



ĐỐI THOẠI VỚI HÁT CHẦU VĂN VÀ LÊN ĐỒNG Ở VIỆT NAM

GS.TS. KIỂU THU HOẠCH

TÓM TẮT

Bài viết điểm tới một số tư liệu của các tác giả xưa và nay ở trong, ngoài nước để đưa ra nhận định và tranh luận về các dòng chảy tín ngưỡng, hình thành gần xa với tục thờ Mẫu của Việt Nam. Bài viết đề cập tới nghi thức “lên đồng”, nội dung bài hát Văn với giá trị văn học qua “văn chầu các Mẫu”, “văn chầu về các Đức thánh, ông Hoàng và cả giá trị âm nhạc liên quan với một số nghệ thuật diễn xướng nghi lễ tổng hợp.

Từ khóa: hát Châu văn; lên đồng; hầu đồng; đồng bóng; Tứ phủ; Nội đạo tràng; phù thủy; hát Văn.

ABSTRACT

The paper reviews some materials of past and present, domestic and foreign authors to provide some comments and debates on belief current, formed near and far to mother worship of Vietnam. The author mentions spiritual medium process, the contents of this belief songs with literature values through “worship letters to mother gods”, “worship letters to Deities, King”, and music-related values with the performing arts.

Key words: Chau Van singing; Spiritual medium; Medium; Four Palaces; Noi Dao trang; Sorcery; Van singing.

1. Vài trao đổi - đối thoại

Hát Văn/hát Châu văn là một loại hình ca nhạc nghi lễ gắn với tục lên đồng/hầu bóng trong tín ngưỡng Đồng Cốt/Vu Hích của người Việt, thường diễn ra ở các đền miếu thờ chư vị đức Mẹ, đức Ông...

Do vậy, để hiểu rõ loại hình ca nhạc hát Văn thì không thể không làm sáng tỏ một số vấn đề có liên quan đến tín ngưỡng Đồng Cốt, như là một tiền đề khoa học có tính tất yếu, quan trọng. Theo đó, chúng tôi đã lần lượt trình bày những tư liệu trong ngoài nước có liên quan đến tín ngưỡng Đồng Cốt/Vu Hích, Shaman giáo - là những loại hình tín ngưỡng cổ xưa có yếu tố lên đồng. Chúng tôi đã cố gắng tìm tòi, cung cấp một nguồn tư liệu khá đa dạng, từ các văn bản Hán Nôm đến các sách báo tiếng Việt, từ những điều tra thực tiễn “thực mục sở thị” đến những công trình chuyên khảo về tín ngưỡng đồng cốt. Thực ra, từ trước tới nay đã có hàng trăm tài liệu sách báo với nhiều hướng tiếp cận khác nhau xung quanh đề tài tín ngưỡng thờ Mẫu cùng tục “lên đồng, hầu bóng” của người Việt. Tuy nhiên, đúng như bản khoản của một số người, là đại bộ phận các tài liệu đã xuất bản, hay những bài viết đã đăng tải đây đó, hầu như đều không có tác giả nào đề cập đến lộ

trình hình thành từ lúc khởi thủy đến khi trở thành nghi lễ lên đồng của người Việt. Tác giả Nguyễn Ngọc Mai - Viện Nghiên cứu tôn giáo đặt vấn đề cụ thể hơn “Trong đạo thờ Thánh ở Việt Nam, có thể nói nghi lễ, hay diễn xướng nghi lễ hầu đồng hiện nay đã khá hoàn chỉnh với đầy đủ các yếu tố thần điện, thần tích, diễn xướng, ca vũ, đạo cụ, trang phục,... Và như vậy, chắc chắn nó phải có quá trình vừa sáng tạo, vừa vay mượn, nhưng sáng tạo như thế nào và vay mượn từ đâu, theo kênh nào thì hầu như không có công trình nào đề cập đến. Mặc dù trong cuốn *Đạo Mẫu ở Việt Nam* (1996), *Đạo Mẫu và các hình thức Shaman giáo trong các tộc người ở Việt Nam và châu Á* (2004), các tác giả đã phân tích khá kỹ về quá trình lên khuôn của tín ngưỡng thờ nữ thần ở Việt Nam và sự phân hóa từ Tam thành Tứ phủ, cũng như thâu nhận các yếu tố tín ngưỡng khác (Đạo giáo, Thờ cúng tổ tiên) để làm thành đạo Mẫu Tứ phủ, cũng như cung cấp khá nhiều thông tin chi tiết về nghi lễ lên đồng, song cũng không thấy nói đến quá trình hình thành của nghi lễ lên đồng, khiến người đọc có thể hiểu nghi lễ lên đồng, hầu bóng đương nhiên là đã có, đã tồn tại, hiện diện trong tín ngưỡng thờ nữ thần và sau là thờ Thánh/Thánh Mẫu ở người Việt”. Ở một đoạn



khác trong bài báo, Nguyễn Ngọc Mai lên tiếng tranh luận: “Trên thực tế, không phải chỉ có cư dân trồng lúa nước mới có tục thờ nữ thần, mà có thể nói tục thờ nữ thần là khá phổ biến trên thế giới (tục thờ nữ thần Artémis, Aphrodite của người Hy Lạp; đức Mẹ Đồng Trinh của người Do Thái; Apsara của Ấn Độ,...). Tất nhiên, ở khu vực Đông Nam Á nông nghiệp và Việt Nam thì mật độ nữ thần dày đặc hơn mà thôi. Cũng như vậy, nếu khẳng định lên đồng, hầu bóng là hiện tượng xuất hiện nhiều lần (Ngô Đức Thịnh, 1996) thì không chỉ có ở Việt Nam mà trên thế giới, hiện tượng này cũng khá phổ biến. Mặc dù lên đồng, hầu bóng chỉ xuất hiện chủ yếu ở người Việt phía Bắc Việt Nam, nhưng như thế cũng không có nghĩa nó là của người Việt và do người Việt sáng tạo ra. Vậy lên đồng, hầu bóng có từ bao giờ, ra đời hay du nhập vào người Việt và văn hóa Việt trong hoàn cảnh nào, và ai mới là chủ nhân đích thực của nó, vẫn rất cần có những minh chứng có sức thuyết phục. Đây cũng là câu hỏi chưa có lời giải đáp thỏa đáng”. Ngoài những điều băn khoăn và trao đổi như vừa nêu, tác giả Ngọc Mai còn dẫn ý kiến của Lê Văn Siêu trong *Việt Nam văn minh sử cương* (1967) nói rằng: “Lên đồng xiên linh vào má, rạch lưỡi cùng mọi hình thức hành xác khác, sự cầu hồn, đánh đồng thiếp, lên đồng chữa bệnh... kể cả những chuyện đồng cô bóng cậu, thờ Tam Tứ phủ, cả y phục khi ngồi đồng cho tới điệu hát Chầu văn dường như cũng Việt hóa của người Chăm cả”. Và, trên cơ sở ý kiến của ông Lê Văn Siêu, tác giả Nguyễn Ngọc Mai dường như muốn đặt vấn đề đi tìm cứ liệu về mối quan hệ giữa Chăm và Việt trong nghi lễ lên đồng, với Chăm là múa bóng, với Việt là múa đồng, trong đó ai là chủ thể chính của những vũ điệu tôn giáo này, hiện vẫn chưa có câu trả lời. (Nguyễn Ngọc Mai: “Múa đồng trong nghi lễ lên đồng của người Việt và mối quan hệ với múa bóng (Chăm) một đôi điều suy nghĩ”, *Tạp chí Văn hóa dân gian*, số 3 - 2009).

Thực ra, những băn khoăn của Ngọc Mai qua bài báo, cũng chỉ mới là những ý kiến có tính chất “Dọn vườn” đối với các công trình viết về tín ngưỡng Đồng cốt. Nếu làm một cuộc tổng kiểm kê về những gì chúng ta đã viết, đã bàn xung quanh đề tài này có lẽ cũng là điều nên làm để xem xét đúng, sai.

1. Trước hết, trong cuốn *Hát văn* (1992), tác giả đặt vấn đề: “Hiện nay, trong giới nghiên cứu, quan niệm thế nào là Shaman giáo còn chưa thật thống nhất. Nhìn chung, người ta cho rằng, thấy Shaman

là những người có khả năng đặc biệt, dùng phù phép để đưa mình vào trạng thái hôn mê (tức sự thôi miên) để giao tiếp với thần linh...).

- Tác giả viết: “Cho tới nay, tín ngưỡng Tam phủ và Tứ phủ ở nước ta chưa được chú ý nghiên cứu nhiều. Tín ngưỡng (đạo) này có từ bao giờ, lúc nào và vì sao lại có sự chuyển hóa từ Tam phủ sang Tứ phủ?”.

- Tác giả viết: “Khi đạo Phật du nhập đã có sự kết hợp đan xen: Quan Âm trong điện thần Phật giáo ở Ấn Độ mang hình tượng Nam, nhưng khi du nhập vào nước ta với tín ngưỡng thờ Mẫu, Quan Âm đã mang nữ tính và được gọi là Phật bà (Phật Bà Quan Âm)” (tr. 26). Theo chúng tôi, Trung Quốc cũng vậy, Quan Âm cũng mang nữ tính.

- Ghi không rõ ràng về Vua Cha Bát Hải và Đức thánh Trần: “Thanh Đồng thờ Vua Cha Bát Hải, Đức thánh Trần”. “Tháng Tám là dịp giỗ Vua Cha Bát Hải, Đức thánh Trần”, (tr.28). Vậy rốt cuộc hai người là một, hay là hai nhân vật khác nhau?

- Tác giả ghi: “Trong lễ này bắt buộc phải có ba loại thịt (tam sinh) đó là gà, vịt và lợn” (tr. 32). Ghi như vậy là sai với nghi lễ cổ đại. Kinh Lễ: phép tế lao (súc vật giết để tế) gồm bò, dê, lợn (ngưu, dương, thi).

2. Trong cuốn *Tín ngưỡng và văn hóa tín ngưỡng ở Việt Nam* (2001), tác giả viết: “Tam tòa Thánh Mẫu (Mẫu Thượng Thiên, Mẫu Thượng Ngàn, Mẫu Thoải, Địa Thiên Thánh Mẫu)” (tr. 128). Tam tòa mà lại có bốn mẫu?

- Theo quan niệm của tác giả, “Phủ là chỉ các miền khác nhau trong vũ trụ: Thiên phủ (miền Trời), Địa phủ (miền Đất), Thoải/Thủy phủ (miền sông biển),...”. Và tác giả nói tiếp: “Hiện nay chưa ai có thể trả lời chắc chắn Tam phủ và Tứ phủ của đạo Mẫu có từ bao giờ. Tuy nhiên, có thể tin rằng, Tam phủ có trước Tứ phủ, và việc tồn tại phủ thứ tư là Nhạc phủ là một nét đặc thù của Đạo giáo Việt Nam” (tr. 129). Chúng tôi chưa bàn về “Nhạc phủ là nét đặc thù của Đạo giáo Việt Nam”, còn phủ trong văn bản Nội đạo tràng (ký hiệu A.2975 Thư viện Viện Nghiên cứu Hán Nôm) tờ 19A lại ghi: 立廟奉祀命名曰府/lập miếu phụng tự mệnh danh viết Phủ: Lập miếu phụng thờ gọi tên là Phủ. Đoạn văn ghi hơn 200 nơi từ Văn Cát đến Sông Sơn do nhân dân lập miếu thờ Chúa Liễu. Nhân đây, cũng xin nói luôn, trong văn bản Nội đạo tràng, chỉ có Tam phủ mà không có Tứ phủ. Các tờ 17A, 18A đều ghi rõ 三府. Liên hệ An Nam phong tục sách, viết thời Duy Tân (1908) đã nói ở trên, cũng chỉ thấy ghi Tam phủ. Như vậy, bằng vào các văn



bản Hán Nôm ghi chép về tín ngưỡng của người Việt, thì cho đến đầu thời Nguyễn, tức đầu thế kỷ XX, vẫn chưa thấy xuất hiện cụm từ Tứ phủ.

- Tác giả viết: “Việc thờ Mẫu kể trên nảy sinh và phát triển trên cơ sở thờ Nữ thần, nó thuộc loại hình tín ngưỡng thờ thần mà có người gọi là Thần Đạo¹, một đạo mang bản sắc Việt Nam rõ rệt” - Thần Đạo 神道 là đạo Shinto/Shintoisme của Nhật Bản, sao lại mang bản sắc Việt Nam rõ rệt?

- Tác giả viết: “Ngay lễ hầu bóng của đạo Mẫu Việt Nam cũng không phải không chịu ảnh hưởng các hình thức lên đồng của Đạo giáo Trung Quốc” (tr. 176). Theo chúng tôi, đây là một sự ngộ nhận đáng tiếc, bởi trong Đạo giáo Trung Quốc không hề có các hình thức lên đồng. Chỉ có hai loại hình tín ngưỡng nguyên thủy là Vu Hích giáo và Shaman giáo là có lên đồng mà thôi.

3. Trong cuốn *Đạo Mẫu Việt Nam* (2012):

- Phần Thay lời kết. Theo chúng tôi, khi đưa ra quan điểm đồng nhất Tín ngưỡng Tứ phủ với đạo Mẫu, cần được chứng minh bằng những cứ liệu lịch sử có cơ sở khoa học thuyết phục. Các dẫn chứng về *Thiên uyển tập anh* và *Thượng kinh ký sự* đều không đúng nguyên bản Hán Nôm. Nói Lê Hữu Trác “từ Thanh Hóa ra Thăng Long” là sai, thật ra ông từ quê mẹ ở Hương Sơn (lúc đó đang thuộc Nghệ An, nay là Hà Tĩnh) ra kinh đô Thăng Long (tr. 419).

- Nói rằng: “Từ đạo gốc thờ Mẹ (Mẫu) nó tiếp thu những yếu tố ma thuật của tín ngưỡng dân gian và Shaman giáo, những ảnh hưởng của Đạo giáo Trung Quốc, để từ đó hình thành tín ngưỡng Tam phủ, Tứ phủ” (tr. 420).

Theo nhiều tài liệu nghiên cứu của các nhà tôn giáo học Trung Quốc và của X.A. Tocarev, như chúng tôi đã lược thuật, thì Shaman giáo là một loại hình tôn giáo nguyên thủy của các tộc người thuộc ngữ hệ Altaï ở miền Bắc Trung Quốc, xuất hiện từ thời viễn cổ, cách xa Việt Nam về mặt địa lý - lịch sử, làm sao có thể ảnh hưởng tín ngưỡng thờ Mẫu, mới xuất hiện từ thời trung đại. Điều này cần được chứng minh về nhiều mặt, không thể suy luận đơn giản.

- Nói đạo Mẫu Việt Nam là một tín ngưỡng nguyên thủy, e cũng chưa có cơ sở. Bởi Vu Hích Trung Quốc cũng là tín ngưỡng nguyên thủy, ra đời thời kỳ xã hội thị tộc mẫu hệ, đã được giới khoa học Trung Quốc đưa ra các cứ liệu văn bản từ thời nhà Thương, bên cạnh đó còn có cả hiện vật khảo cổ học để xác định. Do đó, nên nói như tác giả: “Đó là một luận điểm cần phải được biện luận và thảo luận” (tr. 427).

- Phần Nội dung các chương mục. Tác giả viết “Các đạo sĩ dòng Nội Đạo thời Lê - Trịnh” (tr. 19). Theo chúng tôi, cần nói rõ đó là Đạo giáo phù thủy, để khỏi lẫn với Đạo giáo nói chung. Học giả Nguyễn Văn Huyền khi nói về Nội đạo tràng là kể theo truyền thuyết dân gian địa phương. Tốt nhất nếu muốn hiểu rõ nội dung về *Nội đạo tràng* thì đọc thẳng văn bản gốc, đó là sách Nội đạo tràng, ký hiệu Thư viện A.2975 Viện Nghiên cứu Hán Nôm, bản in Thành Thái, Nhâm Dần (1902). Chúng tôi cùng quan điểm với tác giả Nguyễn Duy Hinh khi ông kết luận: “Tóm lại, *Nội đạo tràng* là hiện tượng phù chú phái của Đạo giáo, nhưng đã thâm nhập Phật giáo và Nho giáo. Đó là đặc điểm chung của Đạo giáo thời Lê - Nguyễn” (*Người Việt Nam với Đạo giáo*, Nxb. Khoa học xã hội, 2003, tr. 735).

- Nói “Nhất Lang... tỏ thái độ khinh bác, miệt thị, thiếu khách quan khi đề cập tới tục lên đồng” (tr. 20). Theo chúng tôi, một là tác giả chưa hề đọc phóng sự Đồng bóng, hai là tác giả đã lẫn theo ai đó. Nhất Lang là biệt hiệu của Nguyễn Tuân, còn Trọng Lang (Trần Tấn Cửu) mới là tác giả đích thực của phóng sự Đồng bóng. Nhà văn Vũ Ngọc Phan khi đọc Đồng bóng đã khen: “Một điều đáng khen trong tập Đồng bóng của Trọng Lang là những đoạn ông điều tra về các khóa lễ, về triều đình của ba vua, về các bà chúa, về Tam phủ, Tứ phủ, về chư vị. Những đoạn này, Trọng Lang thuật rất kỹ, làm cho độc giả có cái cảm tưởng như ông thuộc các cửa đền, cửa phủ còn hơn cả các cô đồng” (*Vũ Ngọc Phan tuyển tập*, tập I, Nhà văn hiện đại, Nxb. Văn học, 2008, tr. 549).

- Chương 6, “Thánh Mẫu Liễu Hạnh - Thần chủ của Đạo Mẫu Tam Phủ” (tr. 129). Theo logic, ghi tên Chương như thế, đáng lý ở phần dưới cần được phân tích, chứng minh Liễu Hạnh là Mẫu Tam phủ. Thế nhưng, ở dưới lại vẫn nói vẫn bàn lẩn lộn về Tam, Tứ phủ.

- Tác giả nói: “Có hai hình thức Thánh giáng, giáng trùm khăn (gọi là hầu trắng mạn)” (tr. 90). Ở đoạn dưới cũng nói: “Người ta gọi việc thánh giáng mà không nhập là hầu trùm khăn (hầu trắng bóng, hầu trắng mạn)” (tr. 164). Nếu không giải thích về từ ngữ thì người đọc làm sao hiểu được thế nào là trắng bóng/trắng mạn. Có thể đây là tiếng chuyên môn/tiếng lóng nghề nghiệp của giới đồng cốt, nhưng người viết với tư cách nhà khoa học thì cần phải tìm hiểu và giải thích/chú giải rõ ràng.

- Tác giả viết: “Đạo Mẫu Tam phủ, Tứ phủ hình thành và phát triển trên nền tảng thờ Nữ thần và



Mẫu thần" (tr. 39). Thế nhưng, nhóm tác giả Trần Lâm - Nguyễn Thức qua khảo sát điều tra, điền dã lại cho biết: "Không có cái gọi là Tam phủ trong tín ngưỡng thờ Mẫu gốc, mà Tam phủ chỉ gắn với các thần nam giới, gồm tam vị đức vua cha: Vua cha Ngọc Hoàng, vua cha Bát Hải, vua cha Diêm Vương... Hệ thống này thường được làm đền thờ riêng, như đền Tam phủ nằm trong khuôn viên chùa Thầy, hay nhiều đền Tam phủ nằm bên tả ngạn sông Đáy, thuộc huyện Đan Phượng, Hoài Đức, Hà Nội" ("Tục thờ Mẫu trên dòng chảy tín ngưỡng Việt", *Tạp chí Di sản văn hóa*, số 2 và số 3- 2013).

- Tác giả viết: "Tương truyền trong cuộc Sòng Sơn đại chiến giữa công chúa Liễu Hạnh và đạo sĩ phái Đạo Nội được triều đình phái tới. Công chúa Liễu Hạnh đã bị mắc mưu bọn đạo sĩ, tình thế nguy kịch, nhưng đã được Phật Bà Quan Âm ra tay giải cứu" (Sách *Tín ngưỡng và văn hóa tín ngưỡng ở Việt Nam*, 2001, tr. 167).

Ở đây, tác giả hoặc đã ghi không đúng văn bản Nội đạo tràng hoặc đã hiểu sai về tri thức Phật giáo. Trong văn bản ghi rõ người cứu Liễu Hạnh là Phật Thế Tôn 世尊 (tức Phật Tổ Thích Ca Mâu Ni) mà Thế Tôn thì không thể hiểu là Quan Âm Bồ tát được.

Chúng tôi đã nêu một số chi tiết trong các sách viết về tín ngưỡng thờ Mẫu đã công bố trong 20 năm qua (1992 - 2012). Đó chỉ là những chi tiết tiêu biểu cần được đính chính, chỉnh sửa. Song nhược điểm chung của cả cụm công trình, chính là vấn đề phương pháp luận, vấn đề tiếp cận khoa học. Dường như người viết chủ yếu mới chỉ là ghi chép, mô tả theo lời kể của các ông đồng, bà đồng, con nhang đệ tử, với những nhận thức cảm tính nghề nghiệp, mà chưa vượt lên khỏi tư liệu để sàng lọc, phân tích, nhận định trên cơ sở những luận điểm cơ bản về tôn giáo học cùng những tri thức phổ quát về văn hóa nguyên thủy, về tín ngưỡng dân gian...

2. Tổng quan về tín ngưỡng thờ Mẫu cùng nghi thức lên đồng

Như các tư liệu đã trình bày ở trên, tín ngưỡng thờ Mẫu là thuộc loại hình tín ngưỡng Vu Hích (Đồng Cốt), ở Trung Quốc, Vu Hích đã xuất hiện từ thời viễn cổ, tức thời kỳ xã hội thị tộc mẫu hệ, còn ở Việt Nam, tín ngưỡng Đồng Cốt mới chỉ thấy xuất hiện từ thời Lý qua văn bản Hán Nôm - đương nhiên, nguồn gốc có thể xưa hơn văn bản ghi chép, nhưng hiện chưa có cứ liệu xác thực.

Nhiều tư liệu Hán Nôm đều cho thấy, tín ngưỡng thờ Mẫu được quy tụ vào một vị nữ thần là Thánh Mẫu Liễu Hạnh từ thời Lê - Trịnh (thế kỷ XVII). Và nếu nhìn từ tín ngưỡng Vu Hích, thì Liễu Hạnh cũng có thể coi như một nữ vu (magicienne). Do đó, cần thấy rõ đây chỉ là tín ngưỡng dân gian (croyance folklorique), mà không phải là tôn giáo phổ quát (religions universelles). Bởi thế, gọi đạo Mẫu là không có cơ sở tôn giáo học.

Khó chối cãi trong tín ngưỡng thờ Mẫu có hỗn dung/hỗn hợp (mélanger) các yếu tố Nho, Phật, Đạo, nhưng cần nhận rõ đây là Đạo giáo phù thủy, Đạo giáo thần tiên như sách *Nội đạo tràng* đã ghi nhận. Cũng cần biết, cả Vu Hích và Shaman giáo đều có lên đồng, song hình thức hoàn toàn khác nhau. Pháp sư Shaman miền Bắc Trung Quốc khi múa đồng mặc áo thần, đội mũ thần đều bằng da thú còn cả lông, ngoại hình kỳ quái, dữ tợn, đầy màu sắc thần bí. Khi nhảy múa, mô phỏng động tác dã thú, gào hú như tiếng gấu, hòa cùng tiếng trống thần, tạo nên khung cảnh cuồng nhiệt, lôi cuốn mọi người cùng nhảy và hát theo. Các học giả Trung Quốc khi so sánh Shaman giáo của các dân tộc phương Bắc với Vu Hích giáo của các dân tộc miền Nam, đều rất chú ý đến môi trường địa lý - lịch sử, một đảng là du mục, một đảng là nông nghiệp, đó là cơ sở xã hội - lịch sử quan trọng đã tạo nên những tương đồng và khác biệt giữa hai loại hình tôn giáo, tín ngưỡng này. Việt Nam xét về địa - lịch sử, rõ ràng là gần với miền Nam Trung Quốc, gần với Vu Hích giáo, từng được coi là thuộc loại hình Việt Vu. Do đó, không có cơ sở khoa học để nói lên đồng của người Việt là một hình thức Shaman giáo.

Chúng ta đều thấy, một trong những nghi thức cơ bản của tín ngưỡng thờ Mẫu là lên đồng, hầu bóng. Theo sách báo trước Cách mạng tháng 8/1945, thì trong khoảng những năm 30 - 45, hoạt động lên đồng vô cùng sôi nổi, tín chủ mười phương hầu hết là tầng lớp thị dân, họ đều là các nữ thương nhân "cần cao số nặng" nên đã tham gia vào các bản hội và thường xuyên tham dự các sinh hoạt đồng bóng một cách nhiệt thành. Cả một thời gian dài (1954 - 1986), lên đồng bị cấm đoán, chỉ còn hoạt động kín đáo trong dân chúng. Từ sau Đổi mới (1986) đến nay, lên đồng hưng thịnh trở lại. Nhưng khuynh hướng chung, là lạm dụng âm nhạc với nhiều nhạc cụ để thực hiện chức năng thúc đẩy cảm xúc con người thăng hoa hơn là chủ thể ngồi đồng đích thực đạt tới sự xuất



thần (extase) để giao tiếp với thần linh. Nguyễn Ngọc Mai, qua nhiều năm điều tra thực địa, nghiên cứu tham dự 30 trường hợp, đã đưa ra nhận xét rằng: Lên đồng ở dạng này, thực chất đơn thuần chỉ là vấn đề đồng thể. Và tác giả kết luận: Bản chất và hình thức lên đồng, hầu bóng của người Việt phía Bắc hiện nay, về cơ bản không còn nguyên nghĩa như xưa nữa, cả về mặt đặc trưng tâm sinh lý, các Đồng khi thực hành nghi lễ cũng như hình thức thực hành nghi lễ. Theo tác giả: Lên đồng, hầu bóng ngày nay chủ yếu mang tính trình diễn nghi lễ hơn là thực hành các nghi thức tôn giáo thần bí. (Lược theo Nguyễn Ngọc Mai, *Hiện tượng lên đồng trong bối cảnh đổi mới, Luận án Tiến sĩ Văn hóa học*, 2010). Đây cũng không phải tình trạng riêng của Việt Nam. Ngay cả ở Trung Quốc, một đất nước có truyền thống lâu đời về Vu Hích giáo, thì sau thời đổi mới (1978) tín ngưỡng đồng cốt cũng suy giảm. “Theo với thể kỷ mới, thực tế lên đồng nhiều địa phương đã mất đi ý nghĩa tôn giáo vốn có, nó đã trở thành một bộ phận tập tục dân tộc và một bộ phận du lịch văn hóa” (“Phục sức lên đồng của sư công ở Quảng Tây”, bài viết của Cổ Lạc Chân, Viện trưởng Viện Nghệ thuật Quảng Tây, trong *Đạo Mẫu và các hình thức Shaman trong các tộc người ở Việt Nam và châu Á*, 2004).

Tóm lại, tín ngưỡng đồng cốt là một phạm trù lịch sử, lên đồng xưa khác với lên đồng nay cũng là điều phù hợp với quy luật. Dấu sao lên đồng hiện nay vẫn đang hoạt động ở nhiều địa phương, và vẫn không thể thiếu được hát Văn, một loại hình ca nhạc nghi lễ cổ truyền luôn luôn gắn với lên đồng như một yếu tố cấu thành của nghi thức lên đồng.

3. Nội dung của hát Văn

Hiện nay, số lượng các bài hát Văn dưới dạng văn bản chữ Nôm, được gọi là các bản văn châu được lưu trữ khá phong phú trong kho sách của Viện Nghiên cứu Hán Nôm. Ngoài một số văn châu được khắc in ở một số ngôi chùa, còn hầu hết đều viết tay trên giấy bản. Có bản văn châu ghi rõ niên đại, nhưng đa số không ghi niên đại sao chép. Nhìn chung, văn châu đều xuất hiện khoảng đầu thời Nguyễn, từ Tự Đức Giáp Tuất (1874) đến Khải Định 7 (1922), và đều khuyết danh, không ghi tên người biên soạn, sao chép.

Về giá trị văn học:

Về mặt nội dung văn học, phần lớn các bản văn châu đều viết theo thể thơ lục bát hoặc song thất lục bát. Căn cứ vào hiện tượng khuyết danh, cho

thấy các văn bản văn châu đều được sáng tác truyền miệng. Trong quá trình lưu truyền trong dân gian, chúng đã được các tác giả bình dân gồm các nhà nho không ra làm quan, sống ở làng cùng dân chúng, hoặc các thầy đồng, thầy cúng có biết ít nhiều Hán Nôm ghi lại bằng chữ Nôm. Chẳng hạn, văn bản Trần Đại Vương châu văn, ký hiệu Hán Nôm AB.477, do một tú tài ở làng Nhật Tảo biên tập; hoặc như bản Trần Thái sư tán văn, bản in năm Tự Đức, Giáp Tuất (1874), ký hiệu Hán Nôm A.1160, do tú tài Đỗ Hạ Xuyên viết... Tú tài là đầu hạng cuối của thi Hương, danh hiệu này có từ Minh Mệnh thứ 9 (1828); tú tài chưa đủ chuẩn vào quan trường, nên hầu hết các thầy tú đều về quê gõ đầu trẻ, trở thành các nhà Nho bình dân.

Trước khi giới thiệu các loại văn châu, có một số từ ngữ cần được thống nhất nội dung. Đó là các nhóm từ Châu văn, Cung Văn. Châu văn là từ Nôm 朝文 hoặc cũng gọi Văn châu, là một thể loại văn học nghi lễ có nội dung ca ngợi thần thánh, do các cung văn ca hát trong nghi thức hầu đồng, thường gọi hát Châu văn, hoặc gọi tắt là hát Văn. Còn Cung văn cũng là từ Hán Việt, không có trong các từ điển Trung Quốc. Theo lý giải của chúng tôi, thì cung tức cung hiến, cung tiến 供獻, 供薦 có nghĩa hiến lên cho thần Phật, dâng cúng trình bày, phô diễn, Hán Việt từ điển Đào Duy Anh chưa tiếng Pháp là offrir. Cung ghép với văn 供文² có nghĩa là phô diễn bài văn châu để dâng cúng cho thần linh. Trong Thư mục Hán Nôm đề yếu, 1993, cũng viết rõ là 供文 Cung văn, ký hiệu AB. 432, nội dung gồm các bài văn cúng thần, thánh... Cung văn chư khoa lục, Ký hiệu A.1673. Cung văn tạp lục, ký hiệu A.1948/ 1-2, A.3066/1-8... Cung văn tạp sao, ký hiệu VHv.1104 Cung văn tập, ký hiệu VHv. 1841...

Các văn châu chủ yếu bao gồm mấy loại sau:

1. Văn châu các Mẫu

Mỗi bản văn châu là một truyện kể về sự tích của một thánh Mẫu, như Mẫu Liễu Hạnh, Mẫu Thoải, Mẫu Thượng Ngàn... Nhìn ở góc độ truyện thơ Nôm, thì cũng có thể coi đó là những truyện Nôm bình dân. Như bản văn châu Mẫu Liễu, dường như đã được diễn ca từ Vân Cát thần nữ của Đoàn Thị Điểm. Văn châu Mẫu Thoải kể về Long nữ con gái Long Vương ở Động Đình Hồ, bị chồng là hoàng tử Kinh Xuyên nghe lời gièm pha của vợ thiếp là Thảo Mai đầy đọa. Sau Long nữ được chú nàng là Rồng sông Tiền Đường giải cứu, trở thành Mẫu Thoải được nhân dân lập đền thờ bên hữu ngạn sông Lô ở Tuyên Quang. Nhân vật Thảo Mai

đã trở thành loại người đàn bà điều toa, mách lẻo trong dân gian từ nhiều đời nay. Đây thực ra là truyện tích có nguồn gốc từ truyện truyền kỳ Liễu Nghị truyền thư của Lý Triều Uy đời Đường. Truyện Mẫu Thoải hiện có nhiều dị bản trong văn học dân gian Việt Nam.

2. Văn chầu về các Đức thánh, ông Hoàng

Đó là văn chầu ca ngợi Đức thánh Trần Hưng Đạo cùng các gia tướng Yết Kiêu, Dã Tượng. Mặt khác còn là xu hướng lịch sử hóa các thần linh trong tín ngưỡng dân gian.

Ngoài Đức thánh Trần, trong hàng ngũ vị quan lớn, nhiều vị Thánh từng là các nhân vật lịch sử có công đánh giặc cứu nước. Như quan lớn Tuấn Tranh/Chanh (từng gọi quan Đệ Ngũ) có tư liệu coi là Cao Lỗ, một danh tướng thời An Dương Vương. Quan Đệ Nhị tương truyền là tướng giỏi thời Lê Lợi, từng chém đầu Liễu Thăng nhà Minh³. Chầu Mười là người Thổ, là nữ tướng cầm quân đánh tan quân Liễu Thăng ở ải Chi Lăng. Ông Hoàng Mười là quan văn thời Lê, từng làm trấn thủ Nghệ An, là người có uy tín lớn đương thời: Trời Nam có đức Hoàng Mười/Văn thao võ lược tuyệt vời không hai (Văn Ông Hoàng Mười)...⁴.

Hát Văn ra đời trong sinh hoạt tín ngưỡng và gắn chặt với sinh hoạt tín ngưỡng hầu đồng, song hát Văn lại rất đậm tính chất dân gian ở cả lời ca văn học và âm nhạc.

Về giá trị âm nhạc:

Các làn điệu trong hát Văn hết sức phong phú, giới nghiên cứu đã thống kê được hàng chục làn điệu khác nhau. Trong âm nhạc hát Văn, tính chất dân gian thể hiện rõ trong cấu trúc, tiết tấu và giai điệu.

Về cấu trúc, hát Văn đã thu hút vào trong nó âm nhạc của các làn điệu dân ca quen thuộc ở hầu hết mọi miền đất nước. Có thể nhận thấy trong hát Văn trước hết là âm hưởng của dân ca đồng bằng Bắc



Một giá hầu đồng - Ảnh: Khánh Trang

Bộ (Cò lả, Sa mạc, Bồng mạc...), rồi âm hưởng của dân ca miền Trung như dân ca Huế (hò Huế, hò nhịp một, cờn Huế...), dân ca miền núi phía Bắc (như trong các điệu Xá) của dân ca miền núi phía Nam (như dân ca Xê Đăng...), của Ca trù (trong các điệu Bể, Phú nói, Phú bình, phú Chên, Phú Tỳ bà...). Người ta cũng có thể tìm thấy trong hát Văn cả ảnh hưởng của âm nhạc cổ truyền (như hành vân, lưu thủy, kim tiền, bình bán...), cho đến cả ảnh hưởng của âm nhạc tuồng, chèo, cải lương và dân ca Quảng Đông - Trung Quốc,...

Về nhịp điệu và tiết tấu, âm nhạc hát Văn chủ yếu sử dụng loại nhịp đôi. Đó là loại rất gần với nhịp giã gạo của cư dân nông nghiệp vùng đồng bằng Bắc Bộ, một địa bàn mà rất có thể ở đó đã nảy sinh những tín ngưỡng có liên quan đến hát Văn.



Tiết tấu trong hát Văn tuy đa dạng, phong phú, song cũng có thể quy vào mấy tiết tấu cơ bản sau:

- 1- Nhịp phụ đồng
- 2- Nhịp sai
- 3- Nhịp đôi
- 4- Nhịp ba cơ bản
- 5- Nhịp một

6- Nhịp Xá thượng - Đáng chú ý nhịp Xá Thượng chỉ dùng trong các bài hát về nữ thần (như trong các giá trị chầu Cô Đồi, Cô Năm, Cô Sáu, Cô Bảy, Cô Bé...) chứ không dùng trong các bài hát về nam thần.

Điều thức của âm nhạc hát Văn khá phát triển và tinh tế. Nó không còn chỉ xây dựng trên những quãng (quãng bốn hoặc quãng năm) với một số nốt xung quanh hai nốt gốc và ngọn, mà nó đã hình thành những điệu thức hoàn chỉnh và ổn định. Hơn thế nữa, trong một số bài hát Văn đã có sự kết hợp của hai điệu thức, tạo nên âm hưởng phong phú, đa dạng cho bài hát. Các điệu thức khi kết hợp với tiết tấu, nhịp điệu thích hợp sẽ tạo ra những giai điệu có nét đặc trưng, có khả năng biểu hiện những đặc điểm của tính cách nhân vật mà điệu hát đó mô tả. Chẳng hạn, trong điệu Dọc (nhịp đôi) hát giá Cô Bơ, người ta thấy âm nhạc tiến hành linh hoạt, tươi vui rất phù hợp với tính cách Cô Bơ trong tín ngưỡng thờ Mẫu. Hoặc như văn chầu Quốc Mẫu, điệu Thông sử dụng điệu Cung, thì mang tính chất trang trọng, mạnh mẽ, còn văn chầu Cô Chín, điệu Hãm, sử dụng điệu thức Giốc⁵, thì mang tính chất trữ tình, nhẹ nhàng, tình cảm...

Nói đến đặc điểm về cấu trúc của tiết tấu, giai điệu trong hát Văn còn phải kể đến quan hệ chặt chẽ giữa hát và múa. Múa trong sinh hoạt hát Văn cũng rất phong phú, mỗi loại hình múa bao giờ cũng đi kèm với một điệu hát phù hợp với tính chất và tiết tấu của loại múa đó, theo những quy định nghiêm ngặt. Thí dụ: ở các giá chầu Bà, khi múa dùng điệu gì; ở các giá ông Hoàng, giá Cậu khi múa dùng điệu gì; ở các giá quan lớn, khi múa dùng điệu gì,... đều không thể lẫn lộn, tùy tiện. Ngoại trừ ba giá hầu thánh Mẫu là không có múa, còn lại, phần lớn các giá đồng đều có múa, do thầy Đồng, bà Đồng thực hiện dưới sự hỗ trợ về ca nhạc của cung văn.

Về nhạc cụ phụ họa. Giàn nhạc hát Văn gồm đàn nguyệt, giữ vai trò chủ đạo, đảm nhận phần giai điệu, và bộ gõ gồm trống ban, phách, cảnh đồng, thanh la, đảm nhận phần tiết tấu. Đó là giàn

nhạc phổ biến. Còn khi nào có cuộc lễ lớn thì người ta có thể bổ sung thêm một số nhạc cụ như tiêu, sáo, thập lục, nhị, trống cái, trống cơm, chuông, mõ...

Trong sinh hoạt hát Văn, vai trò của cung Văn - người đàn hát ca nhạc Chầu văn vô cùng quan trọng thường phải là một nhạc công giỏi, có giọng hát hay, thuộc nhiều làn điệu văn chầu để có thể tay đàn miệng hát một cách nhuần nhuyễn, linh hoạt trong mọi giá hầu.

(Nguồn tham chiếu: Phần âm nhạc lược theo tài liệu của nghệ sĩ hát Văn Phạm Văn Ty, Viện Nghiên cứu văn hóa).

4. Thay lời kết

Hát Văn là một loại hình nghệ thuật diễn xướng nghi lễ tổng hợp, trong đó hội đủ các yếu tố ca múa nhạc và sân khấu. Đặc biệt, sinh hoạt hát Văn vừa có tính chất thánh phòng, lại vừa đậm đà sắc thái dân gian. Nó không chỉ có sức hấp dẫn đối với những người tham gia sinh hoạt tín ngưỡng mà còn lôi cuốn cả nhiều tầng lớp công chúng khác trong xã hội.

Cho đến nay, hát Văn vẫn không ngừng phát triển về bài bản, làn điệu và phương thức trình diễn. Đây là một loại hình nghệ thuật biểu diễn có cội nguồn sâu xa từ trong dân gian, mà trong đó, các yếu tố âm nhạc, hát múa đều đã phát triển đến một trình độ khá ổn định, nên chúng ta có thể tách ra thành các tiết mục hát và âm nhạc đơn thuần, ngoài nghi lễ, để phục vụ đồng đảo công chúng hiện nay./.

K.T.H

Chú thích:

1- Tác giả dẫn Toàn Ảnh (1992, *Tín ngưỡng Việt Nam*, tr. 110.

2- Giải thích từ "cung văn" là "nghe một cách cung kính", như vậy phải viết: 恭聞 (Sách *Hát văn*, 1992, tr.66). Đây là từ đồng âm nhưng khác nghĩa với hai chữ Cung văn 供文; Và, lại người Cung văn là người đàn hát các bài văn chầu, sao lại "nghe một cách cung kính"?

3, 4- BBT- Nhiều người hầu đồng cao tuổi còn cho là quan Hoàng Lục Trần Lưu và quan Hoàng Hai là quan lớn Triệu Tường.

5- Cung, Thương, Giốc, Chủy, Vũ là 5 cung bậc âm giai trong âm nhạc cổ. "Cung Thương lâu bậc ngũ âm/Nghề riêng ăn đứt hồ cầm một chương" (*Truyện Kiều*).

(Ngày nhận bài: 12/10/2016; ngày phản biện đánh giá: 19/12/2016; ngày duyệt đăng bài: 05/01/2017).