



K

**HỎA
CỜ,
HỌC**

Số đặc biệt **TRÔNG ĐỒNG**

Do tới nay gặp trở ngại trong việc in và xuất bản
Tập chí **KHẢO CỒ HỌC** chủ trương:

- ngừng loại cũ ở số 11 — 12 đã phát hành:
- cho ra loại mới sẽ phát hành đều mỗi quý một số, từ đầu năm 1975.

Những bài vở đã được chuẩn bị từ sau số 11 — 12 cho đến nay, được lần lượt công bố trong năm 1974. Cả thấy có 4 tập, đánh số Tập 1 (13), Tập 2 (14), Tập 3 (15), Tập 4 (16).

Tập 1 và Tập 2 gồm một hệ thống bài quan trọng chuyên đề **TRỐNG ĐỒNG CỒ** — loại hiện vật khảo cổ học đặc sắc, sản phẩm đặc biệt của người Việt cổ và của vùng Đông Nam châu Á cổ. Trống đồng loại 1 theo cách sắp xếp của học giả Hê-gơ từ đầu thế kỷ này, loại trống đẹp nhất và có sơn nhất, được giới khảo cổ học Việt Nam tiến đến nhất trí gọi là «trống Đông Sơn» và coi như xứng đáng tiêu biểu cho văn minh ở thời các vua Hùng dựng nước.

Những công trình nghiên cứu và giới thiệu này được viết cuối năm 1972 — đầu năm 1973, vì thế hiện tình hình nghiên cứu khoa học về trống đồng cổ và về thời đại vua Hùng, cho đến lúc đó.

MỤC LỤC

Tập 2

Tổng biên tập :
HẠM HUY THÔNG
Biên tập :
VĂN TRỌNG

PHẠM HUY THÔNG	
<i>Trống đồng</i>	6
VŨ THẾ LONG	
<i>Hình và tượng động vật trên trống và các đồ đồng Đông Sơn</i>	9
TRỊNH CAO TƯỜNG và LÊ VĂN LAN	
<i>Về những hình người cầm vũ khí trên trống Đông Sơn</i>	18
ĐÀO GỬ KHẢI	
<i>Chim lạc hay con cò? Ngôi sao hay mặt trời?</i>	27
VŨ NGỌC THU	
<i>Suy nghĩ về cách đúc trống đồng</i>	32
HOÀNG VĂN KHOÁ và HÀ VĂN TẤN	
<i>Tìm hiểu kỹ thuật đúc trống đồng Ngọc Lũ</i>	37
DIỆP ĐÌNH HOA	
<i>Công dụng của trống đồng cò</i>	44
BÙI HUY HỒNG	
<i>Lịch thời Hùng Vương trên mặt trống Hoàng Hạ</i>	54
LÊ NHÂM TUYẾT	
<i>Một số phong tục thời Hùng Vương qua những hình ảnh trên trống đồng</i>	61
TRẦN MẠNH PHÚ	
<i>Văn hóa Đông Sơn qua sự phát triển của nghệ thuật trang trí các trống đồng</i>	66
TRẦN QUỐC VƯỢNG	
<i>Vài suy nghĩ tản mạn về trống đồng</i>	71
LÊ MINH HẠNH và LÊ VĂN LAN	
<i>Ý nghĩa dân tộc học của trống đồng và ý niệm về một nền văn minh cổ ở Đông Nam Á</i>	82
HÀ KỶ SINH	
<i>Lược thuật các khu vực phân bố trống đồng cổ Trung Quốc</i>	86

Tòa soạn :
61 Phan Chu Trinh
Hà Nội
Số điện thoại: 53203 — 53858

SOMMAIRE**Tome 2**

Rédacteur en chef :
PHAM HUY THONG

Rédacteur en
chef adjoint :

VAN TRONG

PHAM HUY THONG <i>Les tambours de bronze</i>	6
VU THE LONG <i>Imagés et statuettes animales sur les tambours et autres objets de bronze dongsoniens</i>	9
TRINH CAO TUONG et LE VAN LAN <i>A propos des figures humaines armées sur les tambours dongsoniens</i>	18
ĐÀO TU KHAI <i>L'oiseau « Lạc » n'est-il autre que l'aigrette ? Étoile ou soleil ?</i>	27
VU NGOC THU <i>Réflexions sur l'art de mouler les tambours de bronze</i>	32
HOANG VAN KHOAN et HA VAN TAN <i>A la recherche du procédé technique de moulage du tambour de bronze Ngoc Lu</i>	37
DIEP DINH HOA <i>A quoi ont servi les tambours de bronze anciens ?</i>	44
BUI HUY HONG <i>Le calendrier au temps des Rois Hung sur le plateau du tambour Hoang Ha</i>	54
LE NHAM TUYET <i>Des mœurs et coutumes du temps des Rois Hung traduites en images sur les tambours de bronze</i>	61
TRAN MANH PHU <i>La culture Dong Son à la lumière de la découverte de l'art de décorer les tambours de bronze</i>	66
TRAN QUOC VUONG <i>Réflexions sans suite sur les tambours de bronze</i>	71
LE MINH HANH et LE VAN LAN <i>De la signification ethnologique des tambours de bronze et du concept d'une civilisation antique dans le Sud-Est Asiatique</i>	82
HA KY SINH <i>Description sommaire des aires de répartition des tambours de bronze anciens retrouvés en Chine</i>	86

Rédaction :
61 Phan Chu Trinh
HA NOI
Tél : 53203 — 53858

Chief editor :

PHAM HUY THONG

Vice editor :

VAN TRONG

SUMMARY

Fascicle 2

PHAM HUY THONG <i>Bronze drums</i>	6
VU THE LONG <i>Animal designs and figurines on drums and other dongsonian bronze objects</i>	9
TRINH CAO TUONG and LE VAN LAN <i>Armed human figures on dongsonian drums</i>	18
DAO TU KHAI <i>The bird Lac, is it an egret? Star or sun?</i>	27
VU NGOC THU <i>Reflections on the technique of casting bronze drums</i>	32
HOANG VAN KHOAN and HA VAN TAN <i>An investigation of the technique of casting the Ngoc Lu bronze drum</i>	37
DIEP DINH HOA <i>What were the ancient bronze drums used for?</i>	44
BUI HUY HONG <i>The calendar at the period of the Hung Kings on the face of the Hoang Ha drum</i>	54
LE NHAM TUYET <i>Manners and customs at the period of the Hung Kings pictorially expressed on bronze drums</i>	61
TRAN MANH PHU <i>Dong Son culture in the light of the discovery of the decorative motifs of bronze drums</i>	66
TRAN QUOC VUONG <i>Random reflections on the bronze drums</i>	71
LE MINH HANH and LE VAN LAN <i>The ethnological significance of the bronze drums and the concept of an ancient South-East Asia civilisation</i>	82
HA KY SINH <i>A brief account of the areas of distribution of ancient bronze drums in China</i>	86

Edit. Board :

Phan Chu Trinh

HA NOI

tel: 53203 — 53858

TRỐNG ĐỒNG

PHẠM HUY THÔNG

TRONG quá trình nghiên cứu bình minh của lịch sử dân tộc, thời kỳ các vua Hùng, hiện vật dần nổi lên được coi như xứng đáng nhất để tiêu biểu cho văn minh của thời đại, là trống đồng. Nói đúng hơn, trống đồng thuộc kiểu mà học giả Áo Hê-gơ, ở đầu thế kỷ này, sắp xếp vào loại 1 trong cách sắp xếp thành 4 loại của mình.

Đó là loại trống đồng gồm 3 phần hài hòa: tang phình, thân thon, đế chõi, rất độc đáo, thoát trông nhận ra ngay. Nay giới sử học ta tiến đến nhất trí gọi trống đó là trống Đông Sơn, do công cuộc nghiên cứu của chúng ta ngày càng cho phép dứt khoát gắn liền loại trống này với văn hóa Đông Sơn, và do, nhận ra văn hóa Đông Sơn là biểu hiện vật chất của văn minh Việt cổ, chúng ta đã chọn trống này làm vật tượng trưng cho cuộc sống thời dựng nước đầu tiên.

Trong số các trống này, hiện chúng ta đánh giá là đẹp nhất, và cũng coi như tiêu biểu nhất, tiêu bản thường gọi là «trống Ngọc Lũ». Có một trống khác cùng loại tìm được ở Ngọc Lũ về sau; trống này được gọi là trống Ngọc Lũ 2 để phân biệt với trống đã nói ở trên, mà tên đầy đủ như vậy phải là trống Ngọc Lũ 1. Trống Ngọc Lũ 1 sở dĩ mang tên của địa điểm Ngọc Lũ, vì thực dân Pháp đã biết được khi trống để ở đấy, chứ không phải là nơi nhân dân đã phát hiện ra trống từ trong lòng đất. Cho nên có ý kiến là nên đổi tên cho tiêu bản trống này. Song trống đã nổi tiếng từ lâu trên thế giới với tên Ngọc Lũ, và một sự thay tên như thế cũng không cần thiết, về mặt khoa học.

Trống Đông Sơn xuất hiện từ ít ra 25 thế kỷ nay, rồi sau chuyển hóa theo một quá trình diễn biến nhiều thế kỷ. Theo dõi quá trình đó rất hứng thú. Bản thân trống Đông Sơn có diễn biến. Từ trống Đông Sơn — mà một số lớn phát hiện được tới nay là ở đất nước ta — một số các loại trống khác đã nảy sinh. Nảy sinh ra thế nào, bao giờ, ở đâu... là những câu hỏi đáng được say mê tìm trả lời. Chúng ta đang đi vào nghiên cứu chủ yếu trống Đông Sơn (trống loại 1 Hê-gơ), nhưng cũng bắt đầu tìm hiểu: trống loại 2, mà mới đây chúng ta bắt gặp nhiều ở vùng đồng bào Mường, từ Vinh Phú đến Nghệ An; trống loại 4 chỉ tìm thấy ở Hoa Nam và với 12 tia mặt trời và 12 con thú, với đồng tiền và chữ Hán, đã mang phong cách Hán cổ truyền; trống loại 3, mà có nhà du lịch châu Âu còn thấy đúc, thế kỷ trước, ở vùng San bên Miến-điện.

Trống đồng, đặc biệt trống Đông Sơn, là thể hiện hùng hồn của một nền văn minh nông nghiệp đầy sức sống. Phải chăng trống gián tiếp chứng thực rằng nơi đây, vùng Đông Nam Á, hàng mấy nghìn năm trước đó, đã nảy nở, một trung tâm nông nghiệp thế giới, — bên vùng Lưỡng Hà thường được coi là trung tâm phát sinh nông nghiệp duy nhất toàn thế giới, quê hương duy nhất của cuộc cách mạng kỹ thuật và toàn diện lớn «thời đại đá mới»?

Trống Đông Sơn kỳ diệu nhiều mặt. Phân tích hợp kim được dùng để đúc, quan sát cách đúc: chỉ 3 mảnh ghép lại — quai đúc liền trống, mỏng đều khắp, nét khắc cần tinh, tiếng đánh cần kêu hay, đều gọi chúng ta phải đánh giá trình độ kỹ thuật này cao. Giá trị mỹ thuật của trống, thẩm mỹ của người thiết kế trống, của người dùng trống, cũng toát ra từ hình dáng đặc sắc và cân đối của trống, từ loại hình và bố cục của các kiểu hoa văn, từ những nét vẽ người, vẽ chim, vẽ thú, vẽ cảnh, vừa sinh động vừa giàu tính trang trí. Trống còn nói lên với chúng ta — người đời sau, những gì nữa về con người và xã hội đương thời, về ông cha ta thuở dựng nước đầu tiên, về trí tuệ cùng tình cảm và tâm hồn của người xưa, về tinh thần và lý tưởng của xã hội cũ? Còn phải tốn công mới khám phá được hết những gì người xưa muốn nói về mình, đồng thời là để truyền lại đời sau. Nhưng dù chỉ mới thoáng thấy mà thôi, những hình ảnh con người múa hát trên mặt trống, trên sườn trống, dù là nắm gi — nhạc khí hay vũ khí — trong tay, những nét tả con thuyền lướt sóng, con chim đang bay, con nai đang chạy, hoặc nữa, từng cặp, những con bò đang đi, đều để lại giác quan ta một ấn tượng tươi mát về tâm lòng và về cuộc sống xưa kia được phản ánh lại đây. Một tấm lòng nồng nhiệt, thiết tha với cuộc sống; một cuộc sống lạc quan, tươi mát, thôi thúc con người hành động và tươi vui yêu đời.

Cho nên chúng tôi cho rằng chúng ta chẳng chút quá táo bạo khi, từ vị trí của những người kế thừa văn minh trống đồng, chúng ta không tự ti trước những kẻ thừa hưởng văn minh kim tự tháp sông Nin, văn minh đỉnh vực Ấn Chu, hoặc nữa, văn minh Thành cao A-thi-nai, tượng đá A-phrô-di-te đảo Mi-lô.

Vì sao vậy? Vì văn minh không phải chỉ có một khuôn mẫu. Và chớ quên rằng, nếu một số trống Đông Sơn còn lại đây, một số khác nữa có thể còn được tìm thấy sau đây, đem đến với chúng ta vang bóng hồn nước Việt cổ, thì biết bao trống Đông Sơn khác đã tiêu tan, có thể nói đã hy sinh, sau cuộc khởi nghĩa của Hai Bà, trong những năm 43 — 44, trở thành những «cột đồng Đông Hán» thực thực hư hư, nhưng nghìn năm cắm sâu trong lòng người Việt chúng ta quyết tâm đấu tranh giành cho kỳ được «ta lại là ta»... Với nhận thức đó về văn hóa Đông Sơn, mà tiêu biểu là trống đồng; có thể nói rằng, không phải chỉ ở thời chiến tranh Trần — Nguyễn, mà dài suốt lịch sử bi hùng, oanh liệt của dân tộc ta, cho đến những ngày gần đây nhất, trống đồng đã làm «bạc đầu» mọi kẻ xâm lược, dù hùng mạnh nhất, dòm ngó đất nước ta.

VỚI những nhận thức bước đầu đó về trống đồng, — sau khi sơ kết 3 năm tìm tòi, suy nghĩ khẩn trương, về những thế kỷ xa xôi xây đắp văn minh, dựng nước đầu tiên, tạo nên dân tộc, — tập thể nghiên cứu thời kỳ mở nước muốn được bước đầu giới thiệu trống đồng, trước hết trống Đông Sơn của các vua Hùng.

Chúng tôi đã có dự kiến tổ chức một loạt cuộc tọa đàm nêu lên những vấn đề chủ yếu nhất về trống đồng: nguồn gốc, niên đại, diễn biến, chế tạo, công dụng, thẩm mỹ, ý nghĩa... Như vậy, bài viết được bảo đảm có chất lượng cao. Những ý kiến được đối chiếu, được trao đổi trước, phong phú hơn, vững vàng hơn. Chính những vấn đề được chọn để viết thường cũng xác đáng hơn. Về từng điểm quan trọng, hoặc tri tuệ tập thể sẽ soi rọi được những bí ẩn cổ truyền, hoặc tranh luận sôi nổi sẽ đề xuất ra được những nút thắt chốt cần được tập trung sức gỡ.

Nhưng chiến tranh Ních-xon đang hoành hành. Hoàn cảnh sơ tán không cho phép tổ chức những cuộc tọa đàm đồng đạo.

Mỗi người một nơi, mỗi nhóm một phía, chúng ta, tuy vậy, vẫn đã cứ viết. Dự kiến giới thiệu trống đồng, cũng như mọi mục tiêu phấn đấu của chúng ta, Mỹ có thể cản trở, làm cho tiến hành khó khăn, chậm trễ, nhưng chẳng thể ngăn chúng ta thực hiện.

Việc chuẩn bị không được tiến hành đúng như mong muốn, chúng ta không mong đợi quá nhiều ở đợt nghiên cứu đầu tiên này. Song tác giả những bài này đều là những bạn đã, ít hay nhiều, tham gia nghiên cứu thời kỳ Hùng Vương. Nhận thức tổng quát của chúng ta hiện nay, không phải là không có giá trị, về tầm quan trọng, về ý nghĩa, về giá trị tượng trưng của trống Đông Sơn, là công lao chung, song mỗi bạn đã có những suy nghĩ sắc bén ở góc độ riêng của mình. Những bài này dù chưa hoàn hảo, vẫn đã phản ánh được, trong một chừng mực nhất định, tình hình nghiên cứu khoa học hiện nay về văn hóa Việt cổ, tình hình nhận thức hiện nay về trống đồng. Những bài này đều đã có một giá trị nhất định. Một số bài đã là những công trình nghiên cứu khoa học công phu, sâu sắc.

Số tạp chí này thu thập, chọn lọc, trình bày song song — tức cũng là đối chiếu, sự hiểu biết hiện nay của chúng ta về trống đồng, sẽ là cơ sở tốt cho những cuộc trao đổi ý kiến nay mai, cho một số tạp chí khác nội dung đầy đủ hơn, chất lượng cao hơn.

Vì đã hiểu được thời kỳ Hùng Vương đến một chừng mực nhất định, chúng ta đã ít nhiều hiểu được về trống đồng. Hiểu hơn về trống đồng, chúng ta cũng sẽ lại từ đó nhận thức được sâu sắc hơn thời kỳ Hùng Vương, từ đó thấm thía hơn tinh thần của lịch sử dân tộc.

HÌNH VÀ TƯỢNG ĐỘNG VẬT

trên trống và các đồ đồng Đông Sơn

VŨ THẾ LONG

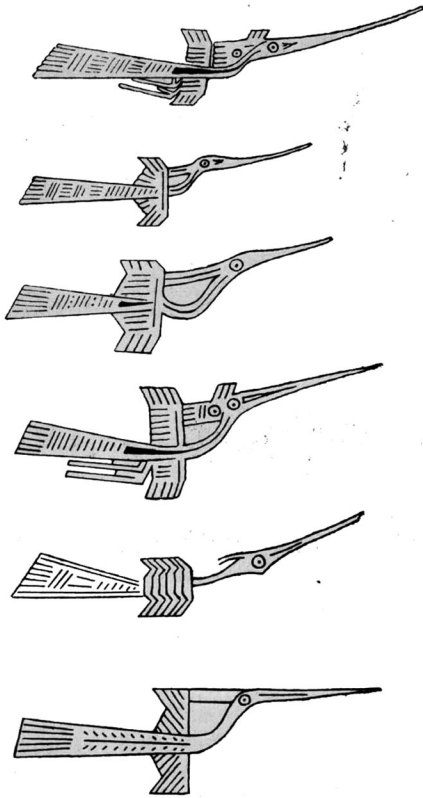
TÌM hiểu động vật trong thời đại đồng và thời đại sắt sớm xa xưa, lẽ tất nhiên trước hết phải dựa vào những di cốt động vật thu thập được từ các cuộc khai quật khảo cổ học. Song, một nguồn tư liệu có giá trị khác để nghiên cứu động vật thời ấy, đó là những hình khắc và những tượng động vật được thể hiện một cách sinh động, tinh tế trên các đồ dùng bằng đồng và phong phú hơn cả là trên các trống đồng cổ. Những tác phẩm xuất sắc thuộc văn hóa Đông Sơn chẳng những đã mô tả thiên nhiên sống động của lịch sử mà còn để lại cho ta những chứng cứ đầy đủ về phong cách nghệ thuật cũng như về trình độ hiểu biết của ông cha ta về giới động vật phong phú thuở xưa.

Bóng dáng của hiện thực trong cách điệu

Không dễ dàng mà xác định được vị trí chia loại của những động vật đã được chọn làm đề tài trang trí trên trống đồng và những đồ đồng Đông Sơn. Hình ảnh của chúng trong

thiên nhiên đã được nhào nặn qua tư duy và trí tưởng tượng của người xưa và được thể hiện với những nét cách điệu rất cao. Vì thế, khi ngắm nhìn những hình vật cách điệu ấy, ai cũng cảm thấy những nét quen thuộc và gần gũi mà hình như ta đã từng bắt gặp chúng trong thiên nhiên muôn màu, muôn vẻ quanh ta. Ở đây, thử đi ngược lại với cách làm của người xưa: từ những hình, nét cách điệu, tìm lại bóng dáng hiện thực của chúng. Quy chiếu từ các hệ thống chia loại động vật, xin thử tìm hiểu trên những hình trang trí đó những đặc trưng của việc chia loại động vật. Tất nhiên, chỉ xin giới hạn trên những hình khắc và tượng động vật mang phần nào những đặc điểm có thể cho phép suy đoán được.

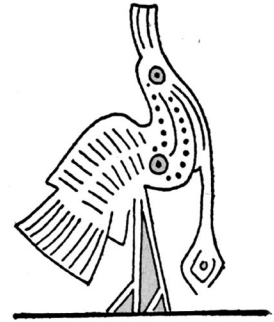
Trước hết, là những hình chim, hình ảnh rất phổ biến trên các trống đồng, thạp đồng. Chỉ riêng trên mặt trống đồng Ngọc Lũ, đã có tới trên 50 hình chim với nhiều dạng khác nhau. Có lẽ, dạng phổ biến nhất là những con chim bay, thường được gọi là « chim lạc ». Nó đã được nhiều người bàn đến với những ý nghĩa và biểu tượng khác nhau. Đó là những hình chim có mỏ dài, nhọn, chân dài, cổ thanh và nhỏ, đầu chim có một mào lông xuôi về phía sau (hình 1). Từ những đặc điểm này, có thể liên tưởng đến các loài chim thuộc bộ cò (*Ciconiiformes*), bao gồm một số loài như: cò, vạc, diệc...



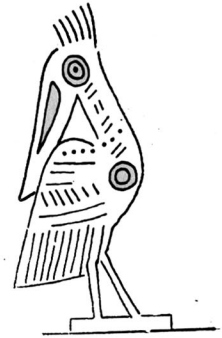
Hình 1

Một số hình cò trên các trống, thạp (từ trên xuống): trống Hoàng Hạ, trống Viên, trống Sông Đà, trống Ngọc Lũ, trống Quảng Xương và thạp Đào Thịnh.

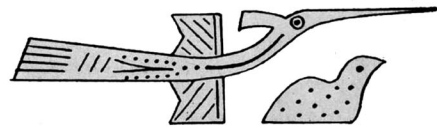
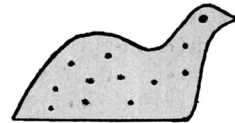
Ngoài những dạng cò phổ biến này, trên trống đồng còn gặp một dạng cò đặc biệt khác. Hình cò được mô tả trong tư thế đang đứng tự lự, chân cao, đôi cánh khép lại nhưng đặc biệt hơn cả là chiếc mỏ dài mềm mại hơi cong xuống phía dưới và bẻ ra ở phần cuối mỏ thành một hình thoi (hình 2), hình dáng chiếc mỏ này thường gặp ở loài cò thìa (*Platalea minor*). Loài này ngày nay vẫn thấy ở một số vùng đồng bằng và trung du trên miền bắc nước ta. Một dạng chim khác có đời sống ở vùng nhiều nước và gần gũi với cò cũng thường được trang trí trên trống đồng, là dạng chim có mỏ rất to, chân ngắn, đang trong tư thế bắt một con cá từ dưới nước lên. Loại chim này có đặc điểm của chim thuộc họ bồ nông (*Pelecanidae*) (hình 3). Những con chim bơi theo thuyền khắc đơn giản trên thạp Đào Thịnh là chim mỏ tù, thân tròn, trên thân có điểm các chấm nhỏ, khi bơi chỉ thấy phần đầu và thân nổi trên mặt nước, gần giống như



Hình 2
Cò thìa



Hình 3
Bồ nông



Hình 4

Giữa là cò và trên, dưới là chim xít

loài xít (*Porphyrio porphyrio*) là loài chim thường sống ở những vùng đồng lầy và cửa sông hiện nay (hình 4).

Chim còn được khắc trên các mái nhà sàn trong trang trí trống đồng: khi thì một con chim đậu, khi thì một đôi hoặc quay đầu, hoặc quay lưng vào nhau. Trên mái nhà sàn ở trống Ngọc Lũ và Hoàng Hạ, thường khắc những chim mỏ ngắn, mỏ nhỏ, chân ngắn, trên thân có những vạch nhỏ, ngắn, riêng những con lớn thì có bộ lông đuôi to và dài (hình 5)



Hình 5
Gà lôi ở trên mái nhà sàn



Hình 6
Gà (?) trên mái nhà sàn ở trống Hoàng Hạ

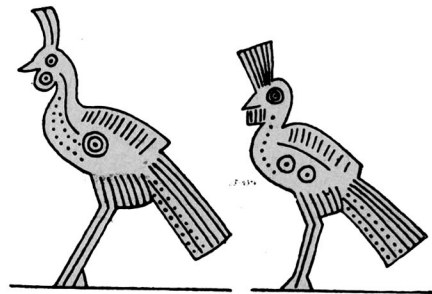
Hình như ở đây người làm trống muốn thể hiện hình dáng của những con gà lôi (*Lophura nycthemera*) mà con lớn và những con đứng đơn độc là con trống, con nhỏ trong mỗi đôi là con mái. Riêng trên mái nhà (bên trong có hình người đang đánh cồng) ở trống Hoàng Hạ, có một đôi chim không giống như ở các mái nhà khác, mà lại giống như một đôi gà (*Gallus gallus*): một trống, một mái đang quay đầu vào nhau (hình 6).

Trên trống Ngọc Lũ có một dạng chim khá đặc biệt: mỏ tù, dạng mỏ của loài ăn hạt, trên đầu có hai mào lông khá lớn dựng đứng, đuôi dài và chân tương đối cao. Hình chim này khi thì thể hiện đứng đơn độc, khi thì thành đôi, một nhỏ và một lớn, con nhỏ đậu trên lưng con lớn (hình 7). Chúng mang dáng dấp của loài công (*Pavo muticus*), một loài chim quý phổ biến khắp nơi ở nước ta trước đây.

Chúng ta có thể nhận ra ngay hình một con chim gõ kiến đang bám vào thân cây được thể hiện bằng những nét đơn giản nhưng khá chân thật trên một cán dao găm đồng tìm thấy ở Đông Sơn (hình 8). Đây là con chim có mỏ to, chân đang bám chắc vào thân cây ở một tư thế đặc biệt của những loài chim thuộc họ gõ kiến (*Picidae*).

Trên đồ đồng còn được khắc nhiều dạng chim khác nữa, song rất khó chia loại cụ thể vì chúng đã được cách điệu quá nhiều.

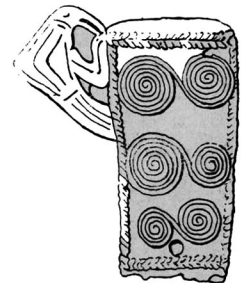
Những hình thú thể hiện trên đồ đồng cũng rất phong phú, có lẽ phổ biến hơn cả là hình hươu (hình 9). Những đặc điểm điển hình của chúng được thể hiện khá đầy đủ ở những con đi đầu trong đàn ở mặt trống đồng với cặp sừng mỗi bên 4 nhánh và những đốm nhỏ rải rác trên thân. Đó là những con hươu sao (*Cervus nippon*) đực. Điều đáng chú ý hơn, trong đàn hươu đang thong thả nhịp bước, người nghệ sĩ xưa đã cố ý sắp thành từng cặp: một đực và một cái, và hươu cái cũng có cặp sừng như hươu đực. Như chúng ta đã biết, trong họ hươu (*Cervidae*), chỉ có những con đực mới có sừng, những con cái đều không có; chỉ riêng ở loài tuần lộc (*Rangifer*) một loài hươu sống ở xứ lạnh phương Bắc mới có

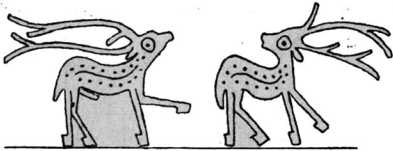


Hình 7
Trên: (trái) chim Công trên trống Ngọc Lũ, (phải) chim công trên trống Miếu Môn. Dưới: Chim công công nhau trên trống Ngọc Lũ



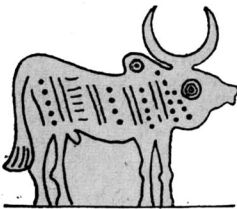
Hình 8
Chim gõ kiến trên cán dao Đông Sơn





Hình 9

Trên: Hươu trên trống Ngọc Lũ
Giữa: Hươu trên riu Đông Sơn
Dưới: Hươu trên trống Miếu Môn

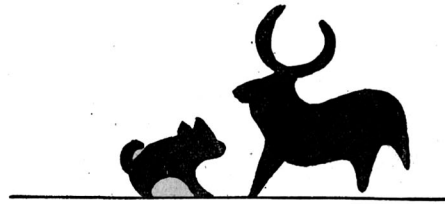


Hình 10
Bò trên trống Đồi Ro

sừng ở cả con đực lẫn con cái, và sừng của chúng lớn, có hình dáng đặc biệt dễ thích nghi với điều kiện sống có hàm lượng ô xy thấp ở trong các vùng đó. Những con hươu khác trên trống đồng cổ nhiên không thể là loài tuần lộc. Phải chăng nghệ nhân xưa cho mỗi con hươu cái một cặp sừng là để làm tăng thêm vẻ đẹp trang trí của tác phẩm?

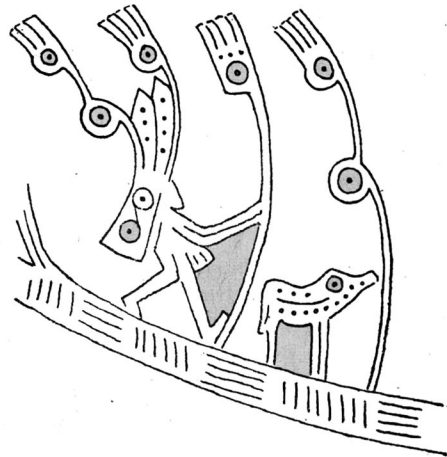
Trên trống Đồi Ro (Hòa Bình), chỉ thoáng nhìn, có thể nhận ra ngay được những con bò nhà quen thuộc, với một thân hình cân đối, cặp sừng cong vút khỏe, cổ có yếm mỏng, đặc biệt là trên lưng bò, có một bướu nhỏ lên ở phần vai khá rõ (hình 10). Ở nước ta trước đây chỉ có hai giống bò chính: bò Ấn-độ (*Bos indicus*) và bò Ba-li (thuộc In-đô-nê-xi-a). Nếu quả là hình bò khắc trên trống Đồi Ro là loài bò Ấn-độ thì là một tài liệu lý thú cho những công trình nghiên cứu về lịch sử chăn nuôi gia súc ở nước ta, và như vậy, muộn nhất thì loài bò này cũng đã có mặt ở Việt Nam từ 2.000 đến 3.000 năm trước đây.

Trên trống đồng Đông Sơn và một số đồ đồng khác, có khắc nhiều dạng chó ở những tư thế và trạng thái khác nhau như: con đang đuổi theo con mồi (trên riu Trung Mậu, Việt Trì và một số riu khác) (hình 11), hoặc cùng người vượt qua muôn trùng sóng gió trên những con thuyền lớn (trên trống Ngọc Lũ) (hình 12). Những nét hình khắc đó, cùng với tượng chó trên trống đồng minh khí (Đông Sơn) đã cho ta những kết luận trùng hợp với kết quả giám định những xương răng chó tìm được thuộc thời kỳ này là loài chó nhà (*Canis familiaris*).



Hình 11

Trên: Chó săn hươu (trên riu Việt Trì)
Dưới: Chó săn hươu (trên riu Quốc Oai)



Hình 12

Người và chó trên thuyền (trống Ngọc Lũ)

Trên đồ đồng Đông Sơn, hình khắc và tượng thú dữ cũng được thể hiện một cách linh hoạt. Phần nhiều, thú dữ đều được thể hiện trong tư thế đang vồ con mồi, chứng tỏ chúng thuộc bộ thú ăn thịt (*Carnivora*). Những con thú này được mô tả khá tỉ mỉ. Tượng những thú dữ vồ mồi trên nắp thạp Vạn Thắng minh dài, đuôi dài, mặt ngắn, miệng đang ngoạm một con thú nhỏ khác, đặc biệt, trên thân chúng còn nổi rõ những nét khắc hình chữ V song song (《》). Có lẽ, người đúc thạp muốn dùng những nét ấy để tượng trưng cho những vân đen trên thân con thú, một đặc điểm điển hình ở loài hổ (*Panthera tigris*).

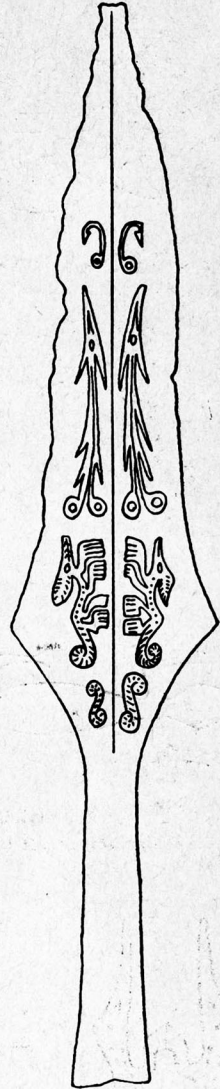
Ở một lưỡi qua đồng tìm được ở Sơn Tây, cũng gặp hình thú dữ đang vồ mồi, mình thon, dài, đuôi dài và nhọn, hàm và mặt ngắn, trên thân có những chấm tròn. Con vật đang đuổi theo một con thú nhỏ khác và miệng đã ngoạm được vào con kia. Con mồi thân nhỏ, mõm ngắn và dường như đang muốn trốn chạy khỏi nanh ác của loài thú dữ. Phải chăng, ở đây nghệ nhân xưa muốn thể hiện hình báo (*Panthera pardus*) đang vồ lợn (?) (hình 13).

Voi cũng là một động vật được trang trí trên đồ đồng. Ở một lưỡi qua đồng tìm được tại Đông Sơn, chúng ta nhận ra một cách dễ dàng hình dáng của một con voi với thân hình to khỏe và đặc biệt là chiếc vòi dài thả xuống phía dưới, đầu voi cuộn tròn lại (hình 14). Tại các địa điểm khảo cổ học Đông Sơn, Gò Chèng Vay, Đồng Vông, Đồng Đậu... chúng ta cũng đã tìm thấy di cốt của loài voi (*Elephas indicus*) và có lẽ, hình khắc này cũng mô tả loài vật ấy.

Một hình thú khá đặc biệt khác mà ngày nay ít gặp, đó là hình 2 con thú đối xứng nhau được khắc trên một lưỡi giáo đồng Đông

Sơn (hình 15). Con thú này có mõm dài, tai to, đuôi dài và xù cuộn tròn lại, toàn thân và 4 chân đều có vẩy rất linh hoạt. Ta còn nhận thấy một hình thú có dáng dấp tương tự như vậy trên trống đồng tìm được ở Lào (hình 16). Hình dạng thú này mang những nét khá điển hình của loài chó sói nhỏ hay còn gọi là cáo (*Vulpes vulpes*). Loài sói nhỏ này ngày nay chỉ còn ở một số nơi trên miền bắc nước ta.

Chung quanh một số tấm giáp đồng che ngực Đông Sơn có trang trí những hình thú khá kỳ lạ. Con thú được khắc thành từng đôi, chụm đầu vào nhau ở mỗi cạnh của chiếc giáp. Thân hình chúng tương đối nhỏ, chân ngắn, đuôi dài và xù. Những con vật này, mang dáng dấp của loài sóc thuộc họ sóc (*sciuridae*), một loài thú có nhiều ở vùng rừng núi nước ta.



Hình 15
Cáo trên giáo Đông Sơn



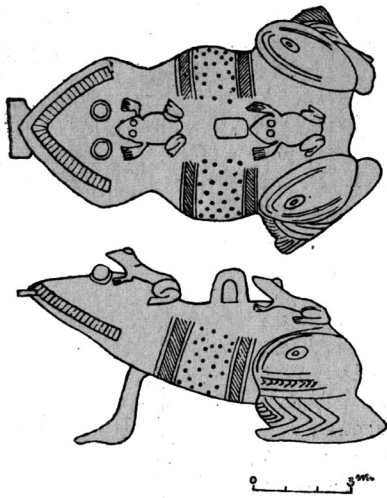
Hình 13
Báo (?) vồ lợn (?) trên qua đồng tìm thấy ở Hà Tây



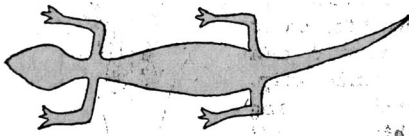
Hình 14
Voi trên qua đồng Đông Sơn



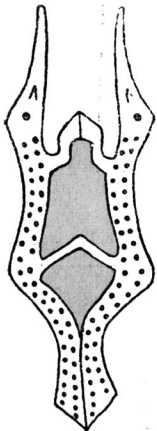
Hình 16
Con cáo (?) (trên trống Lào)



Hình 17
Tượng ếch lớn và ếch nhỏ



Hình 18
Con vật bò sát (trên trống Lào)



Hình 19
Cá sấu trên thập Đào Thịnh

Ngoài những hình chim, thú nói trên, trên trống đồng và đồ đồng còn gặp những dạng ếch nhái, bò sát và cá được thể hiện cũng không kém phần sinh động.

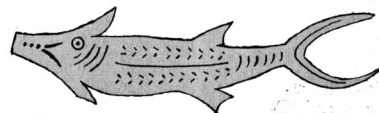
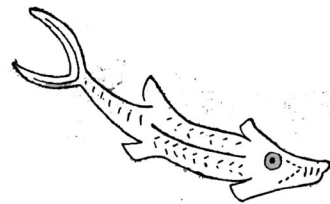
Trên các trống đồng loại 2 và loại 3, đôi khi cả trên trống loại 1, ta thường

thấy có những tượng hình ếch, nhái... (thuộc bộ lưỡng thể không đuôi (*Anura*), có khi, những con vật này còn được thể hiện ở trạng thái đang ghép đôi trong mùa sinh sản hoặc tượng những con ếch lớn, trên lưng cũng ếch nhỏ (hình 17).

Loài bò sát cũng có khắc trên đồ đồng. Trên mặt trống đồng tìm thấy ở Lào (trống do Nen-xon sưu tầm), có hình khắc những con vật thuộc lớp bò sát, dáng dấp của chúng gần giống những con thằn lằn hay thạch sùng, tắc kè... thuộc bộ phụ thằn lằn (*Lacertilia*) (hình 18).

Trên thập đồng Đào Thịnh, có hình 2 con vật đang giao đôi với nhau. Chúng có đuôi to và dài, trên đuôi không thấy những nét khắc vạch song song thể hiện dạng lông xù như ở một số hình thú khác, thân nhỏ, dài, chân ngắn, mõm dài ở phần trên ở mắt có những nét thể hiện gờ cao của ổ mắt. Con vật này khắc ở ranh giới giữa 2 chiếc thuyền lớn, bên dưới chúng là nước. Hình dáng đặc biệt của chúng khiến người xem có thể liên hệ tới hình ảnh của loài cá sấu thuộc bộ cá sấu (*Crocodylia*) (hình 19).

Cá cũng được khắc ở nhiều vị trí trên đồ đồng và mô tả ở những trạng thái khác nhau: khi đang vẫy vùng dưới nước bên cạnh những con thuyền lớn, khi đang dựa dựa trong mõm của bò nông... Xem xét những hình cá đó, chúng ta đặc biệt chú ý đến hình cá khắc trên trống đồng tìm được ở Lào. Hình cá này mang những đặc điểm khá đặc biệt: thân thon, dài, đầu nhọn, đuôi chẻ đôi không đều nhau, vây lưng ở gần đuôi khá phát triển, phần mang có những nét khắc tựa như những khe mang (hình 20). Hình cá này mang những nét phổ biến của loài cá nhám, một loài cá dữ sống ở biển (thuộc bộ *Lami formes*). Ở đây, có một điều đặc biệt khiến chúng ta chú ý là hình cá này khắc ngay dưới hình một con thuyền có người. Do đó, có thể cư dân thời Đông Sơn, chủ nhân của chiếc trống này là những người đã quen thuộc với sóng gió của biển khơi.



Hình 20
Cá Nhám (?) (trên trống Lào)

Hiểu biết tinh tế về đời sống của động vật

Đứng trước những sưu tập xương, răng động vật thu thập được trong lòng đất, người nghiên cứu động vật học có thể biết được khá nhiều về loài vật ấy. Song, cũng khó mà hiểu được một cách đầy đủ về những hiểu biết và những ý niệm của người xưa đối với những loài vật đó. Đặc biệt là xương cốt của những loài vật nhỏ như chim,ếch nhái... thường bị thời gian và khí hậu phá hủy thì càng khó khăn hơn. Song, may mắn thay! Những hình khắc và tượng động vật trên đồ đồng đã mô tả một cách sống động và tài tình những hoạt động của loài vật mà qua đó, ta có thể hiểu thêm phần nào hoạt động của động vật xưa cùng những nhận thức của người thời bấy giờ trước giới động vật phong phú.

Ngắm nhìn những hình chim khác nhau khắc trên đồ đồng, chúng ta hẳn phải ngạc nhiên trước tài mô tả hiện thực của người xưa. Chim được thể hiện với nhiều hình dạng và tư thế khác nhau. Riêng dáng bay cũng đã có nhiều hình dạng khá tỉ mỉ và sinh động. Những con «chim lạc» đang nối nhau lượn vòng trên mặt trống, thân thạp... gọi cho ta cảm giác về đàn cò trắng đang thẳng cánh bay về những phương trời xa thẳm. Trên hình thuyền trang trí ở thạp Đào Thịnh, có cả một bầy chim đang bay lượn với mọi vẻ dáng khác nhau: con đang lao vút từ mặt nước lên, con đang vun vút bay về phía trước, con đang đập cánh chơi vơi trên không, con đang từ từ đổ nhẹ nhàng xuống khoang thuyền... Chỉ trong một khoảng không gian nhỏ bé giới hạn trong một khoang thuyền mà chúng ta đã được chứng kiến một cách đầy đủ những dáng bay cơ bản của loài chim (hình 21).



Hình 21

Chim đỗ và chim bay trên thuyền (thạp Đào Thịnh)

Những dạng chim đỗ cũng được thể hiện khá công phu: con đang co ro, chăm chú nhìn mồi dưới nước như ở hình cò đứng; con đỗ trên nóc nhà, có chỗ thành từng đôi chụm đầu vào nhau như đôi bạn tri kỷ (xem lại hình 6); con bình tĩnh đỗ trước mũi thuyền đang bập bênh trên sông nước (hình 22). Ngoài ra, chim còn được thể hiện không kém phần linh hoạt cả trong lúc đang bắt mồi và đang ghép đôi. Trên trống Hoàng Hạ có hình bồ nông đang đớp một con cá, con vật như đang vội vàng nhưng thận trọng bắt một con cá từ dưới nước lên (hình 23). Hình ảnh đó còn thấy ở hình cò bắt mồi cũng trên trống này. Ở một chỗ khác trên trống Hoàng Hạ, có cảnh bồ nông đang ghép đôi với những nét khắc rất đơn giản nhưng linh hoạt (hình 24).

Trên một cán dao găm đồng Đông Sơn, có hình chim gõ kiến đang mài miết khoét thân cây, chân bám chắc vào thân cây, đuôi cụp lại lấy đà để bổ mạnh vào cây (xem lại hình 8).

Để thể hiện một cách linh hoạt nhưng đơn giản hoạt động sống của chim, đôi hồi



Hình 22
Chim đỗ trên mũi thuyền
(thạp Đào Thịnh)



Hình 23 — Bồ nông bắt cá (trên trống Hoàng Hạ)



Hình 24
Bồ nông ghép đôi (trên trống Hoàng Hạ)

nghệ nhân xưa phải xem xét tìm tòi rất công phu và hiểu biết khá đầy đủ hoạt động sống của loài vật bay nhảy này.

Nếu nhìn một cách rộng rãi hơn, ta thấy chim được thể hiện ở nhiều nơi, nhiều chỗ, khi trên bầu trời, khi dưới nước, chim còn sà vào ổ trên nóc nhà, đổ xuống khoang thuyền hay bay lượn bên người trong lúc đang gĩa gạo, đánh chiêng... Chim và người, người và chim, cùng với nhiều sinh vật quen thuộc khác thể hiện trên đồ đồng đã phần nào nói lên cuộc sống gần gũi, hòa hợp, gắn bó với thiên nhiên của ông cha ta.

Chủ đề hoạt động của thú cũng được thể hiện một cách khá rộng qua các tượng và họa tiết trên đồ đồng. Hình tượng loài chó, một giống vật tinh khôn và gần gũi với người đã được mô tả với nhiều vẻ trong nhiều khung cảnh và trạng thái khác nhau: con thì mình tròn, thân ngắn, lông xù, đang theo dõi động tĩnh ở phía trước và có dáng dấp của những con chó đang giữ nhà (hình 25); con thì mình thon, mõm dài, cổ cao, nanh nhọn, với dáng nhanh nhẹn, 2 chân trước duỗi thẳng, chân sau co lại như đang lấy đà chuẩn bị lao vào địch thủ (hình 26); con thì chân cao, mõm ngắn, đuôi cong, luôn luôn theo sát bên người trong những cuộc hành trình đầy mạo hiểm (xem lại hình 12). Hình chó được khắc với nhiều dáng vẻ và trong những hoàn cảnh khác nhau chứng tỏ người xưa đã biết chọn lọc và nuôi nhiều giống chó để dùng trong các công việc



Hình 25
Tượng chó trên
trống Đông Sơn



Hình 26
Chó săn (trên một khúc đồng)

canh giữ nhà cửa, săn bắt thú rừng, hộ vệ bên người... Chó là một con vật rất gần gũi với người. Thậm chí, đến lúc chết, người ta còn chôn theo cả tượng chó như muốn để cho chúng cùng người chết sang thế giới bên kia.

Hình khắc bò nhà thể hiện trên trống đồng Đồi Ro cũng rất thành công (xem lại hình 10). Hình bò này khác hẳn những tượng trâu bò rừng dữ tợn, hung hăng tìm thấy ở Đông Đậu và một số nơi khác. Hình khắc đó cùng nhiều hiện vật khảo cổ khác chứng tỏ rằng cư dân trong thời kỳ này đã có một nền sản xuất nông nghiệp khá cao, đã biết nuôi nấng và lợi dụng con vật có ích này.

Ngoài những họa tiết mô tả hoạt động của các loài gia súc nói trên, ở trống đồng và đồ đồng còn phổ biến những tượng và hình khắc thể hiện một vài loài thú trong thiên nhiên. Những hình hươu sao đã mô tả kỹ ở phần trên cũng được khắc họa trong nhiều trạng thái khác nhau: khi từng đàn thong thả nhịp bước, khi hoảng hốt chạy trốn lúc bị con người săn đuổi... Hươu là con vật hay sợ sệt và thường giật mình bỏ chạy khi nghe tiếng động lạ hoặc thấy bóng người từ xa. Nhưng ở đây, các hình khắc hươu đều được thể hiện trong trạng thái động. Điều đó chứng tỏ nghệ nhân xưa đã xem xét rất tỉ mỉ và có thể chính họ cũng là những người đã tham gia vào các cuộc săn lùng loài vật hay phá hoại sản xuất nông nghiệp này.

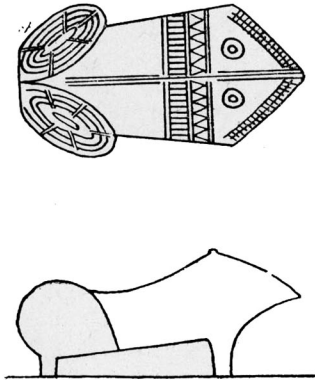
Hình tượng thú dữ như hổ (?), báo (?) cũng được thể hiện rất sinh động trong tư thế dữ tợn và gây nhiều ấn tượng nhất: đang phô trương uy lực trước con mồi yếu ớt. Các động tác bắt mồi và vờn mồi của hổ (?) cũng được nghệ nhân xưa xem xét kỹ càng và thể hiện khá đầy đủ trên nhóm tượng gắn ở nắp thạp Vạn Thắng. Nhóm tượng này có 4 khối nhưng mỗi khối tượng đều thể hiện tư thế riêng của con thú, như chồm 2 chân trước lên chặn mồi và toàn thân phục xuống, chặn mồi nhưng thân duỗi thẳng hoặc gần như đứng lên con mồi, ngoảnh đầu ra sau và ngoạm con mồi cũng trên lưng...

Tượng thú dữ vờn mồi cùng các hình khắc thú dữ và thú phá hoại mùa màng thể hiện trên các vũ khí như rìu đồng, giáo đồng, qua đồng... dường như muốn nhắc nhở mọi người: hãy luôn luôn cảnh giác, nắm chắc vũ khí để tiêu diệt các thú dữ và những loài vật có hại để bảo vệ đời sống, bảo vệ sản xuất!

Những loài vật nhỏ bé như ếch nhái, hay các loài bò sát, cá... cũng được thể hiện trong dáng sống của chúng. Các tượng ếch nhái đúc

trên trống đồng là những tượng cách điệu cao nhưng vẫn giữ được vẻ chân thật và sinh động. Khi thì tượng ếch nhái đúc riêng từng con, mỗi con ngồi một góc trên mặt trống (hình 27), khi thì trong cảnh đang ghép đôi trong mùa sinh sản, hoặc ở tượng khác thì lại có những con ếch con ngồi trên lưng ếch lớn (xem lại hình 18). Hình tượng ếch nhái đang ghép đôi, ếch lớn với ếch nhỏ quấn quít bên nhau, cũng như hình bò nông đang giao phối, hươu, chim sống thành đôi và điển hình hơn cả là tượng người giao phối trên nắp thạp Đào Thịnh, đều muốn nói lên ước vọng của tổ tiên ta: mong muốn cuộc sống ngày càng sinh sôi nảy nở và luôn luôn phát triển...

Hình 27
Tượng ếch nhái
trên trống đồng



Hiểu biết được tự nhiên, chính là nguồn sức mạnh to lớn khiến con người có thể chinh phục được tự nhiên và tiến tới làm chủ tự nhiên. Những tượng và hình khắc động vật trên đồ đồng Đông Sơn chính là những bằng chứng ghi nhận sự hiểu biết tự nhiên của con người Việt Nam từ buổi đầu dựng nước và giữ nước một cách cụ thể và sinh động. Ở đây, nhận thức đó đã được khái quát hóa cao độ và nâng lên thành hình tượng nghệ thuật. Những hình tượng nghệ thuật ấy đã trở thành một phương tiện để thể hiện tâm hồn của người Việt xưa trước thiên nhiên và cuộc sống.

Say sưa bên những tác phẩm nghệ thuật Đông Sơn, ta như được sống lại với thiên nhiên từ buổi đầu dựng nước và giữ nước. Thiên nhiên giàu có và tươi đẹp mà trong đó thiên nhiên với con người, con người với thiên nhiên hòa vào làm một. Những công trình sáng tác đã đạt tới đỉnh cao của nghệ thuật đó còn có một giá trị khoa học to lớn, giúp ta hiểu thêm được những tri thức của ông cha ta về giới động vật phong phú, một phần trong toàn bộ kho tàng nhận thức vĩ đại về tự nhiên, mà những hiểu biết ấy đã tạo nên sức mạnh khiến ông cha ta viết nên được những trang sử oanh liệt đầu tiên khi chiến thắng trong cuộc tiến công đầy gian lao vào thiên nhiên để xây đắp nên non sông gấm vóc của chúng ta ngày nay.

VỀ NHỮNG HÌNH NGƯỜI CẦM VŨ KHÍ TRÊN TRỐNG ĐỒNG SƠN

TRỊNH CAO TUỔI
và LÊ VĂN LAN

Từ hơn nửa thế kỷ nay, nhiều người đã hằng chuyên tâm nghiên cứu nhằm giải thích ý nghĩa của hình ảnh những người cầm vũ khí khắc trên trống đồng Đông Sơn. Chẳng hạn coi đây là nhân vật của buổi lễ khánh thành trống đồng (Hê-gơ), một lễ chiêu hồn (Gô-lu-bép), một đám tang (Văn Hựu), một lễ tế thần (Lăng - Thuần Thanh), một lễ gieo hạt (Nguyễn Ngọc Chương), một ngày hội làng (Lê Nhâm Tuyết)...

Ở đây, chúng tôi không bao hàm nội dung mình giải như thế, mà thử tìm cách nghiên cứu vũ khí của thời đại trên những chi tiết cụ thể của hình ảnh, để hy vọng có thể trở lại đóng góp vào việc tìm nội dung ý nghĩa của các hình ảnh.

Hộ sưu tập di vật vũ khí thời đại dựng nước và giữ nước đầu tiên mà chúng ta đã có, nhiều về số lượng và phong phú về loại hình. Nhưng, những vũ khí đó được lắp ghép như thế nào, trường hợp dùng chúng ra sao, có người dùng chúng như thế nào? Trừ một tư liệu về những cây giáo tìm thấy trong mộ cổ ở Việt Khê, còn tư liệu trong các cuộc khai quật khác còn chưa giải đáp được rành

May mắn, hình ảnh của những vũ khí đã được các nghệ nhân xưa ghi chép lại trên những chiếc trống đồng. Giá trị khoa học của những hình ảnh này ra sao? Và, nhất là, những hình ảnh này sẽ có thể thấy được những gì bổ ích trong việc tìm hiểu vũ khí và chiến tranh thời đại dựng nước và giữ nước đầu tiên,

Onhững nét sơ lược dưới đây, chúng tôi xin xác định giá trị phản ánh của tư liệu và cách nghiên cứu những tư liệu đó.

Hơn 2.000 năm sau khi những chiếc trống đồng ra đời, chúng ta ai cũng có thể dễ dàng nhận ngay ra trên đó có những hình người cầm vũ khí. Nhưng, đến lúc xác định loại hình vũ khí thì lại không dễ dàng. Ở đây có 2 vấn đề: quy luật phản ánh (thông tin) của tư liệu liên quan đến một số đặc trưng nghệ thuật tạo hình của trống đồng, và nhận thức (phiên

dịch) tư liệu, liên quan đến tình hình và đặc điểm của những vũ khí cổ.

Về vấn đề thứ 1, việc nghiên cứu những đặc điểm của nghệ thuật tạo hình trên trống đồng đã cho thấy rằng bên cạnh tính hình thực về cơ bản, vẫn còn cần lưu ý đúng mức đến tính ước lệ và cách điệu của những hình ảnh được tạo ra do yêu cầu trang trí của nghệ thuật. Lối thể hiện các vật thể với không gian ba chiều, lại được dàn trên một mặt phẳng, theo chiều bề cắt ở mặt nghiêng

một đặc điểm đáng lưu ý của nghệ thuật trống đồng. Và, như vậy hiển nhiên là nhiều vật không thể có hình ảnh hiện thực với cái nhìn thông thường được. Có năm vũng đặc điểm này mới không lầm lẫn một mũi tên là một mũi lao, mặc dù nó đã được thể hiện với kích thước tương ứng như một mũi lao; hoặc có thể nhận ra được một chiếc nỏ hay một chiếc móc ở những hình ảnh dường như khá « rắc rối », bí hiểm, do cấu tạo hình thể và vị trí của vũ khí đã phải thể hiện theo một cách nào đó cho hợp với lối biểu hiện của nghệ thuật.

Về vấn đề thứ 2, mặc dù vũ khí thời dựng nước đã có sự phát triển hết sức mạnh mẽ, nhưng cũng còn một thực tế đáng lưu ý là sự chuyên dùng, tách biệt ở một số trường hợp giữa vũ khí và công cụ vẫn còn chưa thật rạch ròi. Mặt khác, do niên đại của một số loại vũ khí đã chìm trong quá khứ xa xưa mà tư liệu cần soi sáng chưa có nhiều.

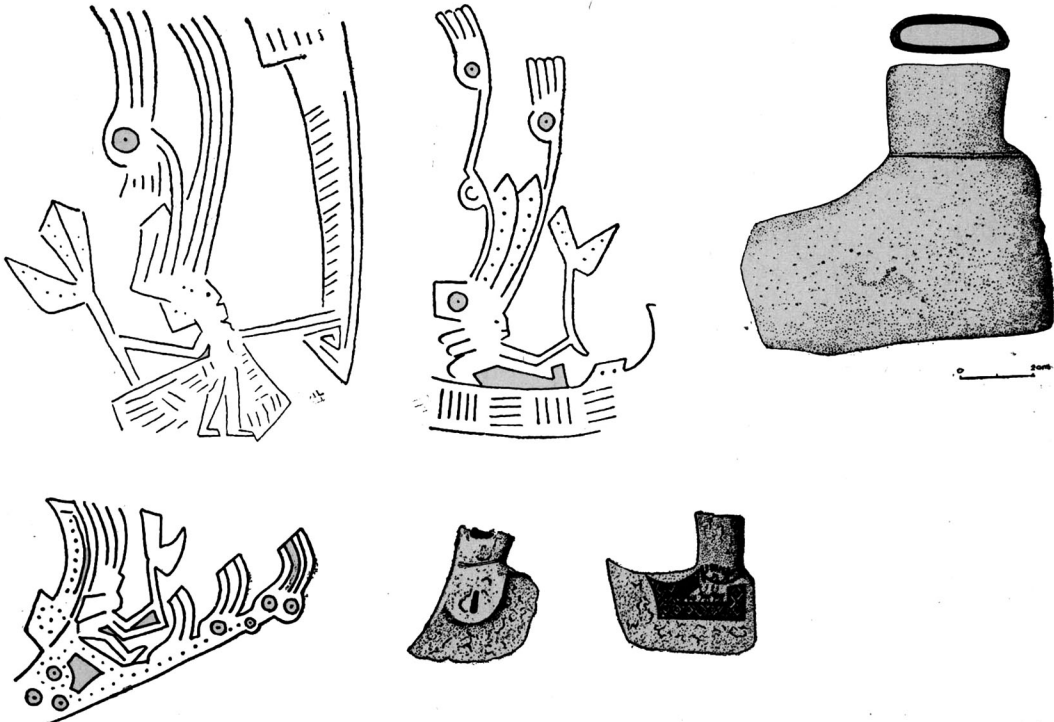
Chính vì thế, không thể coi tất cả vũ khí của thời đại có mặt trên trống đồng là đã có thể được nhận dạng, và ngay cả những loại vũ khí đã được gọi tên, được nhiều nguồn tư liệu đối chiếu, nhưng vẫn còn phải tiếp tục kiểm nghiệm, biện minh.

Theo tinh thần đó, dưới đây, là sự phát hiện và định loại những vũ khí đã được khắc ghi, kèm với những hình người trên trống đồng.

Rìu chiến

Hình ảnh đáng chú ý đầu tiên của loại vũ khí này tìm thấy trên thân những chiếc trống Ngọc Lũ, Hoàng Hạ, Miếu Môn. Cơ sở chắc chắn nhất giúp vào việc khẳng định loại (vũ khí) và hình (rìu chiến) mà người xưa cầm nắm trong tay, cũng tìm được ở đây. Với nhiều thế đứng khác nhau (thẳng, nghiêng, uốn ngược...), nhiều cách giữ rìu khác nhau (dụng ngược, chúc xuôi), hình ảnh nào cũng thấy những con người tay phải cầm rìu, tay trái cầm lá chắn. Không có một công cụ nào được dùng trong một cảnh hướng như thế, mà, chỉ có vũ khí — vũ khí kép : vừa tiến công vừa phòng hộ.

Chính vì có cơ sở này, ở nhiều trường hợp khác, mặc dù nhân vật không cầm thêm lá chắn mà, chỉ dứ mạnh ra phía trước một cây rìu, chúng ta vẫn có thể khẳng định đây chính là những cây rìu chiến. Hơn nữa, vị trí của nhân vật — phần lớn đều ngồi ở đầu mũi thuyền cũng hoàn toàn phù hợp với tư thế cầm vũ khí của anh ta : chiến đấu ở tuyến đầu.



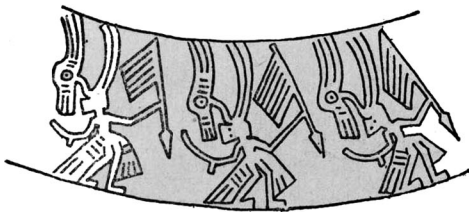
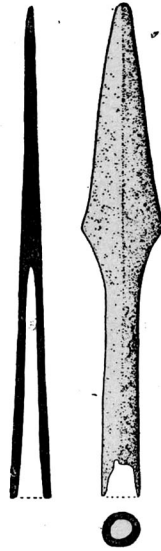
Cũng cần trình bày thêm một cơ sở tư liệu là vật thật nữa ở đây: tất cả những hình lưỡi rìu được mô tả trên trống đồng (chúng ta cảm ơn bàn tay tuyệt vời, phương pháp hiện thực độc đáo của người khắc ghi) đều có những tiêu bản rất ăn khớp trong bộ di vật đồng thau đào tìm được ở trung du, đồng bằng Bắc Bộ. Chúng đều thuộc loại di vật đã được chia loại và gọi tên: rìu xéo gót vuông mũi chức, rìu xéo gót vuông mũi hất, rìu xéo gót tròn... Những di vật thật này đều có kích thước và trọng lượng lớn (có cái cao 19cm, rộng 22cm và nặng tới 1kg010, như chiếc rìu có ký hiệu 1.22246 hiện lưu trữ ở Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam).

Giáo

Hình ảnh rất dễ nhận. Trên mặt trống Hoàng Hạ, ở phần nửa hoa văn còn rõ nét, có cả một nhóm 4 người cầm thứ vũ khí này. Lưỡi giáo hình quả trám với mũi nhọn kéo dài. Cán giáo xấp xỉ, hoặc đôi khi dài hơn người, lại được trang điểm thêm cứ theo những ký hiệu suy ra từ bộ trang phục, thì bằng những bông lau hoặc lông chim.

Tư thế cầm giáo ở đâu cũng được hiểu hiện theo một quy ước thống nhất khá chặt chẽ: tay trái nắm cán giáo và chức mũi xuống dưới. Hình ảnh điền hình, có thể lấy ra từ trong nhóm 6 người, đang hoạt động trên chiếc thuyền khắc ghi ở tang trống Ngọc Lũ. Với tư liệu hơi có tính chất gián tiếp ở trên chiếc thạp Đào Thịnh (Yên Bái), chúng ta cũng ghi nhận một hình ảnh điền hình tương tự. Có thể nhận xét rằng: độ dài cán giáo của những người hoạt động trên thuyền dường như thường lớn hơn giáo của người hoạt động trên bộ. Nhưng, không phải bao giờ cũng thế. Cây giáo của nhân vật dẫn đầu nhóm 6 người đang múa cạch chiếc nhà sàn trên mặt trống đồng Ngọc Lũ cũng có độ dài gấp rưỡi người cầm giáo. Chúng ta đã biết trong chiếc quan tài hình thuyền ở Việt Khê (Hải Phòng) đã tìm được những chiếc cán giáo mà số đo chính xác là 2m37.

Cán giáo bao giờ cũng thấy có trang trí. Hình ảnh hiện thực của nó — vẫn là những cán giáo ở Việt Khê — được sơn đen bóng có trang trí những vòng tròn với khoảng rộng bằng nhau, chia cán thành những đốt đều nhau. Nhiều cây giáo khắc trên trống Ngọc Lũ còn thể hiện kèm với những vòng tròn có chấm giữa. Nếu vẫn theo quy ước ghi nhận được ở bộ trang phục: đây là hình thức biểu tượng của vật tổ chim (con mắt) — thì hình ảnh

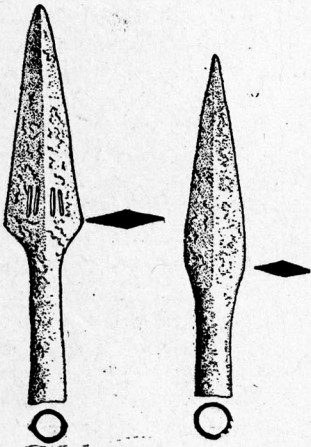


của giáo ghi trên thạch Đào Thịnh với trang điểm là cặp sừng cong có thể xem như biểu tượng của vật tổ trâu. Nếu như liên hệ với những hình trang điểm thường thấy trên các nóc nhà của đồng bào dân tộc ở Khu tự trị Tây Bắc và Tây Nguyên, thì đây còn có thể là biểu tượng của mặt trời, hoặc sự thịnh vượng nói chung.

Hầu hết lưỡi giáo trên các trống đồng đều được thể hiện theo hình tứ giác, với mũi nhọn kéo dài. Những lưỡi giáo kiểu này cũng lại có những tiêu bản rất ấn khớp đào tìm được khá phổ biến ở các di chỉ và mộ táng của văn hóa Đông Sơn. Đó là những di vật tiêu biểu của văn hóa này. Riêng những lưỡi giáo búp đa khắc trên thạch Đào Thịnh, thì khác hẳn, nhưng cũng đã tìm thấy những tiêu bản thật tuy không nhiều, chỉ tìm được nhiều ở địa bàn thượng nguồn sông Hồng.

Hình lưỡi giáo có cánh chỉ thấy xuất hiện trên trống rất ít cũng như số lượng ít ỏi của nó trong bộ di vật đồng thau. Đó là loại lưỡi giáo có chuỗi tra cán.

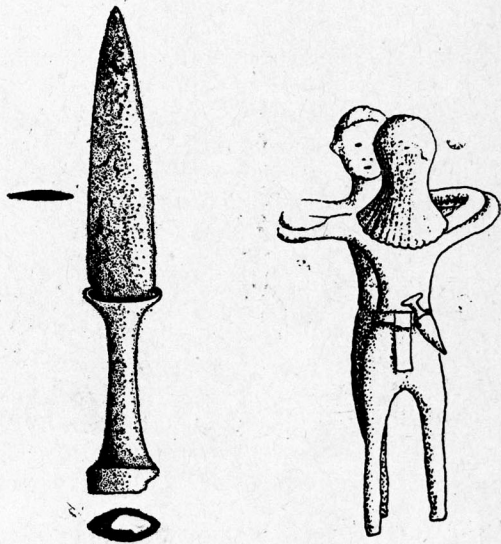
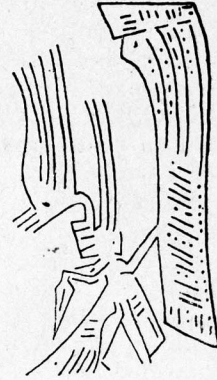
Hình ảnh minh họa cho tác dụng của cây giáo cũng tìm được ngay trong những hình được khắc trên trống đồng: thứ vũ khí này đã đâm ngập vai một vài con người xấu số bó gò trên thuyền của trống Hoàng Hạ. Trên trống Ngọc Lũ cũng thấy có những hình ảnh tương tự.



Dao

Trên trống Sông Đà, — cũng như trống Khai Hóa — ở phần thân hình trụ, có hình một người hóa trang, tay trái cầm lá chắn, tay phải cầm một vật nhọn. Rất đáng tiếc, chiếc

trống này đã bị bọn buôn bán đồ cổ cướp đoạt, nên ngày nay ta chỉ qua một số hoa văn ghi lại trong sách của Hê-gơ (2). Ảnh chụp từ bản vẽ lại, chỉ cho phép đoán rằng vật nhọn ấy có thể là một con dao găm.



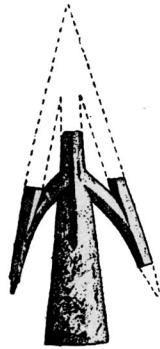
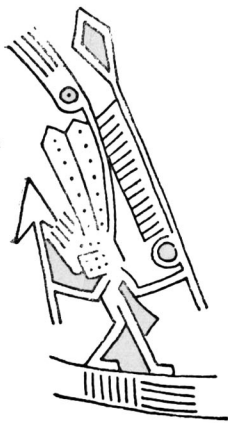
Trên thân thạch Đào Thịnh cũng thấy có hình ảnh này, nhưng chưa khẳng định được đây là bản sao hay bản chính. Hoa văn người đang đứng trên thuyền, tay trái cầm lá chắn, tay phải cầm một vật nhọn, ngắn, mà ta biết ngay là con dao găm của văn hóa Đông Sơn. Đây là loại dao găm có chuỗi dẹt, chắn tay nhỏ, lưỡi thon cân xứng thường đào được ở Bắc Bộ và Bắc Trung Bộ.

Đằng sau lưng pho tượng người đàn ông trên nắp thạch Đào Thịnh cũng thấy có hình ảnh của kiểu dao găm này.

Lao

Việc định được loại hình của giáo và lao, chủ yếu là nhờ phần mũi kim loại và phần cán gỗ, nhưng cán gỗ lại thường không tìm thấy. Vì vậy, trong tình hình hiện nay có thể coi giáo và lao cùng chung một bộ. Chỉ riêng những hình người cầm vũ khí khắc trên trống đồng có thể phân biệt được thứ vũ khí đánh xa (lao) với những vũ khí đồng dạng nhưng chủ yếu để đánh gần (giáo).

Ở chiếc thuyền khắc trên tang trống Ngọc Lũ có hình một người đang làm lễ hiến tế. Người này cầm một cây giáo, còn tay khác cầm một thứ vũ khí nữa có mũi nhọn và cán tương đối ngắn. Thứ vũ khí này phân biệt với ngọn giáo ở thể cầm của nó: mũi nhọn hướng lên trời, dường như để sửa soạn phóng đi. Độ dài của loại vũ khí này chỉ bằng khoảng nửa cán ngọn giáo kề bên. Với những chi tiết đó, nếu như định loại vũ khí này là những ngọn lao, thì chắc chắn là hợp lý.



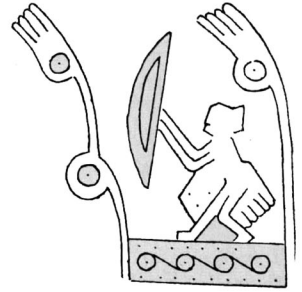
Những mũi lao kiểu này cũng đã tìm thấy nhưng không nhiều, và hình ảnh của nó xuất hiện trên trống cũng rất ít. Đây là loại mũi lao có ngạnh và có họng tra cán.

Một tư liệu khác trên chiếc thuyền ở tang trống Sông Đà có một người ngồi, cầm trong tay một vũ khí giống như cây lao. Có điều mũi lao ở đây hình búp đa — phù hợp với những vật thật thường tìm thấy ở núi trùng với địa điểm tìm thấy chiếc trống.



Cung

Trống Ngọc Lũ có những hình ảnh rõ ràng của loại vũ khí này. Trên vọng lâu của thuyền khắc ở tang trống, có một người hóa

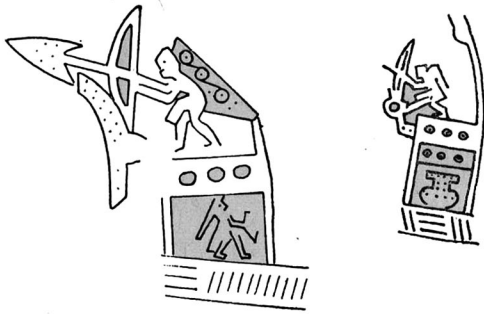


trang, đang đứng gần như nhún nhảy, giơ lên một chiếc cung. Đây là loại cung có cánh giản đơn. Ngày nay vẫn còn phổ biến ở nhiều dân tộc Việt Nam, đặc biệt là ở dân tộc Mường. Chiếc cung cổ khá lớn: cánh cung xấp xỉ bằng người. Nhưng cũng có thể đây là nét đặc tả của nghệ thuật trống đồng cũng như một số chi tiết khác khi cần được nhấn mạnh, mà nghệ sĩ đã phá bỏ quy ước thông thường chăng?

Có thể dẫn thêm một tư liệu nữa về loại cung này đã được khắc ghi trên chiếc tháp Đào Thịnh. Đứng ở vị trí thứ 2 đằng mũi thuyền, người cầm trong một tay (khác với tư thế cầm cả 2 tay của người Ngọc Lũ) chiếc cung hệt như chiếc cung Ngọc Lũ.

Nỏ

Chính chiếc trống Hoàng Hạ đã ghi lại cho chúng ta những hình ảnh của loại vũ khí đánh xa có tầm quan trọng rất lớn này. Vì cùng một mục đích dùng như cây cung, nên vị trí của nó cũng trùng với vị trí của cây cung: đặt ở vọng lâu trên thuyền. Nhưng, cũng ở đây có những khác biệt đáng kể với cung của trống Ngọc Lũ. Người dùng vũ khí này không thoải mái cầm giữ cây cung, mà lại lom khom, khàn trương. Mặt khác vũ khí không nằm gọn trong tay người dùng mà lại được đặt lên thành của vọng lâu. Thể hiện một lỏng lẻo phức tạp như vậy, nhất là lại vấp phải một số chi tiết không phù hợp với lối thể hiện nhìn nghiêng, nghệ sĩ đã rất linh hoạt phá bỏ quy ước, thể hiện cây nỏ ra phía chính diện. Chính vì vậy, có một vài chi tiết của vũ khí khiến chúng ta chưa thể dễ dàng « phiến dịch » từ hình ảnh sang ngôn ngữ được. Tuy vậy, ấn tượng về một chiếc nỏ lớn, có bộ đỡ, đã ở vị trí sâu sắc phóng lên, vẫn toát lên rất rõ ràng. Sự căng thẳng trong tinh thần và sức lực để dùng thứ vũ khí đánh xa này, chắc chắn không phải cung, ta có thể xem thêm ở



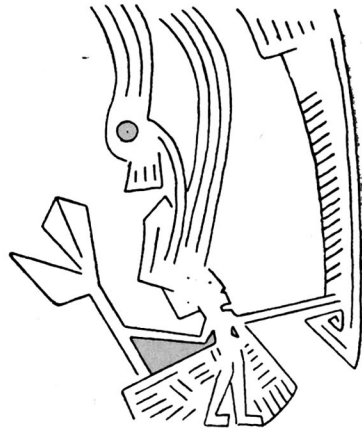
chấm giữa và tiếp tuyến (3), không thấy cái thêm lông chim và bông lau. Sự xuất hiện tư liệu này khiến chúng ta phải xem lại hình ảnh người dùng nỏ trên chiếc trống Hoàng Hạ. Ở sau lưng hình người này có một vật với hình dáng và trang trí giống hệt như tấm lá chắn của các chiến binh cầm trên tay ở thạp Đào Thịnh. Rõ ràng, đây là tấm lá chắn được ghi lại một cách mộc mạc, hiện thực. Và như thế, chúng ta ghi nhận thêm được một trường hợp dùng lá chắn: bên cạnh việc dùng bằng tay che phía trước, nó còn được khoác trên lưng để che đỡ phía sau.

cái tư thế phải có người đạp mạnh chân vào giá nỏ mới có thể dễ dàng giương dây, của một nhân vật chuẩn bị phóng nỏ nữa, cũng được khắc ghi ở trên chiếc «vong lau» của một chiếc thuyền khác và, cũng rõ ràng, ở mũi tên mà sự lợi hại đã được đặc biệt nhấn mạnh với kích thước phóng đại. Ngôn ngữ của nghệ thuật tạo hình ở đây hoàn toàn thống nhất với ngôn ngữ của văn học dân gian: truyền thuyết về «cây nỏ thần» «một phát giết vạn kẻ địch» của An Dương Vương và tư liệu vật thật.

Lá chắn

Hình ảnh của thứ vũ khí phòng hộ này cần có một quá trình đối chiếu tư liệu mới có thể nhận thức được một cách chính xác. Đầu tiên, hình ảnh ghi trên trống Hoàng Hạ còn khá ỉa rối, khó nhận dạng. Nhưng, trên thân trống Ngọc Lũ thì tấm lá chắn đã hiện ra tương đối rõ nét hơn. Trong trường hợp này, nghệ sĩ xưa đã xoay bề mặt của tấm lá chắn ra phía chính diện, để thể hiện rành rọt vật thể và cả các yếu tố trang trí của nó như những tấm lá chắn thấy trên thân chiếc trống Sông Đà.

Đến khi đối chiếu với những tư liệu của chiếc thạp Đào Thịnh thì chúng ta mới thấy được hình ảnh trung thực nhất của thứ vũ khí phòng hộ này. Đây là một tấm lá chắn gần hình chữ nhật, kích thước xấp xỉ bằng người, có trang trí trên mặt bằng 3 vòng tròn với



II

BƯỚC đầu tìm hiểu những hình người cầm vũ khí khắc trên trống đồng đã cho phép phát hiện và định loại được một số vũ khí như sau:

- Vũ khí đánh gần: rìu, giáo, dao găm;
- Vũ khí đánh xa: lao, cung, nỏ;
- Vũ khí phòng hộ: lá chắn.

Sẽ là thiếu sót nếu tạm ngừng công việc ở

đây. Bởi vì, nó chỉ mới cho biết một mặt—mặt tính của vũ khí, mà chưa cho những điều hiểu biết về một mặt quan trọng nữa—mặt động của vũ khí lúc đó. Phải chăng, tất cả những vũ khí này đều được dùng dàn đều, hay khác đi, có thể qua đây xác định vũ khí chủ đạo của thời đại được chăng?

Để thử làm việc này, chúng tôi xin dùng một vài tính toán thống kê trên những hình ảnh vừa được nghiên cứu.

Có một cơ sở để tiến hành công việc này, bởi có thể nhận thấy rằng trong nghệ thuật trống đồng không có «vũ khí chủ nghĩa» nghĩa là không biến vũ khí thành những mô típ trang trí và việc này, sẽ dẫn đến sai lệch khi tính toán thống kê. Trái lại, trong những hình ảnh khắc trên trống đồng, vũ khí tham gia vào nghệ thuật trang trí như một nhân tố trong một cảnh huống cụ thể và có thật (gắn bó với con người) là yếu tố tự nhiên của một mảng hiện thực mà, rồi đây, chúng ta sẽ nhắc đến tính chính xác và điển hình của nó.

Hãy bắt đầu từ chiếc riu chiến. Hình ảnh của vũ khí này không bao giờ xuất hiện đơn điệu, mà nằm trong tay nhiều người ở nhiều trường hợp khác nhau. Đáng chú ý là vị trí mà chiếc riu được thể hiện. Ở nhiều chiếc trống đồng Đông Sơn thuộc loại đẹp và cổ nhất, trên thân trống, giữa những băng hoa văn hình học tạo thành từng ô vuông hoặc hình chữ nhật, thấy xuất hiện những hình ảnh vật tồ—thường là chim, hoặc thú. Chúng ta cũng hiểu rằng đây là những khoảng không gian tượng trưng cho ý niệm về đất, trên bộ.

Ở trên trống Hoàng Hạ, Ngọc Lũ, Miếu Môn... ở trong khoảng có vật tồ đó thay vào những hình ảnh vật tồ, là những người hóa trang cầm vũ khí—hầu hết là riu chiến. Vị trí và quy ước gần như quy luật, thể hiện sự quan trọng và phổ biến của loại vũ khí này.

Hình ảnh riu chiến còn được khắc ở nhiều vị trí khác trên trống. Những hình thuyền trên nhiều trống đồng Đông Sơn là khoảng không gian tượng trưng cho ý niệm về nước, dưới gian bộ đi vật đào cũng xuất hiện hình ảnh người cầm riu chiến. Vị trí của người cầm riu thường ở nửa đầu, hoặc cuối mũi thuyền. Và có trường hợp (như ở trống Miếu Môn), riu là thứ vũ khí độc nhất trang bị cho cả đoàn người hoạt động trên thuyền.

Hình ảnh của riu chiến rõ ràng phản ánh vị trí của nó trong bộ vũ khí của thời đại. Trong các bộ đi vật đào được trong các di chỉ hoặc mộ táng thời dựng nước và giữ nước đầu tiên thì, những lưỡi riu xéo gồm cả lưỡi riu vừa

là công cụ vừa là vũ khí vẫn là thứ di vật chiếm số nhiều. Ở di chỉ Đông Sơn khai quật năm 1970, riu xéo chiếm 25% tổng số vũ khí, ở Vinh Quang (lớp dưới) 30%, Thiệu Dương (phần ngoài mộ) 33%, trong ngôi mộ cổ Việt Khê 67,3%...

Bên cạnh chiếc riu độc đáo, còn có những cây giáo được nghệ sĩ xưa khắc nhiều lần trên trống đồng. Mặc dù hình ảnh giáo không thấy ở những vị trí đặc biệt như riu, nhưng nó lại có mặt trong nhiều cảnh, nhiều chỗ khác nhau. Nếu trên mặt trống đồng không thấy một chiếc riu nào, thì ngược lại, trên mặt trống Hoàng Hạ có cả một lớp 4 người cầm giáo trong tay.

Chúng ta đã được thấy những cán giáo ở Việt Khê trong đời sống thật của nó—thật đẹp và tao nhã. Còn những cán giáo được ghi khắc trên trống được trang trí thật lộng lẫy. Sự quý trọng loại vũ khí này còn thể hiện ở chỗ nó luôn được gắn liền với những dấu hiệu vật tồ.

Những vật thật hoàn toàn ăn khớp với hình ảnh đã nói lên sự phổ biến của loại vũ khí này trong thời đại dựng nước và giữ nước đầu tiên. Ở hầu hết các di chỉ khảo cổ học thuộc thời Hùng Vương, lưỡi giáo là loại vũ khí tìm được nhiều nhất. Di chỉ Đông Sơn (lần khai quật năm 1970) tìm được 19 mũi giáo và 25 mũi lao (4). Ở Thiệu Dương (phần ngoài mộ) giáo chiếm 53,5% tổng số vũ khí, còn ở Vinh Quang (lớp dưới) là 60,8%.

Cung nỏ là loại vũ khí tuy không xuất hiện nhiều trên trống đồng, nhưng vai trò quan trọng của chúng thì rất dễ nhận thấy: đặt ở vị trí đặc biệt—vị trí cao nhất của chiếc thuyền và nét miêu tả được đặc biệt nhấn mạnh. Cũng với cách nhìn như thế—chúng ta không thể dùng thống kê để tính số mũi tên trong tổng số vũ khí thu được trong mỗi đợt khai quật, vì mũi tên là thứ vũ khí «đi không trở lại». Nhưng một sự thật là lần khai quật các di tích thời Hùng Vương nào cũng tìm được đầu mũi tên cùng với việc phát hiện ra kho mũi tên đồng hàng vạn chiếc ở Cổ Loa đã khẳng định được vai trò của cung nỏ trong đời sống của người xưa. Và không thể nghi ngờ khi xét đến tầm quan trọng của nó mà sử liệu thành văn đã từng ca ngợi người Việt thời dựng nước thạo «cung nỏ, giỏi thủy chiến».

Về lá chắn, cần nói thêm đôi chút. Có hai phương hướng bảo vệ con người trong chiến đấu xưa: mặc áo giáp và dùng lá chắn mà việc nơi này hay nơi khác chọn lấy một, hoặc kết hợp cả hai, đã được coi như một đặc điểm, một truyền thống trong chiến đấu và trang

bị. Những hình người khắc trên trống chỉ thấy dùng lá chắn. Tư liệu khảo cổ học cũng phù hợp: rất ít tìm được giáp trụ, chỉ tìm được một vài mảnh che ngực. Nhưng, thứ vũ khí này rõ ràng cũng còn được dùng với ý nghĩa khác: dấu hiệu của tầng lớp trên (5). Dùng lá chắn như vậy có thể là một đặc điểm truyền thống trong trang bị và chiến tranh ở Việt Nam. Tiếp sau những hình ảnh của chiến binh trên trống thì hình ảnh người chiến sĩ thời Lý Trần cũng như hình ảnh người chiến sĩ thời Lê cùng với sử liệu thành văn nói về những chiếc khiên không lồ dùng trong trận Ngọc Hồi của những chiến sĩ thời Tây Sơn, là những tư liệu có hệ thống về đặc điểm truyền thống này.



Trở lên trên là tình hình tư liệu về mấy loại vũ khí nổi bật. Sự ăn khớp kỳ lạ giữa tư liệu — hình ảnh và tư liệu vật thật, một mặt nói lên những sự thật trong đời sống quân sự ngày xưa và mặt khác, cũng làm rõ giá trị của những hình ảnh được người xưa khắc trên trống đồng.

Trong bộ di vật vũ khí của thời đại dựng nước và giữ nước đầu tiên còn có dao găm và lưới qua bằng đồng thau, nhưng rất ít. Hình ảnh trên trống đồng cũng thế, dao găm chỉ xuất hiện đôi ba lần, còn lưới qua thì hoàn toàn vắng mặt.

Tình hình này cho thấy một lúc mấy vấn đề: một mặt là vị trí không được ưu tiên, tình hình không phổ biến của dao và qua trong bộ

vũ khí, mặt khác, chính từ chỗ này lại thấy nổi rõ vị trí của rìu, giáo cung nỏ và lá chắn—có thể xem như những vũ khí chủ đạo lúc đó. Một lần nữa, lại có thêm cơ sở để khẳng định giá trị của những tư liệu hình ảnh trên trống đồng—thực tính quan trọng là *tính chính xác*. Về thuộc tính này, những chi tiết của vũ khí nghiên cứu ở phần trên đã bàn. Ở đây chỉ xin nhấn mạnh thêm rằng sở dĩ có thể «*phiên dịch*» những hình ảnh của vũ khí sang ngôn ngữ văn tự, chính là nhờ có tính chính xác của hình ảnh như thế—chính xác tới tận chi tiết của các đồ án: từ những đường nét nhỏ bé của mũi lưới rìu gãy góc hay uốn cong, đến cách nắm giữ, vung múa theo hướng nào của cây giáo, ngọn lao và kiêu khoác cầm của tấm lá chắn.

Nhưng giá trị của những tư liệu hình ảnh trên trống đồng Đông Sơn không phải chỉ có thế. Như đã biết trong bộ di vật vũ khí của thời đại dựng nước và giữ nước đầu tiên, có một số ít lưới qua đồng. Giới nghiên cứu lịch sử vũ khí cho rằng qua là thứ vũ khí có nguồn gốc từ Trung Quốc xưa (6). Có thể thế thật: trên trống đồng Đông Sơn, không thấy hình ảnh của qua, nhưng chiếc trống đồng (số 4) đào được ở núi Thạch Trại thấy rõ hình ảnh của lưới qua (7).

Ở trên trống đồng Tấn Ninh, ngoài hình ảnh của những chiếc qua, còn có hình ảnh của kiếm khắc ở cạnh sườn của một viên quan (?) mặc quần áo Hán (8). Hình ảnh này không thấy trên trống đồng Đông Sơn, chứng tỏ kiếm không phải là thứ vũ khí tiêu biểu của thời dựng nước và giữ nước đầu tiên ở Việt Nam. Trong bộ di vật vũ khí đồng thau của thời ấy, chỉ có một vài thanh kiếm Trung Quốc xưa du nhập và một vài thanh kiếm ngắn—dấu ấn của dao găm.

Rõ ràng là những người thợ—chủ nhân sáng tạo trống đồng Đông Sơn, đã rất có ý thức chọn lọc để thể hiện trên trống đồng những hình ảnh tiêu biểu của xã hội mình. Những hình ảnh đó chính là kết quả của một quá trình sàng lọc từ trong thực tế cuộc sống lúc đó.

Nhờ sự chọn lọc tinh vi và sự biểu hiện khá khéo léo, cho nên những hình ảnh về con người cầm vũ khí nói riêng, những cảnh sinh hoạt nói chung khắc trên trống đồng Đông Sơn đã tạo ra được một giá trị phản ánh chân thật, sinh động, phong phú. Và cũng chính từ đây mà ta có cơ sở để mình giải đầy đủ những hình ảnh khắc trên trống đồng.

(1) Trịnh Cao Tường và Lê Văn Lan : *Tim hiểu vũ khí và một vài vấn đề quân sự thời Hùng Vương* — Báo cáo ở Hội nghị lần thứ 4 nghiên cứu thời kỳ lịch sử Hùng Vương — Bản đánh máy lưu ở Phòng tư liệu Viện Khảo cổ học.

(2) Ph. Hê-gơ : *Những trống đồng cỡ ở Đông Nam Á* (chữ Đức), Lai-xích, 1902 — Bản dịch của Viện Mỹ thuật mỹ nghệ.

(3) Ở ngôi mộ Việt Khê có 1 tấm da (?) hình chữ nhật trên mặt được sơn vẽ và, nạm cần những vòng tròn đồng tâm. Tuy có ý kiến khẳng định rằng đây là nắp một chiếc hòm, nhưng chúng tôi cho rằng đây có nhiều khả năng là một phần của tấm lá chắn.

(4) Chữ Văn Tản : *Báo cáo khai quật di chỉ Đông Sơn, 1970* — Bản đánh máy lưu ở Phòng Tư liệu Viện Khảo cổ học.

(5) Ở Thiệu Dương, một trường hợp phát hiện tấm che ngực điển hình, là mảnh vũ khí này đặt trên ngực một bộ xương có rất nhiều đồ tùy táng—dấu hiệu của sự sang trọng, giàu có.

(6) Quách Bảo Quân : *Vũ khí đồng thời Ân—Chu* (chữ Trung Quốc)

(7) Viện bảo tàng Văn Nam : *Tập ảnh trống đồng* (chữ Trung Quốc).

(8) *Di vật đào được ở núi Thạch Trại, Tấn Ninh, Văn Nam* (chữ Trung Quốc).

Về mấy đồ án trang trí trên trống đồng

CHIM LẠC HAY CON CÒ? NGÔI SAO HAY MẶT TRỜI?

ĐÀO TỬ KHAI

VỀ hai loại đồ án trang trí trên trống đồng (kể cả trên thập đồng): đồ án mặt trời và đồ án chim, xưa nay đã có nhiều người bàn tới. Chúng tôi cũng đã phát biểu ý kiến của mình. Mới đây bằng vào nhiều cứ liệu về chữ viết, ngữ ngôn, văn học, phong tục... xin trở lại bàn kỹ hơn về hai loại đồ

án trang trí có thể nói là quan trọng đó của văn hóa Đông Sơn. Mong góp phần nhỏ của mình vào việc nghiên cứu chung về trống đồng, loại di sản quý báu của dân tộc ta. Từ những tài liệu đó, xin rút ra những nhận xét, những suy nghĩ chủ yếu nhất.

Chim lạc hay con cò

ĐỒ án chim trên các trống đồng mà Hê-gơ xếp vào loại 1, đặc biệt là trên trống Ngọc Lũ 1, trống tiêu biểu nhất hiện tìm thấy, gồm có nhiều loại chim khác nhau; về hình dáng cũng như về tư thế, chim ngắn mỏ, dài mỏ, chim bay, chim đỗ, chim ngậm mồi, chim đi, chim đứng, ... Nhưng lâu nay, mỗi lúc nói đến con chim trên trống đồng thì mặc nhiên ai cũng hiểu là trước hết nói tới con chim cẳng cao, mỏ nhọn và cổ dài trong tư thế bay quanh mặt trời. Con chim này đã được Đào Duy Anh trước đây đặt tên là «chim Lạc».

Theo sự hiểu biết của chúng tôi thì «Lạc» là một từ Trung Quốc có nhiều cách viết và

nghĩa khác nhau, nhưng có quan hệ tới loài chim thì chỉ có chữ «Lạc» viết bộ điều. Chữ này chỉ một giống chim thuộc loài sáo, cũng có lúc chỉ giống chim nghịch, một giống chim ngắn cổ, hơi giống chim đa đa. Như vậy trong chữ Trung Quốc không hề có chữ Lạc nào chỉ giống chim có hình dáng giống với chim trên trống đồng của ta. Vậy thì chim trên mặt trống là chim gì? Đề thử trả lời câu hỏi này, trước tiên chúng tôi xin tự xác định trách nhiệm là tìm tên cũ vốn có của nó chứ không phải đặt tên mới cho nó.

Trống đồng là một sản phẩm Việt Nam ra đời trong thời đại đồng, nghĩa là trước ngày người Hán sang xâm lược nước ta, và đặc biệt

là trước ngày chữ Hán du nhập vào đất ta, vậy con chim trên trống nhất định có cái tên Việt Nam của nó. Chúng ta nhất thiết phải hướng về phía từ ngữ Việt Nam mà tìm tên chim.

Xét về hình dáng chim, ta thấy đây là giống chim cẳng cao, mỏ nhọn, trên đầu có chòm lông mai. Rõ ràng chim thuộc về giống cò.

Đòng họ nhà cò phong phú về hình dáng, màu sắc và tầm vóc. Do đó chúng mang nhiều tên gọi khác nhau. Cò trắng thì toàn thân lông trắng, mỏ và chân đen hoặc vàng nhạt. Cò hương thì cánh trắng, lưng đen. Cò cói thì cánh và thân trắng, lưng màu rạ khô. Cò bọ thì toàn thân trắng, có khi có chòm lông mai trên đầu. Cò kểu, cũng gọi là sếu, hình vóc to lớn, thân trắng, lưng mốc. Còn nhiều thứ cò khác nữa, như cò rui, cò quăm, cò trâu, cò ma...

Ngoài những con có chung tên cò và đeo thêm danh hiệu về biệt chủng của mình, còn có một con khác, hình thù tương tự, nhưng tầm vóc lớn hơn cò, nhỏ hơn sếu, lông màu xám mốc ở đuôi và lưng; đó là con vạc.

Cò và vạc có ở khắp nơi trên đất nước ta. Từ nam đến bắc, hễ nơi nào có ao hồ, đồng ruộng, có cây cối rậm rạp có thể tránh gió bão, là có chúng. Thời tiết nước ta thuận lợi cho đời sống giống cò, nên quanh năm, bất cứ tháng nào, chúng ta cũng đều gặp chúng, song về mùa nắng ấm (xuân, hè, thu) thì nhiều hơn.

Chúng ta biết rằng, từ thời Vua Hùng dựng nước, « ruộng Lạc » đã nuôi sống người dân Lạc. Đồng lúa nước lại là nơi thuận lợi cho đời sống của giống cò. Ao, hồ, đầm, ruộng, các lùm cây cao rậm, các bờ tre tươi tốt là những nơi đi về ẩn ở quen thuộc của giống cò, đồng thời cũng là nơi sinh tụ cổ truyền của xã hội nông dân Việt Nam. Chung một môi trường nên chim và người trở thành gần gũi, gắn bó. Thành quả lao động của người một phần nào trở thành lợi ích của chim, sự hoạt động bằng nhiều hình vẽ của chim trở thành thú vui và nguồn cảm hứng của người. Quan hệ giữa người và chim hình như không thể rời nhau được.

Thật vậy, mối quan hệ sâu sắc giữa người và chim đã thể hiện trên nhiều mặt, văn học, nghệ thuật, phong tục tập quán của chúng ta từ lâu đời. Nếu như về mặt nghệ thuật, ta thấy trên mặt trống đồng, thạp đồng, các vũ khí và dụng cụ bằng đồng, hình tượng của những con người thời đại đồng thau Việt Nam được hóa trang thành chim, thì trong thơ văn và ca dao của những thời kỳ muộn hơn con chim cũng được nhân cách hóa cao độ.

*Con cò lặn lội bờ ao,
Hỏi cò yếm đào lấy chú tôi chăng?
Con cò bên nì hỏi con cỏi bên té sông,
Phải đạo nghĩa vợ chồng thì sang đây ta
cò kè cọt kẹt.*

Những con cò ở đây rõ ràng là những con người và là những con người có tâm tư tình cảm.

*Con cò bay lả bay la
Bay từ cửa tổ bay ra cánh đồng
Cha sinh mẹ đẻ tay không
Cho nên lặn khắp tây đông kiếm mồi
Kiếm về nuôi cái thân tôi
Nuôi đàn cò mẹ nuôi bầy cò con*

Con cò quả là hình ảnh người nông dân cần cù, cực nhọc trong lao động để nuôi sống mình, nuôi sống gia đình và xã hội.

Tất nhiên văn thơ có thể chưa phải đã lâu đời lắm, nhưng điều cần chú ý là nguồn gốc lịch sử xa xăm của nó. Những trò chơi nhẩy cò của trẻ em, điệu hát cò lả hay những cái tên « thặng cò » đặt cho những đứa con trai đầu lòng chắc cũng vậy, phải có nguyên do xa xưa của nó.

Những tên đất liên quan tới con cò trên đất nước Văn Lang xưa không ít. Hà Tây có trại Cò, Thái Nguyên có phố Cò, làng Cò (nay thuộc đất huyện Hiệp Hòa, Hà Bắc), Bắc Ninh có làng Cò Con. Một số nơi nay mang tên chữ Hán, nhưng vẫn phảng phất ý nghĩa giống cò, như Phù Lỗ (cò bay), Bạch Hạc (cò trắng), Hạc Trì (ao cò), Đầm Vạc... Không phải vô cớ mà trong địa chí của tỉnh Sơn Tây thời Lê (*Đại Nam nhất thống chí*) lại nhấn mạnh đến sự quy tụ của nhiều chim hạ trắng (cò) ở các khu rừng rậm có nhiều cây chiên đàn của huyện Bạch Hạc, đặc biệt là ở khu đồi Hy Cương, vị trí ngày nay của Đền Hùng, nơi thờ các Vua Hùng.

Tài liệu nước ngoài cũng cho chúng ta một số cứ liệu. Trong tập *Lược khảo về trống đồng* xuất bản ở Thượng Hải năm 1936, trang 37, dòng 6, Trịnh Sư Hứa có dẫn sách *Quảng Đông tân ngữ*, gọi trống đồng loại 1 là trống con cò (bạch lộ đồng cò), dòng 7 cùng trang cũng có nói đến một loại trống mặt bằng da có trang trí đồ án con cò, trang 35 dòng 11 cũng có nói đến trống đồng Đông Sơn của chúng ta là trang trí bằng đồ án con hạc. Như vậy là đã có người coi con chim trên trống đồng là con cò (hạc và cò thật ra cũng chỉ là một loại).

Tóm lại, chúng tôi nghĩ rằng, trống đồng là sản phẩm Việt Nam, do tay người Việt Nam làm ra, nó phải phản ánh những gì có thật

trong cảnh trí Việt Nam. Con chim bay trên mặt trống cũng phải là con chim quen thuộc với người Việt Nam, và phải có cái tên Việt Nam của nó.

Chúng tôi nghĩ rằng xác định những con chim mô dài chân dài trên trống đồng là con

cò là phù hợp hơn cả với thực tế lịch sử và văn hóa Việt Nam. Chỉ gọi chúng là con cò thì chúng ta mới có thể lý giải được một số khía cạnh khác của trống đồng và xã hội lúc đó, mà trống đồng là tiêu biểu cho nền văn hóa của xã hội ấy.

Ngôi sao hay mặt trời

VỀ đồ án trang trí chính giữa mặt trống (và cả ở một số hiện vật đồng khác như thạp, chậu), có 2 loại ý kiến khác nhau: người cho là ngôi sao, người khác cho là mặt trời. Riêng chúng tôi, đó là đồ án mặt trời.

Để có thể chứng minh cho điều đó, xin dẫn ra những đồ án hình người và động vật trang trí ngay trên mặt các trống và thạp Đông Sơn, và một số cứ liệu về ngữ ngôn, văn học, phong tục, ...

Đồ án người trên trống và thạp đồng được thể hiện rất phong phú: người già gạo chày đôi, người chèo thuyền, người múa hát, người biểu diễn vũ khí, người đâm trâu, người đang giao hợp, ... Tất cả những đề tài khác nhau về con người ở đây đều do quyền lực của « ông mặt trời » chi phối. Nhờ những tia nắng tỏa khắp, nên khí hậu và thời tiết được điều chỉnh, muôn vật được sưởi ấm, mùa màng thu hoạch tốt, con người phấn khởi với cuộc sống, sản xuất, chiến đấu và sinh sôi nảy nở. Như vậy, những đề tài về người ở đây phản ánh một cách rõ ràng cuộc sống của một xã hội nông nghiệp hoàn toàn phụ thuộc vào những điều kiện thiên nhiên, mà mặt trời được coi như là vị thần nắm quyền điều chế.

Đề tài về động vật ở đây cũng nói rõ điều đó. Tất cả những con chim mọi hình dáng, hoặc thành đàn riêng biệt, hoặc xen kẽ với các giống khác, đều tham gia vào một cuộc vận động theo hướng ngược với chiều kim đồng hồ. Đồ án chim tiêu biểu nhất, phổ biến nhất, nhiều ý nghĩa nhất, là đồ án chim bay, ta chỉ gặp trên trống đồng loại I và các nắp thạp. Chúng bay như vậy là từ đông sang tây, nghĩa là thuận theo chiều hướng vận chuyển của mặt trời, hợp với lẽ tuần hoàn của trái đất theo quan niệm của người ta lúc đó. Chúng chủ yếu là giống chim cò, giống chim nhạy cảm nhất đối với sự thay đổi của thời tiết. Sự có mặt hay vắng mặt của chúng trên đồng ruộng là báo hiệu

của sự thay đổi đó. Lịch làm mùa của người nông dân trên những cánh đồng « ruộng Lạc » cũng được vạch ra theo sự ẩn hiện của con cò. Vòng bay của con cò còn biểu hiện cả sự triu mến, quây quần và quy tụ của muôn loài quanh vàng thái dương vĩ đại.

Đồ án hươu nai cũng cho ta thấy rõ tầm quan trọng của thời tiết với giống vật. Chúng là một giống thú và con đực chỉ thay sừng vào mùa xuân, con cái cũng chỉ đẻ vào mùa xuân. Nhà nghệ sĩ Đông Sơn đã có dụng ý nêu lên đàn hươu với con số chẵn, chúng đi thành từng đôi, một đực một cái, và luôn đi theo hướng chuyển vận của thiên nhiên đã nói ở trên. Sinh hoạt của chúng phù hợp với sự thay đổi của thời tiết. Lúc nào chúng xuất hiện trên bãi cỏ, lúc nào chúng giải sừng già mọc sừng non, thì lúc đó báo hiệu một mùa xuân ấm áp đang đến.

Khác với chim và hươu nai, con cóc trên mặt trống không phải được thể hiện dưới hình thức đồ án mà dưới hình thức mô hình. Có chỗ chúng được thể hiện từng đôi một đực một cái đang phủ nhau hoặc cõng nhau đi đẽ. Xưa kia, nông thôn ta tin rằng con cóc, tuy xấu xí, nhưng có quyền lực to lớn đối với thiên nhiên. Nó là « cậu ông trời »... Khi trời hạn, cóc chỉ nghiêng răng thì tức khắc trời chuyển động và mưa. Về thực tế thì các loại cóc, ếch, nhái là những giống hết sức nhạy cảm trước sự thay đổi của thời tiết. Trong xứ nhiệt đới chúng ta, về mùa nắng, khi nào cơn mưa sắp tới thì chúng gọi nhau đi đẽ. Khi có mưa rào, thì chúng từng đôi mang nhau ra ruộng nước, đồng thời nổi lên những tiếng kêu inh ỏi khắp cánh đồng.

Chúng tôi rất lưu ý đến việc người ta đốt đuốc đi bắt ếch về ăn thịt và lấy da bịt trống. Trống này gọi là trống ếch. Trống ếch ở nông thôn thường bưng vào cái bát, ống tre, ống nứa. Một loại di vật lâu nay thường gặp trong các di chỉ khảo cổ mà chúng ta gọi là « chạc gổm » chính là thứ nhạc khí vừa nói trên.

Trên một chiếc thuyền ở thạp Đào Thịnh, có thể xem xét thấy loại hiện vật này: nó được đặt phía miệng lên trên, một người đang cầm dùi gỗ trên mặt nó, trong lúc có những người khác đang múa hát và làm những động tác khác. Nó không phải là cái cốc bằng đất nung, vì thường có trở lỗ thông dưới đáy. Nó không thể là chân của một hiện vật khác (ví như cái « lịch »), vì nó là một khí vật nguyên vẹn, không mang một dấu vết gì tỏ ra là gãy từ một vật khác ra. Nó cũng không phải là đầu rau bép như một số người đã nghĩ... nó là một thứ trống nhỏ bằng đất nung, mặt bịt bằng da ếch — tức là trống ếch. Sở dĩ da ếch được dùng để bịt loại trống này, là vì nó mỏng, tiếng kêu vang. Trống ếch tồn tại mãi sau này dưới hình thức cải tiến: tang trống làm bằng ống tre hay ống nứa. Cho đến khởi nghĩa tháng 8 năm 1945, ta lại thấy xuất hiện trống ếch bưng tang làm bằng vỏ ống bơ sữa bò, khoét thủng một đầu... Trống ếch (chạc góm) xuất hiện phổ biến trong các di chỉ cuối thời đại đá (loại hình Phùng Nguyên) và tồn tại trong các di chỉ thời đại đồng thau nói chung. Nó tồn tại trong xã hội nông nghiệp. Nó được dùng để đánh trong lễ cầu đảo, lúc trời hạn, tạo nên một không khí huyền ảo, kích thích cho loài cóc kêu lên trời để trời hạ lệnh phun mưa xuống. Trống cũng còn được đánh trong những cuộc xua đuổi con quái vật « gấu » lúc nó ăn ống mặt trời...

Trở lại vấn đề con cóc: cóc được đưa lên mặt trống đồng rõ ràng không phải là việc ngẫu nhiên. Trên mặt ngược, trống đồng — thường gắn cóc — được gọi là « trống mưa », hẳn có ý nghĩa về vai trò « Cậu ông Trời ». Sự có mặt của con cóc trên mặt trống càng khẳng định thêm rằng đồ án trang trí chính giữa mặt trống dứt khoát là mặt trời. Mặt trời là tiêu biểu của Trời. Cái gì cũng do Trời quyết định. Được lòng Trời, thì được phúc, mất lòng Trời thì mang vạ. Câu nói thường ngày cũng như văn học còn để lại vô số ví dụ về quyền lực tuyệt đối của « ông Trời ». Tục ngữ có câu: « Trời cho ai thì người ấy được ».

Những người làm ăn bất chính, khi thất bại thì người ta thường mỉa mai:

Của Trời, Trời lại lấy đi,

Gương đời con mắt làm chi được Trời?

Ở nông thôn, người ta thường trả lời câu hỏi có mấy con là: « nhờ trời cho được... cháu ». Lúc có mưa, nắng, bão, lụt, thì nói « trời » mưa, « trời » nắng, « trời » bão, « trời » lụt... Người nông dân có câu:

Trông trời mưa xuống,

Lấy nước tôi uống,

Lấy ruộng tôi cấy,

Lấy đầy bát cơm,

Lấy rơm đun bếp.

Nhà thơ Nguyễn Du viết về thân phận Vương Thúy Kiều:

Trời kia đã bắt làm người có thân

Các cụ chúng ta ngày xưa mỗi lúc suy bì số phận mình thường trách « Trời ở không công »...

Chúng tôi còn muốn nêu lên một cứ liệu về dân tộc học. Theo phong tục ở miền bắc và miền trung nước ta trước đây, mỗi khi có nhật thực, thì người ta gọi đó là « gấu ăn mặt trời ». Nhật thực được coi như mặt trời lâm nạn, là một điềm gở cho con người. Vì vậy mỗi người, mỗi xóm làng đều đánh trống, chiêng, cồng, mõ, gõ vào thành mâm, thành nôi, thành chậu, đập vào thùng vào nia, vào mẹt (tất nhiên có đánh cả trống ếch), gây nên tiếng ồn ào khủng khiếp, để cho con gấu nghe thấy và hoảng sợ phải buông mặt trời ra. Mặt khác, người ta múc nước vào chậu, vào mâm hay vào nôi, để theo dõi diễn biến của nhật thực để tìm cách cứu chữa.

Từ phong tục này, có thể tìm hiểu thêm một hiện vật đồng thau khác, đó là cái chậu Đông Sơn. Chậu được trang trí bằng những đồ án kiểu Đông Sơn, chủ yếu là đồ án mặt trời và đồ án người. Chậu là một khí vật linh thiêng, ngày thường dùng để thờ cúng mặt trời, lúc có hiện tượng « gấu ăn mặt trời » thì dùng để đựng nước theo dõi diễn biến của sự kiện bất thường, và cũng có thể dùng để đánh như trống để đuổi gấu.

TRONG truyền thuyết ở ta, mặt trời, mặt trăng và mỗi vì sao đều được coi như một vị thần linh có chức trách riêng. Mặt trăng được coi như thần chuyên lo việc kết tóc xe tơ. Sao Nam Tào quản lý tuổi thọ của con người; sao Bắc Đẩu coi sóc về cõi chết. Riêng đối với mặt trời, thì đó là vị thần linh tối cao mà cuộc vận hành có ảnh hưởng quyết định đến con người trong xã hội nông nghiệp. Việc thờ cúng mặt trời có nguyên do là như thế.

Trống đồng cổ trước khi là một nhạc khí thông thường, hẳn đã là một nhạc khí để thờ cúng mặt trời, để cầu mưa.

Xã hội nông nghiệp của chúng ta phát triển từ thời đại đồng thau và tồn tại tới tận ngày nay. Vậy tục thờ mặt trời đã chấm dứt vào

lúc nào? Đó là một điều chưa tìm hiểu rõ. Nhưng có điều khẳng định là, vào thời Đông Hán, khi Mã Viện sang xâm lược nước ta, thì trống đồng đã vừa là nhạc khí, nhưng cũng đã vừa trở thành vật tượng trưng cho uy quyền các lạc hầu, lạc tướng. Sau hàng nghìn năm Bắc thuộc, khi trống đồng là vật linh thiêng được đưa vào thờ trong các đền chùa, như đền Đồng Cổ ở trên bờ Hồ Tây, chùa Kim Cổ ở phố Đường Thành (Hà Nội), chùa Đậu ở Thường Tín và đền Miếu Môn ở Chương Mỹ (Hà Tây), đền Đan Nê ở Cẩm Thủy (Thanh Hóa), đền Ngọc Lũ (Nam Hà)... thì chúng ta không được biết dân gian còn ý thức về mặt trời nằm chính giữa trống đồng là tượng trưng cho nguồn gốc của cuộc sống, của văn minh nông nghiệp nữa hay không.

SUY NGHĨ VỀ CÁCH ĐÚC TRỐNG ĐỒNG

VŨ NGỌC THU

TRONG những di tích văn hóa của thời kỳ dựng nước và giữ nước đầu tiên của dân tộc chúng ta — thời kỳ lịch sử Hùng Vương — An Dương Vương — trống đồng là sản phẩm rất độc đáo. Trong nền văn minh cổ thế giới, không có một dân tộc nào đã để lại cho loài người một loại hình văn hóa vừa độc đáo, vừa phong phú, vừa mang bản sắc sáng tạo độc lập và biểu hiện đặc sắc như nghệ thuật trống đồng của dân tộc Việt Nam trong thời kỳ các Vua Hùng. Điều đó giải thích tại sao từ lâu, trong số những di tích của thời kỳ lịch sử này, trống đồng đã từng lôi cuốn, đã từng hấp dẫn những nhà nghiên cứu kể cả trong lẫn nước ngoài, không những ở châu Á mà còn mở rộng sang tận châu Âu và đến cả châu Mỹ nữa. Cho đến nay, trống đồng vẫn là đề tài lớn đang được nhiều người tập trung nghiên cứu. Đúng là tác phẩm vĩ đại không lời đó, như trống đồng Ngọc Lũ, còn đang gìn giữ biết bao điều bí mật mà chúng ta chưa khai thác được hết, và cũng vì vậy mà chúng ta rất khó đánh giá ý nghĩa của những loại di tích này.

Để góp phần tìm hiểu về nó, xin đi vào một khía cạnh nhỏ của trống đồng — kỹ thuật đúc —

chúng tôi xin trình bày những suy nghĩ của mình về một số phương pháp đúc trống đồng. Cơ sở của những suy nghĩ này là thành tựu của khảo cổ học trong những năm gần đây đã phát hiện ra nền văn hóa Phùng Nguyên — văn hóa sơ kỳ thời đại đồng thau ở nước ta bắt đầu vào khoảng cuối (hay giữa) thiên niên kỷ thứ 3 trước Công nguyên và nối tiếp sau đó là các nền văn hóa Đông Đậu, Gò Mun và Đông Sơn. Ở văn hóa Đông Đậu, mà niên đại được xác định bằng phương pháp C14, là 3.328 ± 100 năm (tính từ năm 1950 trở về trước), đã tìm thấy những mẫu khuôn đất và khuôn đá dùng để đúc hàng loạt công cụ và vũ khí. Rõ ràng là dân tộc ta đã biết kim loại đồng rất sớm ngay từ văn hóa Phùng Nguyên và đến văn hóa Đông Đậu thì không còn chối cãi gì nữa, kỹ thuật đúc đồng của ông cha chúng ta đã đạt được những thành tựu cao trên cơ sở nền kinh tế nông nghiệp phát triển. Trên cơ sở đó kết hợp với những điều nghiên cứu thực tế trong các cơ sở đúc đồng dân gian truyền lại từ bao đời nay, chúng tôi xin trình bày những suy nghĩ của mình.

..

NHÌN BỀ ngoài, chúng ta thấy trống đồng có một số đặc điểm kỹ thuật, như: trống kín 3 mặt; hoa văn trang trí đều đặn cả trên mặt lẫn chung quanh thân trống (trống

Ngọc Lũ); giữa tang và thân trống có những cặp quai; trống có đường cắt dọc từ mặt đến đáy chia thành 2 phần đều nhau, mặt trong của trống là một khối tròn liền nhau.

Những đặc điểm kỹ thuật này cho phép nghĩ rằng, trống đồng được chế tạo bằng cách đúc, chứ không phải bằng cách rèn, gò hay gia công nào khác. Nhưng trong kỹ thuật đúc, người ta thường dùng nhiều cách làm vật mẫu và rót khuôn khác nhau. Xin tạm nêu 3 cách làm vật mẫu như sau: làm mẫu bằng đất có đường gọt, hoa văn bằng sếp; làm mẫu gỗ, hoa văn bằng sếp; và làm mẫu gỗ, hoa văn bằng gỗ.

Sau đây là nội dung cơ bản của các phương pháp này.

Thành phần và tác dụng của các loại đất làm khuôn

ĐẤT LÀM KHUÔN VÀ LÀM MẪU:

— Đất áo làm khuôn và làm mẫu gồm có: đất bùn lấy ở ruộng không có sạn (hoặc ốc hén chết) 60%; đất sét 30%; trấu 10%. 3 thứ này nhào trộn thật đều rồi ủ vào chỗ ẩm cho đến lúc trấu thối, đất lên men mới đem làm khuôn.

— Đất lót làm khuôn và làm mẫu gồm có: đất bùn lấy ở ruộng, không có sạn 60%; đất sét 25%; tro trấu (trấu đốt cháy thành tro) 10%; giấy bản 5%. Ngày nay, trong cách làm đất lót người ta có dùng giấy bản, và chắc chắn ngày xưa, người ta cũng đã dùng một loại lá nào đó giống giấy bản.

TÁC DỤNG CỦA TỪNG LOẠI ĐẤT ĐỐI VỚI VIỆC LÀM KHUÔN:

Đất áo có tác dụng chịu lực lớn, khi mang xách khuôn đất áo làm cho khuôn không bị vỡ hoặc lở. Khi rót, khuôn đất áo làm cho không khí trong khuôn dễ dàng thoát ra ngoài các khe hở của trấu và do tính dẻo của đất lớn.

Đất lót chịu được sức tác động của kim loại ở nhiệt độ cao, không bị vỡ, lở.

Mặt của đất lót trong khuôn thường nhẵn mịn, sờ vào có cảm giác như đặt tay lên mặt kim loại nhẵn. Đặc điểm này giúp cho mặt ngoài vật đúc được nhẵn mịn và sau khi đúc xong không phải gia công cơ khí nữa.

Làm mẫu bằng đất có đường gọt

Tạm thời lấy trống Miếu Môn làm ví dụ cho cách đúc trống nói chung: đường kính mặt 720mm, cao 480mm, đường kính tang 820mm, đường kính đáy 840mm, dày 5mm. Trên mặt và thân đều trang trí hoa văn.

Nếu mẫu trống, đồng thời cũng là khuôn thì dùng gỗ có mặt cắt 60mm×60mm đóng thành khung hình vuông có kích thước 1.000mm×1.000mm, có cả 4 quai xách.

Khung gỗ đặt trên một nền đất bằng phẳng. Dùng đất áo đắp dày khung gỗ với chiều cao từ 70mm đến 80mm, tức cao hơn khung gỗ từ 10mm đến 20mm. Gạt đất cho thật phẳng (có thể dùng thước gỗ thẳng để kiểm tra mặt phẳng của nền đất).

Tìm một điểm giữa của nền đất lấy dây và que tre làm một com pa quay một vòng tròn có bán kính là bán kính của đáy trống (bên

ngoài trống và bên trong trống) $R = \frac{840}{2} =$

420mm và $R = \frac{830}{2} = 415\text{mm}$. Que tre vạch

lên nền đất 2 hình tròn — quyết định, cho độ đồng đều của chiều dày trống sau này. Đồng thời đánh dấu tâm của vòng tròn để đặt đường gọt lên đó.

Đường gọt tạo ruột trống và làm mẫu bằng sếp. Bán kính của ruột trống tính từ tâm đến phần ngoài cùng của đường. Thanh gạt biểu thị hình dáng của ruột trống. Chiều cao của đường gọt biểu thị chiều cao ruột trống.

Trục đường gọt cắm cố định trên nền trống để tạo điều kiện thuận lợi cho việc làm khung ruột trống sau này. Lấy tre tươi uốn cong thành một lồng có đường kính khoảng từ 740mm đến 750mm, cao 460mm. Úp lồng này vào nền đất sao cho khoảng cách từ nó đến vòng tròn đất trống trên nền cát và trục đường gọt thật đều nhau, rồi ấn mạnh cho lồng sâu vào nền đất từ 20mm đến 25mm. Công việc này làm lúc nền đất còn ướt để tránh nứt nền.

Toàn bộ nền đất để khô tự nhiên trong vài ngày (có thể đứng lên nền mà đất không lún) rồi kiểm tra lại trục đường gọt cho ngay ngắn. Dùng đất áo đắp lên lồng tre, đắp dần dần từng lớp dính chặt với nhau tạo thành một khối thống nhất. Đắp cho đến lúc có hình dạng bên trong của trống và nhỏ hơn phần bên trong từ 2mm đến 3mm. Sau đó dùng đất lót đắp vào để tạo ruột trống.

Đường gọt thể hiện kích thước và hình dáng bên trong của trống. Gắn đường gọt vào trụ gạt rồi quay tròn trên nền trống, dựa vào hình tròn trong của nền đất. Đó là ruột trống. Sửa ruột lại cho thật nhẵn và tháo đường rồi đắp kín phần trống của trục đường cho bằng mặt trống.

Làm mềm sếp ong (bằng cách đun nhỏ lửa) nằm lại thành từng nắm rồi cán mỏng với

chiều dày bằng chiều dày của trống. Đặt các miếng sáp này lên chuang quanh trống và mặt trống thật sát và kín đầu để có thể nhìn thấy đó là một trống bằng sáp. Đáy trống nằm trên vòng tròn ngoài của nền đất. Dùng đầu thanh tre thật mỏng vạch nhẹ lên trống sáp ở những chỗ cần trang trí hoa văn để làm chuẩn cho mẫu hoa văn.

Một số hoa văn phức tạp như hình thuyền, hình người hóa trang có lẽ đều được làm riêng rồi gắn lên nền trống, còn các đường nét, chấm tròn, hình tam giác, mặt trời... có lẽ được khắc ngay trên sáp. Sau đó tiếp tục dùng sáp đắp thêm quai trống.

Làm khuôn bằng mẫu sáp

Đối với cách này, khuôn gồm có 1 mảnh khuôn mặt trống và 2 mảnh khuôn thân trống.

Thân trống bõ dọc theo đường kính thành 2 phần bằng nhau, mỗi phần một khuôn.

Đắp khuôn tang trống thứ 1: cho nước vào đất lót vừa nhão, dùng ống tre hoặc gỗ tròn cán mỏng từ 2 đến 3mm, ốp nhẹ tay vào mẫu sáp cho kín 1/2 chu vi trống và hết chiều cao tang trống (trừ mặt trống) và ôm toàn bộ quai trống. Lúc này, nửa chu vi trống trong như làm bằng đất lót, không thấy hoa văn. Đặt các ống đậu rớt lên ngang lưng tang rồi đắp khuôn. Lấy đất áo còn hơi nhão đắp nhẹ từng lớp và liên tục lên 1/2 tang trống này. Khi gần xong, dùng que tre hoặc gỗ đã uốn cong đặt vào khuôn để làm 2 quai khênh khuôn, đắp đất trùm lên 2 quai để tránh khỏi cháy khi nung khuôn. Đắp khuôn cho bằng với nền đất để tạo với nền đất một khối thống nhất. Sửa thật nhẵn, bằng phẳng chỗ tiếp giáp với 1/2 khuôn tang thứ 2 và mặt trống.

Đắp khuôn tang thứ 2: đắp khuôn này có thể dùng lá chuối tươi đem thui qua lửa cho mềm rồi đặt vào mặt giáp khuôn và lại tiếp tục tiến hành đắp thứ tự như đắp khuôn 1/2 tang thứ 1. Nếu không, có thể để khô độ 1 - 2 ngày rồi rắc cát lên mặt giáp khuôn rồi đắp. Dùng cát rắc lên mặt khuôn tốt hơn dùng lá chuối thui lửa vì độ hồ giữa 2 mặt khuôn ít, sau này vật đúc ít sinh ba vĩa.

Đắp xong 2 khuôn tang trống, dùng dao khắc nhẹ lên 2 khuôn để đánh dấu chỗ tiếp giáp giữa 2 khuôn với nhau và từng khuôn tang với nền.

Đắp mặt trống, khi mặt trên của 2 nửa khuôn tang đã khô, ta lại rắc cát khô lên mặt để tiếp tục đắp khuôn mặt. Không nên cho cát bay vào mẫu. Nếu cát dính vào mẫu thì hoa văn và chiều dày trống bằng sáp không

đính chặt vào khuôn gây khó khăn cho việc lấy mẫu và sửa khuôn.

Sau đó, ta cũng dùng cát lót có chiều dày từ 2mm đến 3mm đắp nhẹ tay lên mặt trống và mặt của khuôn tang. Đặt từ 6 đến 7 đậu hơi lên chung quanh trống, chỗ không có hoa văn. Khi rớt kim loại ở tang trống, các đậu này có tác dụng làm đậu hơi, khi kim loại chưa lên đến mặt trống, lại có tác dụng làm đậu rớt.

Tiếp tục cho đất áo vào khuôn để đắp lên chiều dày khoảng từ 30 đến 40mm đồng thời cắm que tre hoặc gỗ để làm quai xách khuôn. Toàn bộ khuôn cần khô tự nhiên. Đánh dấu chỗ tiếp giáp giữa các hòm khuôn, dỡ khuôn và sửa sang thêm.

Khuôn để khô trong vài ngày rồi bê khuôn nắp ra. Nếu thấy chiều dày trống bằng sáp và các hoa văn có chỗ nào không theo khuôn phải nâng nhẹ nhàng ra và đắp lại trên mặt khuôn để bảo đảm cho các hoa văn được sắc nét. Sửa các hoa văn để ráp lại vào khuôn rồi mới hơi nóng cho sáp chảy. Nâng nhẹ tay để sáp chảy ra ngoài, hoa văn và chiều dày của trống sẽ in đầy đủ trên mặt khuôn.

Tách dần 2 khuôn tang trống ra khỏi nhau và cũng sửa như sửa khuôn mặt trống rồi đốt nóng tang trống để lấy sáp.

SẤY KHUÔN VÀ SỬA KHUÔN LẦN CUỐI :

Sau khi đã sửa lại hoa văn, cho khuôn vào than củi đốt nóng dần, không đốt lửa vì hơi nước bay nhanh sẽ sinh hiện tượng nứt nẻ. Thời gian sấy khuôn có thể từ 15 đến 20 ngày. Sấy càng lâu càng bảo đảm cho khuôn khô hết nước mà không bị nứt, sấy đến khi khuôn trở thành màu đỏ gạch thì thôi.

Khuôn đã khô có thể lắp ráp lại để rớt. Lúc này cần xem kỹ lại khuôn, chỗ nào nứt, vỡ, thì dùng đất lót sửa lại cho cần thận rồi mới ráp khuôn.

RÁP KHUÔN :

Trước hết ráp khuôn 1/2 tang trống thứ 1 theo đường chuẩn trên vòng tròn ngoài của nền. Sau đó ráp khuôn 1/2 tang trống thứ 2 cũng theo đường chuẩn trên và theo cả phần đánh dấu giữa 2 khuôn và kiểm tra khoảng đều nhau từ khuôn đến ruột (kiểm tra chiều dày của trống).

Khi chiều dày trống đã bảo đảm thì đặt lên chung quanh mặt ruột các con đỡ (đặt chỗ không có hoa văn) để bảo đảm cho mặt trống

6 chiều dày đều nhau. Các con đỡ này có chiều cao bằng chiều dày của mặt trống. Xem xung quanh mặt trống hoặc trên tang trống hiện nay thấy có những vết như mối hàn, đó chính là hình dạng các con đỡ bằng đồng còn ẩm lại. Khi nước đồng chảy vào khuôn thì ao quanh lấy các con đỡ nhưng không đủ nhiệt độ làm cho con đỡ chảy loãng, mà con đỡ chỉ có khả năng nhão ra và kết lại với nước đồng thành một hình giống như vết ăn.

Khi con đỡ đặt vào chung quanh mặt trống thì đặt hòm khuôn mặt lên khuôn tang dựa vào các dấu đã đánh sẵn. Sau đó gong toàn bộ hệ thống này lại để rót kim loại.

Điều đáng lưu ý là khuôn và ruột đều được sấy khô như nhau và để ở nhiệt độ từ 70 đến 90°. Theo kinh nghiệm, sờ tay vào khuôn hơi nóng là được.

RÓT KHUÔN:

Hiện nay chúng ta tính trọng lượng vật đúc bởi phương pháp mới là tính thể tích của vật đúc bằng đề xi mét khối rồi nhân với tỷ trọng của kim loại.

$$P = V \times d$$

P = trọng lượng vật đúc

V = thể tích của trống: dm³

d = tỷ trọng của đồng: 8,9/dm³

Ngày xưa, ông cha ta thường tính trọng lượng của vật đúc bằng cách cân số lượng sáp nến tiêu hao khi làm mẫu. Cứ 100gr sáp thì hải cho 10kg đồng vào lò. Từ đó tính được trọng đồng cần phải nấu cho trống là bao nhiêu.

Nếu ta cứ rót xi phông, theo nguyên tắc của cách rót bình thường thì sẽ không tạo được ống đồng hoàn chỉnh. Rót xi phông tức là rót từ đáy khuôn lên đỉnh khuôn. Rót như thế, nước đồng chỉ lên đến giữa tang trống là đặc. Vì vậy, có thể phải dùng cùng một lúc 2 cách: rót ngang hông tang trống và rót trực tiếp vào đầu hơi trên mặt trống. Khi hết khả năng của ống rót tang trống (ống rót tang trống đã đầy nước đồng thì tiếp tục ra nước đồng lên mặt khuôn để rót vào mặt trống. Như vậy, có 4 đầu rót ở hông tang trống (mỗi khuôn 2 đầu) và 7 đầu rót ở mặt trống.

Dựa vào trọng lượng sáp để tính ra trọng lượng đồng cần nấu. Mỗi nồi chỉ nấu được từ 30 đến 40 kg là vừa sức người khênh. Khi đồng đã chảy loãng, chuyển ra các nồi huyền nhỏ để đổ vào 4 đầu rót ngang hông.

Sau đó lại đổ vào 7 nồi nhỏ nữa để đổ vào mặt. Trong suốt quá trình rót khuôn nước đồng trong lò chính luôn luôn được giữ ở nhiệt độ cao để có thể tiếp ứng cho các nồi chuyển được thuận tiện. Sau khi thực hiện đầy đủ quá trình rót, ta để toàn bộ hệ thống khuôn tự nguội trong 1 ngày hoặc hơn nữa rồi mới dỡ khuôn.

SỬA TRỐNG:

Đúc trống xong, còn nhiều việc phải làm, như: tẩy nhẹ nhàng, khéo léo các đầu rót cho khỏi bị sứt và dính vào thành trống; đục các pa via ở chỗ tiếp giáp các khuôn; sửa lại hoa văn cho sắc nét, chỗ nào hoa văn không được điền đầy thì không thể sửa lại được nữa.

Nhìn vào trống thấy có các đường chỉ không liền nhau ở chỗ tiếp giáp khuôn, là do khi làm khuôn và ráp khuôn chưa thật chính xác, nhất là lúc sửa khuôn.

Làm khuôn theo mẫu gỗ, hoa văn bằng sáp

LÀM MẪU:

Mẫu chia làm 3 phần rời nhau: mặt trống và tang trống cắt làm đôi.

Khi ráp 3 phần này lại thành một trống gỗ kín 3 mặt và có chiều dày theo ý muốn.

Theo cách đúc hiện đại thì mẫu này có các kích thước lớn hơn vật định đúc là 2%. Ví dụ: đường kính mặt trống là 820mm thì mẫu:

$$\text{đường kính} = 820 + \frac{820 \times 2}{100} = 836\text{mm}$$

Nếu chiều cao trống là 480mm thì mẫu phải làm chiều cao = 480 + 9,6 = 489,6 hay 490mm.

Cũng có thể ngày xưa các thợ đúc chưa biết được sự co của kim loại khi đông đặc là bao nhiêu phần trăm so với thể tích để làm mẫu theo hình dáng trống và chiều dày trống theo ý muốn. Còn trống đúc ra có thể nhỏ hơn mẫu một vài mi li mét. Điều đó cũng có thể gọi là chính xác được.

Khi mẫu làm xong, người thợ mẫu đem các hoa văn bằng sáp và quai trống bằng sáp đã được làm trước gắn lên mẫu gỗ hoặc đem sáp dẻo gắn lên trống gỗ rồi khắc hoa văn ngay trên mặt trống và 2 nửa tang trống. Cách làm này có lẽ để làm hơn đối với người thợ khắc hoa văn.

LÀM KHUÔN RUỘT BẰNG MẪU GỖ:

Nền ruột cũng đắp như đã nói ở trên, nghĩa là đắp đất áo cho đến lúc to gần bằng ruột thì đắp đất lót, và úp trống lên ruột và xoay đi xoay lại nhiều lần cho ruột đất tròn theo hình dạng bên trong của trống. Mở trống gỗ ra và sửa ruột cho nhẵn bóng để sấy khô.

Trình tự làm khuôn hoàn toàn giống cách làm khuôn bằng mẫu đất. Khi lấy khuôn thì mẫu gỗ ra theo khuôn. Hơ nóng khuôn cho hoa văn in lại trên khuôn rồi lấy mẫu gỗ, và chờ

cho sáp khô rồi sửa hoa văn, sửa xong lại hơ nóng cho sáp chảy ra để lộ toàn bộ khuôn theo ý muốn.

LẮP RÁP KHUÔN VÀ RÓT KHUÔN:

Quá trình lắp ráp khuôn, rót khuôn... đều không khác gì quá trình lắp ráp khuôn ở trên, vì đó là những động tác cần thiết để tạo khuôn và tạo hình dạng của vật đúc.

..

TÓM lại, xuất phát từ tình hình thực tế là cho đến nay, chúng ta chưa tìm thấy vết tích khuôn đúc trống đồng, cho nên chúng tôi nêu ra giả thuyết dùng các cách làm mẫu khác nhau. Cũng có thể nghĩ rằng làm mẫu trống hoàn toàn bằng gỗ. Điều đó cũng rất đúng vì nó không sai nguyên tắc đúc. Dù làm mẫu bằng cách nào đi nữa thì ta cũng chỉ có một cách làm khuôn duy nhất, khuôn chia làm 3 mảnh. Ruột là một khối.

Về cách rót, chúng tôi nghĩ rằng, thợ đúc ngày xưa, có thể rót đùn sáp (từ dưới đáy trống lên). Nếu chỉ rót bằng một cách này thì phải làm những ống rót quá cao, cao gấp rưỡi chiều cao của vật đúc. Như vậy sẽ gây một sức ép lớn và rất khó đẩy kim loại đi lên đến mặt trống vì thành dày của trống chỉ có 5mm.

Nếu rót đùn ngược, tức đặt ngược trống để rót thì sẽ vấp phải 2 khó khăn: việc đặt ngược hệ thống khuôn ruột lên sẽ vô cùng nặng nề, và hiện tượng kim loại không đủ nhiệt độ để điền đầy chân trống.

Từ đó, chúng tôi nghĩ rằng, ngày xưa người thợ đúc có thể đã dùng cùng một lúc 2 cách rót: rót ngang hông và rót trực tiếp.

Ngày nay, trong quá trình sản xuất, người ta vẫn dùng cả 2 cách này trong cùng một khuôn đối với những vật đúc có thành mỏng.

Trình bày những suy nghĩ trên đây về cách đúc trống đồng của ông cha ta cách đây 4.000 năm lịch sử, chúng tôi không chỉ xét riêng mặt kỹ thuật, mà là tổng hợp toàn bộ những thành tựu của thời bấy giờ đã đạt được qua những phát hiện mới của khảo cổ học trong những năm gần đây. Đặc biệt, chúng tôi quan tâm nhiều hơn cả là những cơ sở kinh tế nông nghiệp, đánh cá, chăn nuôi và một số nghề thủ công khác như làm đồ gốm, dệt vải, làm đồ mộc... nền tảng chủ yếu làm cho kỹ thuật đúc đồng thời bấy giờ phát triển cao.

Dù cho ông cha ta có dùng cách nào đi nữa, thì kỹ thuật đúc đồng thể hiện qua các trống Ngọc Lũ, Miếu Môn, thạp đồng Đào Thịnh, đã đạt đến đỉnh cao nhất thời bấy giờ.

Chúng tôi hy vọng không xa nữa, các nhà khảo cổ học nước ta sẽ phát hiện thêm nhiều điều mới mẻ bổ sung cho những nhận thức hôm nay và góp phần tích cực hơn nữa vào việc giải quyết những điều bí mật của lịch sử buổi đầu dựng nước và giữ nước của dân tộc Việt Nam anh hùng đã đánh thắng đế quốc Mỹ xâm lược.

Tìm hiểu KỸ THUẬT ĐÚC TRỐNG ĐỒNG NGỌC LŨ

HOÀNG VĂN KHOÁN
và HÀ VĂN TẤN

TRỐNG đồng Ngọc Lũ thuộc loại 1 sơ kỳ theo cách chia loại của Hê-gơ (1). Trống đồng Ngọc Lũ là trống có kích thước lớn nhất. Đường kính mặt 0m70, chiều cao 0m63, đường kính ở tang 0m86, cao 0m25. Thân trống có đường kính 0m58, cao 0m25, chân trống có đường kính đáy 0m80, cao 0m13. Trống đồng Ngọc Lũ có hình dạng cổ kính nhất, hoa văn phong phú và đẹp nhất so với tất cả các trống đồng tìm thấy ở Việt Nam cũng như ở các nước trên thế giới.

Nhiều mặt giá trị của trống đã được các nhà nghiên cứu quan tâm tới như tôn giáo, nghệ thuật, xã hội. Trống đồng còn phản ánh một giá trị rất quan trọng: kỹ thuật đúc. Nghiên cứu kỹ thuật đúc còn giúp chúng ta hiểu rõ hơn trình độ kinh tế và tính chất xã hội thời đại đó. Kỹ thuật là một hiện tượng xã hội, sự tiến bộ kỹ thuật cũng mang và phải mang tính chất kinh tế xã hội. Từ trước tới nay cũng đã có người đề cập tới vấn đề kỹ thuật luyện kim, nhưng việc nghiên cứu vấn đề này còn rất ít, thường là chung chung. Một số học giả tư sản còn đưa ra những luận thuyết phản động cho rằng những người Tô-kha-ra ở xứ Pông vùng Hắc Hải đã thiên di qua Trung Á, Trung Quốc, mang đến cho Đông Dương kỹ thuật đúc trống đồng và nghệ thuật trang trí (2). Gô-lu-bép thì cho trống đồng là sản phẩm

Anh-đô-nê-diêng nhưng kỹ thuật luyện kim lại tiếp thu được của người Trung Quốc (3).

Chúng ta không phủ nhận mối quan hệ và ảnh hưởng văn hóa giữa các dân tộc. Nhưng ở đây cũng rõ ràng các học giả phương Tây muốn chứng minh nguồn gốc kỹ thuật đúc trống đồng của ta bằng sự thiên di, vay mượn từ ngoài là nhằm mục đích phục vụ cho chủ nghĩa thực dân. Một số người nghiên cứu Việt Nam đã tìm hiểu vấn đề này, nhưng thật ra cũng chưa ai có điều kiện đi sâu. Đến nay, ngành khoa học khảo cổ trẻ tuổi của nước ta tuy mới được xây dựng, đã phát hiện nhiều tài liệu vô cùng quý giá về nghề luyện kim. Chúng ta đã phát hiện được hơn 30 loại khuôn đúc gáo, dao găm, rìu, mũi dùi, mũi lên .. cùng với những công cụ lao động khác như búa, đục, cưa, dũa, môi đục. . Đây là những loại khuôn đúc các hiện vật nhỏ. Những công cụ dùng trong việc chế tạo đã phát hiện rải rác trong các di chỉ. Nhưng không phải vì thế mà ta đánh giá thấp tác dụng của chúng trong đời sống và trong sự tiến bộ kỹ thuật. Mác nói: « Chỗ khác nhau giữa một thời đại kinh tế này với một thời đại kinh tế khác là phương pháp chế tạo những tư liệu dùng để chế tạo hơn là cái mà người ta chế tạo ra » (4). Cho nên những công cụ lao động nói trên phản

ánh trình độ luyện kim, một ngành kinh tế quan trọng trong thời đại bấy giờ.

Nghiên cứu những phương tiện sản xuất nói trên cung cấp cho chúng ta những bằng chứng hùng hồn về trình độ kỹ thuật đúc đồng đã phát triển rất cao, rất sáng tạo của tổ tiên ta.

Trống đồng Ngọc Lũ quả là một sản phẩm đặc sắc và độc đáo do tổ tiên ta tự tạo ra vì phương pháp kỹ thuật đúc đồng không thể thoát ly các nguyên tắc và kỹ thuật đúc những hiện vật nói trên.

Nhiều cơ sở đúc đồng theo cách thủ công của ta hiện nay đặc biệt là những cơ sở nằm trên vùng địa bàn xưa của văn hóa đồ đồng, nhất định còn giữ lại ít nhiều những yếu tố kỹ thuật của ông cha ta. Cho nên việc nghiên cứu cách đúc đồng thủ công hiện nay sẽ soi sáng cho chúng ta nhiều vấn đề kỹ thuật đúc trống đồng Ngọc Lũ. Lê-nin đã chỉ rằng: «Việc tiến bộ kỹ thuật tiến triển một cách liên tục và ngày càng nhanh là một quy luật» (5). Đô-ma, một nhà nghiên cứu lịch sử kỹ thuật, người Pháp, cũng đã cho rằng «sự phát triển phương

thức kỹ thuật là kết quả kinh nghiệm tập thể được tập hợp không ngừng. Mỗi một thế hệ vẫn tiếp tục thừa kế kinh nghiệm của tất cả những thế hệ trước. Trong lĩnh vực kỹ thuật thì sự tiến bộ đó là một tổng số» (6).

Phương pháp kỹ thuật đúc đồng hiện nay có một mối quan hệ chặt chẽ với kỹ thuật đúc đồng ngày xưa của tổ tiên ta.

Cuộc thí nghiệm đúc thử chiếc trống đồng Ngọc Lũ của Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam, năm 1964, đã giúp cho chúng ta rất nhiều điều bổ ích khi nghiên cứu kỹ thuật đúc trống Ngọc Lũ.

Nếu ta không tính đến những thư tịch nói đến gốc tích trống đồng của người Lạc Việt, thì có một nguồn sử liệu vật chất rất phong phú để nghiên cứu kỹ thuật đúc trống, đó chính là chiếc trống Ngọc Lũ đã được phát hiện và bảo tồn ở Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam. Chiếc trống ấy còn mang trên mình biết bao nhiêu dấu vết kỹ thuật chế tác. Bằng cách phân tích, so sánh thực nghiệm, nghiên cứu từng nét hoa văn, nghe từng âm thanh cao thấp, chúng ta có thể tìm hiểu kỹ thuật đúc trống Ngọc Lũ.

THEO chúng tôi, kỹ thuật đúc trống đồng Ngọc Lũ có thể diễn ra theo các bước sau đây:

I. LÀM VẬT MẪU

Muốn đúc một vật to hay nhỏ đều phải có vật mẫu. Muốn đúc trống, phải tạo ra một chiếc trống mẫu bằng một thứ vật liệu nào đó. Đó là giai đoạn cần thiết không thể thiếu. Vật mẫu làm bằng nguyên liệu gì?

Vật mẫu có thể là một chiếc trống đồng thật. Nhưng trước khi có chiếc trống thật hiện nhiên phải có vật mẫu không phải trống đồng.

Vật mẫu có thể làm bằng đá? Phải nói rằng tổ tiên ta có truyền thống kỹ thuật chế tác đá khá đặc sắc. Việc chế tạo ra khối đá có hình dáng như vậy cũng không khó. Nhưng thể hiện trên đá các cảnh thiên nhiên, hoặc sinh hoạt xã hội như trên trống đồng Ngọc Lũ thì quả không phải dễ dàng.

Hơn nữa, nếu vật mẫu là chiếc trống đồng thật hay chiếc trống đá thì nó sẽ trở thành vật mẫu ít thay đổi. Và như vậy, ít nhất cũng

phải có một số sản phẩm được đúc từ vật mẫu ấy giống nhau hoàn toàn. Nhưng những trống đồng phát hiện được, mặc dù được xếp cùng loại, vẫn có sự khác nhau ở các chi tiết hoa văn và kích thước. Điều đó cho phép chúng ta nghĩ rằng vật mẫu không phải là chiếc trống đồng thật hoặc bằng đá.

Vật mẫu có thể làm bằng đất? Đất là một nguyên liệu thông dụng, dễ chế tác, dễ trang trí. Nhưng nếu làm bằng đất thì bắt buộc phải có một nguyên liệu nào đấy để làm chất chống dính. Chất chống dính ấy có thể là làm bằng một lớp cát, một lớp bụi than, hoặc bằng một lớp chất nhờn của một loại thực vật. Tục đua thuyền là một phong tục cổ truyền của nhân dân ở các vùng nam Khu 4 cũ. Trong các ngày hội hè, người ta thường tổ chức thi bơi thuyền giữa các địa phương. Để giành thắng lợi trong cuộc thi, người ta tổ chức, tập dượt nhiều mặt, nhưng còn có một mặt quan trọng là việc chọn thuyền. Thuyền được đốt cho khô nước, sau đó lấy cây «chua cùm» giã thật nhỏ, dùng nước đó mà phết vào dưới thuyền. Nhờ chất nhờn đó mà gỗ không dính nước, thuyền lướt trên mặt nước rất nhanh và nhẹ nhàng. Điều đó gợi cho ta một ý niệm về chất chống dính trong quá trình đúc trống mà vật mẫu được

làm bằng đất. Cho nên vật mẫu có khả năng làm bằng đất. Nhưng xem xét thật kỹ các dấu vết đúc, nhất là ở 4 quai trống thì chúng tôi cho rằng vật mẫu làm bằng sáp ong là có khả năng nhiều hơn cả. Sáp ong là nguyên liệu có nhiều ở nước ta. Sáp ong có thể dùng được nhiều lần, không phải tốn công đi lấy. Dùng sáp ong làm vật mẫu, vừa kinh tế, vừa ưu việt hơn về mặt kỹ thuật so với các thứ nguyên liệu khác. Trang trí trên sáp để thực hiện hơn, nếu có chỗ nào hỏng thì việc tu sửa không ảnh hưởng đến toàn vật mẫu. Ưu thế của sáp là quai có thể đúc liền với thân.

Vật mẫu làm bằng sáp có thể thực hiện bằng cách dùng một tấm khuôn để gạt xoay chung quanh một trục cố định. Tấm khuôn đi đến đâu sẽ gạt chỗ sáp thừa và bù vào chỗ thiếu. Tấm khuôn phải chạy nhiều vòng cho đến khi vật mẫu đã có một hình dạng đầy đặn mới thôi. Tấm khuôn để làm vật mẫu là một hình thức bàn xoay phát triển trên cơ sở bàn xoay làm đồ gốm trong thời đại đồng thau. Phương pháp này sẽ tạo nên vật mẫu một hình dáng hình học cân xứng, đều đặn. Sau đó người ta bắt đầu đắp quai và trang trí.

Quai trống gắn liền vào vật mẫu — Theo Pác-măng-chiê thì đây cũng là một điểm rất đặc biệt của cách chế tác. «Người ta buộc lên lá đồng 5 dây dừa bằng một sợi dây mảnh, hầu như là một sợi chỉ lớn. Còn thấy rõ dấu lá đồng, nét thô nháp của dây dừa, sợi chỉ còn thấy dấu ở trên các đoạn dây dừa cũng như ở mép lá đồng» (7). Cách làm như Pác-măng-chiê mô tả, chủ yếu là cách lấy hoa văn trên quai. Có điều chắc chắn là quai trống không đúc rời mà quai được đúc liền thân. Nếu quai đúc rời thì phía dưới quai nhất thiết phải có hoa văn. Nhưng hiện nay rõ ràng các vòng hoa văn đến gần quai đều bị gián đoạn, có nghĩa là mô hình quai cũng được làm bằng sáp và gắn liền vào một mẫu trước khi khắc hoa văn vào trống. Hiện nay còn thấy rõ những vết sửa chữa dưới quai trống. Người ta vạch thêm những đoạn thẳng để nối các đường hoa văn, kéo chúng chạy dài thêm dưới quai. Họ cố vạch các đoạn thẳng cho trùng với các đầu mối của các đường vòng hoa văn, nhưng vạch mấy lần cũng không khớp. Điều đó chứng tỏ rằng quai được gắn trước khi trang trí hoa văn.

Trang trí trên vật mẫu — Trên trống đồng Ngọc Lũ có 2 loại hoa văn, và mỗi loại có một kiểu khác. Nhiều vòng hoa văn trống có vẻ phức tạp nhưng chung quy chỉ xoay chung quanh một số công thức nhất định: những đường vòng có chấm giữa, những hình chữ S

gãy khúc, những hình tam giác biểu hiện hình răng cưa, những vòng tròn chấm giữa có tiếp tuyến. Toàn bộ hoa văn hình học trên mặt cũng như thân trống đều có hình nổi nền chìm. Những vòng hoa văn trên mặt trống mô tả cảnh sinh hoạt những hình người hóa trang, chim, hươu, nai, lao, giáo, khèn, chiêng trống, nhà, thuyền đều được khắc chìm và nền nổi. Ngược lại, ở trên thân và tang trống thì những hoa văn loại này lại được khắc nổi và nền chìm.

Những đường tròn và các vòng hoa văn đều được khắc rất kín mạch, không thấy những chỗ hở hoặc sai khớp. 18 con chim mỏ dài chạy vòng trên mặt trống đều được khắc một cách tùy ý. Có 3 con mỗi con 6 lông đuôi, lại 3 con tiếp theo mỗi con chỉ có 5 lông đuôi, nhưng rồi lại 11 con mỗi con có 6 lông đuôi, 1 con có 5 lông. Điều đó chứng tỏ rằng việc khắc hoa văn không cần một đoạn mẫu để ấn vào sáp. Khắc hoa văn trực tiếp bằng tay vào vật mẫu còn biểu hiện rất rõ ở những chỗ giáp khuôn hoặc ở quai trống.

Cách khắc này khác với cách dùng từng đoạn con dấu ấn vào khuôn sáp ở một số trống khác ví dụ chiếc trống Viên ký hiệu 66.673 do xí nghiệp Đức ở Quảng Đông mua cho Viện bảo tàng triều đình và hoàng đế về lịch sử tự nhiên ở Viên, thì ở khoảng 20 trên mặt trống có một hàng mẫu chạy tiếp sát với nhau. Trong tất cả khoảng này có 29 hình như vậy. Giữa 2 hình trong số này ở 1 chỗ hẹp có chỗ hở trống, đây là chỗ thừa lại trong khi ấn hình mẫu vào khuôn sáp (8).

Trống Uyn-xêch 1 mua ở Phlo-răng-xơ thì ở khoảng 2 trên mặt những hoa văn gấp khúc biểu hiện những con dấu ấn vào khuôn sáp biền tiếp cạnh nhau, vì những chỗ cuối cùng của góc này đôi khi bị chùng chéo lên nhau hoặc hơi cách xa nhau tùy độ chính xác khi ấn khuôn dập vào bên hình trang trí dập xong (9).

Sau khi vật mẫu đã hoàn chỉnh, thỏa mãn yêu cầu kỹ thuật và nghệ thuật, người thợ bắt đầu đắp đất vào vật mẫu để làm khuôn.

2. LÀM KHUÔN

Khuôn được làm bằng đất, nhưng không phải thứ đất nào cũng đều dùng làm khuôn. Đất phải được chọn lọc và phải pha trộn với nhiều phối liệu khác. Cơ sở đúc đồng ở xã Thiệu Trung thuộc huyện Thiệu Dương (Thanh Hóa) dùng đất sét trộn với các phối liệu khác làm thành các thứ đất có tên gọi khác nhau :

đất bia, đất non, đất sa dờ, đất se lại, đất quang, đất bờ yến, đất áp, đất nghiền, đất giáp, đất giấy, đất thao.

Ở hợp tác xã Trúc Sơn (Yên Phụ, Hà Nội), người ta lấy đất phù sa dưới lòng sông Hồng trộn với nhiều loại trấu khác nhau. Loại đất mà Viện bảo tàng lịch sử Việt Nam đã dùng thí nghiệm là loại đất thịt, lấy theo cách của I-ca-va — một người Nhật Bản.

Các thứ đất nói trên khác nhau về tỷ lệ giữa đất, than, trấu, rơm, giấy nhưng cơ bản vẫn giống nhau về mục đích kỹ thuật, là làm cho khuôn bền, nhẹ, xốp để dễ thoát hơi, dễ nhận hoa văn.

Khuôn đúc trống đồng Ngọc Lũ cũng có khả năng làm bằng một loại đất tương tự như thế.

Sau khi các loại đất đã được chuẩn bị, người ta bắt đầu đắp vào thân 2 mang. Do khuôn có 2 mang nên hiện nay còn tồn tại trên trống 2 đường chỉ đúc chạy suốt từ chân lên ngang mặt trống, cắt trống ra làm 2 nửa cân xứng. Xem xét các vòng hoa văn, chúng ta thấy 6 đường vòng hoa văn hình học ở thân trống và 3 vòng khác ở phía dưới tang trống, nghĩa là những đường hoa văn chạy qua 2 đầu quai trống. Khi đến đường chỉ đúc thì bị chệch nhau theo một chiều. Nhưng 6 vòng hoa văn hình học ở phần trên tang trống, tức gần mặt trống khi đến đường chỉ đúc thì độ chệch không cùng chiều với độ chệch của các đường vòng hoa văn chạy qua quai. Ở đường chỉ đúc bên kia thì 5 trong số 6 vòng lại khớp nhau. Nhìn qua, người ta có cảm giác như bộ phận tang trống có 2 mang khuôn khác. Nhưng khi xem xét kỹ chúng ta thấy rõ ràng vì khắc hoa văn bằng tay vào vật mẫu nên các đường vòng của 2 mang đến đường giáp khuôn có khoảng cách không đều nhau. Vòng bên mang này to hơn nửa vòng mang bên kia, nên khi ghép khuôn lại, các đường vòng không khớp nhau.

Đường chỉ đúc chạy đến ngang mặt trống thì biến mất. Như vậy trên mặt trống có phải là có một mang riêng không? Nếu khuôn chỉ có 2 mang thì đường chỉ đúc ở thân nhất thiết phải chạy qua chính giữa hình mặt trời nổi và cắt đôi mặt trống ra thành 2 hình bán nguyệt. Người ta cũng có thể làm mất đường chỉ đúc bằng 2 cách: có thể dùng đường chỉ đúc sau khi đã đúc xong, hoặc trát đất vào để làm mất đường hở sau khi đã ghép khuôn. Nhưng cả 2 cách ấy không thể thực hiện được ở giữa mặt trống Ngọc Lũ đầy hoa văn. Do đó, để tạo mặt trống phải có một mang khuôn thứ 3,

mà đường chỉ của nó là đường gờ ngoài hết. Sau khi đúc xong, đường đó được rửa sạch hẳn vì vòng gờ là chỗ không có hoa văn.

Sau một thời gian nhất định, người ta bắt đầu đốt để cho sáp chảy ra. Nhiệm vụ làm khuôn ngoài kết thúc.

Khuôn trong hay lõi trong cũng phải làm bằng thứ đất làm khuôn ngoài và cũng phải trải qua quá trình kỹ thuật như vậy. Cái khó của khuôn ngoài là phải bảo đảm tốt hoa văn. Khuôn trong không có hoa văn nhưng phương pháp chế tác không đơn giản. Đối với khuôn trong thì tấm gạt phải bé hơn tấm gạt làm khuôn ngoài. Độ bé ấy biểu thị chiều dày của trống. Nếu tấm gạt không có góc độ phù hợp với tấm gạt khuôn ngoài thì khi ghép 2 khuôn lại, khoảng cách không đều nhau, độ dày mỏng do đó khác nhau và ảnh hưởng đến âm thanh của trống. Lõi trong phải làm rỗng, nếu đặc, các con kê không đủ sức chịu đựng và dễ làm vỡ khuôn ngoài.

3. NUNG KHUÔN

Khuôn phải được nung đến một nhiệt độ cần thiết, nhằm bảo đảm các yêu cầu kỹ thuật dưới đây:

— Làm cho khuôn không có tình trạng co dãn, tránh cho khuôn không bị nứt nẻ khi nhiệt của nước đồng tác động;

— Khuôn phải được đốt từ từ và nhiệt độ nâng cao dần, đốt đều khắp không để khuôn có chỗ sống, chỗ chín. Nước đồng thường hay sủi bọt lên ở chỗ khuôn sống tạo nên những lỗ thủng to nhỏ khác nhau làm ảnh hưởng hoa văn;

— Làm cho khuôn có độ bền cần thiết để chống lại lực xung kích của nước đồng;

— Tránh tình trạng rỗ khí xảy ra trong vật đúc. Nguyên nhân sinh ra rỗ khí là do khí thể trong khuôn bốc ra nếu khuôn không được nung lên đến một nhiệt độ cần thiết. Nước trong đất, các tạp chất và các phối liệu làm khuôn đều có thể sinh ra khí thể. Để rõ ở nhiệt độ nào thì khí thể sẽ thoát ra, khi chế tạo tấm ngăn của chậu ngót để cắt làm bằng đất sét và bột gạch chịu lửa, các nhà khoa học Liên Xô đã thí nghiệm nhiều lần và thu được kết quả như sau: phần lớn khí thể đều tách ra ở nhiệt độ 400 — 500°C. Ở nhiệt độ 600°C khí thể thoát ra khoảng 90%. Tiếp tục nung

nóng lắm ngăn thì lượng khí thể thoát ra chậm hơn. Nhưng khi nung đến nhiệt độ 1.000 — 1.100°C thì lượng khí thể thoát ra lại tăng lên. Nung đến nhiệt độ 1.100 — 1.200°C thì khí thể không thoát ra nữa (10).

Kết quả thí nghiệm trên đây gọi cho chúng ta suy nghĩ về độ nung khuôn trống Ngọc Lũ. Nhìn vào trống Ngọc Lũ, chúng ta không phát hiện những lỗ rỗng khi lớn mà chỉ thấy gờ gợn những hạt khí lẫn tẩn. Điều đó cho phép khẳng định rằng khuôn trống Ngọc Lũ chưa phải được nung tới một nhiệt độ cao, để các phối liệu, nước trong đất sét đủ điều kiện thoát khí hoàn toàn, nhưng khuôn trống cũng đã được nung với một nhiệt độ không dưới 1.000°C. Khuôn đúc của cụ Nguyễn Duy Hạc không nung bằng lửa nhưng lại hầm bằng trấu trong thời gian 2 ngày (cụ Hạc người huyện Từ Liêm, Hà Nội, năm nay đã 80 tuổi, làm nghề đúc đồng từ năm 16 tuổi đến bây giờ. Trước đây cụ học nghề đúc của giáo sư Nhật Bản I-ca-va ở Trường bách nghệ Đông Dương. Cụ được mời tham gia đúc thử chiếc trống Ngọc Lũ ở Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam). Nhiệt độ hầm trấu không cao, nhưng kéo dài thời gian sẽ có tác dụng làm cho khí thể thoát ra và khuôn bền. Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam thì lại nung khuôn ở một nhiệt độ cao, khi đã có lửa hồng phụt ra mới thôi. Tuy không có máy đo chính xác nhưng cũng có thể xác định được nhiệt độ đó là khoảng bao nhiêu. Những người thợ rèn và thợ đúc trước đây cũng như hiện nay thường xác định độ nung theo màu sắc của kim loại, như:

Đỏ sẫm	=	650°
Đỏ tím	=	750°
Đỏ trắng nhạt	=	800°
Đỏ da cam	=	900°
Đỏ vàng	=	1.000°
Đỏ vàng nhạt	=	1.100°
Đỏ trắng hồng	=	1.200°

Căn cứ vào màu sắc đó thì nhiệt độ nung khuôn của Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam phải là khoảng 1.200°.

Từ những thực tế trên đây, khuôn trống Ngọc Lũ không phải như một số nhà nghiên cứu chúng ta quan niệm là chỉ được hơi nóng rước khí rớt kim loại mà khuôn đúc thật sự đã được nung với nhiệt độ khoảng không dưới 1.000°C.

4. GHÉP KHUÔN VÀ RÓT ĐỒNG

Trên mặt trống Ngọc Lũ, chúng ta còn thấy ở vòng ngoài hết có 24 vết, hình dạng các

vết ấy không giống nhau, hoặc vuông, hoặc tròn, 6 cạnh. Ở những vết có dạng hình tròn thì đường kính khoảng 1cm. Sở dĩ chúng ta nhận thấy các vết ấy một cách dễ dàng là nhờ màu sắc của đồng. Màu đồng trên các vết ấy hơi sáng so với màu đồng của mặt trống. 24 hình này chạy thành một vòng tròn. Khoảng cách giữa chúng xấp xỉ bằng nhau (khoảng 10cm). Những hình này cũng phân bố rải rác khắp trên thân trống, chân trống và tang trống. Nhưng ở phần trên của tang trống tập trung nhiều hơn, ngược lại, ở phần chân trống ít nhất. Nếu lấy 1/4 của trống thì chúng ta thấy độ phân bố của chúng như sau: ở tang trống, trên vòng thuyền có 14 hình; trên vòng giáp thân trống có 3 hình, ở thân trống có 8 hình; ở chân trống thấy rõ 1 hình. Tất cả các hình này nằm lộn xộn do yêu cầu không làm hỏng các hoa văn. Nhưng đồng thời, để bảo đảm yêu cầu kỹ thuật, các hình này vẫn phải phân bố nhiều trong vòng hoa văn phức tạp.

Người thợ muốn xóa các dấu vết nói trên, nhưng dù đã cố gắng vẫn không thể che dấu được hết, và nhờ đó, chúng ta thấy cách ghép khuôn đúc theo lối con kê. Những dấu vết trên chính là những lỗ con kê. Những con kê này làm bằng nguyên liệu gì? Trước tiên, chúng không thể làm bằng đồng. Nếu làm bằng đồng thì khi rót đồng vào, những con kê ấy sẽ chảy thành nước và làm cho 2 khuôn dính với nhau. Con kê cũng không thể làm bằng sắt hay gang, vì nếu làm bằng sắt hay gang thì kim loại ấy nhất thiết phải còn lại chính ở vị trí kê. Do đó, loại con kê này phải làm bằng một loại đất chịu lửa như đất khuôn.

Nhiệm vụ của con kê là tạo nên một khoảng cách đều nhau giữa 2 khuôn để trống có độ dày bằng nhau, đồng thời chống đỡ sức nặng của khuôn trong khi đặt vào khuôn ngoài. Như vậy, con kê vừa ngăn vừa đỡ. Sự phân bố của con kê tập trung ở mặt và ở tang trống chứng tỏ rằng người thợ ghép khuôn bắt đầu từ mặt trống. Người ta đặt vào khung gỗ mang khuôn mặt trống. Tiếp đó đặt một mang thân và khuôn trong, dùng con kê kê mang khuôn ngoài và khuôn trong đều nhau trong khi đã ổn định, mới đặt mang cuối cùng. Vừa đặt, vừa kê, vừa điều chỉnh và dùng con nêm thắt dần khung gỗ lại. Cách ghép khuôn ấy đòi hỏi phải bố trí con kê ở mặt và ở tang, vì sức nặng sẽ dồn vào những chỗ ấy nhiều hơn. Chính ở những vị trí ấy, sức chống của con kê nhiều hơn. Do đó mà ta thấy ở chân trống con kê được bố trí rất ít ỏi bởi vì ở vị trí này chúng có tác dụng ngăn là chủ yếu.

Cách ghép khuôn như vậy cũng đã nói rõ rằng nước đồng phải được rót từ chân trống

xuống mặt trống. Đậu rót, đậu ngót, lỗ thông hơi đều đặt dưới chân. Đậu rót không thể mở trên mặt trống, bởi vì rót đồng từ trên mặt xuống thì đồng không thể kín mặt. Nếu đồng kín mặt được thì sức ép của nó lại kém, các chi tiết hoa văn không rõ. Nếu rót nghiêng thì đồng không thể lên tới đỉnh cao nhất ở tang trống và chính nơi đó lại bị hơi. Nếu trở lỗ thông hơi ở đỉnh cao nhất, thì vùng này hoa văn sẽ mất hết.

Đúc trống đồng Ngọc Lũ phải có nhiều lỗ thông hơi mới bảo đảm cho đồng điền đầy khuôn một cách nhanh. Do đó việc mở nhiều lỗ thông hơi, là một quá trình cải tiến kỹ thuật làm khuôn, đồng thời phản ánh rõ ràng trình độ hiểu biết của con người về tính chất kim loại và về sức ép của không khí.

5. SỬA CHỮA HIỆN VẬT

Bước kết thúc quá trình đúc trống Ngọc Lũ là sửa chữa hiện vật. Sau một khoảng thời gian nhất định, trống đồng được tháo ra khỏi

khuôn, dùng những dụng cụ cần thiết để cắt bỏ các loại đậu rót, đậu ngót và các lỗ thông hơi, hàn lại các lỗ con kê hoặc những chỗ thiếu, chài bỏ các lớp váng đồng phủ ngoài mặt trống. Việc phát hiện được khắp nơi các loại công cụ sản xuất bằng đồng như đục, búa, dũa hình bàn chải, và các loại bàn mài bằng đá... góp phần chứng tỏ sự tồn tại của bước sửa chữa sau khi kết thúc quá trình đúc hiện vật đồng. Những công cụ này, tất nhiên, không phải dùng riêng cho nghề đúc đồng. Chúng có thể dùng để chế tạo gỗ, đá, xương, sừng... đồng thời cũng có thể là những công cụ để chế tạo và sửa chữa cả bản thân đồ đồng.

Tóm lại quá trình đúc trống đồng Ngọc Lũ là một quá trình kỹ thuật phức tạp. Bản thân những người thợ đúc lành nghề cũng còn nhiều lần đúc hỏng. Cho nên việc nắm vững nguyên tắc, kỹ thuật là tri thức quan trọng, nhưng không phải tất cả những người thợ đúc đều có thể đúc tốt hiện vật đồng bất kỳ, mặc dù đã là người thợ đúc thì phải am hiểu các nguyên tắc và cách đúc. Do đó ngoài việc nắm vững kỹ thuật, thói quen nghề nghiệp thời đại có một vai trò quan trọng.

TRỐNG đồng Ngọc Lũ phản ánh rõ ràng trình độ kỹ thuật đúc đồng nói riêng và trình độ luyện kim nói chung của tổ tiên ta đã phát triển rất cao trong thời Hùng Vương. Đó là một thành quả to lớn và là một công trình sáng tạo của một tập thể nhiều người có tài năng về nhiều mặt: nghệ thuật, kỹ thuật, thiết kế luyện kim. Những người thợ đúc đồng cần có những tấm gạc được tính toán chính xác để làm khuôn, phải có sự tham gia trực tiếp hay gián tiếp của những người thợ mộc. Những nét hoa văn trang trí trên trống mô tả cảnh thiên nhiên, hay cuộc sống của con người phản ánh tâm hồn và mỹ cảm của con người trong thời đại, đòi hỏi phải có người thợ vẽ, thợ khắc chuyên môn. Những người thợ đúc, thợ khắc lại cần đến những người chuyên môn

sản xuất các công cụ cần thiết cho họ như cưa, dao, đục, dũa, búa, bào... Rõ ràng xã hội của trống đồng Ngọc Lũ là một xã hội đã thực hiện sự phân công lao động, mà ngành luyện kim đã trở thành một ngành thủ công chuyên môn hóa.

Mặt khác, như Lê-nin đã chỉ: « Kỹ thuật là một hiện tượng xã hội, hay nói một cách chung nhất, sở dĩ có một sự tiến bộ kỹ thuật là vì nhu cầu của xã hội loài người ngày càng to lớn... » (11). Trống đồng Ngọc Lũ ra đời, chính là phản ánh nhu cầu đòi hỏi của xã hội Việt Nam lúc đó. Nó phục vụ cho các lễ nghi và tôn giáo. Trống đồng còn tượng trưng cho sự giàu có, cho uy quyền, thế lực. Cho nên xã hội của trống đồng Ngọc Lũ hẳn là xã hội đã có sự phân hóa sâu sắc.

(1) Ph. Hê-gơ (F. Heger): *Những trống đồng cổ ở Đông Nam Á* (chữ Đức)—Lai-xích, 1902.

(2) R. Hai-nơ Ghen-đéc (R. Heine Geldern): *Vấn đề người Tô-kha-ra và cuộc thiên di từ Hắc Hải* (chữ Đức) — *Thế kỷ*, 1951. Tập III, cuốn 2.

Ô-Yau-xe (Ô. Jansé): *Việt Nam, ngã tư các dân tộc và các nền văn minh* (chữ Pháp — Pháp Á, Tô-ki-ô, 1961. Số 165.

(3) V. Gô-lu-bép (V. Goloubew): *Chiếc trống kim loại Hoàng Hạ (chữ Pháp)*—Tập san *Trường Viễn đông bác cổ Pháp*, Hà Nội, 1940. Tập XL.

(4) C. Mác: *Tư bản* — bản dịch của Nhà xuất bản *Sự thật*, Hà Nội, 1959. Quyển I, Tập I, trang 250.

(5) *Lê-nin và sự tiến bộ kỹ thuật* (chữ Nga) — Mat-xcơ-va, 1969.

(6) M. Đô-ma (M. Daumas): *Những nguồn gốc của nền văn minh kỹ thuật (chữ Pháp)* — Pa-ri, 1962.

(7) H. Pác-măng-chiê (H. Parmentier): *Trống đồng cổ (chữ Pháp)* — Tập san *Trường Viễn Đông bác cổ Pháp*, Hà Nội, 1918, Tập XVIII.

(8) Ph. Hê-gơ: *Sách đã dẫn*. Tập II, trang 13.

(9) Ph. Hê-gơ: *Sách đã dẫn*. Tập II, trang 23.

(10) Dương Cảnh Tường và Đặng Lương Đăng: *Chế tạo và dùng dậu ngót để cắt (bản dịch của Đinh Ngọc Lự)*, Hà Nội, 1953. Trang 8.

(11) *Lê-nin và sự tiến bộ kỹ thuật* (chữ Nga) — Mat-xcơ-va, 1969.

CÔNG DỤNG CỦA TRỐNG ĐỒNG CỜ

DIỆP ĐÌNH HOA

VẤN đề công dụng và cách thức dùng trống đồng đã được nhiều học giả xưa nay chú ý với nhiều khía cạnh khác nhau.

Ở nước ta, Trần Văn Giáp lần đầu tiên nói đến trống đồng dưới khía cạnh *Trống đồng với chế độ chiếm hữu nô lệ ở Việt Nam* (1). Đào Duy Anh lại nêu vấn đề này với nhận định « do chỗ những dân tộc hiện dùng trống đồng phần nhiều đều là còn ở giai đoạn cuối cùng của xã hội công xã nguyên thủy, chúng tôi đoán rằng trống đồng là đại biểu cho trình độ mỹ thuật và văn hóa của giai đoạn tan rã của công xã nguyên thủy » (2). Nhân góp vài ý kiến về vấn đề các trống đồng ở Tấn Ninh (Vân Nam) « bị ngược đãi, không làm đúng trách nhiệm nguyên thủy của nó là một nhạc khí » (3), chúng tôi cũng đã nói sơ lược đến vấn đề này (4).

Điều trước tiên cần phải thống nhất là vấn đề quan hệ giữa trống đồng và văn hóa đồ đồng nói chung. Trống đồng là một hiện vật độc đáo được nhiều dân tộc ở vùng Đông Nam Á dùng rộng rãi và lâu dài. Khi bàn về trống đồng, nhận thấy sự phát triển hoàn thiện của kỹ thuật đúc đồng, nhất là việc dùng một hợp kim gồm 3 chất là đồng — thiếc — chì (5) và so sánh liên hệ với một số đồ đồng của các vùng chung quanh, chúng tôi chủ trương rằng trống đồng là một loại hiện vật đặc biệt của thời đại sắt Việt Nam (6). Trong vấn đề phân loại nghiên cứu chuyên đề này chúng tôi vẫn theo cách phân

loại của Hê-gơ (7), chia trống ra làm 4 loại chính. Trống loại 1 là trống có niên đại sớm nhất, thuộc sơ kỳ thời đại sắt ở nước ta, thiên niên kỷ thứ 1 trước Công nguyên. Giai đoạn phát triển cuối cùng của trống loại 1 Hê-gơ ở nước ta có đại biểu là những chiếc trống bằng đồng thế kỷ thứ 1, thứ 2, thứ 3. Trống loại 2 kế tục vẫn phát triển lên từ trống loại 1, thuộc thiên niên kỷ thứ 1. Trống loại 3 trên cơ bản cùng thời với trống loại 2, song có thể muộn hơn chút ít. Trống loại 4 cho đến thế kỷ thứ 19 vẫn còn được tiếp tục đúc. Trống đồng không nằm trong khái niệm văn hóa đồ đồng, không thuộc phạm trù nghiên cứu của thời đại đồng, chỉ có qua thời đại sắt với quá trình tích lũy kinh nghiệm và hoàn thiện được kỹ thuật đúc kim loại, người xưa mới có thể đúc được trống đồng và dùng phổ biến trống đồng. Về mặt lưu hành, trống đồng cũng ở vào một tình trạng tương tự như tiền đồng. Tiền đồng là một sản phẩm của thời đại sắt, nó ra đời ở sơ kỳ thời đại sắt, thiên niên kỷ thứ 1 trước Công nguyên. Không thể căn cứ vào việc lưu thông tiền đồng để ghép người dùng thuộc vào phạm trù của thời đại đồng. Đối với việc dùng trống đồng cũng thế. Không thể nào vô lý ghép trống đồng vào phạm trù của thời đại đồng, càng không thể cho rằng những người dùng trống đồng là đại biểu cho trình độ kỹ thuật

và văn hóa của giai đoạn tan rã của công xã nguyên thủy như Đào Duy Anh chủ trương.

Bản thân trống đồng là một hiện vật có linh chất tổng hợp, cho nên bàn về công dụng của chúng, có thể nói đến nhiều khía cạnh khác nhau, dưới những góc độ và phương pháp không giống nhau, trên một bình diện rộng lớn. Để tiện theo dõi, xin thử bàn về công dụng của trống theo 2 hướng lớn:

Một hướng là xét công dụng qua sự phân loại theo cách thức dùng trống:

- 1 — như nhạc cụ,
- 2 — như công cụ thông tin liên lạc,
- 3 — như dụng cụ.

Một hướng là xét công dụng qua ý nghĩa và tác dụng của trống:

- 1 — đối với sinh hoạt thông thường,
- 2 — đối với kinh tế,
- 3 — đối với xã hội, chính trị kể cả quân sự và ngoại giao nữa,
- 4 — đối với đời sống văn hóa tinh thần.

Tất nhiên sự chia theo 2 hướng như thế cũng chỉ có ý nghĩa tương đối, vì giữa chúng có một mối liên quan hữu cơ phức tạp, chồng chéo nhau, không dễ tách bạch ra để trình bày cho thuận tiện.

Công dụng của trống đồng cổ xét theo cách dùng

1. Trống đồng trước tiên và chủ yếu được dùng làm một nhạc cụ. Đó là một sự thật hiển nhiên. Thế kỷ thứ 19, học giả phương Tây vẫn còn chưa hiểu hoặc còn nghi hoặc (9), thì ở Trung Quốc, do sự tiếp xúc thường xuyên với các tộc dùng trống đồng, tác giả các sách *Lĩnh biểu lục địa*, *Thái bình quảng ký*, *Thái bình ngự lãm*... đã sớm ghi nhận lại điều này.

Vấn đề dùng trống đồng như một nhạc cụ, các tư liệu dân tộc học vùng Hoa Nam (Trung Quốc), Việt Nam và Đông Nam Á đã cung cấp cho chúng ta nhiều bằng chứng cụ thể. Những điều ghi chép trong sách cổ của Trung Quốc cũng đã chứng minh điều này. Trên đại thể có 2 cách dùng: để cúng tế quỷ thần, tổ tiên và để vui chơi giải trí.

a) Dùng trong việc *cúng tế* có mấy loại như sau:

— Đặt trong đình tế thành hoàng, tổ tiên, đặt trong các đền miếu tế thần, đặt trong chùa tế Phật. Nước ta thời Lê còn dùng phổ biến trống đồng trong quốc lễ. Thời Lê Nhân Tông năm 1456, nhà vua « thân đem các quan bài yết sơn lăng » ở Lam Kinh và ra lệnh cho các quan coi lăng rằng: « Phàm các việc ở đền thờ cần phải thành kính tinh khiết như việc chặt cây chặt tre, kiếm củi lấy đóm. Tế thần ở miếu dùng bốn con trâu, đánh trống đồng, quân lính hò reo ứng theo » (10). Ở vùng Hòa Bình hiện nay trống đồng còn là thứ đồ thờ tổ tiên quan trọng.

— Dùng để cúng tế khi đau ốm, như *Tống sử* đã ghi chép. Cách dùng này phổ biến đến nỗi Tống Thái Tông năm thứ 1 (985) phải ra chiếu cấm. Tài liệu dân tộc học ở Khu Tây Bắc, vùng núi Khu 4 cho biết hiện nay chúng vẫn được dùng vào mục đích này.

— Dùng để cầu mưa. Ở huyện Thanh Sơn (Vĩnh Phú) trống đồng vẫn được dùng cầu mưa.

— Dùng trong tang lễ. Nước ta thời Trần vẫn còn tục lệ khi vua chết thì khua chiêng trống lên để báo cho mọi người biết.

Trên đây là các cách dùng trống đồng trong vai trò trống thờ. Các trống nổi tiếng Ngọc Lũ, Thượng Lâm, ... đều tìm được trong các đền thờ, được nhân dân bảo quản cẩn thận. Hiện nay ở miền núi, trống đồng thường hay được các thầy mo cất giữ.

b) Dùng trong việc *vui chơi giải trí*, có mấy loại như sau:

— Dùng trong lúc yến tiệc, thiết khách như Quảng Lộ đã chép trong sách *Xích nhũ*.

— Dùng trong những ngày lễ lớn, ngày tết.

— Dùng trống đánh để mua vui như Chi Doãn Viên đã chép trong sách *Dị lãm*. Từ Tùng Thạch (11) còn cho biết người Chàng ở Quảng Tây khi cày bừa gặt hái còn đánh trống đồng để đệm nhịp vừa làm vừa hát, vừa giải trí vừa phục vụ sản xuất.

Các cách dùng trống như thế thuộc phạm vi nghệ thuật.

2. Trống đồng còn là một công cụ thông tin liên lạc có hiệu quả của cư dân ở Đông Nam Á. Ở đây chúng ta có thể chia thành 2 loại:

— Dùng trong dân sự,

— Dùng trong quân sự.

Công dụng này về mặt nào đó mà nói vẫn có thể xem như dùng nhạc cụ. Điều tương đối là ở đây.

a) Trong *dân sự*, trống đồng được dùng trong những trường hợp đã biết như sau:

— Hê-gơ cho biết ở Thái-lan, trống đồng dùng để báo hiệu sự ra mắt của vua trong những buổi công phán hay sự tham gia của vua vào những đám rước quốc gia.

— Van Hưu (12) cũng cho biết ở Thái-lan người ta gọi trống đồng là trống cầm canh. Chu Khứ Phi tác giả *Lĩnh ngoại đại đáp* (Trống) cũng đã ghi nhận các châu huyện đã dùng trống đồng để điểm canh, Lưu Tích Phiên, tác giả *Lĩnh biểu kỷ man*, còn cho biết đến thời Minh — Thanh ở phương Nam khi hội họp, công ích đều lấy lệnh trống đồng làm hiệu triệu duy nhất. Trong đợt điều tra ở Nghệ An năm 1971, chúng tôi vẫn thấy trống đồng còn được dùng vào những việc tương tự như thế.

Tài liệu dân tộc học ở nước ta cho biết người Xá ở Khu Tây Bắc dùng trống đồng làm hiệu để gọi chó trong lúc săn bắn.

— Trống đồng còn dùng để thông báo khi gặp nguy hiểm, khi muốn báo động, xua đuổi thú dữ,...

b) Dùng trong *quân sự* thì từ xưa *Tây thư—Địa lý chí* đã cho biết khi đánh nhau thì khua trống đồng lên. Lục Du trong *Lão học am bút ký* (Trống) cũng ghi nhận người phương Nam hay dùng trống đồng trong chiến trận. Chuyện Nam di trong *Tống sử* cũng ghi người phương Nam khi đánh nhau thì khua trống lên để tập hợp quân chúng.

Vấn đề như thế là đã quá rõ ràng. Hê-gơ, theo một học giả Trung Quốc có cho ông ta biết là trống đồng được dùng trong chiến trận, nhưng ông ta cho rằng lời chỉ dẫn này đã làm cho ông ta phiêu lưu trong truyền thuyết. Nhận định của Hê-gơ đã có ảnh hưởng rất lớn đối với nhiều nhà nghiên cứu phương Tây, cho nên chúng ta cũng chẳng lấy gì làm ngạc nhiên khi thấy cho đến hiện nay, vẫn còn có người hoài nghi việc dùng trống đồng vào trong công việc trận mạc thời cổ. Để giải quyết vấn đề này, xin chỉ nhắc lại bài thơ « Cảm tưởng sau khi đi sứ trở về » (*Sứ hoàn cảm sự*) của sứ nhà Nguyên là Trần Cương Trung sau khi sang nước ta thời Trần Nhân Tông. Thơ lấy trong tập *Sứ Giao Châu*, đã được Lê Quý Đôn dẫn lại trong *Kiến văn tiểu lục*, trong đó có câu:

*Kim qua ảnh lý đan tâm khổ,
Đồng cổ thanh trung bạch phát sinh.
(Ảnh lờ gươm sắt, lòng thêm đặng,
Tiếng rộn trống đồng, tóc đốm hoa)*

3. Vấn đề dùng trống đồng như một dụng cụ xưa nay có lẽ ít được sử sách chú ý đến. Với những tư liệu khảo cổ học của các cuộc

khai quật ở Tấn Ninh (Trung Quốc) (13), vấn đề này đã gây nên nhiều hứng thú sôi nổi cho các nhà nghiên cứu ở nhiều nước. Ở đây, xin nói về đồ dùng để đựng.

Một số nhà nghiên cứu nước ta cho rằng trống đồng ở đây dùng để đựng vũ khí, cho nên xem chừng chúng bị ngược đãi và không làm đúng trách nhiệm nguyên thủy của nó là một nhạc khí (14). Thật ra trống đồng ở đây không hề bị bạc đãi, chúng vẫn đóng vai trò nhạc cụ nhưng đồng thời vẫn là một đồ dùng quan trọng. Vấn đề có lẽ là ở chỗ quan niệm « loại vũ khí » này tầm thường quá chăng?

Đúng ra đây không phải là cơ sở thông thường mà là một loại ốc tiền. Loại ốc tiền ở các vùng bờ biển nước ta rất nhiều. Việc dùng ốc tiền để làm đồ trang sức ở nước ta tài liệu khảo cổ học cho biết chắc chắn những người thuộc văn hóa Bắc Sơn ở sơ kỳ thời đại đá mới đã khoét lỗ trên lưng, xâu chúng lại với nhau thành một chuỗi trang sức, có khi đến 28 con (15). Tư liệu dân tộc học cũng cho biết là cho đến nay, đồng bào Mường ở Hòa Bình vẫn còn đeo loại trang sức này. Việc dùng chúng làm tiền trong quan hệ trao đổi, buôn bán chúng ta còn thiếu tài liệu khảo cổ cụ thể (phải chăng vì loại ốc tiền ở nước ta quá nhiều?), nhưng tài liệu dân tộc học cũng cho chúng ta biết đối với một số vùng người Xá ở Khu Tây Bắc ốc tiền là một vật sinh lễ quan trọng và giá trị tiền tệ của chúng còn được giữ lại đậm nét (16).

Ở Trung Quốc loại ốc tiền rất quý. Chữ Hán « bảo bối » nghĩa là quý như ốc tiền. Thời Ân ốc tiền còn dùng để thưởng cho các quan. Yêu cầu về trao đổi lưu thông cũng như nhiều yêu cầu khác đối với loại ốc tiền đã có nhiều cư dân vùng sông Hoàng từ thời Ân về sau cho đến Chiến Quốc phải dùng những chất liệu khác để tạo ra ốc tiền, có khi chúng được đúc bằng đồng và cả bằng vàng nữa (17).

Ở Liên Xô thì cuối thiên niên kỷ thứ 2 trước Công nguyên ốc tiền đã được những người ở vùng nam Xi-bê-ri dùng. Sự quý giá hiếm hoi của chúng đã làm cho những người hậu kỳ thời đại đồng thau ở đây vui lòng tự hào trong việc dùng những vật phẩm bằng đá có dáng hình ốc tiền. Đến thời trung cổ ốc tiền vào nước ta.

Trống đồng là một vật quý nhưng dùng để đựng một vật quý khác như ốc tiền, thiết tưởng cũng chẳng phải đã làm giảm giá trị của chúng. Hơn nữa tính chất quý báu về tiền (18) đối với người nước Điền ở Vân Nam còn có thể xem xét qua việc dùng những đồ đựng nào để chứa chúng. Ngoài việc dùng trống đồng như trên đã nói, chủ nhân những ngôi

mộ ở Tấn Ninh còn dùng 2 trống đồng hàn chặt lại với nhau để làm đồ đựng, dùng chậu đồng có nắp, dùng bình đồng hình tròn có nắp tung thất hoặc đáy vuông có chân hay không có chân... Khi dùng trống đồng để làm đồ đựng, người Điền làm nắp bịt kín lại. Nếu dùng 2 trống gấu lại với nhau thì người ta đặt chân trống nọ lên mặt trống kia và làm 2 nắp bịt đáy — bịt mặt. Những nắp này đều có nhiều khối tượng nổi gắn lên trên mặt với những hình thức trang trí tỉ mỉ đẹp đẽ.

II

Công dụng của trống đồng cổ xét theo ý nghĩa và tác dụng

1. Trong sinh hoạt thông thường, trống đồng giữ một tác dụng chủ yếu trong *âm nhạc dân tộc*, nó là một nhạc cụ quan trọng có tính chất chủ đạo. Bên cạnh đó người xưa có thể dùng nhạc cụ này vào trong việc thông tin liên lạc. Ít thấy dùng trống đồng như một đồ dùng.

Có nhà nghiên cứu trước đây cho rằng có nơi dùng trống đồng để đựng nước — ý kiến này đã bị không ít người phản đối, nhưng theo chúng tôi nghĩ vẫn là có lý. Ở nước ta vào những thế kỷ đầu Công nguyên, người xưa cũng đã đúc ra những cái chậu có hình dáng trống đồng đó sao! Những chậu này có những họa tiết tìm thấy trên trống đồng như đáy chậu được trang trí giống mặt trống, cũng có mặt trời ở trung tâm, các vòng hoa văn hình người hóa trang cách điệu, hình chim cách điệu bay ngược chiều kim đồng hồ. Trên phía ngoài thành chậu, cũng có những vòng hoa văn này, đáy chậu thường có vẽ những đôi quai hình mũi thuyền. Những hiện vật này cũng có tác dụng tương tự như những hiện vật đựng óc tiền ở Tấn Ninh. Có hiện vật đặc biệt để đựng óc tiền nhưng không hề bài trừ khả năng dùng trống đồng để đựng óc tiền. Cho nên có những cái chậu hình trống đồng chưa chắc đã loại trừ việc dùng trống như chậu.

Cũng có người như Từ Tùng Thạch cho rằng trống đồng có thể dùng để nấu, hoặc theo tác giả thì căn cứ vào bài ca *Hồng thủy hành lưu*, trống đồng còn được dùng làm thuyền để tránh lụt. Trong những đợt đi nghiên cứu về

trống đồng từ năm 1961 trở lại đây ở Khu Tây Bắc, Khu Việt Bắc và Khu 4 cũ, chúng tôi vẫn thấy hiện vật này: trống đồng vẫn được dùng để đựng đồ vật không lấy gì làm quý cho lắm, kể cả việc đem đựng nước, và một số công dụng linh tinh khác nữa. Tất nhiên, theo chúng tôi hiểu, tuy hình này có thật, nhưng nó không giúp gì cho chúng ta trong việc tìm hiểu công dụng cơ bản của trống đồng.

Do vị trí đặc biệt trong sinh hoạt bình thường của cuộc sống cho nên trống đồng có một ảnh hưởng rất lớn đối với các đồ dùng sinh hoạt khác. Vấn đề này đã có nói đến ở trên kia. Ở đây, xin chỉ bàn đến những hiện vật, hay những nghi vệ có tính chất trang trí mang hình trống đồng, hay nói cách khác, tính chất dùng dáng hình của trống đồng để làm vật trang sức.

Ở Tấn Ninh, trong đợt khai quật lần thứ 2, đã phát hiện được trong số 9 ngôi mộ một số tượng đúc hình động vật gắn trên đầu các gậy, mang tính chất trang trí. Các hiện vật này có họng tra cán, có lỗ để cắm chốt hãm, một số còn giữ được một mảnh gỗ trong họng, và có thể chia làm 2 loại: loại không có đế và loại có đế hình trống đồng. Loại không có đế, thường là loại hình đầu bò, hình đầu nai, hình cá, hình đầu rắn. Đáng chú ý là loại có đế. Loại này tìm được trong 9 ngôi mộ gồm 26 hiện vật. Đặc biệt trong 2 mộ số 19 và số 20, mỗi mộ có cả một bộ 7 cái. Có thể chia ra thành 2 thứ:

— Một thứ dùng ngay hình dáng trống đồng làm vật trang trí. Hiện vật tìm được trong mộ M. 13.275 có một hình trống đồng đặt ngay trên họng bịt đầu gậy. Trống này có cả 10 vòng trang trí hình thừng. Thứ này ít gặp. Ở Trung Mậu (Hà Nội) cũng đã tìm được một chiếc trống đồng nhỏ có quai ngay giữa chính mặt trống. Cách trang trí này có lẽ còn nguyên thủy hơn cách cắm lên trên đầu gậy.

— Một thứ phổ biến, thường gặp là dùng trống đồng làm đế, trên mặt có gắn các khối tượng: Bò đứng hoặc nằm cuộn tròn, ung dung khoan thai; thỏ đứng chụm chân, vênh tai muốn nhảy; hươu đứng bình thản, yên tĩnh; rắn chim cắn nhau: rắn cắn cánh trái đang vẫy của chim và chim nghênh cao cổ cắn đuôi rắn; chim phượng xòe đuôi; chim uyển ương; chim ó vỗ cánh; công; chim mỏ dài (?); người đàn bà quỳ hoặc đứng. Kiểu này nhiều nhất.

Các cách dùng trống hoặc đế bằng trống đồng như trên, tuy chỉ tồn tại dưới hình thức,

nhưng phải chăng qua đó cũng phản ánh hiện tượng dùng trống hoặc như kiểu một loại đơn trang trống, một loại ngai uy nghiêm của những bậc bô lão, quyền uy, hoặc như một loại thềm danh dự, một loại đài vinh quang, hay đơn giản hơn, một loại bệ nhằm phục vụ đơn thuần yêu cầu thẩm mỹ, nghệ thuật. Nhận xét này có thể khẳng định được qua hiện vật tiêu biểu khai quật được ở khu mộ táng Đông Sơn. Đó là một chiếc trống đồng nhỏ trên mặt có khối tượng thú 4 chân, hình như hổ.

Từ cõi sống, trống đồng cũng đi theo chủ nhân của chúng về thế giới bên kia: vật tùy táng quan trọng. Xã hội ngày càng phát triển, yêu cầu phổ cập ngày càng bức thiết, một loại trống minh khí đã ra đời để phục vụ cho mục đích này, bên cạnh những chiếc trống thật hay thay cho những chiếc trống thật.

Trống minh khí nhằm thỏa mãn nhu cầu về nhận thức của con người, cho nên đã có nhiều ý kiến bàn cãi nên xếp chúng vào văn hóa vật chất hay văn hóa tinh thần. Có điều là sự ra đời của trống minh khí ở nước ta trùng hợp với cuối sơ kỳ thời đại sắt, ở những thế kỷ đầu Công nguyên, khi nhận thức về con người và thế giới hẳn đã bao gồm cả một triết lý sâu sắc rồi. Nếu thế thì những chiếc trống này có bao hàm ý nghĩa như một loại tiền đề tiêu dùng khi đi vào cõi chết không?

Ở nước ta, ngoài việc dùng trống đồng làm vật tùy táng còn có hiện tượng dùng trống để chôn người chết như trống Đào Thịnh (Yên Bái). Thật ra những cư dân cổ trên đất nước ta ở sơ kỳ thời đại sắt — thiên niên kỷ thứ 1 trước Công nguyên — những thế kỷ đầu Công nguyên — vẫn thường hay dùng những hiện vật bằng đồng thau để làm quan tài như thạp Đào Thịnh, như những chậu khai quật ở Vườn Rú, Xóm Ngoại, Trung Mậu... Ở thời đại đá mới, thời đại đồng có hiện tượng dùng vỏ, chậu gốm làm quan tài. Song thời đại sắt xuất hiện những quan tài bằng kim khí, trong đó những loại quan tài bằng đồng thau như đã phát hiện trên đất nước ta có lẽ là hình thức sơ khai. Tất nhiên vấn đề này có liên quan đến vấn đề xã hội và về mặt tư tưởng nữa.

2. Trong địa hạt kinh tế, trống đồng đã phát huy tác dụng trong lưu thông, trao đổi, trong tích lũy làm giàu. Ở đây chỉ xin bàn về quan hệ buôn bán.

Chu Phủ, tác giả sách *Khê Man từng tiền* (trống), cho biết rằng người Man thích trống hơn vàng. Vùng Hoa Nam — bắc Việt Nam còn phổ biến việc dùng tiền đồng để đúc trống cho nên thời Đông Tấn, năm 378, Hiếu Võ phải ra lệnh cấm hiện tượng « tham lợi », « phá vật quý của nước » mang tính chất phá hoại kinh tế, theo cách nhìn của giai cấp thống trị. Thật ra ngay đến thời Thanh, giá của trống đồng vẫn còn rất đắt. Chi Doãn Viên, tác giả *Dị lãm*, cho biết người hào phú tranh nhau mua với giá 100 trâu cũng không tiếc. Quảng Lộ, trong sách *Xích Nhã*, thì lại cho rằng giá cao, đôi đến 1.000 trâu cũng tìm mua.

Trong quan hệ buôn bán trao đổi ở nước ta từ thiên niên kỷ thứ 1 trước Công nguyên cho đến cả gần đây ở một số vùng trên Trường Sơn, trống đồng còn đóng vai trò của một thứ hàng hóa có chức năng như tiền tệ. Đối với trống loại 1 phổ biến ở thiên niên kỷ thứ 1 trước Công nguyên, thông qua việc trao đổi buôn bán trống đồng mà chúng ta đã có thể xác lập được bản đồ phân bố của loại trống này ở vùng Đông Nam Á, phía bắc lên đến bắc Trường Giang (19), có người còn cho đến cả vùng Mông-cổ nữa, phía nam xuống đến cả các vùng hải đảo ở In-đô-nê-xi-a, phía tây đến những vùng rộng lớn của Thái-lan, Miến-điện. Nói chung quê hương đầu tiên của trống đồng là vùng trung tâm ở miền bắc nước ta.

Như trên đã nói, ở Tấn Ninh, người Điền dùng trống đồng để đựng ốc tiền không phải là vì rẻ rúng trống đồng mà là vì xem trống cũng là một thứ tài sản quý và quan trọng. Ngay đến cả sau này, tinh chất đại biểu cho giàu sang của trống đồng vẫn không hề bị giảm sút, tính chất tượng trưng này được khẳng định bằng các hàng chữ đúc trên mặt của trống đồng. Hê-gơ và Văn Hựu đều đã nêu ra những trống phát hiện được ở Quảng Tây có đúc ở trên mặt hai hàng chữ « vĩnh thế gia tài, vạn đại tiền bảo ». Điều đó chứng tỏ trong xã hội mà quyền tư hữu là thiêng liêng, bất khả xâm phạm nguyện vọng xem trống đồng, là một thứ tài sản trong nhà quý đến vạn đời, một thứ thần tài mà nếu có nó trong nhà thì giàu sang đã muôn thuở là một hiện tượng phổ biến. Ở Vân Nam, trên một mặt trống chúng ta còn đọc được một hàng chữ « Bàn cổ chí môn, nhân vượng tài hưng », có trống đồng người mạnh khỏe thịnh vượng, gia tài tích lũy được dồi dào, phong phú, đó là quan niệm từ thời « Bàn cổ cho đến nay ».

Trống đồng là một hiện vật điển hình có giá trị về nhiều mặt, ở đây đang bàn về mặt kinh tế. Cho nên chúng là một thứ tài sản

quý giá, được xếp hàng đầu trong số chiến lợi phẩm mà kẻ chiến thắng hay quan tâm đến trước tiên. *Hậu Hán thư* có nói về Mã Viện huống ở nước ta vào đầu Công nguyên. Vì nhiều trống đồng khiến cho nhiều nhà nghiên cứu Trung Quốc trước kia một hồi gian dài đã nhận định sai lầm trong cách gọi trống đồng là trống Không Minh. *Nam sử* huyện Âu Dương Ngụy, *Minh sử* chuyện Lưu Hiền đều có ghi sự tích của những người này trong việc thu nhặt chiến quả độc đáo: những trống đồng cổ.

Giá trị kinh tế của trống đồng còn có thể xét qua việc buôn bán đồ cổ, một việc làm có hại cho khoa học, tồn tại từ thời Đường — Tống rồi về sau và đặc biệt hoành hành dữ dội trong thời cận hiện đại với sự phát triển của chủ nghĩa tư bản, với sự bành trướng xâm lược của chủ nghĩa đế quốc. Đó là một hành động cần phải lên án nghiêm khắc.

3. Về mặt ý nghĩa xã hội như trên đã trình bày, trống đồng có tác dụng như trống hạc, trống chiến, trống hiệu, trống canh, trống thờ, trống táng, trống minh khí. Người ưa ở vùng này còn dùng trống làm vật cống hiến cho vua. Ở nước ta cho đến đầu thế kỷ thứ 19, trống đồng vẫn được xem là một thứ vật cống hiến quan trọng. Trống đồng cũng đã đi vào lịch sử ngoại giao. Có trống đồng như « người thịnh vượng » mà « nước cũng thịnh vượng ».

Như trên đã nói việc sưu tầm trống đồng đã có từ đầu Công nguyên nhưng đứng về mặt bảo tàng học mà nói, từ thời Lương trở đi người Hán đã ráo riết sưu tầm, sang thời Tống thì trống được cất giữ cẩn thận, thời Minh thì xuất hiện chuyên luận nghiên cứu như *Tây Thanh cổ giám* và *Tục giám* với sự ghi nhận đến 23 chiếc. Thời Minh — Thanh rõ rệt đối với người Hán trống đồng sưu tầm được đã đem trưng bày ở chùa, đền, lầu, gác cho mọi người đến xem.

Ngoài mục đích sưu tầm trống đồng như trên, chúng ta còn có thể xét thêm về mặt xã hội:

- + Trống đồng với truyền thống dân tộc;
- + Trống đồng với giàu sang quyền uy.

a) Về ý nghĩa của trống đồng đối với truyền thống dân tộc đã có nguồn gốc sâu xa trong lịch sử nước ta. Khi Đinh Tiên Hoàng

thống nhất đất nước đã chú ý sưu tầm những hiện vật tiêu biểu này. Theo thần tích làng Thượng Lâm, vua Đinh có cho dân làng một chiếc trống để thờ (20).

Thời Tây Sơn, Nguyễn Quang Bàn, em Cảnh Thịnh, năm 1802 đã đem một chiếc trống đồng bắt được ở bờ nam sông Mã cúng vào miếu thần núi Đồi Cờ thuộc làng Đan Nê, huyện Yên Định (Thanh Hóa) để giúp cho âm nhạc trong miếu khi cúng tế, và thấy nó thì hiểu ngay tên miếu (21).

Vì nhận rõ được tính chất quan trọng này cho nên việc đúc trống đồng tồn tại lâu dài ở nước ta cũng như ở các dân tộc ít người ở nam Trung Quốc. Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam có sưu tầm được một chiếc trống đồng đúc năm Cảnh Thịnh thứ 8 (1800) thời Tây Sơn (22). Ở Hoa Nam, những chiếc trống loại 4 có chiếc đúc năm Nhâm Tuất, Thanh Khang Hi thứ 21 (1682). Chiếc trống loại 4 mà Hê-gơ dẫn trong sách của mình có hàng chữ ghi đúc năm Đạo Quang thứ 12 (1832), nhưng cũng có người còn hoài nghi. Lý do nghi hoặc cũng dễ hiểu, thật ra niên đại ấy không phải là không thể tin được, vì trong số trống loại 4 sưu tầm được ở Quảng Tây, có trống còn có chữ ghi đúc vào năm Đạo Quang thứ 2, sớm hơn trống kia 10 năm. Mặt khác sử sách cũng cho biết trong quá trình đúc trống có khi còn giết cả hàng nghìn thợ như đã ghi chép trong *Tấn thư*, *Hách liên bột bột tải ký*, và rõ ràng là kỹ thuật này đối với chúng ta hiện nay cũng còn nhiều bí ẩn (23). Theo các sử sách cũ như *Quảng Châu ký*, *Tùng thư địa lý chí*, trống sau khi đúc xong hoặc « treo ở giữa sân, sáng sớm đặt rượu, mời người đồng loại đến đầy cửa, con gái nhà hào phú cầm thoa gõ trống, đánh xong để lại biểu chủ nhân... », hoặc như tư liệu khảo cổ ở Tấn Ninh, dùng người làm vật hy sinh để hiến tế trống đồng. Nghi lễ hình như được tổ chức không phải « ở giữa sân » như tài liệu nói trên, vì người chủ trì cuộc tế này lại ngồi trong kiệu do 2 người khiêng và trong số những kẻ tùy tùng thì lại có 3 người với ngựa. Trống đồng được xếp thành hình một cây trụ, 3 chiếc chồng lên nhau, to ở dưới, nhỏ ở trên.

Đối với bọn xâm lược thì chúng không những đã quá hiểu rõ giá trị của những chiếc trống đồng này còn quý hơn cả sinh mạng. mà còn biết như *Minh sử* đã ghi « trống mất thì vận người Man cũng hết vậy ». Vì vậy, chúng phải ráo riết thu trống để phá hủy nhằm đồng hóa tiêu diệt tinh thần dân tộc như Mã Viện đã làm, hoặc thu trống để đàn áp các dân tộc ít người vùng tây nam Trung

Quốc như Khổng Minh đã thực hiện. Có trống thì « nhân vượng tài hưng » vậy thì phải phá trống đi cho nhân suy tài diệt. Với chính sách xâm lược về mặt văn hóa của bọn thực dân đế quốc, trống đồng cũng lại là một đối tượng được chú ý đặc biệt, được vơ vét ráo riết. Phần lớn các trống hợp đáng tiếc xảy ra đã cho biết rằng ngày phát hiện ra trống thường cũng là ngày ghi nhận sự mất tích của nó. Trường hợp chiếc trống Sông Đà là một ví dụ, nó được sưu tầm, rồi đem đi triển lãm ở Pa-ri, cuối cùng không biết tằm tích ở đâu.

Mặt khác để làm giảm giá trị của những chiếc trống đồng, bọn thống trị nếu không tiêu hủy được thì cố tình làm ngơ, tránh không nói đến, bỏ rơi cho nó chìm vào sự lãng quên của thời gian. Bên cạnh đó, người ta còn cố tạo ra một tâm lý sợ hãi đối với trống đồng như Truong Mục trong *Dị văn học* có nói tới chiếc trống thành yêu. Lục Thứ Văn trong *Khê Liêm chí* (Thanh) có nói đến những ai lấy trống thì ban đêm sẽ bị hổ vờ. Trống này gây nên những điều yêu ma quỷ quái cũng không phải là chuyện hiếm thấy ở nước ta.

b) Trống đồng đối với giàu sang và quyền uy xưa nay đã có nhiều người bàn đến rồi, thực chất là vấn đề xã hội chính trị. Thời hiện đại người ta hay tích lũy vàng, nhưng thuở xưa ở nước ta và vùng Hoa Nam (Trung Quốc), tục tích lũy trống đồng rất phổ biến. Trống đồng là một thứ tài sản đặc biệt có giá trị nhiều mặt, cho nên chủ nhân của chúng cũng hay trưng bày ra để phô trương sự giàu có của mình. Trống đồng là tiêu chuẩn quan trọng nói lên mức giàu sang, nhưng cũng là tiêu chuẩn về quyền lực. *Minh sử* cho biết người Man có 2—3 trống đồng thì có thể « tiếm hiệu, xưng vương ». Giàu sang đi liền với quyền uy. Người có nhiều trống thì được suy tôn làm trưởng, cho nên *Đường thư* cho biết rằng dùng trống đồng để thưởng người có công lao thì người Man thích thú hơn, không những vì người Man « thích trống đồng hơn vàng bạc » như Chu Phủ đã nói, mà còn vì có nhiều trống chủ nhân của nó có thể có được nhiều quyền lợi chính trị hơn, bảo đảm và phát triển sự giàu có của mình hơn. Vì có liên quan mật thiết với quyền uy cho nên trống đồng trở thành vật ban thưởng cho các tù trưởng. Các trống đồng của lang đạo người Mường vùng Hòa Bình tương truyền là do các vua Lê cấp cho tổ tiên họ.

4. Về mặt văn hóa tinh thần, trống đồng không những thể hiện sự độc đáo sáng tạo

của cư dân vùng này, mà còn thể hiện ý thức đấu tranh cố gắng bảo vệ độc lập tự chủ của mình. Trống đồng thể hiện ước mơ tự do của những người đúc trống, phản ánh sinh hoạt hạnh phúc của người có trống. Trống đồng đi vào văn học dân gian, vào truyền thuyết thần thoại. *Đại Nam nhất thống chí* cho biết rằng « trống đồng tương truyền do Hùng Vương làm ra ». Vị thần được Hùng Vương phong làm « Đồng cỏ đại vương » trong các chuyện « Minh chủ đồng cỏ sơn thần » (*Lĩnh Nam chích quái*). « Minh chủ linh ứng chiêu ứng bảo hộ đại vương (*Việt điện u linh*), phải chăng chính là chiếc trống đồng? Đồng Cỏ, nay ta gọi trống đồng, là một địa danh quen thuộc, theo cách đặt tên thông thường của chúng ta, để chỉ những nơi phát hiện được trống đồng, như núi Đồng Cỏ, ao Đồng Cỏ, đầm Đồng Cỏ, vực Đồng Cỏ, ghềnh Đồng Cỏ, thôn Đồng Cỏ, ... Trống đồng từ tên chung trở thành tên riêng.

Mặt khác, như trên đã nói, trong sinh hoạt tinh thần, trống đồng có tác dụng rất lớn khi đóng vai trò trống thờ. Ở đây có hai vấn đề có thể tách bạch tức là trống thờ và thờ trống. Việc đặt rượu hoặc dùng người sống làm vật tế trống đã bàn ở trên, về cơ bản, chỉ có thể xem như một nghi lễ khánh thành việc đúc xong trống nhân kỷ niệm một vấn đề gì đó, ví dụ như *Xích Nhã* đã chép đúc trống để ăn mừng sinh con trai chẳng hạn, hơn là một tục thờ trống. Về mặt thờ trống, mới chỉ có tài liệu dân tộc học để tham khảo. Trước khi vào mùa làm nương rẫy, để cầu mong mùa màng được tốt, thu hoạch nhiều, người Xá Kơ-mu ở Khu Tây Bắc thường tổ chức một buổi lễ cúng để trừ tà cầu phúc. Họ dùng 3 con gà để làm lễ, 1 để cúng ông táo — thần nhà Roi Gang, 1 để trừ tà cho những người sau này đi làm nương rẫy, kể cả cho trâu ngựa, và 1 để tế trống. Sau khi trừ tà cho trâu xong, họ giết con gà thứ 3 đem máu tưới lên mặt trống với lối cầu chúc cho trống có dáng hình đẹp đẽ, có tiếng âm vang thấu trời, có âm điệu vui tươi làm nức lòng người đi sản xuất, dù có đánh mạnh mấy cũng không vỡ để đem lại phần khởi và tự hào cho gia đình. Sau buổi lễ, người ta giết lợn ăn uống, hát múa, rồi bắt tay vào phát rẫy, làm nương (24).

Trống đồng với tục thờ mặt trời ở các cư dân nông nghiệp xưa nay cũng đã nhiều người nói đến. Qua hoa văn trên mặt trống đồng loại 1 chúng ta cũng biết được những người đúc ra trống ở thiên niên kỷ thứ 1 trước Công nguyên đã thể hiện quan niệm sự quay vòng của quả đất chung quanh mặt trời. Ở

giữa mặt trống có hình một ngôi sao trong rưng cho mặt trời với những tia nắng tỏa ra chung quanh. Hình dáng các tia này rất đa dạng và phong phú. Đầu thế kỷ này chúng ta nói chỉ biết những trống có mặt trời 6, 8, 10, 12, 14, 20 cánh, nhưng nay đã biết thêm những trống có mặt trời 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 20, 22, 32 tia và cả những chiếc chỉ có một cục tròn nổi ở giữa không có cánh vươn ra. Những con số này thể hiện sự suy nghĩ gì của cư dân nông nghiệp thời xưa ở nước ta và vùng Hoa Nam (Trung Quốc), đến nay ta chưa giải thích được.

Trống đồng cũng đã đi vào văn học chính thống. Từ thời Đường — Tống về sau, bên cạnh xu hướng phỉ báng trống đồng, cũng có không ít nhà thơ ca vịnh chúng (25). Trống đồng đi vào nghệ thuật, dáng trống với những hình khối chủ đạo trong điêu khắc, hoa văn trang trí với những mô típ điển hình trong hội họa. *Lĩnh ngoại đại đáp* cho rằng việc nhuộm chàm in hoa văn bằng cách gắn sáp ong không ai bằng người Dao, người Man, và *Khê Man tòng tiền* cũng cho rằng họ bắt chước hoa văn của trống đồng để lấy sáp khắc bản mà nhuộm vải. Trên quần áo của người Thái ở miền núi Nghệ An hiện nay vẫn còn thấy thêm nhiều mẫu hoa văn giống như hoa văn trống đồng (26).

Trống đồng với nghệ thuật và nghệ thuật của trống đồng là một đề tài rộng lớn chưa có điều kiện bàn được ở đây.

Công lao lớn nhất của trống đồng là bảo vệ được truyền thống dân tộc. «Tiếng trống đồng vang dậy tỉnh ngộ được điều nghi ngờ không rõ từ nghìn xưa». Vậy tiếng trống đã «vang dậy» như thế nào.

Người xưa đã dùng trống đồng để đọc tấu và hòa tấu, hay nói cho đúng hơn là tấu trống đồng lên, có tính chất độc lập, và dùng trống đồng để phối thuộc trong lúc trình diễn, có tính chất chỉ huy. Tiếng trống cất lên người ta «hò reo» trợ ứng với niềm thông cảm phấn chấn, hoặc say sưa nhảy múa thể hiện lòng tự hào đã chinh phục được khó khăn. Trống đánh thành tiếng, chưa thể gọi là âm. Âm sắc phải thể hiện được lòng người bình dị, tâm hồn trong sáng, tình cảm chan chứa, nhạc điệu phải tỏ rõ sự độc đáo ngoan cường đầy hạnh phúc, đấu tranh phải tỏ rõ lòng can chứa dũng mãnh khát khao độc lập tự do, cho nên không phải vô cớ mà trong một thời gian dài từ tiền ta đã chọn âm nhạc chủ đạo qua chất liệu tiếng đồng thời thức, khẩn cấp. Âm nhạc trống đồng cất lên, 1, 2, 4 hoặc nhiều trống, như hoa văn trang trí trên các

mặt trống loại 1 cỡ nhất của ta, do những người khác ca hát nhảy múa, đã thể hiện cuộc sống thanh bình hạnh phúc nhưng kiên cường bất khuất, tự do thoải mái không gò bó nhưng có tổ chức chặt chẽ phối hợp nhịp nhàng. Chính điều đó được phát huy cao độ ở thời Lý — Trần sau đó.

Các sách xưa từ thời Đường về trước như *Tùng thư — Địa lý chí* có nói đến cách treo trống để đánh, *Quế Hải ngụ hành chí* có nói đến cảnh hai người khiêng trống vừa đi vừa đánh. Phần nhiều tài liệu dân tộc học vùng Hoa Nam, trước đây có lẽ phù hợp với cách đánh này cho nên không ít người đã phê phán cách nói của *Đại chu chính nhạc trong Thái bình ngự lãm* rằng trống đặt úp và đánh lên bề mặt, là một lối nói suy diễn, tưởng tượng, không đúng sự thật, vì nếu như thế thì trống đồng cần gì phải có quai. Khi phát hiện ra những chiếc trống loại 1 cỡ nhất ở trên miền bắc nước ta với những hoa văn hình trống đồng ngay trên mặt trống, tang trống, và những giá đỡ trống thờ trong các đền chùa đình miếu thì lại có không ít người cho rằng cách đánh cỡ nhất là đặt mặt bằng của trống lên trên rồi đánh dọc xuống, còn cách treo trống để đánh là cách đánh sau này.

Tư liệu khảo cổ về thời gian trước Công nguyên đã giải quyết được ý kiến tranh luận này. Ở Tấn Ninh, trên một cái nắp đáy trống đồng ở ngôi mộ số 12, có đến 127 khối tượng đang trình diễn một cảnh giết người để tế trụ đồng. Quang cảnh này nói rõ người Điền đã dùng một cây xô vào quai trống rồi gác ngang lên 2 cọc đứng, một người cầm dùi đánh vào mặt trống. Cũng ở mộ này, trên một nắp đáy trống khác có hình hoa văn đúc chìm diễn ra một cảnh nhảy múa theo nhịp trống đồng, trong đó có hình 2 người khiêng đứng một chiếc trống và hình 2 người khác đối diện với nhau đánh xuống mặt trống, hình như vừa đánh vừa hát. Những hiện vật cùng thời ngay trong một ngôi mộ đã khẳng định 2 cách đánh trống này đều xưa như nhau:

— Đặt trống đồng để cho mặt trống nằm ngang và đánh dọc từ trên xuống;

— Đặt trống bằng để cho mặt trống đứng thẳng và đánh ngang từ ngoài vào.

Khi đánh dọc, trống được đặt thẳng lên sàn nhà hoặc sàn thuyền (như hoa văn trang trí trên mặt trống ở Tấn Ninh, trống Ngọc Lũ...) tất nhiên là những mặt sàn này không được kín. Nếu đặt lên một mặt kín như mặt đất

chẳng hạn thì người xưa phải kê trống lên (như ở trống Khai Hóa, Ngọc Lũ, Hoàng Hạ...) hoặc đặt trong các giá... Một bức chạm đá ở In-đô-nê-xi-a còn cho thấy tượng đúc nổi của một chiến sĩ dắt voi, vai mang trống đồng như kiểu đeo gùi, mặt trống lên trên. Phải chăng khi đánh dọc, ngoài cách *dặt*, còn có cả cách *treo*? Khi đánh ngang, ngoài cách treo như trên đã nói, trong khi đi điều tra ở Nghệ An, chúng tôi còn thấy có một cách treo tương tự với cách treo mà Văn Hựu đã nói đến nhưng, ở đây người ta buộc thẳng vào cây mà không cần phải lợi dụng một chạc ba.

Âm nhạc ở Đông Nam Á xưa, khi nói đến bộ gõ, thường người ta hay chia chất liệu ra làm 5 loại: đá, đồng, gỗ, xương (hay đất) và dây. Để giải quyết vấn đề âm giai người xưa dùng những hiện vật khác nhau, mỗi hiện vật có một âm nhất định: về đá, ở Trung Quốc có loại biên khánh, ở ta có kiểu đàn đá như đã phát hiện ở Tây Nguyên; về đồng, Trung Quốc có các loại biên khánh; còn về gỗ, thì như kiểu đàn tơ rưng ở Tây Nguyên. Đối với trống đồng thì hình như đã tổng hợp vào làm một, không những dùng cả mặt trống và thân trống để tạo nên các âm khác nhau, mà ngay trên mặt trống, với độ dày mỏng khác nhau cũng tạo ra những âm khác nhau. Dùng trống có thể đánh lên được giai điệu.

Để làm phong phú thêm cách diễn tấu, như Văn Hựu đã cho biết, người Mèo còn dùng cách đánh trống 2 người, 1 người cầm dùi đánh lên mặt trống, 1 người cầm một thùng gỗ hoặc thùng bằng gốm lay động phía sau cho không khí lưu chuyển, tạo nên những hồi âm phức tạp. Cách diễn tấu này làm cho chúng ta liên tưởng đến cách thổi ra và hút vào trên miệng ác mô ni ca.

Trống đồng là một hiện vật độc đáo ở Đông Nam Á, được lưu hành trong gần 3.000 năm ở nhiều dân tộc trong vùng này. Nhiều tộc đã đúc và nhiều tộc đã dùng trống đồng qua nhiều chế độ khác nhau. Hiện thực phong phú và đa dạng ấy thể hiện tính phức tạp của một nhóm người trong lịch sử được gọi là Bách Việt, giống nhau ở cái tên Việt nhưng khác nhau về nhân chủng, về ngôn ngữ, về tộc thuộc và cả về trình độ phát triển xã hội. Chính sự thống nhất ấy cho phép bàn đến việc dùng trống đồng một cách khái quát, tổng hợp, chung cho cả nhóm Bách Việt, và cũng chính do những sự khác biệt ấy mà chúng ta càng hiểu rõ thêm vai trò, tác dụng và ý nghĩa của hiện vật truyền thống này đối với từng nhóm người Việt phương Nam.

(1) Trần Văn Giáp: *Trống đồng với chế độ chiếm hữu nô lệ ở Việt Nam — Văn Sử Địa*, Hà Nội, số 15, tháng 3-1956. Trang 30—35.

(2) Đào Duy Anh: *Văn hóa đồ đồng và trống đồng Lạc Việt — Tập san Đại học*, Hà Nội. Trang 41.

(3) Đào Tử Khải: *Vài ý kiến về chiếc thạp Đào Thịnh và văn hóa đồng thau—Nghiên cứu lịch sử*, Hà Nội, số 27, tháng 6-1961, trang 49—56; số 29, tháng 8-1961, trang 41—52.

(4) Diệp Đình Hoa: *Nghiên cứu sơ bộ về những mối liên quan giữa đồ đồng thau ở Đông Sơn và đồ đồng thau ở Tân Ninh—Thông báo khoa học — Khoa sử Trường đại học Tổng hợp Hà Nội*, 1962. Trang 157—167.

(5) Diệp Đình Hoa: *Vài nhận xét về bài «Mấy ý kiến về nền văn hóa Đông Sơn» của Lê Văn Lan đăng ở «Nghiên cứu lịch sử» số 30—31 — Khoa sử Trường đại học Tổng hợp Hà Nội*.

(6) Diệp Đình Hoa: *Sơ kỳ thời đại sắt ở nước ta và vấn đề Hùng Vương—An Dương Vương — Hội nghị lần thứ 2 nghiên cứu thời kỳ lịch sử Hùng Vương*, Hà Nội, 1968.

(7) Ph. Hê-gơ (Franz Heger): *Những trống kim khí cổ ở Đông Nam Á (chữ Đức)*, Lai xích, 1902. Bản dịch của Viện Mỹ thuật mỹ nghệ.

(8) Diệp Đình Hoa: *Về niên đại các di tích Hùng Vương—Khảo cổ học*, Hà Nội, số 2, tháng 6-1969. Trang 42.

(9) Theo Hê-gơ thì mãi cho đến năm 1883 các nhà khảo cổ và các người sành sỏi về nghệ thuật ở phương Tây thời bấy giờ còn cho rằng chiếc trống đồng đặt trong căn phòng đầu tiên của Phòng triển lãm về đồ đồng của Viện bảo tàng của triều đình hoàng đế nước Áo về nghệ thuật và công nghiệp là một cái bản hình đáng đặc biệt hoặc là một cái nồi.

(10) *Đại Việt sử ký toàn thư* — Nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hà Nội, 1968. *Thực lục*. Tập III, quyển XI, trang 164.

(11) Từ Tùng Thạch: *Lịch sử nhân dân lưu vực sông Việt (chữ Trung Quốc)* — Thượng Hải, 1941.

(12) Văn Hựu : *Sưu tập trống đồng cổ* (chữ Trung Quốc) — Bắc Kinh, 1957.

(13) Tất nhiên ở Trung Quốc ốc tiền đã khai quật được rất sớm trong các di chỉ thuộc thời đại đá mới, nhưng giá trị tiền tệ của nó bắt đầu từ thời Ân.

(14) Đào Tử Khải : Bài đã dẫn.

(15) Hiện tượng này còn có khả năng tìm được trong văn hóa Hòa Bình. Cuộc thám sát thung Sào Động 2 cũng đã cung cấp những bằng chứng cụ thể bước đầu.

(16) Đặng Phong : *Kinh tế thời nguyên thủy ở Việt Nam* — Nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hà Nội, 1970. Trang 414—416.

Diệp Đình Hoa và Hoàng Văn Khoán : *Vài nét khái quát về tiền cổ Việt Nam—Thông báo khoa học—Khoa sử Trường đại học Tổng hợp Hà Nội*. Tập V, 1971, trang 247.

(17) Xem chú thích (3).

(18) Ở đây chúng ta mới nói sơ lược đến ý nghĩa của việc dùng loại ốc tiền về mặt tính chất quý báu của nó trong khi làm vật môi giới để trao đổi lưu thông. Ốc tiền được nhiều dân tộc trên thế giới dùng với những ý nghĩa khác nhau. Trong thời gian dài, tác dụng của chúng trong đời sống vật chất và tinh thần của con người rất phong phú và đa dạng, nhưng có lẽ được cất giấu kỹ lưỡng nhất không đâu bằng ở Tấn Ninh, Mác-cô Pô-lô cho biết đến thế kỷ thứ 13, vùng Vân Nam vẫn còn dùng ốc tiền lấy ở đảo Côn Lôn (Nam Bộ) tuy rằng *Bình chuẩn thư* trong *Sử ký* của Tư Mã Thiên có cho biết đến thời Tần đã có quy định chỉ được dùng ốc tiền là vật trang sức mà thôi.

Về thời gian, loài người dùng ốc tiền từ hậu kỳ thời đại đá cũ. Sang đầu thời đại đồng nó được dùng như tiền tệ. Công dụng này của nó còn tiếp tục cho đến thế kỷ thứ 18, thứ 19 ở Ấn-độ, cuối thế kỷ thứ 19 ở Lu-ang Pra-bang, Băng-cốc, 1/2 thế kỷ thứ 20 hay gần đây ở vùng châu Phi xích đạo.

Về không gian, hầu như loài người ở khắp nơi trên trái đất này đều dùng chúng. Ngoài các vùng rộng lớn ở Trung Quốc, Liên Xô, Việt Nam như trên đã nói, chúng hầu như được cư dân 2 lục địa Á — Âu dùng với nhiều mục đích khác nhau như ở Nhật Bản, Miến-điện, Thái-lan, Ấn-độ, Ba-tư, Luông Hà, Ả-rập, Ai-cập, Pháp, Anh, Đức, Hung-ga-ri, Thụy-điền,... toàn bộ cư dân của châu Phi, cư dân các vùng đảo nam Thái Bình Dương, người Anh-điêng ở bắc Mỹ.

Ở Trung Quốc, hoa văn trang trí hình ốc tiền xuất hiện trên đồ gốm thời Đại đá mới, đồ đồng sơ kỳ thời đại sắt — thời Chiến Quốc. Điều lý thú là trên các trống đồng phát hiện được ở Quảng Tây người ta nhìn thấy có cả hoa văn hình ốc tiền.

(19) Lý Gia Đoan : *Bản đồ phân bố trống đồng từ thời Hán — Tấn đến nay* (chữ Trung Quốc) — Khảo cổ, Bắc Kinh. Số 9 — 1961.

Hà Kỳ Sinh : *Lược thuật những khu vực phân bố trống đồng thời cổ của Trung Quốc* (chữ Trung Quốc) — Khảo cổ, Bắc Kinh. Số 1-1965.

Theo Hà Kỳ Sinh, ở Quảng Đông có 22 địa điểm phát hiện được 60 trống đồng; Quảng Tây 23 nơi, 60 chiếc; Hồ Nam, 6 nơi; Giang Tây, 1 nơi; Quý Châu, 30 nơi; Tứ Xuyên, 26 nơi; Vân Nam, 24 nơi...

(20) Xem Tập san Trường Viễn Đông bác cổ Pháp, Hà Nội, 1935. Tập XXXIV. Trang 752.

(21) Trần Văn Giáp và Nguyễn Duy Hinh : *Một bài văn đời Tây Sơn khắc trên biển gỗ ở miếu thờ thần núi Đồng Cổ (Thanh Hóa)* — Khảo cổ học, Hà Nội. Số 5 — 6, tháng 6-1970, trang 168 — 175.

(22) Xem ảnh trong *Lịch sử Việt Nam* — Nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hà Nội, 1971- Tập 1, trang 355.

(23) Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam đã mời một số chuyên gia đức đồng để đúc thử trống loại 1, nhưng chưa thành công. Tất nhiên sự vĩ đại của lò tiền chúng ta trong lĩnh vực đúc đồng không phải ngay một lúc mà khám phá được nhưng trước kia có những kẻ mang nặng đầu óc thực dân, khi chưa hiểu đã vội tuyên bố rằng đây là một kỹ thuật lạc hậu hay du nhập từ ngoài vào.

(24) Xem thêm H. Ru (H. Roux) : *Một vài dân tộc ít người ở bắc Đông Dương* (chữ Pháp) — Tạp chí Pháp Á, số 92 — 93, tháng 1 và 2-1954. Trang 328 — 329.

(25) Trịnh Sư Hứa : *Lược khảo về trống đồng* (chữ Trung Quốc), Thượng Hải, 1937.

(26) Tài liệu dân tộc học xưa nay giúp chúng ta nghiên cứu so sánh trong phạm vi này. Trong số các tài liệu đã biết trước đây thấy ở người Mèo rõ nhất, với tài liệu mới thu thập được thấy ở người Thái vùng núi Nghệ An còn giữ lại được nhiều nhất.

LỊCH THỜI HÙNG VƯƠNG TRÊN MẶT TRỐNG ĐỒNG HOÀNG HẠ

BÙI HUY HỒNG

TỪ CHIẾC RÌU BẮC SƠN

Từ khoảng 8.000 cho đến 6.000 năm trước Công nguyên, nghĩa là có thể 4.000 hay 6.000 năm trước thời Hùng Vương, cư dân vùng Bắc Sơn đã ghi lại được hình chòm sao Vũ Tiên (Hercule) trên chiếc rìu đá Bắc Sơn, một chiếc rìu mà giới khảo cổ học thế giới nói đến rất nhiều. Chiếc rìu này do nhà khảo cổ học người Pháp là Cô-la-ni đã phát hiện được vào năm 1925 tại Lèn Đạ (Lạng Sơn). Nhiều người xác định là rìu thuộc văn hóa Bắc Sơn. Nhưng về cách giải thích hình khắc trên rìu thì ý kiến mỗi người mỗi khác:

— Năm 1930, Cô-la-ni cho là một loại chữ cổ cách điệu hóa;

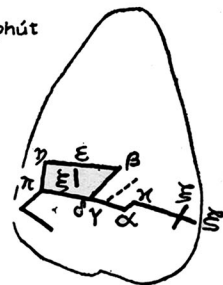
— R. Phin cho là chữ Hán viết sai.

— Năm 1937, Lê-vi cho là ghi chép về một dụng cụ nhân tạo: cái cây. Tác giả này hỏi lại Phin: thời kỳ văn hóa Bắc Sơn đã làm gì có chữ Hán?

Gần đây, Bo-da-xiê cho là cái cây nhưng hình vẽ mới được khắc vào khoảng đầu Công nguyên. Cô-la-ni đã phê phán lập luận này rằng: rìu có cả một lớp pa tin phủ lên, và lại nằm trong tầng văn hóa sâu hơn 1m cùng nhiều hiện vật thuộc văn hóa Bắc Sơn, vậy không có lý gì để mãi, trải mấy nghìn năm tới đầu Công nguyên lại có người đào nó lên khắc hình cái cây vào rồi chôn nó xuống đùng vào tầng văn hóa Bắc Sơn. Khác với họ, chúng tôi xuất phát từ ý nghĩa của dấu Bắc Sơn « 2 vạch song song » khắc ở mặt trái rìu này là biểu

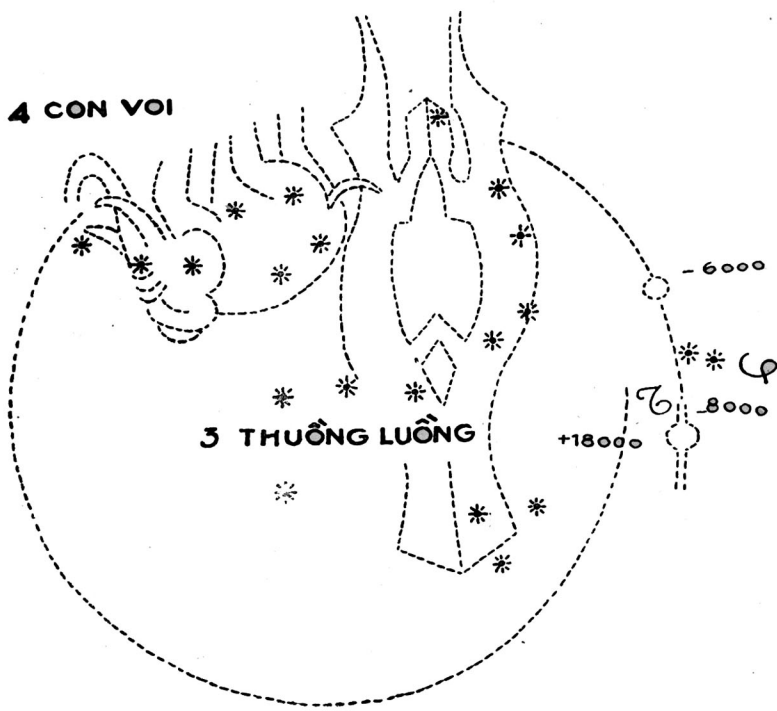
tượng thể lưỡng hợp và của sông Ngân Hà tại bầu trời nam cho nên có quan niệm hình này theo một lối nhìn vừa tổng hợp được ý kiến hay vừa dẫn tới sự phát hiện ra nguyên nhân là sau khi sáng tạo ra cây, người Bắc Sơn mới có cơ sở để tập hợp sao hiện quanh trục trái đất. Cho nên vững dạ và rất mạnh dạn đề tự cho phép chúng tôi được đưa ra cách giải thích như sau: đó là hình khắc đã sao chép trực tiếp từ chòm sao Vũ Tiên cách đây khoảng từ 8.000 đến 11.000 năm (hình 1).

- α : an pha
- β : bê ta
- γ : gama ; γ' gama phút
- δ : đem ta
- ε : ép xi lon
- η : ê ta
- ζ : zê ta
- μ : mi
- ξ : cô xi
- π : pi
- υ : ỳp xi lon
- κ : ca pa
- χ : khi
- τ : táp



Hình 1: Hình chòm sao Vũ Tiên khắc trên rìu Bắc Sơn. Chúng tôi ghi thêm ký hiệu bằng chữ Hy Lạp ở từng ngôi sao một để tiện theo dõi

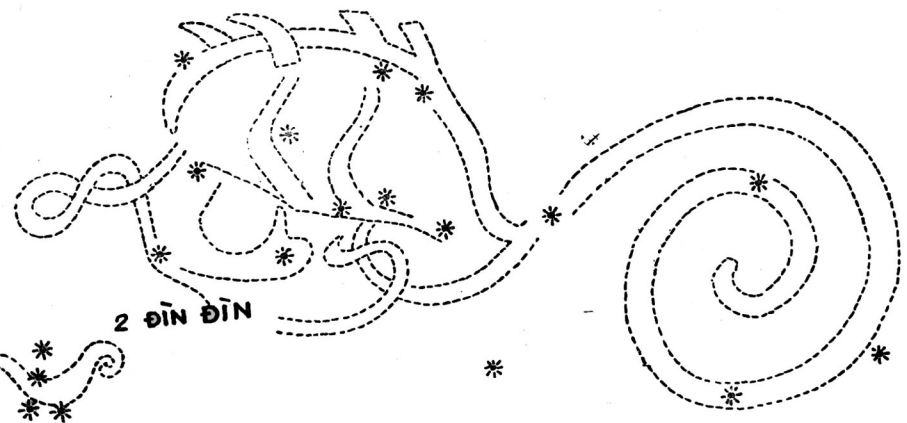
4 CON VOI



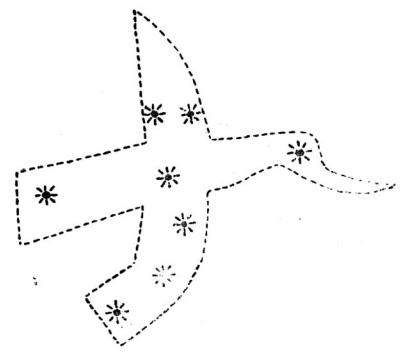
3 THUỜNG LƯƠNG

Hình 2

Bản vẽ này là gợi ý về những ngôi sao ở hình 1, đồng thời cũng giúp ta suy nghĩ thêm về quá trình diễn biến của trục trái đất qua hàng chục nghìn thế kỷ nay.

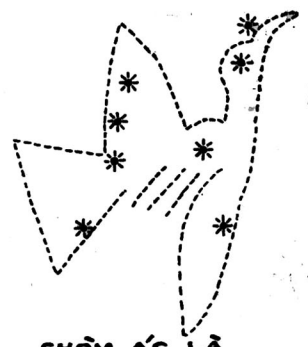


2 ĐÌNH ĐÌNH



1 NGẠN TIÊN

(Tức chòm thiên nga theo thuật ngữ ngày nay)



CHÒM ÁC LÃ
(hay Thiên ung - A qui la)

Vị trí của trục quả đất chuyển dịch qua các thiên niên kỷ thứ 19 — 20 trước Công nguyên đến năm 2 000 sau Công nguyên (hình 2). Nếu ngày nay trục trái đất chỉ thẳng vào sao Bắc Cực (trong chòm Thiên Hùng Tinh) thì năm 2.000 trước Công nguyên nó chỉ vào ngôi sao chòm Thiên Long, và ở thời văn hóa Bắc Sơn vào khoảng những sao Θ , Π , δ , trong chòm Vũ Tiên và những sao τ , φ gần đó (1).

Vị trí (gama phút) Y' là chỗ mà sao Hầu đóng trong thời văn hóa Bắc Sơn. Trên hình khắc ở riu, nó là một đầu của đoạn thẳng $Y Y'$; ở hình 2, nó là đầu bên trái của đoạn thẳng gạch đứt cùng tên $Y Y'$ ở chòm Vũ Tiên.

Cung chứa chòm Vũ Tiên này trong thiên văn cổ Trung Quốc gọi là Thọ Tinh. Thọ là chỉ những vật tốt bền. Sách cổ có nói: vật dùng thì không có gì quý bằng con rùa (2). Vậy Thọ Tinh là một cung trên thiên cầu để chỉ con rùa mà thuật ngữ thiên văn cổ Trung Quốc là Huyền Vũ (là chỉ tượng trời về phía bắc). Vào thời vua Nghiêu (khoảng từ thế kỷ thứ 24 đến thế kỷ thứ 19 trước Công nguyên) trục vũ trụ chỉ vào chòm Thiên Long. Sau đó, ngón ngữ cũ Thọ Tinh không dùng nữa. Thời từ Ân — Chu tới Tần, ở Trung Quốc dùng từ Thìn để chỉ cung này. Theo chúng tôi hiểu, âm Thìn là phiên âm từ tiếng Việt cổ, bởi vì xưa kia ta gọi rùa hay ba ba là con « đin đin ». Ngày nay người Phúc Châu (thủ phủ tỉnh Phúc Kiến, Trung Quốc) gọi tuổi Thìn là Đin. Trở lại chiếc riu Bắc Sơn, hình khắc trên riu giống hình chữ Thìn, kiểu chữ giáp cốt thời Ân. Chữ Thìn cũng là hình tượng của chòm sao « con Rùa » hay là Vũ Tiên. Nhưng đã có chút khác biệt so với hình khắc trên riu Bắc Sơn. Lý do khác biệt đó là vì bản thân chòm Vũ Tiên từ thời Bắc Sơn tới thời Ân đã có sự xê dịch, con người khi xem xét vòm trời để sao chép thiên tượng lại ở hai thời điểm cách nhau hàng mấy nghìn năm đã phản ánh thực trạng đó.

Cũng cần nhắc thêm một dẫn chứng khác trong sách thiên văn Khe-me (4). Chòm sao con rùa trong sách này gọi là chòm Ang-đa-ếch. Hình vẽ lại trên thiên đồ Cam-pu-chia cổ của nó là vạch nối giữa hình vẽ chòm Vũ Tiên trên riu Bắc Sơn với bức vẽ thiên tượng của chòm Vũ Tiên hiện đại.

Làm một sự so sánh các hình nói trên, chúng tôi nghĩ có thể biết được niên đại của chúng. Việc làm tất không dễ nếu cần những con số tính toán tinh vi; song chúng tôi đã làm một sự so sánh đơn giản thì kết quả tương đối của nó cũng đã cho phép trả lời cho giả thuyết về hình khắc chòm sao Vũ Tiên trên riu Bắc Sơn như đã nêu ở trên, chúng tôi lấy:

1. Bản thiên đồ xuất bản năm 1887 của La-ri-vo và Phlo-ri (5).

2. Bản thiên đồ xuất bản năm 1922 của A. Béc-ghê (6).

Lấy sao Đế tọa của chòm Vũ Tiên làm đỉnh góc, đo góc tạo thành bởi 3 ngôi sao và trong chòm Vũ Tiên và sao của chòm Xà Phu mà thuật ngữ thiên văn học Trung Quốc gọi là sao Hầu, sẽ có một góc tù là $109^{\circ}30'$. Đó là ở thiên đồ 1.

Cũng đo như vậy ở thiên đồ 2, vẽ sau bản một khoảng 36 năm, lại được một góc lớn hơn khoảng $1/2$ độ.

Nhưng ở hình khác trên riu Bắc Sơn thì cả 3 ngôi sao này nằm trên một đường thẳng từ bắc xuống nam. Nói cách khác thì sao Hầu ở vào khoảng xuất phát là 0° . Nếu cứ tính sơ là trong thời gian 36 năm góc thay đổi là $1/2$ độ thì từ văn hóa Bắc Sơn đến nay thay đổi khoảng 110° , nghĩa là cũng phải qua thời gian khoảng từ 8.000 đến 10.000 năm.

Xem kỹ hình 1 và hình 2, ta thấy như vậy. Trên chòm sao Vũ Tiên nhìn thấy ngày nay (xem lại hình 2), đường nối sao γ (cuối chòm Vũ Tiên) và α của chòm Xà Phu (1) hầu như đi lên sao sáng nhất của chòm Vũ Tiên, để tạo nên một tay vịn (của chiếc cày tượng). Còn trên riu Bắc Sơn (xem lại hình 1) thì tay vịn này cụt mất khoảng một nửa. Thiên văn cổ Trung Quốc gọi sao α của chòm Vũ Tiên là sao Đế (tọa tức là sao đứng yên). Còn sao α của chòm Xà Phu gọi là sao Hầu, tức là chạy quanh sao Đế. Như vậy có thể đoán rằng thời Bắc Sơn sao α của chòm Xà Phu có khả năng là ngôi Y' nằm trên đường thẳng nối 2 ngôi δ và α thuộc đoàn Vũ Tiên. Nói cách khác là trong khoảng thời gian từ thời văn hóa Bắc Sơn tới nay, sao Hầu đã có chuyển động biểu kiến xoay quanh sao Đế gần $1/3$ vòng tròn.

Như trên trình bày thì trước thời Hùng Vương hàng 4.000 — 5.000 năm, cư dân Bắc Sơn đã có phân công một số người ngắm các vì sao rồi, và họ cũng đã ít nhiều năm được tượng trời để khắc vào chiếc riu Bắc Sơn, một hình khắc mà chỉ vì động cơ đánh giá thấp trí thức của tổ tiên nên đã cho là nó khó hiểu đối với con người hiện đại suốt nửa thế kỷ nay, tính từ ngày phát hiện được nó.

... ĐẾN TRỐNG ĐỒNG HOÀNG HẠ

Khoa học thiên văn thời Bắc Sơn rõ ràng đã khá tinh vi. Do đó không lấy gì làm lạ rằng vài nghìn năm sau, vào thời Hùng Vương, ông cha ta đã tiến sâu thêm một bước trong khoa

học này mà làm cho có được bức thiên đồ quý giá để lại tới ngày nay là những hình khắc trên mặt trống đồng cổ, đặc biệt là mặt trống Hoàng Hạ.

Theo hình vẽ của Gô-lu-bép (8), ấn hành lần thứ 2 chúng tôi đánh số từ số 0 đến số 18 và có ghi kích thước bằng mi li mét thì:

1. Đoạn thẳng 85mm (có thể đã bị Gô-lu-bép bỏ đi trên bản vẽ 4a của ông).

2. Đoạn thẳng có góc tưởng tượng dựng lên từ giữa đoạn thẳng 85mm kể trên, đi qua tâm mặt trời và vòng tròn kép đồng tâm dưới đây.

3. Vòng tròn kép nhỏ đồng tâm có chấm ở giữa, nằm trong vòng số 7 và số 8 nằm trên đường tưởng tượng là thiên cầu số 1. Nó là khởi điểm của 29 vòng tròn kép nhỏ đồng tâm có chấm, trên cùng vành này. Những vòng tròn kép nhỏ đồng tâm có chấm đều là mô hình thiên cầu từng địa phương nước Văn Lang từ khoảng châu Ái (9) (Thanh Hóa — Nghệ An ngày nay) tới 24° vĩ tuyến bắc, thể hiện khác nhau bởi độ lệch trục và trụ của từng vòng.

ĐƯỜNG DÂY CUNG

Trống Hoàng Hạ đặc biệt có đường dây cung 85mm rất thẳng, cắt vòng 5 mà gần như tạo nên đường ngoại tiếp với vòng 4 mà trên các trống khác không có. Đường dây cung này có một số đặc điểm như sau:

— Là 1 cạnh của hình 10 cạnh đều nội tiếp của vòng 5. Con số 10 này có quan hệ tới việc chia ra canh và chia khắc của đêm và ngày mà ở đoạn dưới sẽ nói tới.

— Nếu từ điểm giữa của đường dây cung này, dựng đường thẳng góc với nó thì đường thẳng góc đó sẽ đi qua tâm mặt trời và qua tâm của 1 trong 29 hình tròn đồng tâm kép nhỏ có chấm ở giữa. Toàn bộ 29 hình tròn đồng tâm này trang trí thành một vành nằm giữa vòng 7 và 8 của mặt trống. Hình tròn kép trên đây

là hình độc đáo của cả 29 hình ở chỗ nó chỉ có 1 cạnh trong lúc tất cả mọi hình khác đều có 2 cạnh tạo thành một đường trục cân đối đi qua tâm hình tròn kép. Chúng tôi cho rằng đây là hình đầu tiên (hình tròn kép số 1) của 29 hình tròn kép, và cũng là thiên cầu số 1 của 29 thiên cầu.

— Đường dây cung là mặt phẳng quả đất ở địa bàn nước Văn Lang xưa. Còn n ối trục của 29 thiên cầu cũng là trục của quả đất. Nếu đo trên mặt trống thì góc tạo thành bởi đường dây cung và trục thiên cầu là khoảng từ 21° đến 24° Góc này cũng đúng là góc lệch của địa bàn nước Văn Lang với trục quả đất.

— Chúng tôi đã thí nghiệm đo bóng mặt trời trên mặt trống Hoàng Hạ. Chúng tôi đặt mặt trống phẳng theo mực nước thẳng bằng và dùng dây dọi để đặt cột đo cao 345mm (độ cao của cột đo bóng nắng dùng trong việc đo thí nghiệm hiện nay) đứng ở giữa tâm trống. Kết quả là khi nào bóng của đầu chiếc cột đo lúc giữa trưa ngã đúng vào giữa đường dây cung thì ngày đó là ngày xuân phân hay thu phân.

Cũng bằng cách theo dõi bóng cột đo đó mà có thể biết vòng nào, điểm nào của mặt trống chỉ ngày nào từ tháng 9 dương lịch năm nay tới tháng 4 dương lịch năm sau, Chúng tôi đã đo đạc và kiểm tra lại trong suốt 2 năm 1970 và 1971.

Sau khi đã đặc biệt giới thiệu hoa văn trang trí đường dây cung 85mm nói trên mà chúng tôi cho là điểm mấu chốt để có thể đưa ra giả thuyết mặt trống Hoàng Hạ là một chiếc đồng hồ mặt trời, một tấm lịch, một bức thiên đồ cầm thời Hùng Vương, xin lần lượt bàn tới những hoa văn trang trí khác xem chúng đã có liên quan gì tới bức thiên đồ này.

KÝ HIỆU ĐIỂM ĐỒNG CHÍ VÀ HẠ CHÍ

Trước hết xin giới thiệu vài ký hiệu trích ở một số sách thiên văn học về 2 điểm đồng chí và hạ chí trong bảng dưới đây:

Ký hiệu đồng chí				
Ký hiệu hạ chí				

Trong thần thoại Ấn-độ có chuyện Ra-hu khuấy đảo đại dương rồi bị Vi-xa-hu chặt đầu (tiếng Khor-me gọi Ra-hu là Rê-a-hu). Nhưng sau vì nó nhầm được ít thuốc trường sinh Am-ri-ta mà trở nên bất tử (10). Ký hiệu đồng chí có 1 vòng tròn bị cắt mất một nửa là biểu hiện Ra-hu bị cắt cụt đầu (11).

Danh từ Ra-hu nhập cảng vào Ấn-độ sớm nhất là ở thời kỳ phồn thịnh nhất của văn học Ba-la-môn gồm 7 thế kỷ trước Công nguyên (12). Như vậy nếu chứng minh được rằng những bản thiên đồ khắc trên trống đồng Ngọc Lũ, Hoàng Hạ song song phát triển vào thời này hoặc sớm hơn thì có thể nghĩ rằng Rê-a-hu là biến âm của từ *điều hầu* mà thần thoại Việt Nam coi là thủ phạm gây nên nguyệt thực. Trong dân gian câu « hầu ăn trăng », « hỏn như hầu », Trên trống đồng giữa những vòng 13, 14 và 15 là 2 vành đường tròn nhỏ có tiếp tuyến ngược chiều nhau. Nhưng vành có đường tròn này lại nằm giữa 2 vành ánh sáng (có người gọi là vành răng cưa, vành răng sói (xin bàn thêm ở phần sau). Thần thoại Ấn-độ gọi vành sáng là kẻ thu có liên quan tới Ra-hu. Vậy những đường tròn có tiếp tuyến ngược chiều nhau nói trên có thể coi như ký hiệu đồng chí được ghi lại trên trống đồng Hoàng Hạ. Thực nghiệm cũng cho hay bóng cột đo vào giữa ngày đồng chí đã ngã tới mép ngoài trống Hoàng Hạ (có thể coi như là khoảng này).

Ký hiệu điểm hạ chỉ tương tự như số 69. Theo dõi bóng cột đo trên mặt trống cũng thấy trước khi bóng đứng ở A-thít (tức mặt trời theo ngôn ngữ Khor-me) tức hạ chỉ thì phải qua một chuỗi vòng tròn có tiếp tuyến ngược chiều nhau. Đó cũng là ký hiệu hạ chỉ ghi trên mặt trống vậy (13).

Vành sáng kẻ thu—Thần thoại Ấn-độ gọi kẻ thu là vành sáng. Trong sách thiên văn ký hiệu của cung Bảo bình là ☞. Nhận ra thấy rằng 2 vành « răng cưa » trên mặt trống đồng chính là ký hiệu của 2 vành sáng đó. Từ điển *Xan-xcrit*—*Anh* định nghĩa thêm cho từ kẻ thu là: trong sáng, lộng lẫy, huy hoàng. Cũng từ này về số nhiều, có nghĩa là những tia sáng, ngọn đèn, ngọn lửa, đuốc, ban ngày, huy hiệu. Nó còn có nghĩa: điểm nút xương, và đôi rồng vì đầu rồng hay điểm nút lên là Ra-hu vừa nói trên đây.

Trên mặt trống ký hiệu vành ánh sáng này được ghi ngay gần điểm đồng chí là điều thú vị để đoán định niên đại của trống. Ta hãy xem bảng so sánh điểm đồng chí và hạ chỉ cách nhau khoảng 2 thiên niên kỷ một (được đúc kết lại theo sự chỉ dẫn ghi trong các sách thiên văn).

Điểm đồng chí trên trống Hoàng Hạ ở vào cung Bảo bình; Xem số (3) ở bảng trên đây thì thấy rằng bản thiên đồ khắc trên trống Hoàng Hạ nói riêng là thuộc vào thời Hùng Vương khoảng từ thế kỷ thứ 23 trước Công nguyên. Cung Bảo bình đã được ghi ký hiệu là 2 vành ánh sáng vì nước ta từ xưa tổ tiên ta quan niệm tia sáng là gốc của mọi sinh hoạt và ta có tục thờ thần mặt trời từ đó. Chắc rằng song song với việc nhập cảng thần thoại Điều hầu (Rê-a-hu) vào văn học Ba-la-môn (như kể ở điểm 2) người Ấn-độ xưa đã đổi nội dung vành sáng ra nội dung « nước » vì nguyện vọng của họ, cư dân vùng khô cằn là cần giữ nước uống ở lục địa, cũng như trên thuyền mảng. Do đó mới đặt ra từ Bảo bình.

Ký hiệu xuân phân và thu phân— Từ điểm giữa đường dây cung 85mm. nơi bóng cột đo 345mm ngã đứng giữa trưa lúc xuân phân và thu phân, ta có thể giải thích được rằng ký hiệu này cũng đã được ghi trên mặt trống. Khoa thiên văn học hiện đại dùng ký hiệu γ để chỉ xuân phân. Trên mặt trống nếu lấy hình ảnh đường dây cung và vòng tròn lớn 4 mà nó là tiếp tuyến, ta có hình \ominus . Nhìn ngược lại sẽ là \odot và có thể coi đó là gốc của ký hiệu xuân phân. Sau đó hình thái ký hiệu này dần dần biến đổi do yêu cầu ghi nhanh vào 1 nét mà thành. Ký hiệu hiện đại của thu phân là $—\cap—$. Chữ tượng hình thu phân trên trống Hoàng Hạ tạo thành bởi đường thẳng 85mm và 4 vòng tròn nhỏ mà nó cắt ngang, $\ominus\ominus\ominus\ominus$ nếu ghép 4 nửa tròn lại ta có 2 vòng tròn nhỏ trên 1 đường thẳng. Ký hiệu hiện đại là 1 vòng tròn bẻ sang hai bên (mỗi bên $\frac{1}{4}$ đường tròn) trên 1 đường thẳng. Ta có thể hiểu là ký hiệu hiện đại đã đơn giản đi một nửa, cũng như ta nói: ký hiệu thu phân là đơn giản của ký hiệu cung Thiên bình dưới đây.

Ký hiệu cung Thiên bình—Cung Thiên bình hay là cái cân được ghi là \sim . Theo tên mà định nghĩa thì cái cân ý nói thăng bằng, để chỉ thu phân khi mà ngày và đêm dài bằng nhau. Đường thẳng 85mm và những vòng tròn nhỏ trong phạm vi đường thẳng đó rất cân đối mang theo ý nghĩa cân bằng vậy. Niên đại lúc người phương Tây dùng ký hiệu này là ở thời thiên văn ở D của Bảng 2. Lúc đó điểm thu phân ở vào cung này. Trước đó từ lâu, chỗ có cung này chưa được gọi là cung thứ 12 vì hồi đó vẫn chỉ chia cung Hoàng đạo ra 11 cung không đều nhau mà chỗ kéo dài ra của cung 11 sau này (thế kỷ thứ 3 trước Công nguyên) gọi là cung thứ 12 trước đó gọi là « chỗ đổi cân » của con bọ cạp (Thiên hải).

Canh và khắc—Bản thân đường dây cung 85mm là một cạnh của đa giác đều 10 cạnh nội

tiếp của vòng 5. Điều này mang theo ý nghĩa chia giờ khắc trong ngày đêm thời Hùng Vương. Đường thẳng này lại chứa 10 vòng tròn nhỏ trong phạm vi độ dài của nó.

Như vậy thời Hùng Vương chia đêm ra làm 5 khoảng mà nay ta vẫn còn nói « đêm 5 canh », ngày cũng 5 khoảng mà bây giờ gọi là 5 « giờ ngày ». Mỗi giờ ngày lại chia ra 10 khoảng. Mỗi khoảng, gọi là : « chắc mòng » hay « chục mòng ».

Theo chúng tôi đoán định thì đơn vị « giờ ngày » không đếm quá 5. Còn ước số của « giờ ngày » thì không đếm quá 10. Có lẽ rằng tổ tiên ta thời đó đếm : 1 mòng (14), 2 mòng, 3 mòng... cho đến 10 mòng (10 mòng là chục mòng). Sau này trong tiếng Việt còn tiếng mừng thì cũng chỉ để đếm những ngày từ 1 đến 10 trong tháng : mừng một... mừng mười.

Vị trí nhóm người ngồi đo bóng ở vòng trang trí giữa vòng 6 và vòng 7 là chỉ lúc 12 giờ. Nếu ta nhích về bên trái 30° (theo quay của kim đồng hồ) tức là từ 1 giờ đến 3 giờ. Vị trí nhóm 2 người già gạo là khoảng 45° tức là từ 3 giờ đến 4 giờ chiều. Giờ này cũng đúng lúc người ta già gạo soạn bữa cho ngày mai (15). Trong ca dao có câu : « Làm người, ăn sớm lo mai ».

Mặt trời và sinh thực khí — Mô hình nhiều tia ở giữa mặt trống là mô hình mặt trời. Chỗ xen kẽ giữa các tia sáng là hình lin ga và yô ni. Đạo thờ mặt trời và dương vật cho biết rằng khi 14 thế giới được thành lập (ở nước ta được biểu hiện bằng 14 tia nắng trên trống Ngọc Lũ) thì trên phía đầu trục vũ trụ hiện ra cái hình tam giác yô ni mà trong đó có cái lin ga (16). Biểu tượng này còn lưu hành tới ngày nay ở tục lệ chia cho bà con quen thuộc khi cưới xin : quả cau cùng một cuống với lá trầu. Nó là thiệp báo hỉ của thời Hùng Vương.

Ngôn ngữ Kho-me gọi mặt trời là A-thít—Am này có thể là biến âm của tiếng Việt gọi mặt trời là Ái hoặc là Ác (17). Việc đo bóng mặt trời trên mặt trống cho biết điềm hạ chí ở vào khu vực hình mặt trời. Từ đây ta cũng có thể thấy tổ tiên ta có tục thờ thần mặt trời và sinh thực khí ở thời đại của trống đồng. Thời đại này chúng tôi đã chứng minh là khoảng thế kỷ thứ 23 trước Công nguyên, tức là thuộc thời kỳ lịch sử Hùng Vương.

Thiên đồ trên mặt trống đồng vừa là nhật quỹ, vừa là tấm lịch vịnh cứu — Thời gian nào trong năm dùng được bức thiên đồ Hoàng Hạ làm tấm lịch? Qua thực nghiệm, chúng tôi thấy rằng bức thiên đồ Hoàng Hạ là :

— Dương lịch theo năm và ngày tiết khí.

— Âm lịch theo tháng và ngày.

— Chỉ xem được từ tháng 9 dương lịch năm nay đến đầu tháng 4 dương lịch năm sau. Từ tháng 4 đến tháng 9 bóng cột đo sẽ chỉ ngã trong vòng có mô hình mặt trời mà không thể phân biệt tỉ mỉ được. Đối với tổ tiên chúng ta thời đó khoảng thiếu này trong lịch không quan trọng. Thời đó mới chỉ biết canh tác một vụ. Đó là đối với nông nghiệp. Đối với việc đi biển cũng không phải là một thiếu sót lớn. Địa phận nước Văn Lang ở vào khoảng từ 19° đến 24° vĩ tuyến bắc. Thời gian từ tháng 3 đến tháng 8 âm lịch cũng là mùa bão, người ta không thể đi biển được.

Trong những tháng khuyết đó người xưa sống bằng lúa hoang mọc khắp các đồng lầy. Ngày nay miền nam nước ta vẫn gọi thứ lúa này là lúa ma. Từ « lúa má » rõ ràng có từ lúa ma mà ra.

VỀ NHỮNG TRỐNG LOẠI I KHÁC

Bằng cách nghiên cứu này ta có thể tìm hiểu những tấm lịch khắc trên các mặt trống loại I khác. Nếu có điều kiện, trong những bài khác chúng tôi sẽ nói tỉ mỉ về từng trống. Ở đây chỉ xin nêu vài ví dụ nhỏ.

Chúng tôi đã đo bóng mặt trời và thấy rằng khi bóng cột đo vào giữa ngày đông chỉ ngã đến mép trống Hoàng Hạ thì ở trống Ngọc Lũ còn vãi vòng nữa mới đến mép trống. Như vậy trống Ngọc Lũ đã vẽ một nhật quỹ xưa hơn trống Hoàng Hạ. Nói cách khác là trống Ngọc Lũ có niên đại xưa hơn (đây là khi xác định niên đại của thời thiên văn sáng tác ra bản vẽ).

Một trong hai nhóm 4 người đo bóng trên trống Ngọc Lũ có 3 người ngồi và 1 người đứng quay lưng lại với 3 người kia. Điều này có ý nghĩa là những ngày gần hạ chí, mặt trời không ở trước mặt người ngồi đo như ngày khác, muốn thấy ánh nắng phải quay lưng lại, muốn có bóng dài ra hơn lúc ngồi phải đứng dậy và trang bị bằng cột cao hơn vì bóng cột trong những ngày ấy rất ngắn; nếu ngồi như 3 người kia thì bóng người sẽ che lấp hết bóng cột không thể xem xét được gì.

Từ bức thiên đồ Hoàng Hạ ta còn có thể nghiên cứu mối quan hệ giữa nó và lịch cổ Kho-me, Trung Quốc và sẽ thấy lịch Việt Nam xuất hiện sớm hơn. Đó là điều kiện tất yếu và đủ để rút ra cái lõi lịch sử của cái tin cách đây trên 4.000 năm mà Kim Lý Trường, tác giả 200 quyển *Thông chí* (đời Tống, thế kỷ thứ 11 và thứ 12) đã thông báo như sau : Năm 2353 vua Nghiêu sai chép lịch sử của thị tộc Việt Thường khắc trên mai rùa. Nó chỉ cho

biết từ lúc khai sáng trở về sau (lich vĩnh cửu). Tin này được xác minh thì bác bỏ niên đại cải biên mà Kiền Long, vua nhà Thanh (1739 — 1765) cho rằng các vua Hùng đến thế kỷ thứ 7 trước Công nguyên mới dựng nước. Nhà viết sử nào cũng nhìn rõ động cơ sơ van' cổ truyền của các đế quốc phong kiến mà nhà viết báo Pháp A-bra-ham đã để lộ trong bài xã luận của số đặc biệt về Việt Nam (Nguyệt san châu Âu tháng 7 — 8-1961): « Việt Nam có một trong những nền văn học cổ nhất của quả đất đã bị che khuất nhiều lần bởi những cuộc đô hộ liên tiếp, mà cuộc đô hộ của người Pháp là cuối cùng ... ».

Ngoài ra nếu bàn tới gương đồng chúng tôi cũng cho rằng nó là mẫu nhỏ của dụng cụ thiên văn học, phản ánh nhật quỹ và quan niệm vũ trụ của người xưa mà đại biểu cỡ lớn của nó là mặt trống đồng của nước Văn Lang.

Chúng tôi hy vọng sẽ được trình bày những suy nghĩ của mình trong những dịp khác, và mong các bạn nghiên cứu xa gần góp ý, vì rằng đây là lần đầu tiên đưa ra quan niệm: *trống đồng Ngọc Lũ, Hoàng Hạ... là một dụng cụ thiên văn học chủ yếu, đồng thời là vũ trụ quan của người Việt Nam la thời Hùng Vương.*

(1) Cô-li-cô-xky: *Sở tay, sách dùng cho những người yêu thích thiên văn* (chữ Nga), Mat-xơ-va, 1961. Trang 207.

(2) Tư Mã Thiên: *Sử ký — Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội, 1963.* Trang 196.

(3) Một số chữ « thìn » khắc trên giáp cốt nhà Ân, xét theo hình học phẳng, thấy phản ánh hoặc cả hình, hoặc một phần của hình lục lăng đều. Phần nhiều chữ kiểu này hết khía cạnh hoa văn cầm quy, do đó thấy nội dung chỉ con rùa.

(4) G. Phu-rô: *Thiên văn học Khor-me* (chữ Pháp), Sài Gòn, 1910. Trang: 263.

(5) La-ri-vơ và Phlơ-ri (Larive et Fleury): *Từ điển các từ và mọi vật* (chữ Pháp), Pa-ri, 1887

(6) A. Béc-ghê (A. Berget): *Bầu trời* (chữ Pháp), Pa-ri, 1923, Phụ bản thiên đồ Bắc thiên cầu.

(7) Thiên văn học cổ Trung Quốc gọi là sao Hầu. Có nghĩa như người chur hầu chạy quanh sao Đế.

(8) Gô-lu-bép: *Trống đồng Hoàng Hạ* (chữ Pháp). Tập san *Trường Viễn Đông bác cổ Pháp*, Hà Nội, 1941. Trang 398.

(9) Lê Quý Đôn: *Ván dài loại ngữ — Tập II, chương VI, Âm tự*: có ghi rằng sách *Tiềm xác loại thư* có viết để lại là: « Tục nước Nam gọi mặt trời là Ái » — Hà Nội, 1961, Trang 15.

(10) M. Uy-li-am (Monier William): *Từ điển Xan-xcrit — Anh, Ốc-pho, 1887.*

(11) Tên Ra-hu sang Âu Mỹ đổi là « đầu rồng » có ký hiệu 2 tròn, tiếp tuyến ngược chiều nhau để nối đuôi chông lên trời.

(12) *Từ điển La-ru-xơ nhỏ*. Pa-ri. 1952, nói về niên đại phát triển của đạo Ba-la-môn... Trang 1242

— Pa-xca-lit: *Thờ cúng trong tư gia thần Ra-hu ở Cam-pu-chia* (chữ Pháp), — Tập san BIEN, Hà Nội, 1943. Tập VI, trang 418.

(13) Tham khảo tập tranh ảnh « *Văn vật đào được của Trung Quốc mới* » (Hình 55 là chiếc chậu (bồn chậu) có niên đại 1.100 — 700 trước Công nguyên là vật khảo cổ có sức thuyết phục được luận điểm về hạ chí kể trên. Chậu đồng này quả có khắc nổi đầu điều hậu (Rê-a-hu), trông chính diện trên cái « phòng » gồm bóng nó (hình chữ S gãy khúc đã có thể hiện ở vành 3 trên trống Hoàng Hạ), xen kẽ là những ký hiệu hạ chí, hết như ghi ở cột 4 của Bảng ký hiệu số 1 của loại này), Bắc Kinh, 1972.

(14) Pha-rô: *Thuật ngữ thiên văn học Cam-pu-chia* có ghi lại: giờ = maung. *Thiên văn học Cam pu-chia*, Sài Gòn — 1910. Trang 1 và 2.

(15) Tiếng Khor-me gọi khoảng thời gian từ 15 giờ đến 16 giờ là « thngai ches srâu », tương đương với tiếng nói của cư dân thời Hùng Vương mà chúng tôi đoán định ở trên, ý là « ngày giờ xay xáo ». So sánh từng âm sẽ có: thơ > giờ; ngay > ngày; ches > xay; srâu > xáo. Ghe-xđông (Guesdon): *Từ điển Cam-pu-chia — Pháp*, Paris, 1914. Trang 400 — giải thích mệnh đề Khmer kể trên: giờ giã gạo.

(16) *Từ điển La-ru-xơ nhỏ*: Sách đã dẫn. Trang 536.

(17) *Ván dài loại ngữ — Tập II.* Trang 15.

Một số phong tục thời Hùng Vương QUA NHỮNG HÌNH ẢNH TRÊN TRỐNG ĐỒNG

LÊ NHÂM TUYẾT

TRỐNG đồng là sản phẩm tiêu biểu của thời Hùng Vương. Những hình ảnh khắc họa trên trống đồng cũng là những hình ảnh tiêu biểu của thời Hùng Vương.

Giải thích, tìm hiểu ý nghĩa những hình ảnh của thời Hùng Vương, như thế, xưa nay đã có nhiều người làm. Dùng những tư liệu dân tộc học đối chiếu để cắt nghĩa những tư liệu khảo cổ học là việc trước đây cũng đã có nhiều người làm. Nhưng phần lớn những tư liệu dân tộc học được dùng để cắt nghĩa tư liệu khảo cổ học như thế, lại thuộc về các dân tộc Tây Nguyên, Mường... nếu không phải là thuộc các dân tộc In-đô-nê-xi-a, Hoa Nam.

Tình trạng đã qua ấy có những nguyên nhân — tư tưởng, phương pháp, thành tựu và

sự phát triển của các ngành dân tộc học... — đã và đang được khắc phục. Hiện nay sự tiến bộ của ngành dân tộc học về người Việt đã cho phép thử nghiệm dùng những tư liệu dân tộc học về cộng đồng người này, kết hợp với những tư liệu dân tộc học về các dân tộc anh em, để soi sáng những hình ảnh phản ánh những phong tục của một thời đại quan trọng đã lùi xa hàng nghìn năm, nhưng những nét khắc họa trên trống đồng vẫn còn giữ được (1). Và nếu sự cắt nghĩa chủ yếu bằng tư liệu dân tộc học về người Việt này — chủ yếu là những phong tục còn bảo lưu ở người Việt — có thể xem như chấp nhận được, thì một hệ quả đáng chú ý sẽ là: chính người Việt hiện nay là hậu duệ trực tiếp và quan trọng của người thời Hùng Vương.

..

TRÊN trống đồng có hình một ngôi nhà sàn mái cong, trong nhà có một đôi gái trai ngồi đối diện với nhau, tay và chân đều giao vào nhau (hình 1, trang sau).

Đây có thể xem như là hình ảnh của một tục lệ về hát đối đáp gái trai lúc đó. Có người

cho rằng đây là lối chơi «trồng nụ trồng hoa» (2). Trò chơi này, như đang còn thấy ở ngày nay, là một trò chơi của trẻ con. Nhưng có điều gần như đã thành quy luật, là nhiều phong tục cổ, khi bị mai một đi, thì được các trò chơi của trẻ con giữ lại (3). Như vậy «trồng



Hình 1

nụ trồng hoa» có thể cũng là tàn dư và biến tướng của một trò chơi gái trai thời cổ. Cái tên gọi cũng gợi lên điều đó.

Nhưng «trồng nụ trồng hoa» ngày nay không có âm nhạc đi kèm, trong khi ở bên hình ảnh những cặp gái trai hướng mặt vào nhau mà giao chân tay trên trống đồng, bao giờ cũng thấy đi kèm với hình ảnh một người ngồi đánh trống khau. Như vậy là có âm nhạc, có văn nghệ, có hát đối đáp gái trai. Và hình thức đặc biệt của lối hát đối đáp gái trai này là vừa hát vừa giao chân tay.

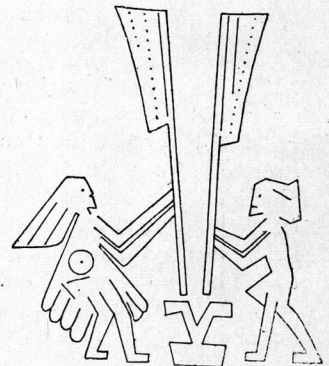
Lối hát đối đáp gái trai như thế này, chúng ta thấy rằng, cho đến những ngày hội ở thế kỷ thứ 15, vẫn còn giữ được gần nguyên vẹn. *Đại Việt sử ký toàn thư* đã có những câu mô tả cụ thể về những cặp gái trai vừa hát vừa ngoạn cổ và ngoạn chân giao tay với nhau, gọi là «cài hoa kết tóc» ở thời Lê sơ. Trong một lần mở hội mừng đón vua Lê về Thanh Hóa, cuộc biểu diễn văn nghệ của những cặp gái trai «cài hoa kết tóc» này đã bị vua quan nhà Lê coi là «dâm tục» và ra lệnh cấm (.). Nhưng, như chúng ta đã biết, tuy bị lễ giáo phong kiến ngăn cấm, mãi về sau này, trong hát đúm Thủy Nguyên (Hải Phòng), hát quan họ Bắc Ninh (Hà Bắc)... và đặc biệt là trong một số điệu hát xoan Phú Thọ (Vĩnh Phú), gái trai vẫn giữ lại tục cầm tay (5). Đó chính là tàn dư của lối hát, đối đáp gái trai đã có từ thời Hùng Vương mà trống đồng còn lưu lại được hình ảnh. Và chúng ta có thể tạm lấy tên của thời Lê, theo *Đại Việt sử ký toàn thư*, để gọi lối hát này là «hát lý liên» (6).

Tính chất của «hát lý liên» ở thời Hùng Vương như vậy là một trò chơi của gái trai, có tính chất văn nghệ và có liên quan đến nghi thức và tín ngưỡng phồn thực. Điều cuối cùng này thể hiện ở động tác giao chân tay — tượng trưng cho hành động tính giao.

Một phong tục khác ở thời Hùng Vương cũng có chung một tính chất như thế, là *tục giã cối*. Hình ảnh cụ thể của tục lệ này cũng được

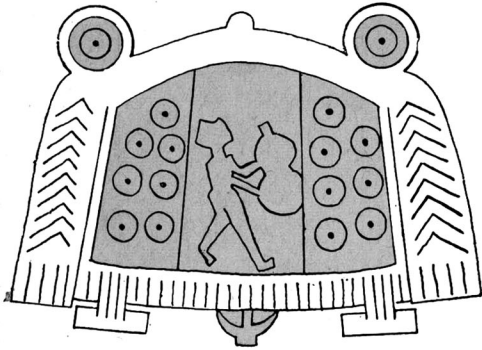
khắc trên trống đồng (hình 2). Chúng ta thấy ở đây, những cặp gái trai với tư thế đối diện, mặc quần áo ngày hội, cầm chày đứng và giã vào cối tròn (7).

Đi liền với cối chày là thóc gạo, cơ sở của ấm no, phồn thực. Tiếng cối chày nhiều khi cũng có giá trị như những âm thanh vui của một thứ nhạc cụ tạo tiết tấu. Đó là ý nghĩa thực dụng của cối chày. Nhưng tục lệ giã cối thời Hùng Vương còn mang theo ý nghĩa tượng trưng. Bản thân chiếc chày và chiếc cối, trong quan niệm của người xưa là vật tượng trưng của giới (8). Và hành động giã cối là một hành động tượng trưng, do từng đôi gái trai thực hiện, để cầu mong cho sự sinh sôi nảy nở. Cho mãi đến về sau, người ta vẫn giữ lại tục lệ này với ý nghĩa đã có từ xa xưa ấy. Ở đầu thế kỷ này, khi mô tả về những đám cưới dân gian, sách *Việt Nam phong tục* cũng cho biết là khi cô dâu về đến nhà chồng thì người ta đem chày cối ra giã một lúc. Tác giả đã tỏ ý ngạc nhiên không biết tại sao lại phải như thế (9). Nhưng chúng ta hiểu rằng đó chính là hình thức bảo lưu của tục giã cối thời Hùng Vương với ý nghĩa của tín ngưỡng phồn thực xa xưa của nó.



Hình 2

Một hình thức hội hè khác ở thời Hùng Vương là *trò đánh chiêng*. Hình ảnh của phong tục đánh chiêng này cũng được khắc họa trên trống đồng (hình 3). Chúng ta cũng thấy trong những chiếc nhà sàn thấp, mái hình mũi thuyền, có treo những giàn chiêng và có người đang đánh chiêng, hoặc cầm trong tay một quả bầu. Hiện tượng này, cho đến thời cận hiện đại, vẫn còn được thấy gần nguyên vẹn trong lúc đồng bào Ê-đê (Tây Nguyên) làm lễ gieo hạt. Trong nghi lễ nông nghiệp ấy, dân làng treo ở trong những căn nhà sàn dùng làm nhà kho, những chiếc công bằng đồng, hoặc một giàn công tượng trưng bằng những



Hình 3

khoanh vỏ bầu, rồi đánh cồng cùng với những lễ tiết khác (10).

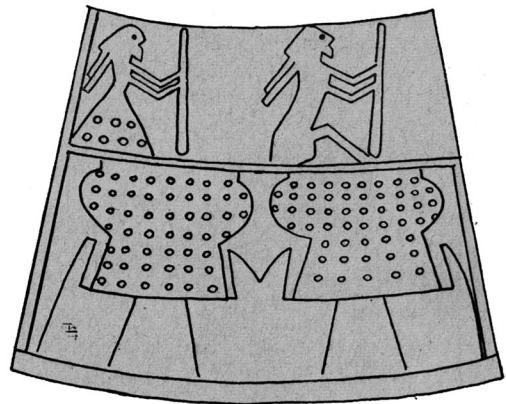
Chúng ta đều biết rằng hình ảnh quả bầu đã được giữ lại trong những truyền thuyết dân gian cổ nhất ở Việt Nam, lúc nào cũng gắn liền với sự sinh sản đông đúc. Bào tử phấn hoa của loài bầu bí đã tìm được ở di chỉ Tràng Kênh (Hải Phòng). Chiếc khèn bầu được khắc ngay trên trống đồng và nhiều đồ đồng cổ. Quả bầu, kho thóc (11), kèm với những chiêng trong một tục lệ, cho thấy rõ ý nghĩa của tín ngưỡng phồn thực đã được đưa vào trong tục đánh chiêng thờ Hùng Vương, và làm cho nó trở thành một nghi thức lễ tiết nông nghiệp (12).

Một phong tục hội hè khác ở thời Hùng Vương cũng mang tính chất lễ nghi nông nghiệp và cũng thấy được thể hiện trên trống đồng là chính ngay phong tục đánh trống đồng (hình 4) : 2 hay 4 người đứng hoặc ngồi trên sàn, đánh một dàn trống gồm 2 hay 4 chiếc, theo kiểu cách như khi giã gạo bằng chày đứng. Tài liệu khảo cổ học đã cho thấy nhiều trống đồng cổ có kèm với hình tượng con cóc—điềm báo mưa trong ý niệm dân gian. Ngôn ngữ dân gian đến thời cận hiện đại cũng vẫn giữ được tên gọi của trống đồng là trống mưa hay trống sấm. Âm thanh tự nhiên của trống đồng cũng gọi lên tiếng sấm. Tất cả những điều này cho thấy rõ một ý nghĩa quan trọng của tục lệ đánh trống đồng là cầu mưa, gọi nước. Chúng ta đều biết trên mặt tất cả các trống đồng đều có hình tượng mặt trời. Trong ngôn ngữ, cũng như trong ý niệm dân gian Việt Nam, cho đến thời cận hiện đại, thì mặt trời cũng đồng âm, đồng nghĩa với ông trời (13). Điều đáng chú ý ở tục đánh trống đồng này, là hình thức đánh đập ngay vào hình tượng trời, để mà gọi nước, cầu mưa. Tục đánh trống trong ngày hội cầu mưa là một hình thức của lễ nghi nông nghiệp của người thời Hùng Vương (14).

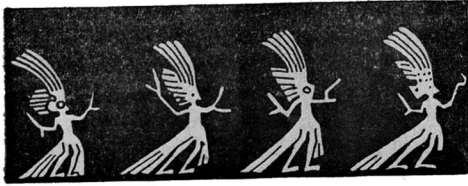
Một hình thức nữa của lễ nghi nông nghiệp ở thời Hùng Vương là hội nước. Hội nước này có ít nhất hai vẻ dáng khác nhau và đều được thể hiện trên những trống đồng cổ. Ý nghĩa của nó do đó cũng có hai : cầu được nước và cầu lui nước.

Ở những chiếc trống đồng Sông Đà (Hòa Bình), Miếu Môn (Hà Tây), chúng ta thấy có những chiếc thuyền độc mộc, mũi cong, đuôi én, trên thuyền có nhiều người mặc quần áo ngày hội, tay cầm dầm, đang lái bơi trong tư thế khẩn trương. Đó là hình ảnh của tục bơi chải—theo ngôn ngữ dân gian cận hiện đại. Tư liệu dân tộc học cũng cho thấy rằng ở tất cả các làng thờ thần nước đều có tục bơi chải (mức nước, nhờ cờ trên mặt nước) cho thấy rõ ý nghĩa cổ của tục bơi chải là cầu nước (dĩ nhiên, cạnh đó và nhất là sau này, có kèm theo ý nghĩa đua tài, giải trí, và rèn luyện kỹ năng bơi thuyền).

Hình thức của hội nước thuộc lễ nghi nông nghiệp ở thời Hùng Vương còn được thể hiện trên trống đồng Ngọc Lũ (Nam Hà), Hoàng Hạ (Hà Tây). Ta thấy trên những chiếc thuyền lớn—có trống mưa, bình đựng nước thiêng và có người mang cung tên sẵn sàng bảo vệ, có cả chó ngồi canh giữ—có nhiều người mặc áo quần ngày hội đang vừa lái thuyền vừa đánh trống đại và cầm vũ khí, hành hình một người bị trói, ngồi (bằng cách đâm giáo hoặc túm tóc). Đó là nghi lễ của hội nước có hiến tế người cho thần nước mà người bị hiến tế, có thể là người thuộc công xã, có thể là chiến tù, nô lệ. Hình thức hiến tế người cho thần nước như thế này, cho đến thời cận hiện đại vẫn còn để lại hình ảnh khá đậm trong truyền thuyết dân gian ở nhiều làng thờ thần nước (16).



Hình 4



Hình 5

Phong tục ngày hội thời Hùng Vương còn bao gồm cả một loạt thể loại *hát xướng, múa nhảy* (hình 5). Những hình thức văn nghệ này gắn bó và mang ý nghĩa giải trí, thẩm mỹ và tín ngưỡng.

«Hát lý liên» như đã trình bày là một hình thức hát đối đáp gái trai. Hát đối đáp gái trai khi già cối, thấy trên trống đồng thì cũng vẫn còn thấy ở nhiều dân tộc, ở nhiều địa phương Việt Nam, cho đến thời cận hiện đại (ở Trung Bộ khi thóc gạo già đã hết, hai bên gái trai cùng bỏ trâu vào cối mà già tiếp để kéo dài

cuộc hát suốt đêm). Hát kể chuyện trong ngày hội cũng để lại hình ảnh của nó trên trống đồng. Người hát vung tay làm điệu bộ, hóa trang trong bộ áo lông chim và bao giờ cũng được thể hiện kèm với một hình chim trên đầu. Đây là nhân vật có khả năng giao tiếp với thần linh tổ tiên vốn có gốc chim. Những thần linh tổ tiên này cùng với nguồn gốc các loài, các sự việc, sự tích anh hùng khai phá và chiến đấu, đã là nội dung của những chuyện kể đầu gian thời Hùng Vương mà khá nhiều bản đặc sắc khác nhau còn để lại mãi về sau. Những bài hát *mo Mường* và kể *khan Ê-đê* ở thời gian sau này là những ví dụ của phong tục hát kể chuyện ngày hội thời Hùng Vương (17).

Phong tục nhảy múa ngày hội ở thời Hùng Vương là nhảy múa có hóa trang. Nhảy múa với nhạc cụ (khèn, chuông, sênh, phách), múa chân tay không, và đặc biệt là múa với nông cụ, với vũ khí (riều, giáo, lao) bao giờ cũng kèm với bộ phận trang phục gồm lông chim và bông lau ken kết lại. Việc hóa trang theo hình chim trong ngày hội rõ ràng mang ý nghĩa là tàn dư của tín ngưỡng vật tổ.

..

TẤT cả những phong tục hội hè vừa trình bày theo những tư liệu dân tộc học như đã nói ở trên, là căn cứ vào tài liệu khảo cổ học. Hình ảnh của những phong tục này được khắc trên trống đồng, theo một hệ thống và phong cách ổn định, hoàn chỉnh. Đặt những hình ảnh đó bên cạnh nhau, gắn bó với những phong tục hội hè lễ tế ấy trong một không gian chung như những người thợ — nghệ sĩ thời Hùng Vương đã làm, chúng ta thấy hiện lên rất rõ ràng một chủ đề thống nhất. Đó là các *hội làng*. Số người tham gia rất đông. Những người dự hội gắn bó với nhau trong từng tiết mục tập thể. Với bộ trang phục ngày hội, trong các lễ tiết hội hè, mỗi người đều bình đẳng. Những người đàn bà có mặt ở khắp nơi: chẳng phải chỉ có múa hát hoặc già cối, mà cả ở việc đánh trống để cầu mưa, gọi nước.

Hội làng thời Hùng Vương như vậy là phổ biến. Trên đất Văn Lang, nếu căn cứ vào diện phân bố cũng rộng khắp đất Văn Lang của trống đồng — vật lưu trữ những bức tranh về các hội làng ở các địa phương. Cũng căn cứ vào các hình ảnh đại đồng tiểu dị trên các

trống đồng, chúng ta thấy rằng phong tục ngày hội ở các làng thời Hùng Vương đại thể là thống nhất. Trước tiên đó là ngày hội mùa: mừng được mùa và cầu chúc làm ăn thuận hòa, mùa màng phong đăng. Rồi đó cũng là ngày hội gái trai gặp gỡ nhau, tổ tình với nhau, theo sát với nhu cầu về sự phồn thực, đông con nhiều cháu. Đó cũng là ngày hội văn nghệ, vui chơi giải trí, trong đó có sự giáo dục về tinh thần cộng đồng, ý thức giống nòi, tổ tiên, tinh thần thượng võ.

Căn cứ sự tham gia vào ngày hội như một mô típ không thể thiếu của những bông lau — thứ cây chỉ nở hoa vào *mùa thu* — có thể xác định được thời điểm mở hội của các làng thời Hùng Vương. Điều này hoàn toàn phù hợp với tài liệu thư tịch cổ Trung Quốc và Việt Nam, nói về những ngày hội mùa thu của người Việt, trong đó, có những tài liệu khẳng định người Việt cổ chỉ mở hội vào mùa thu (18).

Tư liệu dân tộc học về những ngày hội mùa thu của các làng xã Việt Nam ở các thời kỳ lịch sử khác nhau cũng thống nhất phản ánh điều đó (19).

(1) Chúng tôi chủ yếu nghiên cứu những hình ảnh mà các nhà khảo cổ học gọi là hoa văn tả cảnh sinh hoạt trên vành thứ 6 của mặt trống đồng Ngọc Lũ.

(2) Có người nghĩ rằng đúng hơn là « *chồng nự chồng hoa* ».

(3) *Chẳng hạn* như trò chơi « *xúc xắc xúc xê* » của trẻ con vùng đồng bằng Bắc Bộ và bắc Trung Bộ, chính là tục hát múa chúc tụng trong ngày đầu năm, phổ biến ở đồng bằng Mường, gọi là « *xéc bùa* ».

(4) *Đại Việt sử ký toàn thư — Bản kỷ — Kỷ nhà Lê*.

(5) Hát xoan Phú Thọ có nhiều nơi còn giữ lại cùng với hệ thống phong tục tín ngưỡng phồn thực: kèm với hát xoan là những nghi thức tượng trưng cho hành động tín giao. Ngay trong khi hát còn có tục gái trai quờ tay nhau ra sau lưng để nắm lấy nhau.

(6) Gần đây, nhà nghiên cứu văn học dân gian Minh Hiệu, đã sưu tầm được ở miền tây Thanh Hóa một điệu hát có tên là « *Rí reng* ». Giống như nhiều làn điệu dân ca quan họ và dân ca Mường, điệu hát này lấy những tiếng mở đầu của bài hát (chẳng hạn như « *lời lơ* », « *lúng liếng* »...) làm tên gọi của cả bài, thậm chí của cả làn điệu. « *Rí reng* » và « *Lý liên* » theo quy luật thông âm, hoàn toàn là một.

(7) Giã cối chày đứng là một yếu tố văn hóa chung của cả miền Đông Nam Á. Ở người Mường, « *Châm đống* » (giã cối) nhiều khi là một tiết mục âm nhạc thật sự.

(8) Ở chùa Bà Đanh (Nam Hà) nơi còn bảo lưu hình thức tín ngưỡng sinh thực khí, trước đây không lâu vẫn còn bày và cúng một cặp chày cối.

(9) « *Dâu mới đến cửa, một người lấy chày cối giã một lúc. Tục ấy thì ngộ quá, không hiểu ý nghĩa làm sao* » (Phan Kế Bình: *Bộ quốc sử — Việt Nam phong tục. Đông Dương tạp chí*, 1914).

(10) An-be Mô-ri-xơ: *Ba hội lễ nông nghiệp của người Ra-dê* (chữ Pháp). Tập san *Trường Viễn Đông bác cổ Pháp*, Hà Nội, 1951, số XLX.

(11) Người Việt có câu « *sinh con bầu bí* » cũng đề chỉ sự sinh sản đông đúc. Trong hôn nhân của người Việt có tục: vào ngày cưới người ta mời một « *bà già bầu bí* » (người có đông con nhiều cháu) đến trải chiếu cho giường cô dâu để ước mong con đàn cháu lũ. Người Việt còn gọi người đàn bà có chửa là « *bà bầu* ».

(12) Trong xã hội Mường cổ truyền, bộ chiêng có một vị trí rất quan trọng, và người Mường cũng có tập quán cất giữ chiêng ở trong các vựa thóc.

(13) Phân biệt chẳng hạn với « *thiên* » hoặc « *thượng đế* » và « *nhật* » trong chữ Hán; với « *god* » và « *sun* » trong chữ Anh; « *diou* » và « *soleil* » trong chữ Pháp.

(14) Truyền thống dùng trống trong các ngày hội còn bảo lưu mãi về sau này ở người Việt. Ở một số vùng Mường, cho đến gần đây vẫn còn dùng trống đồng trong ngày lễ xuống đồng.

(15) Nguyễn Đồng Chi: *Một số tục cổ và trò chơi của người Việt Nam trong lễ Nguyên đán và mùa xuân* — Tập san *Nghiên cứu Văn Sử địa*, Hà Nội, 1957. Số 37.

(16) Truyền thuyết ở các làng dọc sông vùng Vĩnh Phú, Hà Tây, Hà Bắc, Nam Hà, về việc ném người đàn bà xuống sông dâng thủy thần, về những chàng trai mồ côi tự nguyện nhảy xuống nước cho thủy thần ăn thịt...

(17) Người kể *khan Ê-đê* thường là những ông già có tài hát múa, diễn xuất và nhớ các chuyện cổ; khi vào cuộc kể *khan* — có khi kéo dài từ đêm này qua đêm khác, thường cầm lông vũ lên đầu. Các ông *mo Mường* là người đọc quyền hát các lễ ca, trong đó chứa đựng nhiều truyền thuyết, cũng là người có khả năng giao tiếp với thần linh và thường cũng sử dụng lông chim khi hành lễ.

(18) *Sách An Nam chí (lược)* có những dòng nói cụ thể về việc gái trai các làng được tự do kết hôn sau ngày hội mùa thu tháng 8.

Sách Thái bình hoàn vũ ký viết về người Việt: không lấy ngày xuân đầu năm mà lại lấy ngày nửa tháng 8 là ngày mở hội, mọi người đi lại chúc tụng nhau, gái trai mở hội vui chơi.

(19) Cho đến trước Cách mạng tháng Tám, các làng người Việt đều thường năm mở hội 2 lần, vào mùa xuân và mùa thu. Có nhiều tư liệu (lịch nông nghiệp lấy vụ mùa làm vụ chính, việc du nhập phong tục Trung Hoa...) cho thấy rằng lễ mở hội mùa xuân là có sau lễ mở hội mùa thu, trong khi hội mùa thu vẫn tồn tại và bảo lưu những lễ tiết và phong tục vào loại cổ nhất.

VĂN HÓA ĐÔNG SƠN QUA SỰ PHÁT TRIỂN CỦA NGHỆ THUẬT TRANG TRÍ CÁC TRỐNG ĐỒNG

TRẦN MẠNH PHÚ

Đã gần 40 năm nay, từ khi thuật ngữ « văn hóa Đông Sơn » ra đời, giới nghiên cứu trong nước và nước ngoài đã đưa ra nhiều công trình chuyên khảo và nhiều bài viết về bản chất, chủ nhân, niên đại và diện phân bố của nền văn hóa này. Tuy nhiên, cũng phải nhìn nhận một cách khách quan rằng không phải tất cả những ý kiến đã đưa ra đều đúng đắn hoàn toàn. Chưa nói đến vấn đề quan điểm giai cấp tư sản đã dẫn đến rất nhiều sai lầm của giới học giả thực dân, mà chỉ nói đến vấn đề chính xác khoa học (tất nhiên cũng chỉ ở mức tương đối) thì những ý kiến đã đưa ra đều khó lòng mà đạt đến một mức độ thuyết phục tuyệt đối.

Rõ ràng, việc nghiên cứu văn hóa Đông Sơn còn gặp nhiều khó khăn, bởi vì, rất có thể như có nhà khảo cổ nhận định rằng « khái niệm không thống nhất » về bản chất nền văn hóa Đông Sơn dẫn đến việc làm cho vấn đề nghiên cứu nền văn hóa này « càng thêm rối rắm phức tạp », nhưng không phải vì những khó khăn đó mà không thể tiến tới trong một chừng mực nào đó, bản chất của nền văn hóa Đông Sơn.

Trong tổng thể hiện vật khảo cổ thuộc phạm trù văn hóa Đông Sơn, đáng chú ý nhất vẫn là những hiện vật bằng đồng thau. Trong số

những hiện vật bằng đồng thau đó thì riu xéo, trống đồng, thạp đồng là những hiện vật có giá trị nghiên cứu bản chất của các nền văn hóa khảo cổ, nhưng ở nước ta, loại đồ đựng bằng gốm chia làm 3 phần rõ rệt lại là một loại kiểu dáng có truyền thống từ nền văn hóa Phùng Nguyên (sơ kỳ thời đại đồng thau) và qua văn hóa Đông Sơn, loại hình kiểu dáng này còn phổ biến. Đương nhiên là trong suốt quá trình chuyển biến về dáng của loại đồ đựng bằng gốm, chắc chắn là có những thay đổi nhất định tùy theo những giai đoạn phát triển lịch sử của bản thân một nền văn hóa khảo cổ hoặc phát triển thành những dạng hình địa phương. Việc phục nguyên các đồ đựng bằng gốm của văn hóa Phùng Nguyên, Đông Sơn sẽ giúp cho việc phân định các giai đoạn phát triển các kiểu dáng theo thời gian hoặc theo diện phân bố ở từng địa phương, đồng thời giúp cho sự nhìn nhận tính kế thừa về kiểu dáng đồ gốm từ nền văn hóa này sang nền văn hóa kia, nhìn nhận sự chuyển biến từ kiểu dáng đồ gốm sang kiểu dáng đồ đồng. Bằng phương pháp nào và bằng con đường nào để nhìn nhận bản chất nền văn hóa Đông Sơn? Ở công việc này, khoa học khảo cổ nhận một nhiệm vụ rất lớn. Khoa học lịch sử mỹ thuật thời đại đồng thau về cơ bản phải dựa vào những kết luận dứt khoát, chính xác của khoa học khảo cổ để có nhận định đúng đắn về những bước phát triển của nghệ thuật vốn được sản sinh ra trong một nền văn hóa nhất

định thuộc thời đại đồng thau. Trong khi việc phân định các giai đoạn của nền văn hóa Đông Sơn chưa thống nhất, với những tư liệu hiện nay, chúng tôi nhìn nhận quá trình phát triển của nghệ thuật Đông Sơn trong một thời gian khá lâu, trải qua nhiều thế kỷ trước và sau Công nguyên.

Chưa có một tiêu bản trống đồng nào có khả năng chứng minh nguồn gốc của dáng hình trống đồng loại 1 Hê-gơ và nghệ thuật trang trí các trống đồng và các đồ đồng khác thuộc văn hóa Đông Sơn, nhưng kiểu dáng đồ gốm và hoa văn trang trí đồ gốm văn hóa Phùng Nguyên là nguồn gốc trực tiếp của nghệ thuật tạo dáng trống đồng và nghệ thuật trang trí các trống đồng cùng với những đồ đồng khác. Chúng ta có trong tay những trống đồng ở dạng hoàn chỉnh về kiểu dáng và chắc chắn những trống đồng đó là sản phẩm ở giai đoạn phát triển nhất của nền văn hóa Đông Sơn. Sự hoàn chỉnh của phong cách hiện thực và quá trình diễn biến của nó từ hiện thực đến biến điệu, từ phức tạp đến giản đơn là một khuynh hướng có thể nhìn nhận được qua hàng loạt trống đồng.

Đứng về mặt loại hình mà xét, những trống đồng, thạp đồng, thổ đồng... được hình thành dần dần từ một dạng khởi đầu nào đó mà công việc nghiên cứu còn phải tiếp tục và theo ý kiến của chúng tôi có khả năng tìm nguồn gốc kiểu dáng trống đồng và các đồ đồng khác trong kiểu dáng của các loại đồ đựng bằng gốm của văn hóa Phùng Nguyên. Khi đã hình thành một kiểu dáng ổn định tuyệt đối (trống đồng, thạp đồng chẳng hạn) thì những kiểu dáng đó trở thành tiêu biểu cho một nền văn hóa vật chất — ở đây là nền văn hóa Đông Sơn — và, tùy từng giai đoạn khác nhau, tùy thuộc vào những biến đổi nội tại của nền văn hóa đó, thì các kiểu dáng đã ổn định ấy mới xảy ra những biến dạng. Trong quá trình phát triển kiểu dáng, về cơ bản những trống đồng, thạp đồng... không biến dạng. Từ những trống đồng cổ điển như Ngọc Lũ, Hoàng Hạ đến những trống đồng Việt Khê, Đông Sơn, thời gian xa cách nhau hàng mấy thế kỷ, nhưng không có sự thay đổi lớn về kiểu dáng. Do đó, không thể tách một bộ phận trống đồng gán cho một văn hóa khảo cổ này, còn một bộ phận khác lại thuộc một nền văn hóa khảo cổ khác.

Những khuynh hướng diễn ra trong nghệ thuật trang trí các trống đồng từ lối biểu hiện những đề tài hiện thực đến lối biểu hiện biến điệu những đề tài hiện thực chỉ diễn ra trong lòng một nền văn hóa nhất định, và những biến đổi đó thể hiện những chuyển biến nào

đó về mặt tư tưởng, tình cảm và đặc biệt là những sự chuyển biến về cơ cấu xã hội cũng như nền tảng kinh tế, chính trị của xã hội đó. Về nguồn gốc nghệ thuật trang trí các trống đồng (cùng với các đồ đồng khác) thuộc văn hóa Đông Sơn cũng có khả năng nhìn nhận trong sự kế thừa nghệ thuật trang trí các đồ gốm văn hóa Phùng Nguyên.

Từ những điểm trên đây, chúng tôi xin phân tích quá trình phát triển về mặt kiểu dáng của những hiện vật điển hình của văn hóa Đông Sơn (trống đồng, thạp đồng, riêu xéo đồng) và quá trình phát triển của nghệ thuật trang trí các trống đồng để tìm hiểu một vài nét về tính chung nhất của văn hóa, nghệ thuật Đông Sơn và về những cái khác biệt của văn hóa, nghệ thuật Đông Sơn.

Về cơ bản, trống đồng và thạp đồng là những loại hiện vật ít có sự biến đổi về mặt kiểu dáng. Riêu xéo đồng có những biến dạng rõ nét hơn: loại gót tròn và loại gót vuông. Trong loại gót tròn cũng có thể chia ra làm 2 hay nhiều kiểu: kiểu gót tròn 2 bên cân đối qua trục của họng tra cán; kiểu gót tròn một bên, còn phía mũi thì cong lên; ngoài ra còn nhiều biến dạng khác như riêu Núi Nưa, riêu Thiệu Dương... Loại riêu gót vuông cũng có nhiều kiểu: kiểu riêu gót vuông có mũi tù (có đường chu vi lưỡi riêu nằm gọn trong một hình chữ nhật, ví dụ riêu Việt Trì; kiểu gót vuông có mũi riêu dài nhô cao lên phía trên như mũi bia, ví dụ riêu Quốc Oai. Sự khác biệt về kiểu riêu thể hiện chức năng kỹ thuật: riêu gót vuông có mũi rất dài là một loại riêu chiến hạng nặng (loại riêu này được thể hiện trên thân trống Miếu Môn); kiểu riêu gót tròn có mũi dài là loại riêu chặt thông thường và cũng là một thứ riêu chiến (chiến binh mô tả trên trống Ngọc Lũ thường vũ trang loại riêu này). Mặt khác, sự khác biệt về kiểu riêu cho phép nghĩ đến những khác biệt về tính địa phương, về các loại hình văn hóa. Nhưng những sự khác biệt về kiểu dáng riêu còn phải phù hợp với nhiều sự khác biệt nữa thì mới có thể chia ra những loại hình văn hóa có tính chất địa phương hoặc tộc thuộc.

Bản thân nền văn hóa Đông Sơn là một nền văn hóa nhất quán nhưng cũng tồn tại nhiều dấu hiệu chứng tỏ ở những thời kỳ nhất định, tại những vùng địa lý khác nhau có thể có những loại hình văn hóa khác nhau. Về việc nhìn nhận ra các loại hình văn hóa thuộc phạm vi văn hóa Đông Sơn, ngoài sự phân

,biết so sánh những dáng kiêu khác nhau của các hiện vật bằng đồng thau, bằng đá, bằng đất nung (đồ đựng)... Việc tìm ra sự khác biệt giữa các họa tiết trang trí trên các đồ đồng lớn, điển hình của văn hóa Đông Sơn, đặc biệt là trống đồng cũng giúp cho việc nhìn nhận tính chất địa phương hoặc tính chất riêng biệt về ý thức biểu hiện những chủ đề khác hẳn nhau của từng cộng đồng người nhất định.

Trong quá trình phát triển của nghệ thuật trang trí các trống đồng, tính chất nhất quán của chủ đề, của lối biểu hiện chủ đề nói lên tính chất nhất quán về nhận thức thẩm mỹ của một cộng đồng người. Song trong nghệ thuật trang trí các trống đồng, chúng ta cũng nhận ra những sự khác biệt. Các trống đồng Ngọc Lũ, Hoàng Hạ, Sông Đà, Khai Hóa được trang trí đẹp nhất bởi những đề tài nhất quán (mặt trời, chim, thuyền, nhà sàn, chiến binh, người múa...), những sự gần gũi giữa những đề tài trang trí trống Ngọc Lũ và Hoàng Hạ, giữa trống Sông Đà và Khai Hóa có khả năng diễn tả tính địa phương hoặc cả tính chất riêng biệt trong tư duy và ý thức biểu hiện của những cộng đồng người khác nhau cùng tham gia sáng lập nền văn hóa Đông Sơn. Ngoài những đề tài chung, hình chim bay ở vành hoa văn trang trí mặt trống Ngọc Lũ và Hoàng Hạ là thứ chim mỏ dài, đuôi dài, và có chân dài, còn hình chim bay cũng ở vành hoa văn trang trí mặt trống Sông Đà và Khai Hóa không có chân. Hình thuyền trên tang trống Ngọc Lũ, Hoàng Hạ là hình thuyền chiến (trên thuyền có chiến binh cầm vũ khí: lao, giáo, rìu chiến, cung tên và có những thân phận nhỏ bé bị trói, bị dọa giết), còn hình thuyền trên tang trống Sông Đà, Khai Hóa là hình thuyền bơi chải, thuyền dài, mảnh, nhiều người ngồi chèo thuyền, giữa thuyền có một người võ trống da. Những căn nhà sàn mái tròn trên mặt trống Ngọc Lũ và Hoàng Hạ có người múa hoặc đánh cồng, còn trên các trống Sông Đà và Khai Hóa thì không có người múa hoặc đánh cồng trong các căn nhà sàn mái tròn đó. Đặc biệt 2 trống Sông Đà, Khai Hóa có một dải hoa văn hình học kết cấu bởi hoa văn chữ S gây khúc thành hình hồi văn và các ô trám lồng vào nhau. Dải hoa văn này trang trí vành ngoài cùng mặt trống Sông Đà và Khai Hóa, trang trí ở thân trống Khai Hóa, còn trên trống Ngọc Lũ và Hoàng Hạ không có dải hoa văn này. Những khác biệt kể trên giữa các trống Ngọc Lũ, Hoàng Hạ và các trống Sông Đà, Khai Hóa chứng tỏ rằng ở giai đoạn phát triển nhất của nghệ thuật trang trí các trống đồng văn hóa Đông Sơn, những

biểu hiện tính địa phương, tính đặc thù trong tư duy thẩm mỹ của các tộc người là khá rõ nét.

Ở những trống đồng khác thuộc một giai đoạn phát triển muộn hơn của nghệ thuật trang trí Đông Sơn như trống Miếu Môn (Hà Tây), trống Đồi Ro (Hòa Bình), trống Hà Nội (để ở bảo tàng Xtóc-khôn), trống Pha-long (Lao Cai), trống U-bon (Lào)... hoa văn hiện thực giảm bớt, đặc biệt vành hoa văn mô tả cảnh sinh hoạt trên mặt trống gồm nhà sàn, người múa, người đánh trống,... không còn được biểu hiện. Nhưng chủ đề chim, thuyền, chiến binh vẫn còn là những đề tài chung nhất. Những sự khác biệt trong chủ đề trang trí các trống kể trên cũng dễ nhận ra. Hình chim (vành hoa văn trang trí trên các mặt trống) trên mặt trống Miếu Môn là loại chim bay có mỏ dài (mỏ cặp cá) nhưng đuôi rất ngắn, không có chân. Chim này (nhưng mỏ không cặp cá) được thể hiện trên mặt trống Hà Nội, trống Việt Khê (Hải Phòng). Nếu so sánh với loại chim trang trí mặt trống Ngọc Lũ, Sông Đà, chúng ta cũng thấy có sự khác biệt. Trên mặt trống Đồi Ro, Pha-long thì hình chim có mỏ dài, đuôi dài nhưng đang chim bay mảnh dẻ, lối biểu hiện nhìn từ lưng xuống, chứ không phải là lối biểu hiện hình trống nghiêng. Trên mặt trống U-bon thì hình chim bay cánh xòe rộng, chim nhỏ, có mỏ và đuôi ngắn hơn, mỏ chúi xuống hay nghếch lên một cách tùy tiện. Ở những trống này xuất hiện các đề tài trang trí mới mà việc thể hiện những đề tài đó có ý thức khác biệt rõ ràng. Trên mặt trống Miếu Môn xen giữa 8 con hươu (4 con một hàng) là 8 con thú có mỏ chim, thân hươu, đuôi dài phủ cả chân sau (cũng 4 con một hàng); trên mặt trống Hà Nội thì vành hoa văn thể hiện 4 con thú có đầu hươu, thân dài và cong như thân chồn, đuôi dài và cong cuốn; trên mặt trống U-bon thì vành hoa văn gần hình mặt trời là vành hoa văn thể hiện 10 con thằn lằn từng đôi một châu đầu vào nhau. Cũng trên trống này, ở phần dưới tang trống được trang trí một loại thú 4 chân như loài chồn (mồm nhọn, tai dài và hếch, thân thon, dài và cong, đuôi rất dài). Thân trống Đồi Ro được trang trí hình bò. Những đề tài trang trí mới, rất khác biệt nhau trên các trống đồng khác nhau kể trên diễn đạt một thực tế hiển nhiên về những ý thức khác biệt trong lối biểu hiện nghệ thuật. Sự khác biệt đó có biểu hiện tính chất địa phương của văn hóa Đông Sơn hay biểu hiện tính chất tộc thuộc hay không, đó là một vấn đề cần xác minh bằng nhiều cơ sở khoa học khác.

Các trống đồng kể trên, ở phần tang còn được trang trí những hình thuyền. Hình thuyền

trên tang trống Miếu Môn và trống Hà Nội là loại thuyền bơi chải ngắn, ít người ngồi (3 — 4 người), còn hình thuyền trên tang trống U-bon và Đồi Ro cũng là loại thuyền bơi chải nhưng dài và mảnh dẻ, nhẹ nhàng, nhiều người ngồi (thường từ 6 đến 12 người). Lối ăn mặc của người ngồi, đứng trên các con thuyền về cơ bản là giống nhau (người ngồi trên thuyền trang trí ở tang trống Miếu Môn, trống Hà Nội, trống U-bon đều đội mũ cắm lông chim, nhưng cũng có hình người ngồi trên thuyền, để trần, tóc túm ra sau gáy (hình người trên thuyền trang trí trống Đồi Ro). Cũng là loại thuyền bơi chải, song có thuyền có hình một con thuyền luồng lớn, có thuyền dài cong, ở đầu thuyền trang trí hình sừng trâu, bò bắt chéo (thuyền ở tang trống U-bon). Những sự khác biệt kể trên chắc chắn là mang tính chất địa phương và tính chất riêng biệt về tộc thuộc.

Từ những dẫn chứng trên đây, có thể rút ra được một kết luận là, mặc dù nghệ thuật trang trí những trống đồng văn hóa Đông Sơn có một phong cách nhất quán trong lối biểu hiện cũng như chủ đề, nhưng cũng có những hiện tượng khác biệt trong nội dung biểu hiện. Những sự khác biệt đó chứng tỏ rằng có khả năng phản ánh hiện tượng nhiều tộc người xây dựng nền nghệ thuật Đông Sơn nói riêng và văn hóa Đông Sơn nói chung, hay nói một cách khác, văn hóa Đông Sơn có những biểu hiện khác biệt địa phương và tộc người, có sự biểu hiện về loại hình văn hóa. Song cái cơ bản của văn hóa Đông Sơn nói chung là một nền văn hóa nhất quán, văn hóa đó sản sinh ra một nghệ thuật nhất quán. Tính chất nhất quán của nghệ thuật Đông Sơn biểu hiện tính thống nhất về tư tưởng, tình cảm và ý thức thẩm mỹ của ông cha ta trong thời kỳ lịch sử dựng nước, tính cá biệt của nghệ thuật Đông Sơn biểu hiện sự tham gia của nhiều cộng đồng người cùng xây dựng nền văn hóa nghệ thuật ở thời kỳ lịch sử đó.

Trong quá trình hình thành và phát triển của văn hóa Đông Sơn, nghệ thuật Đông Sơn trải qua những giai đoạn phát triển của nó, mà ở giai đoạn đầu, giai đoạn nở rộ của nghệ thuật này, phong cách thể hiện khách quan một cách chân thật là một phong cách nhất quán không thay đổi. Có chăng chỉ là sự biến đổi về lượng từ nhiều đến ít các mẫu hoa văn hiện thực và hoa văn hình học.

Giai đoạn này muộn nhất vào đầu thế kỷ thứ 3 trước Công nguyên và sớm nhất ngược

lên thế kỷ thứ 6 trước Công nguyên. Sự biến đổi về chất tức là sự phá vỡ về hình thể của phong cách hiện thực cổ điển, chuyển sang một phong cách biến hình mất hẳn tính chất chân thật của chủ đề xảy ra trong sự diễn biến suy tàn của văn hóa Đông Sơn, niên điểm của giai đoạn này sớm nhất vào đầu thế kỷ thứ 3 trước Công nguyên và muộn nhất ở vài ba thế kỷ sau Công nguyên, để rồi phong cách biến hình này sẽ tham gia vào nghệ thuật trang trí trống loại 2 theo cách chia của Hê-gơ (1) mà sự hình thành của loại 2 này về mặt hình dáng cũng như nghệ thuật trang trí bắt nguồn từ trống loại 1 Hê-gơ, sản phẩm điển hình của văn hóa Đông Sơn. Nhưng sự hình thành đó chắc chắn ở một niên điểm muộn hơn nhiều.

Sự bảo lưu truyền thống nghệ thuật trang trí trống đồng của văn hóa Đông Sơn theo khuynh hướng giữ gìn những mẫu hoa văn hình học cổ điển và mẫu hình chim cổ điển (chim bay mỏ dài, đuôi dài) thể hiện ở hàng loạt trống đồng mà niên điểm sớm nhất có thể ở đầu thế kỷ thứ 3 trước Công nguyên và muộn nhất ở thế kỷ thứ 2 sau Công nguyên (2).

Thời gian hình thành của nghệ thuật tạo dáng trống đồng loại 1 Hê-gơ thuộc văn hóa Đông Sơn và thời gian hình thành nghệ thuật trang trí các trống đồng đó (cùng với các di vật đồng thau khác của văn hóa Đông Sơn) là thời gian cuối thiên niên kỷ thứ 2 trước Công nguyên — đầu thiên niên kỷ thứ 1 trước Công nguyên, khi mà những truyền thống tạo dáng đồ gốm (chia ra 3 phần rõ rệt) và nghệ thuật trang trí đồ gốm bởi các hoa văn hình học, hoa văn hiện thực trong văn hóa Phùng Nguyên và dạng hình Gò Mun (sơ kỳ Đông Sơn) được chọn lọc và thể hiện trên các đồ đồng chân chính của văn hóa Đông Sơn.

Nghiên cứu sự hình thành và phát triển nghệ thuật Đông Sơn không phải chỉ dừng lại ở nghệ thuật trang trí những trống đồng. Nhưng vì trống đồng là sản phẩm đặc trưng số 1 của văn hóa Đông Sơn mà ở đây, dấu ấn của nghệ thuật Đông Sơn rõ nét nhất nên có thể dựa vào nghệ thuật trang trí các trống đồng đó mà nghiên cứu quá trình phát sinh và phát triển của toàn bộ nghệ thuật Đông Sơn.

Nghệ thuật trang trí những trống đồng văn hóa Đông Sơn là một nghệ thuật nhất quán, nhưng trong những cái chung nhất của chủ đề, tồn tại cả những chủ đề riêng biệt. Căn cứ vào những chỗ riêng biệt đó, có khả năng xác

định những khác biệt của ý thức thẩm mỹ của các tộc người khác nhau cùng tham gia vào việc xây dựng nghệ thuật Đông Sơn nói riêng và văn hóa Đông Sơn nói chung. Cũng có khả năng dựa vào những khác biệt đó mà chia các loại hình văn hóa mang tính chất địa phương hoặc tộc người trong nền văn hóa Đông Sơn.

Nghệ thuật Đông Sơn trải qua nhiều giai đoạn phát triển và căn cứ vào sự phát triển của nghệ thuật Đông Sơn có thể tìm hiểu toàn bộ quá trình phát triển của văn hóa Đông Sơn. Việc dựa vào sự phát triển của nghệ thuật

Đông Sơn để tìm hiểu những sự phát triển về ý thức xã hội, sự phát triển của cơ sở vật chất của xã hội đã sản sinh ra nghệ thuật đó, tìm hiểu sự phát triển bản thân nền văn hóa Đông Sơn để nhìn nhận những truyền thống tốt đẹp mà ông cha ta đã sáng tạo trong thời kỳ lịch sử Hùng Vương sẽ trở thành một công việc nghiên cứu lâu dài, khách quan và nghiêm túc khi trong tay chúng ta có thật đầy đủ tư liệu và một tập thể cán bộ nghiên cứu đông đủ.

Trên đây chỉ là những ý kiến nhỏ, những suy nghĩ bước đầu.

(1) Ph. Hê-gơ (F. Heger) : *Những trống kim khí cổ ở Đông Nam Á (chữ Đức)*, Lat-xích, 1902. Bản dịch của Viện Mỹ thuật mỹ nghệ.

(2) Trần Mạnh Phú : *Tuổi của trống đồng văn hóa Đông Sơn và thời kỳ lịch sử Hùng Vương — Khảo cổ học*, Hà Nội, số 2, tháng 9-1969.

VÀI SUY NGHĨ TÀN MẠN VỀ TRỐNG ĐỒNG

TRẦN QUỐC VƯỢNG

QUANH câu chuyện “Hùng Vương dựng nước” — được viết thành văn bản với *Việt điện u linh*, *Đại Việt sử lược* và nhất là với *Lĩnh Nam chích quái* và *Đại Việt sử ký toàn thư*... đã lắng đọng, ngưng kết lại nhiều mâu thuẫn thoạt có trước và nhiều huyền thoại, truyền thuyết có sau thời dựng nước. Dưới sự chỉ đạo của tư tưởng lịch sử — nho giáo, tất cả yếu tố đó đã được cấu trúc lại thành một hệ thống, mới thoạt nhìn thì cũng có một dáng vẻ duy lý, hoàn chỉnh nào đó, nhưng nếu đi sâu phân tích từng chủ đề, từng mô típ... ta thấy khá rõ ràng rằng đây chỉ là một khối liên kết nhân tạo, muện màng, rối rắm và mâu thuẫn...

Trên nền tảng tư tưởng mác xít, các nhà khảo cổ học đang đi tiên phong trên con đường cấu trúc hóa lại quá khứ. Và cùng với họ, các nhà thần thoại học và dân tộc học đang cố gắng tiến lên trong quá trình hệ thống hóa lại thần thoại Việt Nam về cội nguồn dân tộc. Công việc đang làm, còn nhiều chập chững vụng về và vấp vấp nữa, cố nhiên, song đang tỏ rõ nhiều triển vọng tươi sáng. Bám chắc lấy TRỐNG ĐỒNG và các hiện vật khảo cổ khác mà ngắm nhìn, suy đi nghĩ lại mãi thì sẽ có ngày phá bỏ được lịch sử — nhận thức cũ, xây dựng được một lịch sử — nhận thức mới tiếp cận hơn với lịch sử — thực tại thời dựng nước.

Cứu thoát khỏi sự mất mát vĩnh viễn với thời gian một mâu câu ca “*Ông Đồng mà đúc trống đồng...*” câu “*Trống rỗng canh đã điếm ba...*” trong điệu múa hát “Trống rỗng”; dò tìm và phục nguyên trò “Múa rỗng” liên quan

đến tục thờ Lạc Long Quân ở Bắc Ninh cũ, liên hệ với trò chơi “rồng rắn” của trẻ em; ghi lại được thành văn bản bài mo Mường “Đăn khâu” (trống đồng); tiến lên nghiên cứu nghề luyện đồng, luyện sắt cả về phương diện khảo cổ học và dân tộc học; rồi thu nhập thêm tài liệu và nghĩ lại để vạch ra quá trình sinh thành và hoàn thành chuyện *Phù Đổng Thiên Vương*, người anh hùng làng Gióng. Phải chằng qua bao công phu vất vả lao động khoa học như thế, ít nhất ta cũng rút ra được một điểm này: Câu chuyện người anh hùng làng Gióng — mà diện mạo cuối cùng chứa chan tinh yêu nước, tinh thần giữ nước và tinh thần toàn dân đánh giặc bảo vệ làng xóm quê hương — vốn xuất phát từ lời cốt một *thần thoại ở một vùng luyện kim, của những người thợ rèn? Ông Đồng không lò, để lại dấu chân không lò, là hình tượng NÚI. Mọi từ lòng núi ra kim loại mà đúc trống, rèn roi, ngựa. Tiếng búa đe là tiếng vang của SẮM SÉT. Tiếng trống là biểu tượng của tiếng sấm. Trống sấm. “Đánh trống qua cửa nhà sấm”...những điều cổ yăn học ấy chỉ là những mâu thuẫn thoạt bị cắt vụn và phai nhòa.*

Ngựa hí vang, hơi thở thiêu đốt một làng (làng CHÁY) là biểu tượng của LỬA.

Và đối lập — mà cũng có hòa hợp — với NÚI — SẮM — LỬA, là SÔNG — NƯỚC — MƯA. Ông Đồng con “*uống một hớp nước cạn đà khúc sông*” phải đâu chỉ là một ngoa dụ văn chương! Đó là triết lý lưỡng phân và lưỡng hợp NÚI — NƯỚC.

Chuyện Sơn Tinh — Thủy Tinh, đã trải qua một quá trình « lịch sử hóa » và « thời sự hóa » và được gắn cho một ý nghĩa chống lụt cao đẹp, xuất phát là — và vốn là — dị bản của một huyền thoại phổ quát về HỒNG THỦY — TRẬN LŨ LỤT KHỎI NGUYÊN, bên trong chứa đựng ý niệm về thể lưỡng phân và lưỡng hợp (1) giữa NÚI — NƯỚC, THẦN NÚI — THẦN NƯỚC, HẠN HẠN — MƯA DÔNG. Đầu phải ngẫu nhiên thần Tản Viên — Sơn Tinh — được gắn cho hình tượng cưỡi chim điều hâu và Thủy Tinh được gắn cho hình tượng rắn nước. Chim — đặc biệt loài chim ăn thịt, vồ mồi — điều hâu, quạ (Kinh), kláng hay trắng (Mường), klang (Dao, Ba-na, Mnông...), kalang (Chăm), khlêng (Kơ-me), kling — klang (Churu), kelang (Sê-măng), kling (Kha-xi)... hay hươu... là biểu tượng của mặt trời, núi, hạn hạn. Rắn nước, hay rùa vàng, hay cua... là biểu tượng của nước, sông, âm ướt, mưa... Sơn Tinh — Thủy Tinh (cái tên và cái áo đều nhuộm màu đạo giáo!), Chim — Rắn, là biểu hiện ý niệm lưỡng phân — lưỡng hợp: Sơn Tinh, theo chuyện kể, là bạn Thủy Tinh, vốn cùng ở một nơi; Tản Viên Sơn thánh đã cứu rắn, vốn là con vua Thủy Tề (Bua Khú của người Mường), ... sau hai bên lại đánh nhau, là biểu hiện rõ rệt cái ý niệm lưỡng hợp đồng thời là lưỡng phân đó.

Huyền thoại HỒNG THỦY của nhiều nhóm dân tộc ở Đông Nam Á (Mèo, Dao, Xá, Pọng, Pung, Lào, Xiêm...) — vùng quê và vùng ảnh hưởng của TRỐNG ĐỒNG và văn hóa Đông Sơn — đã được « găm » thêm mô típ trống đồng (hay chiêng đồng, chiêng vàng, nổi đồng, trống da...) được coi như con thuyền cứu nạn, nơi trú náu của cặp gái trai (anh — em hay chị — em trai), cũng là cặp vợ chồng khởi nguyên, chứa đựng cuộc loạn luân nguyên thủy sáng tạo ra loài người.

Ngày xưa, ở Việt Nam và khắp vùng Đông Nam Á, trung tâm văn minh nông nghiệp trồng lúa nước cổ truyền, có những nghi lễ chống lụt hay cầu mưa.

Tháng 4 đầu mùa mưa, người ta tổ chức tế thần TRỐNG ĐỒNG. Trống đồng gắn với núi: « Đồng cổ sơn thần ».

Mưa lụt, đánh trống, trống đồng hoặc trống da. Tiếng trống là tượng trưng tiếng sấm.

Không đánh trống, thì về sau người ta bắn súng. Tiếng súng thay tiếng trống, cũng là biểu tượng tiếng sấm. Phong tục vùng ven sông Đà — người Mường trước Cách mạng tháng Tám — cũng được ghi lại trong *Hưng Hóa xứ phong thổ lục*: nước sông Đà lên to, người ta bắn súng vào vách núi đá ven sông, lỗ ý mong nước rút.

Nếu không, thì dùng cùng tên bản sông (vùng Ngô Việt, thế kỷ thứ 10).

Nếu không, thì làm lễ nhúng grom xuống nước. Mũi tên là tượng trưng tia sáng mặt trời, thanh grom là tượng trưng tia chớp, đều là biểu tượng của LỬA. Mũi tên bắn từ nỏ thần Vua Thục:

Chỉ sông, sông cạn;

Chỉ núi, núi tan;

Chỉ ngàn, ngàn cháy...

Thanh grom của thủ lĩnh Hỏa Xá (Tây Nguyên), là tượng trưng của sấm sét. Grom thiêng của các vua Cam-pu-chia thuở trước, nếu rút ra khỏi yỏ mà không trải qua nghi lễ, người ta tin rằng cả vương quốc sẽ bị lửa thiêu tàn. Những grom xuống nước là biểu thị sự hòa hợp (lưỡng hợp) NƯỚC — LỬA, một nghi lễ phồn thực. Nhưng những grom xuống nước cũng là biểu thị thể lưỡng phân NƯỚC — LỬA: lửa trị nước, nước rút, nghi lễ chống lụt.

Vua Thái-lan xưa dùng grom vàng đập nước sông: đó là một nghi lễ chống lụt. Rùa vàng dâng lấy nỏ thần cho Vua Thục; làm từ NƯỚC, nỏ ấy lại bắn những mũi tên cháy: NƯỚC — LỬA chia hai mà hòa một. Từ nước, Lê Lợi được trao thanh grom thần, khắc chữ « Thuận Thiên ». Grom ấy gây ra tiếng sấm Lam Sơn, đám cháy khởi nghĩa thiêu cháy giặc Minh xâm lược. Đánh xong, vua lên ngôi, chơi thuyền trên hồ Thủy Quân, gắp Rùa Vàng, vua tuốt grom nhúng xuống nước, rùa đớp lấy mang trả về cho nước. Sự tích hồ Hoàn Kiếm — gắn với một vị anh hùng lịch sử — là sự diễn tả về mặt thần thoại một nghi lễ cổ xưa chung cho cả vùng Đông Nam Á: nghi lễ chống lụt và cầu mong sự hòa hợp nước — lửa, sự phồn thực.

Trống đồng gắn liền với lễ tiết nông nghiệp. Trên đã nói tiếng trống gắn liền với tiếng sấm, là tượng trưng của tiếng sấm.

Vì vậy trống — trống đồng, trống da — nhiều khi cũng gọi là *trống sấm*. Ở Trung Hoa cổ, thần sấm (Lôi công) được hình dung là thần đội mũ trên có đeo những chiếc trống nhỏ. Ở nhiều nơi — như vùng hải đảo Đông Nam Á, trống đồng còn được gọi là « *trống mưa* ». Trống cầu mưa. Trên mặt trống Ngọc Lũ, bên cạnh nhà sàn có một sàn không mái, chạm khắc cảnh đánh trống đồng và rất nhiều nét khắc thẳng chạy nối nhau theo chiều dọc, tượng trưng những giọt mưa rơi. Có thể gọi đó là « cảnh cầu mưa ». Vừa đánh trống vừa hát khúc lễ ca cầu mưa, như kiểu câu ca ngày sau:

Lấy trời mưa xuống,
Lấy nước tôi uống,
Lấy ruộng tôi cấy,
Lấy đầy bát cơm,
Lấy rơm đun bếp,
Lấy nếp bánh chưng...

Cũng vì vậy mà trên mặt trống loại 1 hậu kỳ (trống Hữu Chung chẳng hạn) và các trống muộn hơn (loại 2, loại 3... theo cách chia loại của Hê-gơ) có gắn tượng cóc. Cóc một và đặc biệt cóc công nhau (lại một ý tưởng phần thực!). Cóc nghiêng răng nhiều, trời ất mưa. Gắn tượng cóc trên trống, tiếng trống biểu hiện tiếng cóc gọi mưa. Cóc là một biểu tượng « lưỡng trị » (2) nối liền TRỜI và ĐẤT. Rồi mô típ thần thoại ấy mờ phai và hòa vào chuyện cổ tích « cóc kiện trời », tan vụn thành điển cố văn chương « con cóc là cậu ông Trời »...

Ở Trung Quốc cổ, có quan niệm tiếng trống gọi rồng, con quái vật ở nước và giữ bầu nước của Trời, chịu trách nhiệm phân phối nước mưa cho trời đất. Nếu cóc, rồng, cá là tượng trưng cho ướt ất mưa đông thì loài hươu — đặc biệt hươu sao, hươu có bộ lông đỏ — là biểu tượng của hạn hán, của lửa thiếu. Đánh trống cầu mưa. Đánh trống để cứu hạn. Như trong quan niệm của người Đay-ắc (In-đô-nê-xi-a) tiếng trống có một tác dụng ma thuật đối với hươu. Nghe tiếng hươu kêu — tiếng kêu của hạn hán, người ta đánh trống để đuổi xua điềm rũi.

Trống đồng gắn với lễ tiết nông nghiệp còn biểu hiện ở việc gắn với tục đua thuyền. Vùng phân bố trống đồng — với bắc Việt Nam là trung tâm, phía bắc là Quảng Đông, Quảng Tây, Vân Nam, Quý Châu, Tứ Xuyên, Hồ Nam, Giang Tây (Hỏa Nam nói chung), phía nam là vùng hải đảo cho đến Xa-lây-ơ (3), phía đông là những đảo Ke-iê (4), phía tây là Lào, Cam pu-chia, Thái-lan, ... cũng là vùng phân bố các hội nước, hội đua thuyền. Dọc sông ngòi miền bắc — sông con, sông cái — đâu chẳng có đền thờ RẮN hay RỒNG (cho dù với xu hướng « lịch sử hóa », rắn rồng đã hóa thân thành tượng Hùng Vương, tượng bà Trưng, tượng Triệu Việt Vương, ...). Và bao quanh những đền đó là hội nước, hội đua thuyền cầu mưa. Rắn, rồng, thường luồng, cá sấu, ... là biểu tượng của NƯỚC, của THẦN NƯỚC và ĐÊM TỐI, MƯA ĐÔNG.

Thuyền đua cầu mưa được biểu tượng bằng thuyền rồng đầu rắn đuôi tôm, ... Đua thuyền và hát lễ ca cầu mưa, cầu phần thực. Tựa như bài Rao đua thuyền đầu rắn đuôi tôm vào ngày 18 tháng 6 hằng năm sau đây ở vùng Vân Hải (Quảng Ninh) :

Đầu năm về giữa, nửa năm thường lễ.
Một năm là mười hai tháng,
Trên thì đóng đám thờ thần,
Dưới thờ ngũ vị đại vương.
Hộ cho làng ta :
Cho già sức khỏe,
Cho trẻ bình yên,
Cho dân an quốc mạnh !
Trên thì đóng đám thờ thần,
Dưới sông ta có đôi chiếc thuyền rồng ta
bẻ mũi chèo bơi ...

Trên tang trống đồng có khắc hình thuyền. Thuyền ở trống Ngọc Lũ — như Nguyễn Từ Chi đã phát hiện — rõ ràng là hình rắn nước nằm giữa há mồm, thân rắn là thân thuyền. Đó là hình tượng sớm nhất của thuyền rồng. Thuyền trên trống Quảng Xương thì rõ ràng là thuyền đua. Và thuyền nào cũng có trống đồng chớ theo. Đua thuyền là một phương thức, một lệ thức cầu cúng thần nước, cầu mưa. Ấy là chưa kể tục chơi kéo co, thừng kéo là biểu tượng loài rắn ; tục kéo co cũng gắn liền với nghi lễ cầu được mùa.

Dưới đây xin trích 4 trong nhiều bài thơ — thơ Đường — có nói đến trống đồng, minh họa chuyện trống đồng có liên quan mật thiết đến lễ ca và lễ thức cúng thần — đặc biệt là thần NƯỚC — nghi lễ cầu mưa :

菩薩蠻詞

木綿花映叢祠小
越禽聲裏春光曉
銅鼓與蠻歌
南人析賽多
孫光憲

Bồ Tát Man từ

Mộc miên hoa ảnh lũng từ tiều
Việt cầm thanh lý xuân quang hiều
Đồng cổ dữ Man ca
Nam nhân kỳ trại đa

Tôn Quang Hiến

(Đền Bồ Tát người Man

Ngôi đền nhỏ trong bụi cây tỏa ánh
hoa mộc miên

Trong tiếng hát chim Việt thấy ánh
sáng ban mai mùa xuân

Trống đồng và bài hát Man
 Người Nam cầu cúng nhiều).

籐閣中春綺席開
 栢枝蠻鼓殷晴雷
 杜牧

Đề các trung xuân ý tịch khai
 Thác chi Man cổ án tình lôi

Đỗ Mục

(Mùa xuân, trái chiếu gấm giữa gác Đăng
 Qua lá cành tiếng trống Man hòa trong tiếng
 sấm)...

瀆神祠
 銅鼓賽神來
 滿庭幡蓋徘徊
 水對江浦過風雷
 楚山如畫煙開
 温廷筠

Độc thần từ

Đồng cổ trại thần lai
 Mãn đình phan cái bồi hồi
 Thủy đối giang phố quá phong lôi
 Sở sơn như họa yên khai

Ôn Đình Quân

(Đền thần bên sông

Trống đồng cầu cúng thần
 Đầy sân cờ lọng bồi hồi
 Gió sấm lướt trên mặt nước bên sông
 Khói mây mờ núi Sở như tranh vẽ).

送客南歸詩
 瓦樽留海客
 銅鼓賽江神

許渾

(Tống khách nam quy thi
 Ngõa tôn lưu hải khách
 Đồng cổ tại giang thần

Hứa Hồn

Thơ tiễn khách trở về nam
 Chén sành lưu khách biển
 Trống đồng cúng thần sông).

Trống đồng và trống sấm, Trống đồng và
 cóc, Trống đồng và tục đua thuyền. Trống đồng
 và thần sông. Trống đồng và thuyền rồng.
 Trống đồng và hồng thủy. Cộng thêm vào đó
 là việc thủy kinh chú, Thái bình ngự lãm,
 Nguyên Hòa quận huyện chí, Thái bình hoàn
 vũ ký chép biết bao là truyền thuyết về những
 nơi tìm thấy trống đồng Lạc Việt, thuyền đồng
 vua Việt ở sông, ở ao, đầm... Trên trống đồng,
 trang hình thuyền, có cảnh bắt người, đâm
 giáo vào đầu người. Trên một qua đồng Đông
 Sơn, có cảnh người cầm đầu lâu giơ lên. Có lẽ
 những cảnh đó có liên quan đến tục « săn đầu
 lâu ». Sách Nam Châu dị vật chí (dẫn ở Thái
 bình ngự lãm, quyển 786) nói rằng: « Người Ô
 Hử ở vùng giáp giới Giao Châu và Quảng
 Châu... ra đường rình bắt giết người (không
 lấy của cải), đem về nhà, tụ tập bà con láng
 giềng, treo người chết giữa nhà, ngồi vây bốn
 chung quanh, đánh trống đồng, hát múa và
 uống rượu... ». Mọi người đều biết, tục « săn
 đầu lâu » về phương diện dân tộc học, là một
 nghi lễ nông nghiệp, một nghi lễ phồn thực
 (lấy máu người bị giết rỏ xuống đất đai, hay rỏ
 xuống một thùng tro rồi dùng tro ấy rắc xuống
 đất đai) cầu mong đất đai có thêm sinh lực
 để sinh sôi nảy nở, mùa màng thêm tươi tốt.

Tất cả những điều đó nói lên mối quan hệ
 giữa trống đồng và lễ tiết nông nghiệp, lễ thức
 cầu mưa, cầu được mùa, lễ thức phồn thực...

Ta hãy suy nghĩ lại thêm một huyền thoại
 nữa — huyền thoại Âu Cơ — Lạc Long Quân —
 để tìm hiểu thêm về triết lý trống đồng và lễ
 thờ thần thoại — xã hội (5) thời dựng nước.

« Âu Cơ » là nàng Âu, nàng tiên Âu, nàng
 người Âu ở núi rừng. « Lạc Long Quân » là

vua rồng Lạc, vua rồng người Lạc, xứ Lạc ở vùng sông nước. Âu Cơ lấy Lạc Long Quân: lưỡng hợp Âu Lạc, Âu Cơ chia con với Lạc Long Quân, một nửa về ở núi rừng, một nửa sống trong vùng sông nước: Lưỡng phân Âu Lạc.

Huyền thoại này cũng chứa đựng cái ý niệm cơ bản về thể lưỡng hợp và lưỡng phân NÚI—NƯỚC. Một dị bản của huyền thoại này — được Gian Quy-di-niê (6) ghi lại ở vùng Chiềng Khến (Mường Sến, Mãn Đức, Tân Lạc, Hòa Bình) — nói về nàng HƯƠNG SAO lấy chàng CÁ CHÉP sinh 100 con rồi cùng chia đôi con, 50 con theo mẹ lên núi lập ra dòng vua áo chàm, 50 con theo bố về biển, lập ra dòng vua áo vàng. Suy nghĩ thêm về lá cờ của thầy mo Mường, một bên vẽ HƯƠNG, một bên vẽ CÁ, ta càng thấy đó là biểu hiện của thể lưỡng hợp và lưỡng phân NÚI — NƯỚC, HƯƠNG (hay CHIM) — CÁ (hay RẮN).

Ta lại nghĩ thêm về câu chuyện quan hệ HÙNG—THỤC và câu chuyện An Dương Vương xây thành Cổ Loa. Theo truyền thuyết, Hùng Vương có con rể là tướng phò tá trụ cột — tướng tổng chỉ huy đánh Thục — là *son thánh Tản Viên* (nếu không kể thêm hai « em họ » Tản Viên là Cao Sơn, Quý Minh, cũng là thần núi và cũng được thờ phổ biến ở miền bắc nước ta, nhiều khi dưới dạng « ba mà một » (7) như ở Đền Thượng, Đền Trung, Đền Hạ tại Ba Vì), Thần núi Tản cưới CHIM (diều hâu). Hùng Vương mất ngôi cũng về với NÚI (lên núi Tản « dưỡng nhàn » hay là được thờ ở trên núi Nghĩa), chim bạch trĩ, chuyện chim thiêng đậu trên cây chiến đàn, tên đất Bạch Hạc... đều gắn liền với nhà Hùng. Chưa kể tên Văn Lang — như chúng tôi đã chứng minh — cũng là tên chim kláng. Có thể thấy rõ Hùng Vương (cùng với Tản Viên) là biểu tượng của thể lực NÚI—CHIM. Huyền thoại cũng nói vua Hùng theo dòng MẸ (Âu Cơ ở NÚI RỪNG), là người con trưởng trong số 50 con theo MẸ về NÚI (8); Tản Viên ban đầu theo BỐ, sau cũng ngược lên NON theo MẸ. Trục trung tâm của đất đai nhà Hùng là NÚI NGHĨA.

Vua Thục thay thế nhà Hùng, dời đô về đồng bằng, chung quanh đầy đầm vực. Xây thành Cổ Loa, Thục Vương bị tinh vua cũ — hay là TINH GÀ TRẮNG (Bạch Kê) quấy rối, phá hoại. Gà Trắng sống ở HANG NÚI. Núi Thất Diệu (Yên Phay, Yên Phong, Hà Bắc). Nhờ RỪA VÀNG — hay Thanh Giang Sứ — từ NƯỚC hiện lên, giúp vua Thục trừ tinh Gà Trắng, thành Cổ Loa mới xây xong. Rùa vàng (Kim Quy) còn bỏ móng dâng vua Thục để Cao Lỗ làm lấy nỏ thần. Khi Triệu Đà xâm lược Âu

Lạc, vua Thục thua, chạy về BIÊN (hay về LỤC ĐẦU GIANG, tùy dị bản, nhưng đều là trở về với NƯỚC), Rùa vàng lại hiện lên chỉ cho vua rõ đầu là giặc và rước vua về BIÊN làm Nam Hải Vương. Toàn là huyền thoại! Hay phần lớn là huyền thoại! Huyền thoại này xây dựng vua Thục thành biểu tượng của NƯỚC, người phò tá chính là RỪA VÀNG cũng là biểu tượng của thể lực NƯỚC. Thể lực chống đối Thục là Gà Trắng, cũng tức là chim (chim cú), ở núi, rõ ràng là biểu tượng của thể lực NÚI—CHIM.

Quan hệ HÙNG — THỤC được huyền thoại diễn tả thành quan hệ NÚI — CHIM (hay gà) — NƯỚC — RỪA. Căn bản vẫn là một quan niệm lưỡng phân và lưỡng hợp.

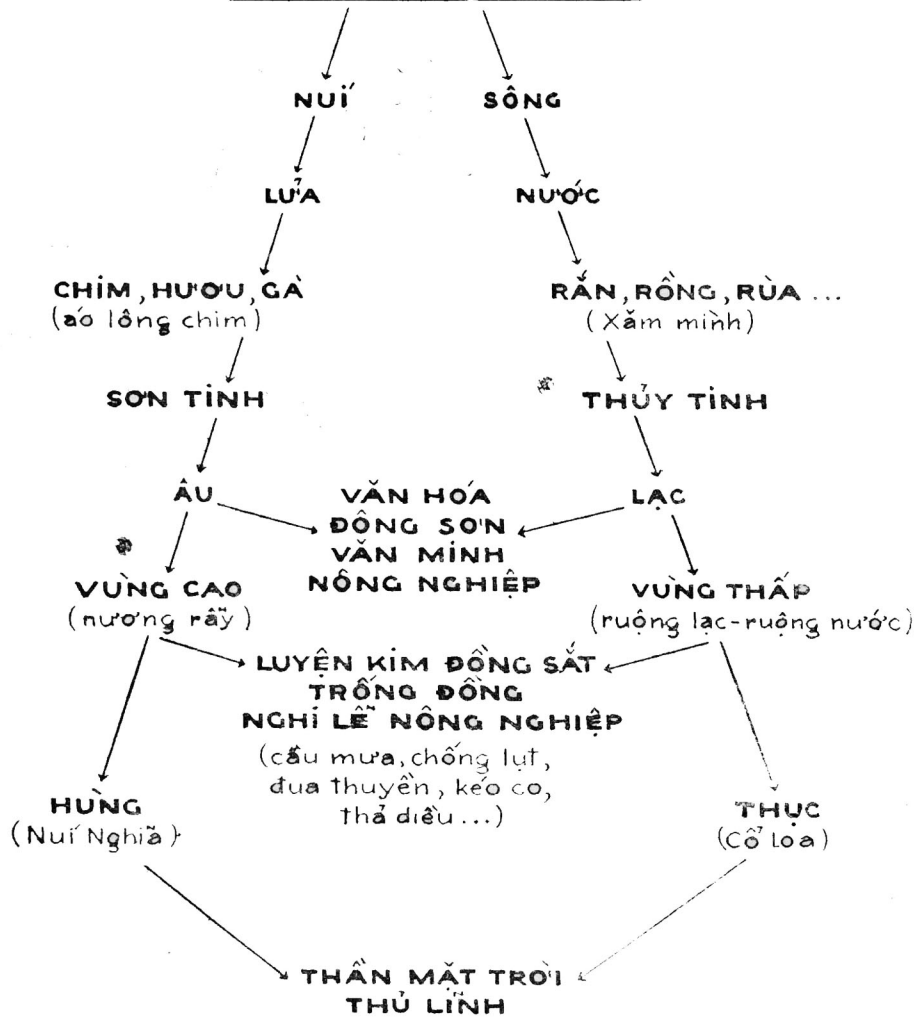
Ý niệm lưỡng phân và lưỡng hợp này còn đeo đuổi tư duy Việt cổ nhiều lắm, lâu lắm, Chẳng hạn quan hệ hôn nhân Tiên Dung—Chử Đồng Tử cũng là một quan hệ hôn nhân lưỡng phân và lưỡng hợp (9). Tiên Dung: nàng có dung nhan tiên nữ, người ở NÚI, con vua HÙNG ở núi. Chử Đồng Tử: chàng trẻ họ Chử, chàng trẻ ở bến iải, sống dưới NƯỚC. Nếu đôi vợ chồng về sau cùng bay lên TRỜI thì cũng còn để lại ở đời, trên bãi TỰ NHIÊN, một cái chằm: ĐÀM DẠ TRẠCH (ĐÀM ĐÊM. Đêm tối và nước — theo tư duy thần thoại — là có thể đồng nhất).

Đến như tên đồ hộ kiêm đạo sĩ Cao Biền — một nhân vật lịch sử 100% — cũng bị tư duy huyền thoại vẽ thành một đạo sĩ cưới diều giấy đi tìm đất có huyết để vương đề yểm. Diều (giấy) là ĐỒNG NHẤT với chim diều trong biểu tượng thần thoại (Người Việt và nhiều nhóm dân tộc Đông Nam Á đều gọi « diều giấy » bằng tên chim diều, còn người Âu gọi bằng tên « hươu bay » (10). Diều, chim bay hay hươu đều là biểu tượng của NÚI—TRỜI—HẠN HÁN đối lập với NƯỚC—RẮN—MƯA. Nếu người ta đưa thuyền rồng trong mùa mưa, cầu mưa, thì người ta cũng có tục thả diều trong mùa khô, cầu gió heo may thổi... Huyết để vương là long mạch, mạch rồng, mạch nước thiêng. Huyền thoại Cao Biền cưới diều giấy đi yểm long mạch cũng bị quan niệm lưỡng hợp và lưỡng phân cổ truyền chi phối.

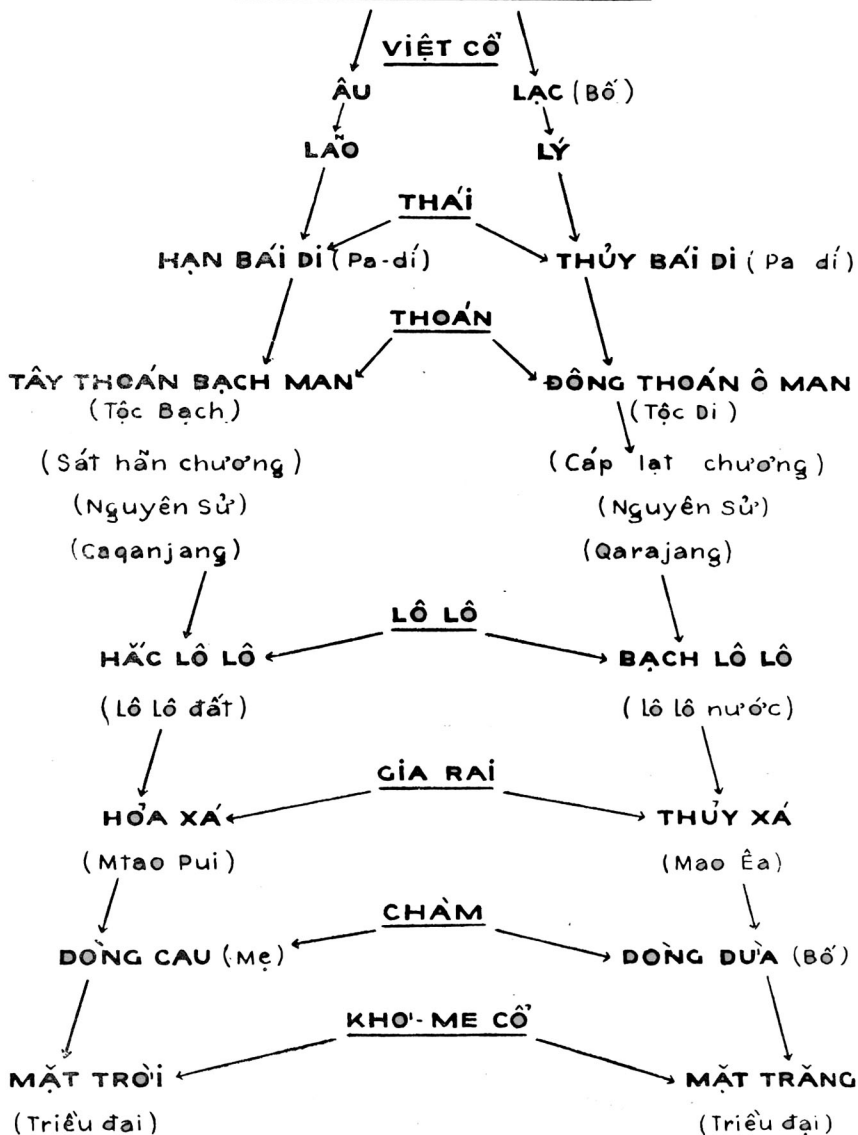
Nếu nghiên cứu thêm thì còn có thể kể ra nhiều lắm. Hãy xin tạm kết luận:

Các huyền thoại Việt Nam có liên quan đến thời dựng nước — Âu Cơ — Lạc Long Quân, Sơn Tinh — Thủy Tinh, Hùng — Thục... đều phản ánh một hệ thống lưỡng hợp và lưỡng phân (11) nằm trong cả một tổng thể thần thoại — xã hội hợp thành thể lưỡng phân và lưỡng hợp đó.

**THỂ LƯỢNG HỢP
VÀ
LƯỢNG PHÂN**



**THỂ LƯƠNG HỢP
VÀ
LƯƠNG PHÂN**



Điều vô cùng lý thú là: có thể «đọc» được thể lưỡng phân và thể lưỡng hợp này trên trống đồng (và thạp đồng...). Nói cách khác, có thể «đọc» được trên mặt trống và tang trống, những mẫu đề thần thoại về thời DỰNG NƯỚC mà về sau, qua một quá trình lâu dài «lịch sử hóa», «thời sự hóa» và «đạo giáo hóa», đã được ghi lại trên *Lĩnh Nam chích quái*.

Nếu trên mặt thạp đồng Đào Thịnh, ta đã thấy 4 cặp TRAI — GÁI giao phối được tạo hình bằng thể tượng tròn thì trên mặt trống Ngọc Lũ, xen kẽ giữa các tia của ngôi sao MẶT TRỜI, Bùi Huy Hồng đã «đọc» được, nhận ra được hình tượng cặp ÂM VẬT — DƯƠNG VẬT được khắc chìm và ít nhiều đã biến điệu và cách điệu hóa, nếu không muốn nói là đã được hình học hóa.

Hình tượng động vật khắc trên trống đồng (và các hiện vật Đông Sơn khác) được chia thành 2 nhóm:

— Nhóm ở cạn: chim, hươu...

— Nhóm ở nước: cá, cá sấu, rắn nước, ếch nhái...

Có lẽ, như Nguyễn Từ Chi dự đoán, còn một con vật mang tính chất «Lưỡng trí» — vừa ở cạn, vừa ở nước — đó là con rái cá, được chọn khắc trên trống đồng và cả ở trên chiếc giáp đồng Miếu Môn (Hà Tây).

Hơn là một hình tượng hiện thực, ở đây còn là những biểu tượng (12), còn ẩn dấu những thần thoại (13), những ý niệm thần thoại.

CHIM — HƯƠU là biểu tượng của NÚI — TRỜI — NẮNG HẠ — THẾ GIỚI BÊN TRÊN. CÁ, RẮN là biểu hiện của ĐẤT NƯỚC — MƯA ĐÔNG — ĐÊM TỐI — THẾ GIỚI BÊN DƯỚI.

Lạc Long Quân là tên chữ Hán và là sự «nhân hóa» — rồi cả «phong kiến hóa» — của cá chép, rắn nước, thường luồng, cá sấu...

Âu Cơ là tên chữ Hán và là sự «nhân hóa» của chim, hươu...

Trong những hình tượng động vật được chạm khắc, từng loại cũng được biểu hiện theo ý niệm lưỡng phân:

— Chim: có chim bay và chim đậu, xen kẽ. Đó là thể lưỡng phân ĐỘNG — TĨNH.

— Hươu: có hươu đực và hươu cái xen kẽ, vòng quanh mặt trời (lấy cả chim, hươu... đều bay, đi vòng quanh mặt trời ngược chiều kim đồng hồ: sự biểu hiện của một vũ trụ luận sơ khai). Đó là thể lưỡng phân ĐỰC — CÁI.

Ở trên thạp đồng Việt Khê (Hải Phòng) còn có hình tượng hươu có cánh, hươu bay, bụng chứa (ý niệm phồn thực) mang hình dáng

người. «Người — chim» và «Người — hươu» đều là biểu tượng người ở cạn, trên cao.

Có thể «đọc» rõ hơn về thể lưỡng phân này ở hình tượng «CHIM MỒ CÁ», rất nhiều trên trống đồng và các đồ đồng Đông Sơn khác. Hơn là một hình tượng hiện thực, đây còn là biểu tượng của thể đối lập NÚI — NƯỚC, NẮNG HẠ — MƯA ĐÔNG.

Trên mặt trống, nhiều người đã chú trọng từ lâu đến một loại mô típ hình học, được mệnh danh là «vòng tròn tiếp tuyến». Nhưng những dải vòng tròn tiếp tuyến này cũng có hai loại: một loại «xuôi» và một loại «ngược», nghĩa là cũng phản ánh một ý niệm lưỡng phân.

Những mô típ trang trí «hình răng cưa» (14) cũng được biểu hiện dưới dạng «xuôi» «ngược» lưỡng phân như vậy.

Khó «đọc» nhất — Nguyễn Từ Chi là người «đọc» ra đầu tiên — nhưng khi đọc được rồi thì người ta thấy cũng là hình tượng rõ nhất phản ánh ý niệm lưỡng phân và lưỡng hợp: đó là hình tượng «CHIM LAO ĐẦU VÀO MIỆNG RẮN». Hình tượng trên tang trống Ngọc Lũ là hình tượng con RẮN NƯỚC nằm ngửa, mõm há hốc. Phía trên là hình tượng 3 con chim cụp cánh lao đầu vào miệng rắn.

Thể lưỡng phân CHIM — RẮN NƯỚC chi phối hầu hết kho tàng thần thoại khởi nguyên của các nhóm dân tộc ở vùng Đông Nam Á. Mô típ ấy thấy rất nhiều trong các huyền thoại Việt Nam thời dựng nước. Xin nêu 2 trong nhiều ví dụ bất kỳ: «Ông Hộ dắt dao găm lao đầu vào bụng thường luồng để giết thường luồng ở vùng sông Đà; thường luồng nuốt bà mẹ (ở Cam-pu-chia có vô vàn truyền thuyết về thường luồng, cá sấu nuốt người con gái đẹp), «Ông khổng lồ» — hình tượng NÚI — là con của MẸ đã giết thường luồng («dải») để trả thù cho mẹ (truyền thuyết vùng Hồ Tây và sông Hồng đoạn chảy qua Hà Nội).

CHIM (hay GÀ TRẮNG) đều là biểu tượng MẶT TRỜI — NÚI — RẮN (hay thường luồng, cá sấu...) đều là biểu tượng ĐÊM TỐI — NƯỚC. Đây cũng là ý niệm về thể lưỡng phân: ÁNH SÁNG — BÓNG TỐI, NGÀY ĐÊM... mà người thời cổ nhận thức được.

Vậy có thể thấy rõ: một trong những ý niệm nền tảng của nền văn minh Đông Sơn — một nền văn minh nông nghiệp phát triển khá cao, mà trống đồng là hiện vật tiêu biểu — là ý niệm về thể lưỡng phân và lưỡng hợp.

Sơ đồ sau đây tóm tắt những ý kiến đã nêu ở phần trên:

Đó là một cấu trúc thần thoại. Nhưng đó có phải là một cấu trúc xã hội không? Nói cách khác, xã hội Việt cổ có được cấu trúc trên nền tảng « chia HAI hòa MỘT » không? Rất khó đoán nhận trong tình hình tài liệu và hiểu biết hiện nay. Song có thể coi đó là một *giả thuyết công tác* để tiếp tục nghiên cứu thêm. Những tài liệu đã công bố về người Bách Việt, Âu Việt, Lạc Việt, Lý, Lão (15), về những nhóm dân tộc ở Đông Nam Á có thể khiến ta suy đoán rằng xã hội Việt cổ và xã hội cổ truyền của các nhóm dân tộc ở Đông Nam Á được cấu trúc trên cơ sở lưỡng hợp và lưỡng phân. Có thể vạch ra sơ đồ tổ chức xã hội của các nhóm dân tộc đó như trên đây.

Vậy cũng có thể đề ra giả thuyết: *thể lưỡng hợp (và lưỡng phân) Âu - Lạc của người VIỆT CỔ đã được cấu trúc từ trước đời An Dương Vương Thực Phán, từ trước khi thành lập nước Âu Lạc, nghĩa là trước thế kỷ thứ 3 trước Công nguyên*. Âu là dòng MẸ, Lạc là dòng BỐ của người Việt cổ cũng như dòng CAU là dòng MẸ, dòng DỪA là dòng BỐ của người Chăm cổ. Điều đó có thể phản ánh một cấu trúc lưỡng hợp về hôn nhân và có thể truy tìm cấu trúc ấy cho đến tận tổ chức cơ sở của xã hội (bản, làng...).

..

Tiếp tục suy nghĩ về trống đồng. Với ngôi sao - mặt trời - ở trung tâm mặt trống, mọi cảnh vật, người, chim, hươu... đều xoay quanh mặt trời ngược chiều kim đồng hồ... ta dễ dàng đoán nhận chủ nhân trống đồng là những người có tín ngưỡng thờ thần mặt trời. Đó là một tín ngưỡng phổ biến trong những cư dân nông nghiệp, trong những nền văn minh nông nghiệp. Cô-la-ni (16) và Qua-rit Uơ-lốt (17) đã ghi nhận từ lâu tín ngưỡng thờ thần mặt trời của chủ nhân trống đồng, chủ nhân văn hóa Đông Sơn. Di tích của tục thờ mặt trời còn tồn tại khá phổ biến trong những nhóm dân tộc ở vùng Đông Dương và Đông Nam Á này. Không phải chỉ ở những mô típ trang trí hình mặt trời và hình « chim mặt trời » (18) trong những đồ trang sức của người miền núi. Mà còn sống động ở trong những lễ nghi nông nghiệp. Chỉ lấy một ví dụ ở người Kinh: tục *vật cầu* (vật cầu) ngày xuân. Những trò chơi có vai trò của quả bóng (cầu) như vật cầu, đá cầu, đánh phết... đều có liên quan đến tục thờ mặt trời. Quả cầu thường được sơn đỏ (biểu tượng mặt trời), người chơi chia làm 2 phe và bao giờ cũng là phe đồng và phe đôi (tây). Quả cầu sơn đỏ xoay chuyển từ đông sang

tây là tượng sơn đỏ xoay chuyển từ đông sang tây là cửa mặt trời trên bầu trời.

Với ngôi sao - mặt trời ở giữa mặt trống ta chú ý thêm rằng hình tượng trên trống, trên tháp... ưu tiên thuộc về *chim hươu* và những « người - chim », « người hươu ». Tất cả đều là biểu tượng của MẶT TRỜI - LỬA - NẮNG HẠN - NÚI - VÙNG CAO. Tổng thể thần thoại - xã hội nói về thời dựng nước cũng giành ưu tiên:

— Cho dòng MẸ ÂU: Hùng Vương thuộc dòng mẹ Âu.

— Cho thế lực NÚI: Sơn Tinh thắng Thủy Tinh.

Điều đó có ý nghĩa xã hội gì?

Phải chăng chủ nhân trống đồng loại 1 thuộc về tập đoàn NÚI, nhóm dân tộc lấy biểu trưng là CHIM - HƯƠU - LỬA - NẮNG HẠN thuộc triều đại MẶT TRỜI và vẫn theo dòng MẸ? Điều quan trọng hơn là với sự xuất hiện trống đồng phải chăng xã hội Việt cổ đã nhảy vọt từ « tiền sử » sang « thực sử » hay « lịch sử », từ chế độ thị tộc nguyên thủy sang chế độ thủ lĩnh (19).

Sự thịnh đạt của việc thờ THẦN MẶT TRỜI - trên phạm vi toàn thế giới - gắn liền với việc thần thánh hóa chế độ tù trưởng, thủ lĩnh, gắn liền với sự xuất hiện những ông vua đầu tiên. Và những vua đầu tiên thì đều là những « vua - phù thủy » (20) như G. Phrê-đơ đã chứng minh.

Xin lưu ý đến một câu của *Đại Việt sử lược* (quyển 1): « Đời Trang Vương nhà Chu (696—682 trước Công nguyên) ở bộ Gia Ninh có một dị nhân dùng ảo thuật áp phục được các bộ lạc, tự xưng là Hùng Vương ».

Cho nên có thể cho rằng *trống đồng là biểu tượng của một quyền uy xã hội*. Những ghi chép thời sau nói rõ điều đó. Chẳng hạn *Tùng thư - Địa lý chí* (quyển 31) chép: « Các người Lão đều đúc đồng làm trống lớn... người có trống được gọi là *đó lão*, được quần chúng suy phục ». Mỗi trống đồng trị giá hàng trăm, thậm chí hàng nghìn trâu bò; ai có 2, 3 cái trống đồng thì đã có thể « *tiếm hiệu xưng vương* » (*Minh sử*, quyển 212). Theo *Tấn thư - Thực hóa chí*, quyền uy chính trị, xã hội và sức mạnh kinh tế của các « *cử sù* » (thủ lĩnh dân tộc) ở Giao Châu được biểu hiện bằng số lượng trống đồng, sản vật quý (ngọc trai, sừng tê) và đầy tớ hầu hạ. Cũng theo *Quảng Châu ký* của Bùi Uyên thì khi tù trưởng giống trống đồng là hiệu lệnh tập trung quần chúng, dân kéo đến như mây tụ, sẵn sàng đợi lệnh ra quân. Ở phương Nam, trống đồng là vật đề thưởng

cho người có chiến công lớn *Tán Đường thư* (quyển 222) — *Nam Man truyện*).

Cũng bởi trống đồng là biểu tượng của quyền uy nên bọn phong kiến phương Bắc khi chinh phục phương Nam đều tịch thu trống đồng. Mã Viện thời Đông Hán, Gia Cát Lượng thời Tam Quốc, Lan Khâm thời Lục Triều... đều làm như thế cả. Mã Viện, song song với việc tiêu diệt chế độ Lạc tướng, đây hơn 300 thủ lĩnh người Việt sang Lĩnh Lăng (Hồ Nam) đã phá hủy trống đồng Lạc Việt để đúc ngựa đồng. Phải chăng đây là biểu trưng của việc phá cấu trúc xã hội cũ của người Việt dựa trên chế độ thủ lĩnh thế tập? Việc thủ lĩnh người Việt thời chống Bắc thuộc phá tiền đồng của nhà Hán để đúc lại trống đồng phải chăng là biểu tượng của sự đối kháng giữa uy quyền thủ lĩnh Việt với quyền uy của « Thiên triều »? Trên tiền trình lịch sử, nếu cột đồng trở thành biểu tượng của chủ nghĩa bành trướng, của kẻ chinh phục thì trống đồng đã trở thành biểu tượng của chủ nghĩa yêu nước, của dân tộc Việt Nam (21). Qua lịch sử, trống đồng có biến chuyển. Ngay trong nhóm trống đồng loại 1, cũng có trống sớm, trống muộn. Hoa văn trên mặt trống cũng biến đổi. Mô típ « người chim » chẳng hạn, sau một quá trình biến chuyển, đã biến thành « văn cò ». Vốn chứa đựng một ý niệm thần thoại, về sau nó chỉ còn là một mô típ trang trí, mà khuynh hướng là ngày càng hình học hóa. Thế nghĩa là, với lịch sử, trống đồng vẫn tồn tại những ý niệm thần thoại ban đầu gắn với trống đồng đã phai. Mỗi thời kỳ lịch sử lại gắn cho trống đồng những ý nghĩa mới, biểu tượng mới.

Từ bộ lạc đến bộ tộc rồi dân tộc. Trống đồng phải chăng đã chuyển từ chỗ là biểu tượng của quyền uy tù trưởng thành *biểu tượng của quyền uy nhà vua*? Các thủ lĩnh miền núi (lang đạo Mường...) thời phong kiến độc lập vẫn có trống đồng nhưng trên danh nghĩa là do các vua Đinh, Lý, Trần... ban cấp cũng như quyền cai trị dân bản mường của họ về danh nghĩa là do vua Kẻ Chợ phong cấp. Ở Thái-lan cũng như ở Cam-pu-chia trước đây, trống đồng (dạng muộn hẳn) chỉ dùng trong các kỳ đại lễ của hoàng gia (vua lên ngôi, tang lễ). Hai trống đồng trong hoàng cung Cam-pu-chia được gọi là « trống của quyền uy cao cả » (22)!

Từ đời Lý Thái Tông (1028 — 1054), đền « Đền Cổ sơn thần » được lập ở Kinh thành Thăng Long (Yên Thái, Bưởi, Hà Nội) ngoài đền cũ ở Thanh Hóa. Và hội thề hằng năm ở đền Đền Cổ được duy trì suốt thời Lý, Trần và đầu Lê. Lý do lập hội thề được gắn với giấc mộng của thái tử Phật Mã (Lý Thái Tông) được thần núi Đền Cổ báo cho biết việc 3 em làm phản. Dù là giấc mộng thật hay giấc mộng bịa đặt thì cũng đều thế cả: về mặt hữu thức, trong xã hội Đại Việt khi ấy, trống đồng vẫn còn là một biểu tượng, vẫn còn gắn với *uy quyền* chính trị — xã hội.

Nhà Lý đã cố gắng đưa việc thờ thần núi Đền Cổ lên thành một tôn giáo quốc gia. Đầu tháng 4, trăm quan cất huyết ăn thề: « Làm con bất hiếu, làm tôi bất trung, thần minh giết chết ». Phải chăng hội lễ cầu mưa thuở xa xưa, đã bị lái thành hội thề « trung hiếu » để phục vụ uy quyền phong kiến?

Thời Trần, sau chiến thắng chống Nguyên, tiếng trống đồng vẫn có ma lực và mãnh lực làm sứ giả Nguyên triều Trần Phu bực tức « đồng cổ thanh trung bạch phát sinh »!. Và lễ mừng chiến thắng chống Minh do vua Lê tổ chức ở Lam Kinh, bên điệu múa khúc ca « Bình Ngô phá trận »... vẫn rộn vang tiếng trống đồng truyền thống...

..

Trống đồng 3.000 năm lịch sử.

Ngụ ý triết học của trống đồng cũng qua thời gian mà biến chuyển.

Không chỉ là một nhạc cụ thuộc bộ gõ bên cạnh chiếc khèn thuộc bộ hơi của nền âm nhạc Đông Sơn, trống đồng có một chức năng đa dạng. Những chức năng nguyên sơ và những chức năng được xã hội gán cho sau này. Từ một thời thần thoại đến cuối thời phong kiến. Từ một biểu tượng thần thoại đến biểu tượng uy quyền quốc vương, biểu tượng dân tộc... Bản danh sách chức năng, công dụng hẳn còn dài và việc nghiên cứu còn lâu mới cạn. Cái cho đến nay vẫn còn chắc chắn là: *trống đồng là hiện vật tiêu biểu của văn minh Việt Nam thời mở nước...*

(1) Dualisme: đôi, sóng đôi, có mâu thuẫn (phân hai) mà có thống nhất (hòa một). Có người đề nghị gọi là « lưỡng trị » nhưng khái niệm này không hoàn toàn giống (xem ở dưới).

(2) Ambivalent.

(3) Saleyer

(4) Keir.

(5) Complexe mythico - social.

(6) Jeanne Cuisinier.

(7) Trinité.

(8) Lịch sử nhận thức theo quan điểm Nho giáo (như *Cương mục*) mới "chữa" lại huyền thoại dân gian, cho Hùng Vương là con trưởng trong số 50 con theo bố. Đó là một trong vô số ví dụ về việc nhà nho xuyên tạc, bóp méo huyền thoại gốc để phục vụ quan điểm chính thống của chế độ phong kiến - tức quan điểm Nho giáo.

(9) Un dualisme matrimonial.

(10) Cerf-volant.

(11) Système dualistique.

(12) Symboles.

(13) Mythèmes.

(14) Dents de scie.

(15) Trần Quốc Vương: *Vấn đề người Lạc Việt - Thông báo khoa học, Khoa sử Trường Đại học Tổng hợp Hà Nội, Hà Nội, 1965.*

(16) Madeleine Colani.

(17) Quaritch Wales.

(18) Oiseau solaire.

(19) Chefferie.

(20) Rois sorciers.

(21) Trần Quốc Vương: *Trống đồng và cột đồng - Báo Thống nhất, số 143, ngày 19-5-1972*

22 Skor mohà rith.

Ý NGHĨA DÂN TỘC HỌC CỦA TRỐNG ĐỒNG VÀ NIỆM VỀ MỘT NỀN VĂN MINH CỔ ĐÔNG NAM Á

(Nhân đọc một công trình nghiên cứu của bà Ê. Po-rê Ma-xpê-rô)

LÊ MINH HẠNH
và LÊ VĂN LAN

TRỐNG đồng là một đề tài được nhiều lần nhắc đến trong bộ sách đồ sộ gồm 3 tập *Nghiên cứu về những nghi lễ nông nghiệp của người Cam-pu-chia* (1). Tác giả, một nhà dân tộc học người Pháp, bà Po-rê Ma-xpê-rô, từ việc nghiên cứu một số vấn đề cụ thể của dân tộc học Cam-pu-chia, đã mở rộng dân phạm vi nghiên cứu ra tới nhiều vấn đề khác của dân tộc học Đông Nam Á. Trống đồng được đặt vào trong bối cảnh nghiên cứu đó.

Một tám bản đồ về diện phân bố trống đồng ở Đông Nam Á được trình bày ở tập 3 của bộ sách. Tác giả đã chú ý dùng những ký hiệu để phân biệt các loại trống 1,2,3,4, cũng như cả loại không xác định được, kèm với ký hiệu về trường hợp phát hiện trống và niên đại nữa. Phần Việt Nam của bản đồ, hẳn là do tình hình thông tin tư liệu nên sự phản ánh còn chưa theo kịp với thực tế khảo cổ học. Mặc dù vậy, chỉ nhìn vào những dự kiện được trình bày cũng đủ thấy vị trí quan trọng, có thể nói là trung tâm, của trống đồng Việt Nam ở Đông Nam Á.

Tuy nhiên đây không phải là một tám bản đồ thuần túy khảo cổ học. Sự phân bố của

trống đồng — mà trong thực tế nghiên cứu dưới góc độ dân tộc học, tác giả đã đồng nhất các loại trống đồng thành một chủ đề nghiên cứu chung, không phân biệt kiểu loại nữa — trên bản đồ được đặt kèm với sự phân bố của truyền thuyết về thanh thần kiếm, sự phân bố của những chiếc thuyền hình động vật và sự phân bố của những cuộc đua thuyền ở Đông Nam Á.

Tám bản đồ dân tộc — khảo cổ học này phản ánh một hệ thống ý kiến của Po-rê Ma-xpê-rô. Từ tập 2 của bộ sách, tác giả đã nêu giả thuyết cho rằng những hình thuyền được chạm khắc trên những chiếc trống đồng Đông Sơn cổ nhất có thể là hình ảnh của những chiếc thuyền đã tham gia vào những cuộc Hội nước (2) thời xưa.

Sau khi nghiên cứu về Hội nước ở Cam-pu-chia và ở Đông Nam Á, tác giả nhấn mạnh rằng địa bàn phân bố của trống đồng Đông Sơn cũng là địa bàn phân bố của Hội nước ở Đông Nam Á. Phát triển luận điểm của Pro-di-lu-xki đã từng nghiên cứu truyền thuyết Miến-điện về bà U-pa-gu-ta (được thờ trong Hội nước Miến-điện) và những truyền thuyết khác ở Đông Nam Á về nàng công chúa

có mùi cá, về một nạn đại hồng thủy xa xưa, Ê Po-rê Ma-xpê-rô đi đến kết luận khẳng định sự liên quan mật thiết giữa trống đồng và Hội nước (mà mục đích chính là cầu mưa cho mùa màng được tươi tốt).

Về điểm này trong phần Phụ lục số 1 của bộ sách ở tập 3, tác giả đã trình bày 49 truyền thuyết của các dân tộc Đông Nam Á liên quan đến nạn đại hồng thủy, trong đó có nhiều dị bản thống nhất nói về một (hoặc nhiều) trống (phần lớn là trống đồng) đã cứu sống được một đôi trai gái (sau trở thành tổ tiên của loài người) thoát khỏi nạn tuyệt chủng vì nước lụt.

Sự liên hệ đó của tác giả đã đi xa thêm một bước nữa khi so sánh sự gắn bó giữa chủ đề trống đồng và chủ đề quả bầu trong truyền thuyết, trong sinh hoạt và cả trong thư tịch nữa, ở Đông Nam Á.

Trên cơ sở nghiên cứu dị bản của những truyền thuyết về nạn đại hồng thủy ở Đông Nam Á, phát hiện thấy trong khi một số dân tộc (như Ra-đê, La-mét, Mèo, Gia-rai...) cho rằng chiếc trống đã cứu lụt cho người thì một số dân tộc khác (như Ba-na, Dao, Xa-va-ra...) lại cho rằng quả bầu mới là vật mà con người trốn vào để tránh lụt, Po-rê Ma-xpê-rô đi đến kết luận rằng sự lẫn lộn hay đồng nhất giữa hai chủ đề trống đồng và quả bầu trong truyền thuyết như thế là có nguyên nhân về mặt kỹ thuật. Ấy là sự mô phỏng hình dáng quả bầu để chế tác trống đồng. Tác giả cho rằng tất cả những trống đồng, trống đất hoặc trống gỗ của Cam-pu-chia, hay của Miến-điện chẳng hạn đều ra hình từ quả bầu. Trong thư tịch Trung Quốc chữ hồ là quả bầu cũng dùng để chỉ một cái trống bằng đất nung. Và quả bầu hiện nay cũng vẫn đang còn là thùng cộng âm của nhiều nhạc khí ở Đông Nam Á và Ấn-độ. Một tranh vẽ gồm nhiều hình quả bầu và trống ở tập 2 của bộ sách đã được trình bày để minh họa cho luận điểm nói trên của tác giả.

Cũng bằng một cách nghiên cứu tương tự, Po-rê Ma-xpê-rô còn đưa ra những kiến giải về trống đồng và thuyền đồng trong truyền thuyết và thư tịch cổ. Theo tác giả, nếu có sự lẫn lộn, đồng nhất giữa trống đồng và thuyền đồng trong ý niệm người xưa thì điều đó không có gì lạ: nhiều trống đồng có hình thuyền được khắc ở ngay trên trống!

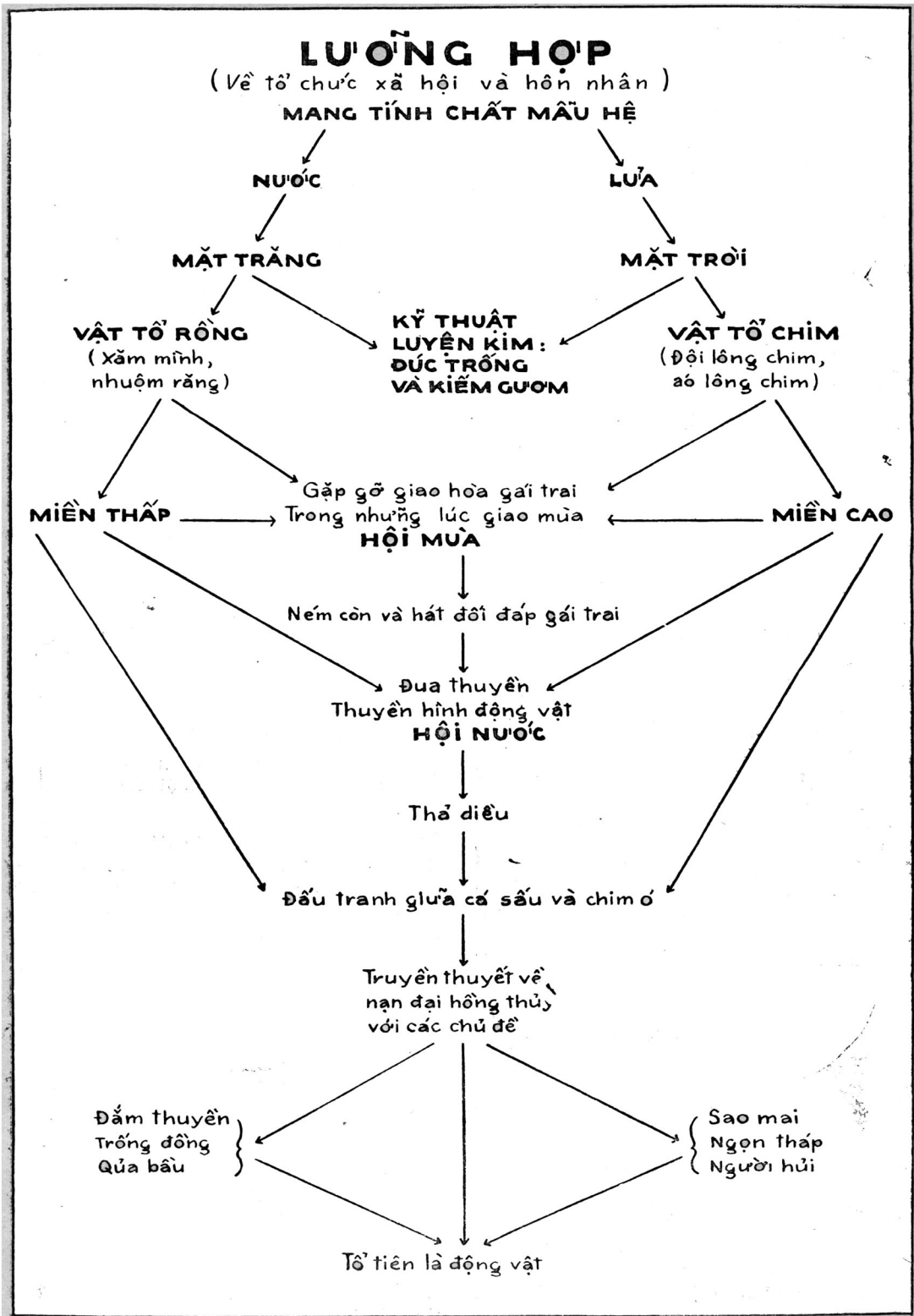
Trống đồng, thuyền đồng và quả bầu như vậy là có mối liên hệ với nhau. Và đây là dấu hiệu tàn dư của một nền văn minh có những yếu tố chung về các mặt thần thoại, nghi lễ và kỹ thuật.

Trở lại mối liên quan giữa trống đồng và Hội nước, chúng ta thấy tác giả dần dần đi sâu và mở rộng thêm vấn đề, với những tư liệu thật phong phú, nhưng cũng vẫn với một cách nghiên cứu tạm gọi là liên tưởng, như thế.

Về trống đồng, tác giả đưa ra một loạt tư liệu nhằm trước hết nêu lên sự liên quan giữa trống và nước, sấm sét — những biểu hiện tự nhiên liên quan đến mưa. Chẳng hạn như ở người Dao, tiếng trống được coi như cùng âm thanh với tiếng thác, ở vùng thác Khôn trên sông Mê-công không được đánh trống và bắn súng vì sợ kinh động quỷ thần trong lễ cầu mưa của người Cam-pu-chia, người Chăm, bắn súng (tiếng trống được thay bằng tiếng súng) là để đồng nhất tiếng trống với tiếng gầm gào của sấm và nước... Tác giả còn dẫn tư liệu Trung Quốc nói rằng đánh trống có thể làm cho rồng hiện lên để phun mưa; còn ở dân tộc Day-ác thì tiếng trống lại có thể làm cho tiếng nai kêu không còn có tác dụng gây ra hạn hán nữa. Những tác động của tiếng trống nói chung (thậm chí cả tiếng súng) như thế được tác giả đem gắn với trống đồng mà không cần có sự trình bày thêm nào. Chỉ có một tư liệu liên quan trực tiếp đến trống đồng và mưa là truyền thuyết về vai trò của cóc nhái trong việc gọi mưa ở người Việt, người Dao quần cộc, người Ra-đê.. có thể tương ứng với hình tượng cóc nhái gắn trên trống đồng. Chính đây là cơ sở để tác giả có thể cho rằng gọi trống đồng là *trống cầu mưa* (3) thì cũng là một cách gọi đích đáng.

Trống cầu mưa, theo tác giả, chắc chắn là có liên quan đến tục đua thuyền: chính đây cũng là một cơ sở, trong ý niệm của người xưa, có thể đưa đến sự lẫn lộn giữa trống đồng và thuyền đồng. Tác giả còn nhắc lại việc thư tịch Trung Quốc chép rằng thuyền đồng là của Việt Vương, đồng thời lại dẫn sách *Kinh sử tuế thời ký* cho rằng chính Việt Vương Câu Tiễn là người đặt ra tục đua thuyền!

Bằng cách nghiên cứu theo liên tưởng như thế, tác giả chứng minh rằng đua thuyền, nghi lễ cơ bản của Hội nước, có liên quan đến tôn giáo thể hiện qua hình tượng các động vật khắc trên trống đồng. Mặt khác những tư liệu này cùng với các loại thuyền hình động vật thuộc 2 loài sống trên không và dưới nước, lại làm cho các hình thức Hội nước mang thêm nhiều ý nghĩa phức tạp trong đó nổi lên ý nghĩa lưỡng hợp phân tranh giữa các biểu tượng:



Khô và Ướt
Lửa và Nước
Mặt trời và Mặt trăng
Chim và Rắn...

Cái ý nghĩa lưỡng hợp phân tranh này là một luận điểm chủ đạo mà tác giả rút ra trong khi nghiên cứu hệ thống phong tục và truyền thuyết Đông Nam Á, kể cả những biểu tượng trên trống đồng. Tác giả coi đây là dạng thức biểu hiện độc đáo của một nền văn hóa chung của Đông Nam Á thời xưa, một nền văn hóa có niên đại là :

— Thế kỷ thứ 6 trước Công nguyên ở lưu vực sông Dương Tử.

— Từ thế kỷ thứ 4 trước Công nguyên đến thế kỷ thứ 1 sau Công nguyên ở Đông Sơn.

— Thế kỷ thứ 3 sau Công nguyên ở hạ lưu sông Mê-công.

Tác giả gọi nền văn hóa đó theo cách gọi của người Hoa Bắc thời xưa là nền « Văn hóa Man » nhưng lại cho rằng có thể Man cũng như Mun, Môn... — cách tự xưng của nhiều dân tộc Đông Nam Á chỉ có nghĩa là *Người*. Theo Po-rê Ma-xpê-rô nền văn hóa Man, hay « văn hóa Hội nước », hay « văn hóa Nam Á » (4) này có những đặc trưng như sau :

1. Tổ chức xã hội lưỡng hợp (5) chia thành 2 tập đoàn người cưới xin qua lại (6), có vật tổ đối lập nhau : một động vật tượng trưng cho Khô ráo, một động vật tượng trưng cho Ẩm ướt.

2. Tục hát đối đáp gái trai và tục gái trai gặp gỡ tự do trong các dịp Hội mùa là biểu hiện của sự giao tranh rồi giao hòa giữa Lửa và Nước, Khô ráo và Ẩm ướt, Mặt trời và Mặt trăng, Miền cao và Miền thấp, Điều — Chim và Rắn — Cá sấu...

3. Hệ thần thoại dựa trên sự lưỡng hợp giao tranh nói trên.

4. Tục đua thuyền trong các dịp Hội nước cũng dựa trên quan niệm lưỡng hợp này : thuyền chim đua với thuyền rồng (thuyền chim thấy trên trống đồng ở miền bắc Việt Nam và Lào, thuyền chim và thuyền rồng ở Hoa Nam, xứ sở của những tộc người Bách Việt, thuyền đầu chim đuôi chim và thuyền đầu cá đuôi cá ở Cam-pu-chia...)

5. Tục thả điều mang tính chất nghi lễ và trọng trưng cho sự đối lập giữa khô ráo và ẩm ướt. Thả điều là để cầu tạnh mưa. Ở Đông Nam Á, điều có nghĩa là loài chim chuyên ăn rắn, cá... và có cách phát âm gần với tên gọi cá lang (điều hâu).

6. Kỹ thuật đúc đồng và vũ khí, tiêu biểu là trống đồng và kiếm gươm.

Những điều trình bày này ở cuối tập 2 của bộ sách được tác giả phát triển ở tập 3 và trình bày kèm với một sơ đồ liên kết các yếu tố biểu hiện (xem sơ đồ sau đây).

Chúng ta thấy rằng trống đồng được đặt ở một vị trí trung tâm của sơ đồ này, qua đây có thể coi trống đồng vừa là sự phản ánh, vừa là vật biểu hiện lại vừa là dấu nối liên kết nhiều yếu tố đặc trưng của một nền văn minh cổ ở Đông Nam Á mà sự trình bày miên man, lăm lăm trùng lặp, của tác giả cuối cùng đã may mắn được bản sơ đồ tổng kết lại một cách khá hấp dẫn và thuyết phục.

Chúng tôi giới thiệu sau đây bản sơ đồ của Po-rê Ma-xpê-rô như là một tư liệu tổng hợp và một giả thuyết làm việc đáng chú ý và bổ ích có thể giúp chúng ta soi sáng thêm về một nền văn minh Đông Nam Á cổ và chung cho nhiều dân tộc, trong đó có các dân tộc anh em ở Việt Nam, Lào và Cam-pu-chia.

Bản thân chúng tôi nghĩ rằng nền văn minh này là một thực thể quan trọng cần được khoa học xã hội của chúng ta xác định và minh giải thêm.

(1) Ê. Po-rê Ma-xpê-rô (Evelyne Porée Maspéro) : *Nghiên cứu về những nghi lễ nông nghiệp của người Cam-pu-chia* (chữ Pháp). Pa-ri — La Hay, 1962 — 1969.

(2) Fêtes des éaux.

(3) Tambour de pluie.

(4) Austro — asiatique.

(5) Dualisme.

(6) Exogamique.

LƯỢC THUẬT CÁC KHU VỰC PHÂN BỐ TRỐNG ĐỒNG CỔ TRUNG QUỐC

HÀ KỶ SINH

TRỐNG đồng là một sáng tạo huy hoàng của các dân tộc thời cổ ở miền trung nam và tây nam nước ta, cũng là tư liệu văn vật vô cùng quý báu để nghiên cứu lịch sử các dân tộc ít người ở vùng này.

Tạp chí *Khảo cổ*, số 9, năm 1961, đã đăng bài *Bản đồ khu vực phân bố trống đồng từ thời Hán — Tấn về sau* của đồng chí Lý Gia Thụy. Bài báo điềm rõ tình hình phân bố trống đồng ở khu vực trung nam và tây nam nước ta, đã chỉ ra rằng khu vực phân bố trống đồng căn bản phù hợp với khu vực cư trú của các dân tộc ít người hiện đang dùng trống đồng, đồng thời đưa ra lập luận cho rằng những trống đồng này do tổ tiên các dân tộc Di, Mèo, Chàng và Dao đúc và dùng, về sau mới truyền

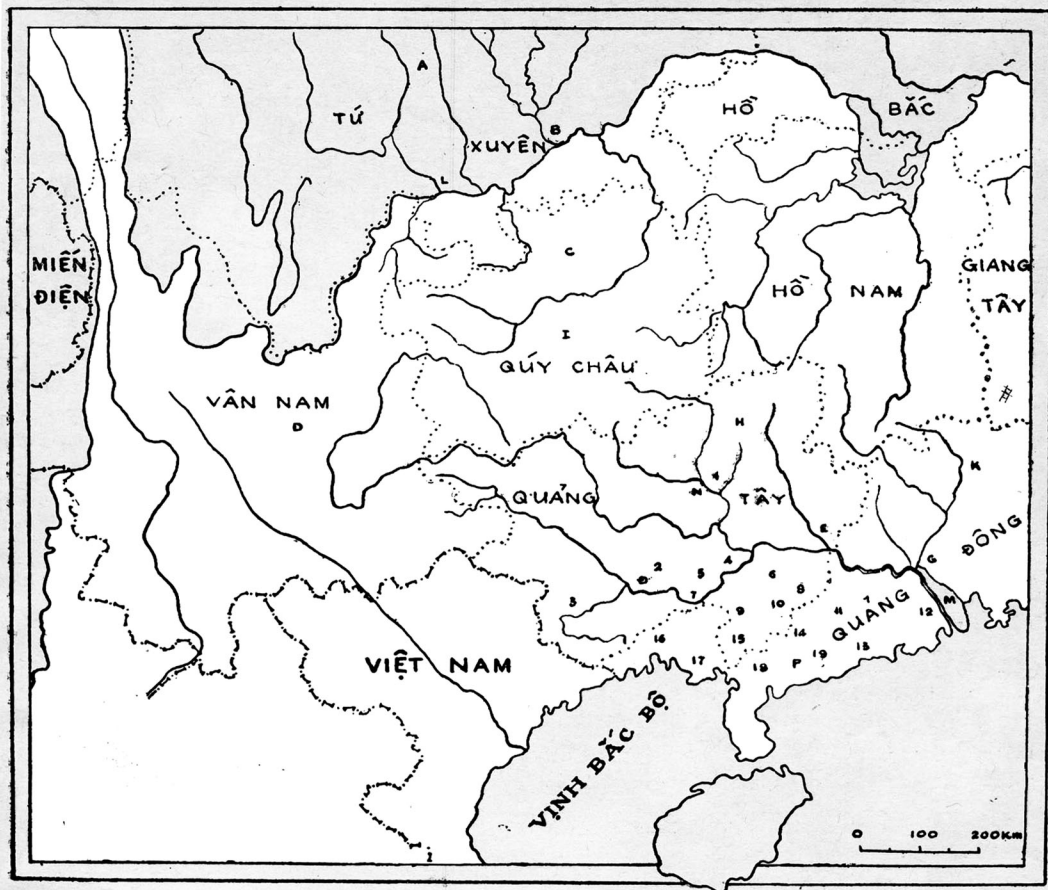
tới các khu vực và các dân tộc khác. Đồng chí Đỗ Sam không đồng ý với lập luận này (1), cho rằng dân tộc Di không phải là dân tộc đúc và dùng trống đồng, đồng thời cho rằng bài của đồng chí Lý Gia Thụy bàn về khu vực phân bố trống đồng chưa tường tận lắm, chưa nói rõ xuất xứ của tư liệu. Trên cơ sở bài của đồng chí Lý Gia Thụy, chúng tôi vẽ lại một *Bản đồ các khu vực phân bố trống đồng thời cổ của Trung Quốc*, đồng thời cố gắng nói rõ xuất xứ của tư liệu, mong có thể bổ sung được cho bài của đồng chí Lý Gia Thụy. Còn những trống đồng này cuối cùng thuộc về dân tộc nào đã đúc và dùng thì bài này không thảo luận tới.

Dưới đây xin nêu lên tình hình tàng trữ và phát hiện trống đồng theo khu vực từng tỉnh:

1. Khu vực tỉnh Quảng Đông

Chủ yếu phát hiện được tại khu vực phía tây Bắc Giang và đảo Hải Nam. Phía đông tới Trung Sơn và Cao Hạc, phía bắc tới Khúc Giang, Đức Khánh, phía nam tới Vạn Ninh thuộc bên đông và Xương Cẩm thuộc bên tây đảo Hải Nam, phía tây liền với tỉnh Quảng Tây. Trong khu vực này hầu như huyện nào cũng đào được trống đồng, số lượng rất lớn. Xin kể tất cả những ghi chép có liên quan tới việc phát hiện và tàng trữ trống đồng trong các sách địa phương như sau **

Ở Quảng Đông có nhiều núi sông và thôn trại, do phát hiện trống đồng mà đặt tên là «*Đồng Cổ*», thậm chí người ta còn lấy cả tên này để đặt cho chùa miếu và trường học. *Tây Thanh cổ giám* là bộ sách ghi chép về trống đồng đầu tiên của nước ta đã chú ý tới sự thật này, quyển 37 chép: «*Hiện đạo Lĩnh Nam, Liên Châu có đê Đồng Cổ, Khâm Châu có thôn Đồng Cổ, Bắc Bạch có đầm Đồng Cổ, nhân đó mà lấy làm địa danh vậy. Các loại sách địa phương ở Quảng Đông cũng có những ghi chép*



1. Liễu Thành
2. Tân Dương
3. Sùng Tả
4. Cước Bình
5. Huyện Quý
6. Huyện Dung
7. Huyện Hoành
8. Linh Khê
9. Ngọc Lâm

10. Bắc Lưu
11. La Định
12. Trung Sơn
13. Dương Giang
14. Tín Nghi
15. Bắc Sơn
16. Huyện Khâm
17. Hợp Phố
18. Liêm Giang
19. Cao Châu

- A. Thành Đồ
- B. Trưng Khánh
- C. Tân Nghĩa
- D. Côn Minh
- Đ. Nam Ninh
- E. Ngô Châu
- G. Quảng Châu

- H. Quế Lâm
- I. Cự Dương
- K. Thiệu Quan
- L. Tuyên Tân
- M. Phát Sơn
- N. Liễu Châu
- O. Mậu Danh

trương tự như vậy, những địa điểm đặt tên là « Đồng Cỏ » cũng rất nhiều. Như huyện Vạn Ninh thuộc đảo Hải Nam có núi Đồng cỏ (Quỳnh Châu phủ chí, quyển 4), đê Đồng Cỏ (Vạn Châu chí, quyển 3); huyện Văn Xương thuộc đảo Hải Nam có núi Đồng Cỏ, bến Đồng Cỏ (Quỳnh Châu phủ chí, quyển 4); huyện Đái Sơn có hồ Đồng Cỏ, sông Đồng Cỏ, núi Đồng Cỏ, góc Đồng Cỏ, thôn Đồng Cỏ (Xích Khê huyện chí, quyển 1); huyện Trung Sơn có đất Đồng

Cỏ (Hương Sơn huyện chí, quyển 4); huyện Đức Khánh có núi Đồng Cỏ, đê Đồng Cỏ (Đức Khánh huyện chí, quyển 1 và quyển 4); huyện Cao Hạc có giếng Đồng Cỏ (Hạc Sơn huyện chí, quyển 2); huyện Khúc Giang có hòn Đồng Cỏ (Thiệu Châu phủ chí, quyển 12); huyện Khâm Châu có giếng Đồng Cỏ, đê Đồng Cỏ; (Khâm Châu chí, quyển 11); huyện Hợp Phố có đê Đồng Cỏ; huyện Linh Sơn có núi Đồng Cỏ (đều trong Quảng Đông thông chí, quyển 64).

2. Khu vực tỉnh Quảng Tây

Ở Quảng Tây hầu như các huyện đều phát hiện được trống đồng, và nhiều nhất vẫn là khu phía đông. Phía bắc tới Dung An, La Thành, phía tây tới Đô An, Nam Đan, cực tây tới Long Lâm, phía nam tới Sùng Tả, phía đông liền với tỉnh Quảng Đông. Từ thời Đường—Tống về sau, sử sách ghi chép nhiều về tình hình phát hiện và tàng trữ trống đồng, xin kể như sau ***.

Ngoài những địa điểm có trống đồng đã kê trong bảng 2 ra, ở Lĩnh Nam, Nam Đan, Liễu Châu, Long Lâm, Lệ Phố và Tượng Châu, núi Đại Dao, Quế Lâm (2)... cũng có trống đồng.

Sách *Lĩnh biểu lục dị* của Lưu Tuân thời Đường ghi: «Cuối thời Hàm Thông, U Châu Trương Phương Trục biếm chức làm thứ sử Cung Châu, sau khi tới nhận chức, sửa châu thành, do đó đào được một trống đồng, chôn về kinh, tới Trương Hán, cho là vật vô dụng bèn bỏ lại ở chùa Diên Khánh, dùng giá gỗ lớn treo ở nhà trai, nay vẫn còn thấy». Cung Châu là đất huyện Bình Nam ngày nay. Lại như điều châu Nam Đan trong sách *Tống sử* (Man Di truyện) có ghi: «Năm Thuần Hóa thứ 1 (990) Hồng Yến chết, em là Hồng Hạo kế tục xưng thứ sử, sai con là Hoài Thông đến cống 20 chiếc bát bạc, 3 chiếc trống đồng, 1 chiếc án đồng, 1 lá cờ, 1 chiếc áo là đồ thêu hoa». Châu Nam Đan tức đất huyện Nam Đan ngày nay. *Tống sử* (ngũ hành chí) cũng chép: «Năm Hy Ninh thứ 1 (1068), năm Nguyên Phong thứ 1 (1078), Hoành Châu thu được 17 chiếc trống đồng cỡ, ngày 17 tháng 7 Tân Châu thu được 1 chiếc trống đồng cỡ». Hoành châu và Tân Châu tức là huyện Hoành và huyện Tân Dương ngày nay.

Từ tháng 10 đến tháng 12-1962, Viện bảo tàng Quảng Đông, trong khi sưu tập văn vật dân tộc tại Liễu Châu, Long Lâm... đã thu được 42 chiếc trống đồng ở Liễu Châu, phát hiện 14 chiếc ở Long Lâm.

Quảng Tây cũng có rất nhiều địa danh lấy tên «Đồng Cổ». Huyện Dung An có núi Đồng Cổ, bãi Đồng Cổ (*Liễu Châu phủ chí*); huyện Sầm Khê có lũy Đồng Cổ (*La thành huyện chí*, quyển 1); huyện Quý có núi Đồng Cổ (*Tầm Châu phủ chí*, quyển 4); huyện Chiêu Bình có đồng Đồng cổ và đất Đồng Cổ, lại có khe Đồng Cổ (*Chiêu Bình huyện chí*, quyển 3 và quyển 7); huyện Dung có thôn Đồng Cổ, huyện Nam Bình cũng có thôn Đồng Cổ (xem Từ Tùng Thạch: *Lịch sử nhân dân vùng sông Việt*, chương thứ 22)... Ngoài ra huyện Đô An cũng có một địa danh gọi là Đồng Cổ (3).

Khu vực Lương Quảng xưa nay đào được rất nhiều trống đồng. Lúc đó phần lớn trống đồng này để ở phủ nha, trường học, chùa miếu địa phương. Do lâu ngày những trống này chuyển đi chuyển lại nhiều lần nên rất khó xác minh địa điểm phát hiện lúc đầu của chúng. Trước mắt, Viện bảo tàng Quảng Tây thu thập tàng trữ được hơn 300 chiếc, Viện bảo tàng Quảng Đông cũng có hơn 90 chiếc. Số trống đồng này, trừ một số ít mới đào được sau ngày giải phóng, có địa điểm rõ ràng, còn phần lớn đều thu thập từ các nơi về. Nhưng từ đặc trưng của các trống này, tham khảo những ghi chép trong giấy tờ và các trống mới đào thấy, có thể tin rằng phần lớn là những trống đào được ở vùng Lương Quảng.

3. Khu vực tỉnh Hồ Nam và tỉnh Giang Tây

Vùng Hồ Nam cũng có những ghi chép về trống đồng. *Tống* (Man Di truyện) chép: «Càn Đức năm thứ 4 (966), Nam Châu cống nạp trống đồng, thứ sử châu Hạ Khê là Diên Tư Thiên cũng tới cống nạp trống đồng, da hổ, xạ tê». Châu Hạ Khê là đất huyện Vĩnh Thuận, tỉnh Hồ Nam ngày nay. Lấy «Đồng Cổ» đặt tên đất như sách *Hồ Quảng thông chí*, quyển 44,

chép: Tân Ninh có cầu Đồng Cổ; quyển 26, chép: huyện Tĩnh có bãi Đồng Cổ; quyển 20, chép: Vũ Cương có núi đá đồng cỡ. Ngoài ra Từ Lợi cũng có trống đồng (4).

Ở thượng du sông Tu, tỉnh Giang Tây hiện vẫn còn một huyện lấy tên Đồng Cổ. Đây đại khái có thể coi là ranh giới cực đông rồi.

4. Khu vực tỉnh Quý Châu

Ở khu vực Quý Châu những điều ghi chép liên quan tới việc phát hiện trống đồng ở trong sách tuy không tường tận như Quảng

Đông, Quảng Tây, nhưng vẫn có nhiều tư liệu. *Tuân nghĩa phủ chí*, quyển 11 (Kim thạch chí) chép: «Trống đồng, bốn bên trống có hoa văn

cổ, còn trùng ếch, màu sắc hoa văn xen kẽ. Gia Khánh năm thứ 19 (1824) người ở thôn Vĩnh An, huyện Tuấn Nghĩa đào được, để ở chùa Vĩnh An, điền sử Trần Bình chuyển về để trong Văn Xương Các, núi Đào Nguyên». *Quảng Đông — Ngô Xuyên huyện chí*, quyển 4, (Kim thạch chí) chép: «Trống đồng ở miếu Khang Vương, cao 8 tấc, mặt rộng 1 thước 2 tấc 5 phân, đường kính đáy 1 thước 2 tấc, chu vi thân 3 thước 3 tấc, khắp thân văn mây, hai bên có 4 tai, thời Quang Tự người trong ấp làm tổng binh ở trấn Uy Ninh đã cố công đem từ Quý Châu về». Trong bài *Đào cáo điều tra tộc Mèo* của người Nhật Bản tên là Điều Cư Long Tăng, chương 8, cũng chép rằng ông ta đào được 1 trống đồng ở Quý Dương. *Tứ Xuyên — Giang Tân huyện chí*, quyển 15 (Kim thạch chí), cũng chép về 2 chiếc trống đồng chôn từ Quý Châu đi. Trước ngày giải phóng, cơ quan công tư thu tàng Quý Dương và cá nhân cũng tàng trữ hơn hai chục trống đồng (5). Những trống này phần lớn cũng có thể là đào được tại Quý Châu. *Quý Dương phủ chí*, quyển 88, chép rằng thời Thanh người Trọng Gia cư trú tại Quý Dương, Trường Thuận, Huệ Thủy, Cựu Đại Đường, Khai Dương, Long Lý, Quý Định, tức Phong và Tu Văn... «đầu năm lấy trống đồng làm vui», lại nói «người địa phương đào đất mà được trống, đều cho là Gia cát đề lại, người giàu chẳng tiếc tiền tranh mua». *Quý Châu thông chí*, quyển 7, đối với

việc người Trọng Gia dùng trống đồng, chỉ rõ rằng ngoài các huyện vùng Quý Dương phớt biến lưu hành trống đồng ra, tại Bình Viễn (Phúc Tuyên), Nam Lung (Hưng Nghĩa), An Thuận và Đô Văn (6) cũng có tình hình này. Người Mèo Đen cư trú ở Đan Trại, Cựu Đan Giang, Kiếm Hà và Dung Giang..., người Yêu Gia cư trú tại Đô Văn, Đan Trại và Ma Giang cũng có trống đồng. *Tam Hợp huyện chí lược*, quyển 41, trong mục nói về dân tộc cũng chép rằng dân Mèo bản địa «thích thổi khèn sậy, đánh trống đồng làm vui» (7). Ngoài ra ở Tân Khâu, Hách Chương và Lê Sơn... cũng có trống đồng.

Quý châu cũng có nhiều địa danh đặt là Đồng Cổ. Như huyện Ân Giang có núi Đồng Cổ, huyện Cẩm Bình có núi đá Đồng Cổ, huyện Ma Giang có núi Đồng Cổ, huyện Tức Phong có núi Đồng Cổ, huyện Tuấn Nghĩa có đầm Kim Cổ (thời cổ gọi đồng là kim, đầm Kim cổ cũng tức là đầm Đồng Cổ), Thanh Trấn có núi Đồng Cổ (những điều trên đều xem trong *Quý Châu thông chí*, quyển 5), huyện Bình Bá có cửa Đồng Cổ (*Quý Châu thông chí*, quyển 6), huyện Ngọc Bình có núi đá Đồng Cổ, Quý Dương có vách núi Đồng Cổ, huyện Quý Định có vách núi Đồng Cổ (những điều trên đều xem trong *Quý Châu thông chí*, quyển 7), ngoài ra huyện Đồng Tử có đồng cỏ Đồng Cổ, núi Đồng Cổ (*Tuần Nghĩa phủ chí*, quyển 4; *Đồng Tử huyện chí*, quyển 4) (8)...

5. Khu vực tỉnh Tứ Xuyên

Khu vực tỉnh Tứ Xuyên chủ yếu phát hiện trống đồng ở hai bờ Trường Giang, phía đông tới Trường Thọ, Trùng Khánh, phía tây nam tới Tây Xương, Đức Xương, phía nam liền với Quý Châu và Vân Nam, cực bắc tới huyện Doanh Sơn có núi Đồng Cổ.

Minh sử (Lưu Hiền truyện) chép: Thời Vạn Lịch nhà Minh, tuần phủ Tứ Xuyên Tăng Tỉnh Ngô và tướng Lưu Hiền... khi đánh nhau với A Đại, đô trưởng thủ lĩnh quân Man, ở núi Cửu Ty, tây nam huyện Hưng Văn, đã thu được 93 chiếc trống đồng, đây là lần ghi chép nhiều nhất về số trống đồng, trong sử sách cổ nước ta, do đó có thể biết số trống đồng của Tứ Xuyên cũng rất lớn.

Tự Châu phủ chí chép: Huyện Nghi Tân, huyện Trường Ninh, huyện Duân Liên... cũng từng đào được trống đồng.

Chùa chiền và tư nhân cũng thu thập tàng trữ nhiều. *Tứ Xuyên thông chí*, quyển 60:

«Huyện Tây Xương có trống đồng, lớn bằng cái đầu nhỏ, có chữ triện không thể đọc được, ở chùa Bạch Tháp». *Nam Khê huyện chí*, quyển 6, chép: «Trống đồng nhà Vương Dục Đường mặt rộng 1 thước 5 tấc, giữa có ngôi sao 12 tia, quanh có 10 vòng tròn, có hình chữ như chữ triện cổ, mờ không thể đọc được, cao 1 thước, 4 tai. Quanh thân 19 vòng. Dục Đường giết Hưng Văn lấy được». Ngoài ra ở Ngõa Cương, Bồ Đà, Đức Xương (9), Kỳ Giang (10) Hán Nguyên và Thanh Đô (11)... cũng có trống đồng.

Ở Tứ Xuyên những địa điểm đặt tên Đồng Cổ cũng rất nhiều: huyện Kiên Vị có ngọn Đồng Cổ (*Kiên Vị huyện chí*); huyện cũng có ruộng Đồng Cổ, vách núi Đồng Cổ, trại Đồng Cổ (*Tự Châu phủ chí*, quyển 14, quyển 4, quyển 13); huyện Khánh Phù có hang Đồng Cổ (*Tự Châu phủ chí*, quyển 16) ao Đồng Cổ (*Tứ Xuyên thông chí*, quyển 52); huyện Vĩnh Xương có

núi Đồng Cỏ (*Trùng Khánh phủ chí, quyển 1*); huyện Nạp Khê có chùa Đồng Cỏ, am Đồng Cỏ (*Nạp Khê huyện chí, quyển 3*); huyện Ba có chùa Đồng Cỏ (*Trùng Khánh phủ chí, quyển 1*), đài Đồng Cỏ (*Tứ Xuyên thông chí, quyển 50*); ngoài ra huyện Mã Biên có núi đá Đồng Cỏ, huyện Trường Ninh có núi Đồng Cỏ, huyện Doanh Sơn có núi Đồng Cỏ, huyện Bình Sơn có núi đá Đồng Cỏ (những điều trên đều xem trong *Tứ Châu thông chí, quyển 13*); huyện

Bình Sơn còn có suối Đồng Cỏ, (*Tứ Châu phủ chí, quyển 5*); huyện Giang Tân có 2 núi Đồng Cỏ (*Giang Tân huyện chí, quyển 1*); huyện Trường Thọ cũng có 2 núi Đồng Cỏ (*Trùng Khánh phủ chí, quyển 13*); huyện Vĩnh Xuyên có núi Đồng Cỏ, huyện Tự Vinh có suối Đồng Cỏ, huyện Nam Khê có bãi Đồng Cỏ, (những điều trên đều xem trong *Tứ Xuyên thông chí, quyển 13*).

6. Khu vực tỉnh Vân Nam

Ở Vân Nam, nơi khảo cổ khai quật được nhiều trống đồng nhất là khu mộ cổ núi Thạch Trại thuộc huyện Tấn Ninh. Hai lần khai quật vào năm 1955 và năm 1957 đã đào được tất cả 17 chiếc trống đồng và hơn chục đồ đựng có dáng trống đồng (12). Sự phát hiện hàng loạt hiện vật quý báu này có ý nghĩa rất quan trọng đối với việc nghiên cứu số lớn trống đồng lưu truyền. Ngoài ra, trong một số sách cũng thấy có nhiều ghi chép về trống đồng. *Đông Xuyên phủ tục chí, quyển 3, Chiêu Thông huyện chí cáo, quyển 8*, đều có chép về việc đào được trống đồng. Huyện Bảo Ninh, phủ Quảng Nam cũng tàng trữ trống đồng (*Vân Nam thông chí, quyển 236*).

Vân Nam cũng có những địa danh đặt là « Đồng Cỏ » như châu Trấn Hùng có núi Đồng Cỏ (*Vân Nam thông chí, quyển 36*). Châu Trấn Hùng tức huyện Trấn Hùng ngày nay.

Từ ngày giải phóng đến nay, Viện bảo tàng Vân Nam đã thu thập được nhiều trống đồng ở các nơi trong tỉnh, tính đến năm 1958 thu được hơn 80 chiếc. Địa điểm bao gồm Quảng Nam, Tây Trù... thuộc miền đông nam tỉnh Vân Nam; Đại Lý, Trường Vân thuộc khu vực tộc Bạch; Lô Tây (Mang thị), Cảnh Hồng thuộc khu vực tộc Thái; Lan Thương thuộc khu vực tộc La Hô; núi Công Minh thuộc khu vực tộc Ngõa... Ngoài ra, ở Vĩnh Thiện, Uy Tín, Lô Điện, Vĩnh Nhân, Đại Diêu, Sở Hùng, Côn Minh, Khúc Tĩnh, Tân Bình, Kim Bình, Đằng Xung, Phở Nhĩ... cũng có phát hiện (13).

TRÊN đây chúng tôi đã sơ lược nói về tình hình phân bố trống đồng ở khu trung nam và tây nam. Xem trên bản đồ có thể thấy khu vực phân bố trống đồng tương đối dày đặc mà sử sách ghi chép cũng tương đối nhiều đại khái có 4 vùng:

1. Vùng tam giác Thương Ngô, Nam Lĩnh thuộc Lưỡng Quảng và đảo Hải Nam. Đối với vùng này bắt đầu từ thời Tần đã có sử sách ghi chép tương đối tỉ mỉ. Năm 221 trước Công nguyên, Tần Thủy Hoàng đem quân đánh Lĩnh Nam, lập quận Quế Lâm tức vùng đông nam Quảng Tây ngày nay. Thời Lưỡng Hán, vùng đông nam Quảng Tây thuộc huyện trị Bồ Sơn, quận Uất Lâm mà đất cũ là huyện Quý ngày nay. Năm 1954 — 1955, Viện bảo tàng Quảng Tây đã khai quật 25 ngôi mộ Tây Hán và 104 ngôi mộ Đông Hán tại huyện Quý. Trong ngôi

mộ số 8 thuộc thời Đông Hán sớm, tìm thấy một chiếc trống đồng. Chiếc trống đồng chính thức khai quật được này đã đề ra được cái mốc niên đại khá tin cậy đối với việc nghiên cứu những trống đồng lưu truyền vùng Lưỡng Quảng. Cũng có thể thấy rằng những mộ Hán khai quật ở huyện Quý có quan hệ mật thiết với các dân tộc đã đúc và dùng trống đồng ở vùng Lưỡng Quảng. Vùng đông nam Quảng Đông và đảo Hải Nam, thời Hán là đất quận Hợp Phố, quận Chu Nhai và quận 1 am Nhĩ, là đường giao thông quan trọng giữa nước ta với Việt Nam và quần đảo In-đô-nê-xi-a. Hiện nay ở huyện Hợp Phố, tỉnh Quảng Đông, thường phát hiện được mộ Hán, tình hình mộ tương tự như mộ Hán huyện Quý, nhưng tới nay vẫn chưa tìm thấy trống đồng trong mộ. Chúng tôi nghĩ rằng tương lai cũng có thể tìm thấy.

Vùng tam giác này hầu như mỗi huyện đều đào được trống đồng, số lượng rất nhiều. Về phương diện tạo hình, hoa văn và chất liệu... đều cực kỳ tinh xảo, đẹp đẽ. Theo sự hiểu biết hiện nay thì chiếc trống lớn nhất tàng trữ ở Viện bảo tàng Quảng Tây, đường kính mặt 166cm, cao 69cm, nặng 350kg. Do đó vùng này là một trong những trung tâm đúc trống đồng.

2. *Vùng Quý Dương, Thanh Trấn, Bình Bá, thuộc tỉnh Quý Châu.* Thời Hán sớm, nơi đây thuộc Thả Lan; sau thời Vũ Đế, thuộc quận Trường Kha Ở đây, không chỉ trong lòng đất chứa đựng nhiều trống đồng cổ mà cho đến thời Minh - Thanh về sau dân tộc Mèo vẫn còn dùng trống đồng. Nhưng quan hệ giữa dân tộc đúc trống đồng với dân tộc Mèo hiện nay vẫn còn dùng trống đồng thì chưa rõ ràng, còn chờ sự nghiên cứu sâu thêm của chúng ta sau này.

3. *Vùng Tư Xuyên, chủ yếu là hai bờ Trường Giang.* Phía đông lấy Trùng Khánh làm trung tâm, nơi đây thời Hán thuộc quận Ba, là khu vực hoạt động của người Ba thời cổ; phía tây lấy Nghi Tân làm trung tâm thời Hán thuộc quận Kiên Vi, là khu vực hoạt động của người Bạch thời cổ. Số lượng trống đồng phát hiện ở vùng này cũng rất nhiều. Cho tới thời Minh - Thanh về sau vẫn còn những ghi chép về việc dùng trống đồng, như thời Minh, Vạn Lịch năm thứ 1 (1573) trong trận đánh ở núi Cửu Ty đã thu được 93 chiếc trống đồng.

4. *Vùng Tấn Ninh, thuộc tỉnh Vân Nam.* Nơi đây thời Tần - Hán là trung tâm chính trị và văn hóa của người Diên, nền văn hóa của họ đã đạt tới trình độ rất cao. Quan hệ văn hóa với khu Trung Nguyên cũng rất mật thiết. Trong mộ táng núi Thạch Trại, đã phát hiện số lớn hiện vật mang sắc thái văn hóa Trung Nguyên. Đó là chứng cứ rõ rệt nhất. Việc đào thấy những di vật của tộc Diên tại núi Thạch Trại, không những có ý nghĩa rất quan trọng trong việc nghiên cứu lịch sử các dân tộc ít người ở khu vực tây nam thời cổ, mà đối với

việc nghiên cứu riêng về trống đồng cũng là những tư liệu hiếm có.

Hồ Nam cũng có ghi chép về việc đào thấy trống đồng, nhưng so với các tỉnh thì ít hơn nhiều, có lẽ đây là biên duyên rồi. Về mặt khu vực mà nói có thể liên khối với Quý Châu.

Trên đây, chúng tôi đã kê khoảng 132 huyện, thị trấn của 6 tỉnh miền trung nam và tây nam hoặc đào thấy trống đồng, hoặc có địa phương mang tên Đồng Cổ. Trong đó Quảng Đông có khoảng 32, Quảng Tây 23, Hồ Nam 6, Giang Tây 1, Quý Châu 30, Tứ Xuyên 26, Vân Nam 24. Thống kê đó nhất định không toàn diện, còn đợi những bổ sung sau này.

Nói tóm lại khu vực phân bố trống đồng của nước ta tương đối rộng lớn, nam bắc - đông tây, ngang dọc hàng mấy nghìn dặm đều có dấu tích trống đồng. Nước ta là một nước nhiều dân tộc, đặc biệt là khu vực trung nam và tây nam, các dân tộc càng nhiều. Từ xưa tới nay sự biến động và di chuyển của các dân tộc càng vô cùng phức tạp. Vì vậy, thời xưa việc đúc và dùng trống đồng không hạn chế ở một dân tộc nào. Trống đồng là một thứ nhạc cụ của chung nhiều dân tộc ở khu vực trung nam và tây nam. Loại nhạc cụ này chiếm địa vị quan trọng trong lòng nhân dân địa phương lúc đó. Về việc nghiên cứu trống đồng, những năm gần đây tuy đã thu được nhiều thành tích tương đối lớn, song vẫn còn nhiều vấn đề, như thời gian bắt đầu và thời gian lưu truyền của trống đồng và việc chia loại, đặc điểm và niên đại của trống đồng, cho đến tình hình xã hội và mối quan hệ lẫn nhau của các dân tộc đúc và dùng trống đồng, đều còn đợi sự cố gắng hơn nữa của chúng ta sau này.

Chúng tôi viết được bài này là nhờ có sự giúp đỡ của ông Lý Hồng Khánh ở Viện bảo tàng Quảng Tây và đồng chí Lý Bá Khiêm ở Khoa sử Trường đại học Bắc Kinh, nhân đây xin tỏ lời cảm ơn.

* : Bài này đăng trên tạp chí *Khảo cổ* (Trung Quốc) số 1, năm 1965, từ trang 31 đến trang 39. Đề giúp hiểu thêm tình hình phân bố trống đồng ở các tỉnh miền nam Trung Quốc, chúng tôi dịch đăng bài này để bạn đọc tham khảo.

** và *** : Trong bài của tác giả chỗ này có « *Bảng kê tình hình phát hiện và tàng trữ trống đồng cổ khu vực Quảng Đông* ».

Các chú thích trong bài là của tác giả :

(1) Đỗ Sâm : Tộc Di không phải là tộc dùng trống đồng. *Khảo cổ*, số 8, năm 1962.

(2) Địa danh dẫn ra là từ bài *Bản đồ khu vực phân bố trống đồng từ thời Hán - Tấn về sau* của Lý Gia Thụy, *Khảo cổ*, số 9, năm 1961, nhưng chưa tra ra xuất xứ của tư liệu.

(3) *Thủy Kinh chú* điều nói về đồng bắc Ôn Thủy nhập với Uất, chú dẫn *Lâm Ấp Ký* rằng: « Qua nhánh Đồng Cổ, bên ngoài qua cửa Hoàng Cương, thuộc An Định. Qua Đồng Cổ tức đất Lạc Việt. Vì có trống đồng mà đặt tên là Đồng Cổ. Mã Viện cướp trống đó để đúc ngựa vậy ». An định tức là đất huyện Đô An ngày nay.

(4) Xem chú thích (1).

(5) *Giang Ứng Lương*: *Coi trọng những trống đồng đào được ở Quảng Tây — Quảng Tây nhật báo*, ngày 19-9-1962.

(6) *Đô Văn huyện chí cáo*, quyển 5, chép: « Người Mèo Đen (cư trú tại Bá Cổ, Đăng Phong, Long Bình)... lúc chôn người chết, đánh trống đồng, thổi khèn sậy ».

(7) Huyện Tam Hợp tức là huyện Tam Đô ngày nay.

(8) Quý châu thông chí, quyển 7, chép « Người Mèo Đen ở Bát Trại, Đan Giang thuộc Đôn Vân; Thanh Giang thuộc Trấn Viễn Cổ châu thuộc Lê Bình... Người chết, đuổi trâu đánh trống đồng, gọi là náo thi ».

(9) Xem chú thích (1). Trong bài có giới thiệu ở Bồ Đà, Ngõa Cương và Đức Xương cũng có trống đồng.

(10) *Tống sử* — *Man Di truyện* chép: « Càn Đức năm thứ 4 (966) Nam Châu cống trống đồng ». Nam Châu, đất cũ ở phía nam huyện Kỳ Giang 90 dặm.

(11) Xem chú thích (1).

(12) Viện bảo tàng Vân Nam: *Báo cáo khai quật khu mộ cổ núi Thạch Trại, Tấn Ninh, Vân Nam*, Văn vật, 1959.

(13) Xem chú thích (1).