.

Nếu chấp nhận cách hiểu này, chúng ta có thể thấy là, vào khoảng những năm 380-420 về phía âm nhạc đại chúng, ca và dao ít nhất là hai thứ được họ ưa thích nhất. Phải chăng vì tính chất đại chúng này mà âm nhạc đã trở thành một bộ phận của đời sống Phật giáo, có giá trị ngang với thiền định và tu đức. Đây phải nói là một thẩm định rất cao đối với âm nhạc của người Phật giáo Việt Nam. Và sự thẩm định này lại xuất hiện rất sớm trong lịch sử. Sự tình này đã tạo điều kiện cho ca hát trở thành một phần của lễ nhạc cũng như âm nhạc Phật giáo Việt Nam thế kỷ thứ V và là một đóng góp đặc biệt của quần chúng Phật tử bình dân Việt Nam.

Phải chăng sự ưa thích và phổ biến âm nhạc loại ấy là một thành quả của nỗ lực truyền bá và đại chúng hóa của Phật giáo tại nước ta vào thế kỷ thứ V? Câu hỏi này, ngày nay chúng ta không thể trả lời được một cách chính xác đáng muốn, bởi vì về một phía chúng ta không có tư liệu, và về phía khác những bài ca và những bài dao bảo tồn cho tới bây giờ đã không thể định tự thời gian xuất hiện một cách chắc chắn.

Chắc hẳn một diễn trình phát triển hổ tương nào đó đã xảy ra giữa âm nhạc Phật giáo và âm nhạc dân tộc, tạo điều kiện cho sự xuất hiện của ca hát Phật giáo trong lễ nhạc Phật giáo Việt Nam. Chủ đề này đang

chờ đợi chúng ta nghiên cứu một cách có hệ thống và nghiêm túc, để làm rõ quan hệ giữa dân ca và giáo ca, giữa dân nhạc và giáo nhạc. Quan hệ ấy đáng nên được tìm hiểu thâm thiết hơn.

Sau cùng, căn cứ vào những phân tích dân ca và giáo ca vừa thấy, thì việc Đạo Cao liệt ra thứ tự “ca tán tụng vịnh” không phải là không có ý nghĩa của riêng nó. Nếu Phật giáo là nhằm cho hết thảy mọi người và nếu ngay cả những em mục đồng chăn trâu cũng rêu rao “hát những bài ca xa xa” thì ca hát phải là một phương tiện truyền giáo đầu tiên cần được sử dụng, nhằm truyền đạt giáo lý Phật giáo cho những mầm non của đất nước này. Từ đó, từ lâu Phật giáo Việt Nam đã dùng âm nhạc như một công cụ hoằng pháp. Điều này mở ra một cách truyền bá Phật giáo mới, mà những thế kỷ sau đã không quên khai thác. Ta còn thấy tên một số người như Khuy Xung (645-675?) và Ma Ha (950-1015?) đã sáng tác và diễn xướng¹. Triều vua Lê Đại Hành đã có bộ phận đứng đầu Phạn bối trong hệ thống quan chức chính quyền của mình, như *Thiền uyển tập anh* đã ghi lại².

¹ Lê Mạnh Thát, *Lịch sử Phật giáo Việt Nam*, tập 2, TP. Hồ Chí Minh: Nxb Thành phố Hồ Chí Minh, 2001, tr. 158-9 & 510.

² Lê Mạnh Thát, *Nghiên cứu về Thiền uyển tập anh*, TP. Hồ Chí Minh: Nxb Thành phố Hồ Chí Minh, 1999, tr. 262.

Cố nhiên, nhiều vấn đề hiện đang đặt ra, như đã nói, và chỉ một khảo cứu trong tương lai với thêm cứ liệu khảo cổ học mới có thể soi sáng được, đặc biệt là vấn đề liên quan giữa dân ca và dân nhạc nước ta với ca vịnh của Trung Quốc và tán tụng của Ấn Độ. Vấn đề ấy là quan trọng, bởi vì nó sẽ giúp ta nhận ra âm nhạc của dân tộc ta gồm những thứ gì trước khi chịu ảnh hưởng của âm nhạc Trung Quốc và Ấn Độ.

Ở trên chúng tôi nhấn mạnh đến thứ tự “ca tán tụng vịnh” do Đạo Cao liệt ra, ấy là nhằm cho thấy âm nhạc Phật giáo Ấn Độ và Trung Quốc đã Việt hóa, trước lúc trở thành lễ nhạc và âm nhạc Phật giáo Việt Nam, bởi vì ca hát đã được đặt vào địa vị đầu tiên trên cả tán và tụng của Ấn Độ và vịnh của Trung Quốc. Chúng tôi hy vọng, những nghiên cứu tiếp theo cùng với những nhà nhạc học chuyên nghiệp sẽ giúp giải quyết một phần nào những vấn đề liên hệ vừa kể. Qua tất cả những bàn cãi, kết luận và gợi ý ấy, bốn chữ “ca tán tụng vịnh” của Đạo Cao trong lá thư của ngài quả thật là bốn chữ đặc sắc và quý giá đối với lịch sử âm nhạc Việt Nam và lễ nhạc Phật giáo Việt Nam.

LỊCH SỬ ÂM NHẠC VIỆT NAM

LÊ MẠNH THẮT

Chịu trách nhiệm xuất bản :

TRẦN ĐÌNH VIỆT

Biên tập :

NGUYỄN CẨM HỒNG

Sửa bản in :

HỒNG ANH

NHÀ XUẤT BẢN THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

62 Nguyễn Thị Minh Khai - Q.1

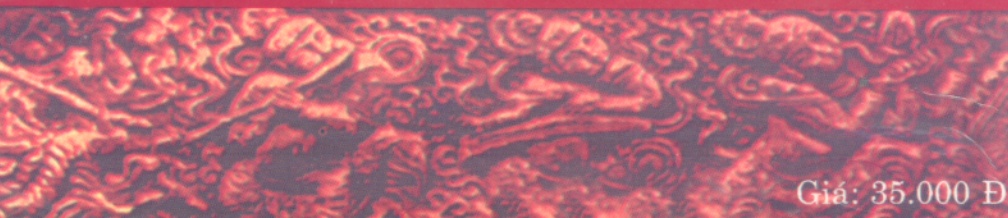
ĐT : 8225340 - 8296764 - 8220405 - 8296713 - 8223637

Fax : 84.8.222726 • Email: nxbtphcm@bdvn.vnd.net

Thực hiện liên doanh :

VIỆN NGHIÊN CỨU PHẬT HỌC VIỆT NAM

In lần thứ I, số lượng 1.000 cuốn khổ 14.5 x 20.5 cm tại XN in Tân Bình. Số giấy phép xuất bản 999-9/XB-QLXB cấp ngày 29/9/99. Giấy trích ngang KH số : 171/KHXB ngày 20/4/2001.
In xong và nộp lưu chiểu tháng 6 năm 2001



Giá: 35.000 Đ