

CHƯƠNG THỨ BA

Tiền sử Lạc Việt

(bài hai)

TIỀN SỬ LẠC VIỆT

(bài hai)

Ý NGHĨA VĂN HÓA ĐÔNG SƠN. (1)

Không ai chời cái được sự kiện của nền văn hóa Đông sơn. Đó là những di tích, mà một khi đã gặp được, là vẫn cứ sờ sờ ra đó để góp phần vào việc tiết lộ đời sống của một giòng người quá khứ. Trong sự đóng góp của di tích nói chung, và của nền văn hóa Đông sơn nói riêng, người ta nhận được một phần gồm những kiến thức khách quan, ví dụ những điều đã nêu lên trong đoạn kết luận về sự kiện Đông sơn, và một phần gồm những kiến thức nhuốm máu chủ quan, khi ít khi nhiều, và phần này cũng quan trọng không kém gì phần trước.

Tại sao lại có một phần chủ quan như thế?

Sờ di di tích, muốn thành hữu ích, phải có phần chủ quan này, là bởi, nếu chỉ dựa vào bản tính, di tích không mấy khi nói hết ý nghĩa của nó. Sự nó tồn tại, phần nhiều là kết quả của một sự tình cờ, và vì thế, nó không được chuẩn bị để tự giới thiệu cho đầy đủ với người đời sau.

Bởi vậy, thấy nó, chưa phải đã là hiểu nó. Muốn hiểu nó, còn cần phải có những lời giải thích của những người đã từng quen biết với nó, những nhà chuyên về cổ học. Nhưng, những nhà cổ học chuyên môn này lại không phải là nhà nào cũng có một căn bản kiến thức như nhau, không phải nhà nào cũng thấu suốt ý nghĩa sự vật như nhau. Khi giải thích di tích đầu lưôm được, họ sẽ chỉ giải thích tùy theo mức độ ánh sáng họ có sẵn, nên, nên ánh sáng nhá nhem, thì họ giải thích nhá nhem ánh sáng không đủ, thì họ giải thích thiếu sót, thiên lệch, hoặc ánh sáng quá mạnh, thì lời giải thích của họ choáng váng, chập chờn. Nói tắt lại, lời giải thích của những nhà chuyên môn có thể đúng, mà cũng rất có thể không đúng, có thể đầy đủ, mà cũng rất có thể không đầy đủ.

Ở đây, trong phần « ý nghĩa văn hóa Đông sơn » này, chúng tôi xin trình bày phần chủ quan của văn đế, và có gọt rửa để nó có thể càng gần được tính cách lịch sử càng hay.

1) Do lai đồ đồng Đông sơn.

Gặp được đồ đồng ở Đông sơn, và nhiều trống đồng thuộc cùng một loại ở nhiều nơi khác, đó là một sự kiện. Trong các đồ đồng này, một số đã rõ ràng là phát tích từ Trung quốc như tiền Vương mãng, như gương, kiếm thời Hán. Nói phát tích từ Trung quốc là có ý nói không phải chỉ lấy màu của người Tàu, mà còn bao hàm ý nghĩa được câu tạo tại Trung quốc. Về tiền thì đã chắc, nhưng về gương và kiếm, hỏi có thể người Đông sơn đã lấy màu của Trung quốc rồi làm khuôn đúc ngay tại cổ Việt không? Điều đó có thể có nhưng

xét vì các vật dụng này quá giống với màu chính, và lại rất ít gặp, và vì nhiều hoàn cảnh khác nên đoán được là đã do từ bên Trung quốc đem qua. Việc đi tìm do lai trong đoạn này, là dò theo quá trình những vật chưa biết rõ tông tích, nhất là của trống đồng.

Đứng trên phương diện so sánh nghệ thuật rộng rãi, Olov Jansé đã nhận thấy những dây liên lạc kiểu thức giữa các màu vẽ của nền văn hóa gặp được ở vùng sông Hoài thuộc thời Chiến quốc bên Tàu, với các màu vẽ của nền văn hóa này có sơn. Cũng theo ông Jansé, hai nền văn hóa này có những tương tự với kiểu thức của nền văn hóa Hallstatt, một nền văn hóa có ở Trung Âu bắt đầu lỗi năm 1.500 hay là 1.000 cho đến lỗi năm 500 trước kỷ nguyên, vì ở đây cũng có những mẫu vẽ vòng tròn có chằm, màu tròn ọc kép hình chữ S. Ông Jansé cho rằng, nguồn gốc của hai nền văn hóa Đông sơn và Hoài là chính nền văn hóa Hallsatt, nhờ những cuộc di cư vĩ đại của những bộ lạc sơ có qua các miền đồng cỏ ở vùng biên giới Á châu và Âu châu. (2)

Không những chỉ nêu lên một cách tổng quát dây liên lạc giữa các nền văn hóa cổ của Âu châu và Á châu như Olov Jansé, ông Robert Heine Geldern còn vạch rõ con đường đi của những kiểu thức tiền nguyên. Ông này cho rằng các bộ lạc thuộc giống Thracó-Cimmérian, loại người đã bày ra các kiểu thức đó, đã chiếm vùng đất nằm giữa sông Danube và núi Caucase vào khoảng giữa thế kỷ 12 đến thế thứ 7 trước kỷ nguyên, rồi đã mang văn hóa của họ đến Đông Á qua một cuộc di cư to tát, trong lúc giông người Nguyệt thị phía Bắc tràn xuống chiếm vùng Nam Nga và truyền bá tại đó cách thức hình dung loài vật. Geldern ghi nhận rằng, nếu đem đổi chiều nghệ thuật của nền văn

hóa Đông sơn với của nền văn hóa Hoài, người ta thấy nền văn hóa Đông sơn ít bị kiểu thức hóa đang khi văn hóa Hoài đã bị thay đổi nhiều so với mẫu tổ của người Thraco-cimmerian. Theo ông, thì là vì không phải văn hóa Đông sơn đã bắt chước mẫu tổ Âu châu qua nền văn hóa Hoài, mà trái lại đã trực tiếp nhận mẫu tổ đó từ tay một lớp người Thraco-cimmerian vượt đường trung Á đến Vân nam rồi tràn xuống lĩnh thổ cổ Việt. Trước khi họ đến, Geldern lý luận tiếp theo, mới biết dùng đồ đá thô sơ mà thôi. (3)

Cũng như Jansé và Geldern, ông Victor Goloubew nghĩ rằng không thể nào cắt nghĩa được các kiểu vòng tròn có chàm và có tiếp tuyến, kiểu xoắn hình chữ S, kiểu ngôi sao ở giữa mặt tròn đồng của nền văn hóa Đông sơn, nếu kiểu thức đó không phải là đã được đem từ Âu châu sang. Ông lại nói rằng về những con cò ở trong đồng quá giống hình những con cò ở trên chiếc thuẫn cổ ở Nackhalle tại Thụy điển, nên không thể nào có liên lạc, và để khám phá những chặng đường nối đây liên lạc đó, ông nhờ đến hình hươu. Rào qua các nền văn hóa cổ, ông nhận thấy ở Koban tại vùng Caucase người ta gặp được những đồ đồng trên đó có vẽ hình hươu, rồi ở Ordos, vùng Mông cổ, cũng có những đồ đồng trên đó có vẽ hình hươu. Phải chăng đó là dấu nền văn hóa Đông sơn đã bắt nguồn từ Âu châu qua Caucase, qua Mông cổ, xuống vùng sông Hoài rồi mới xuống đến cổ Việt. Ngược với Geldern, Goloubew chủ trương rằng văn hóa thời Chiến quốc có trước văn hóa Lạc việt. Để nhấn mạnh chỗ đó ông lấy ví dụ hình vẽ chim. Khi giải thích về hình những con cò con sếu được hình dung ở khoảng giữa hai hình thuyền trên hồng trống Hoàng hạ, ông cho các hình đó là được gợi hứng bởi nghệ thuật Trung quốc. Ông

không ngần ngại nói rằng đó là những « bạch lộ từ », tức là thứ chim làm tổ trên cây, tìm mồi dưới nước, hay bay từng đoàn nối đuôi nhau thành một dây dài, mình trắng như tuyết, cổ dài và nhỏ, có chùm lông trên đầu. (4)

Đối với học giả Bernhard Kargren, văn hóa Đông sơn cũng có một nguồn gốc ngoại lai, nhưng không đến nỗi xa xuôi như lời giải thích của mấy nhà cổ học vừa kể trên đây. Ông nghĩ rằng do lai của văn hóa Lạc việt chỉ bắt đầu từ Á châu, nghĩa là từ Ordos qua Trung quốc, qua Việt nam. Theo ông thì những mẫu vẽ như vòng xoắn hình chữ S đã được biết đến trong nghệ thuật Trung quốc kể từ đời nhà Thương, còn kiểu dây xoắn (vòng tròn có tiếp tuyến) là phát tích từ vùng Mông cổ và vùng Tagar (thuộc Tây bá lợi á). (5)

Một người Việt nam đã lên tiếng trong vấn đề này, là ông Đào Duy Anh. Thấy những người Âu châu muốn gán cho văn hóa Đông sơn một nguồn gốc Âu châu, ông nhất định không phục. Theo ông thì « sở dĩ các nhà khảo cổ Tây phương họ kết luận phiêu lưu như thế là bởi họ có một khuynh hướng chủ quan (subjectivité) muốn chứng tỏ rằng ở thời thượng cổ cũng như ở thời hiện đại, nguồn gốc của văn minh là ở Tây phương, và xưa cũng như nay, Đông phương phải nhờ Tây phương khai hóa cho ». Đối với ông Đào Duy Anh thì văn hóa đồ đồng là của người Lạc việt, do dân Lạc việt sáng chế ra. Người Lạc việt này, ông nói tiếp là « tổ tiên chúng ta », họ không phải là người Anh-đô-nê vì lưu vực sông Đáy và sông Mã không phải là « thuộc địa bản của Indonésien dùng đồ đá mới mà toàn là thuộc bản bộ của quận Giao chỉ và Cửu chân thời Hán, là nơi mà Hậu Hán thư gọi nhân dân là người Lạc việt ». Họ không chịu ảnh hưởng Tàu vì họ chồng với nhà Tần, vì Triệu Đà

xâm chiếm, ông ta lại dùng người Việt để cai trị người Việt, còn đến các đời Tích Quang, Nhâm Diên, thì hà khắc nên họ lại nổi loạn. Đàng khác, theo ông, người Tàu chưa hề biết đến trồng đồng cho đến khi *Hậu Hán thư* kể chuyện Mã Viện lấy trồng đồng Lạc việt về để đúc ngựa. Ông nói: «Đó là lần đầu tiên mà thư tịch Trung hoa nói đến trồng đồng». (6)

Đang khi người Âu nói rằng ảnh hưởng của các nền văn hóa Tây phương đã tạo nên nền văn hóa Đông sơn, chúng ta thấy ông Đào Duy Anh chỗi phăng rằng người Lạc việt không chịu ảnh hưởng của bất cứ một nền văn hóa nào khác, cả đến ảnh hưởng của văn hóa Trung quốc cũng không. Nhưng, không phải dứt khoát một cách độc đoán như nhà học giả họ Đào, người Âu vẫn phân biệt sự chịu ảnh hưởng và sự thực hiện. Ông Goloubew chẳng hạn, vừa đi tìm một nguồn gốc xa xưa cho gọi hững của người Lạc việt, lại vừa chủ trương rằng các đồ đồng gặp được ở cổ Việt là đã được đúc ngay ở cổ Việt, chứ không phải được chế tạo ở nước ngoài rồi đem vào.

Goloubew có một lý chứng mà ông cho là «quyết định» để nêu lên rằng đồ đồng Đông sơn là sản phẩm địa phương. Ông đã lấy một miếng đồng ở khung của tấm gương thời nhà Hán, tức là một sản phẩm rõ rệt Trung hoa, và một miếng đồng của một chiếc chậu Đông sơn, tức một sản phẩm chắc chắn là đã được làm tại chỗ, rồi cho phân tích ra. Đúng như ông dự đoán, sự phân tích đã cho thấy rằng hai miếng đồng có hai hợp kim khác nhau. Đây là kết quả của công việc phân tích:

Hợp kim đồng Trung hoa		Hợp kim đồng Đông sơn.
Đồng	67,3	57,2
Thiếc	24,5	16,1
Chì	5,8	19,3
Sắt	0,8	2,4
Bạc	0,12	0,17
Vàng	0,003	chỉ có dấu vết nhỏ.

Theo đó, thành phần của hai hợp kim khác nhau nhiều, nhất là ở các mục chì và thiếc. Theo Goloubew, thì trong một hợp kim đồng, mà chì nhiều hơn thiếc là một điều rất ít thấy (7)

Bởi chủ trương trồng đồng đã được đúc ngay ở cổ Việt nên Goloubew bác ý kiến của học giả A. B. Meyer và M. F. Foy. Hai ông này, khi khảo sát trồng đồng Java và những trồng đồng tìm được vào cuối thế kỷ 19, đã đem ra phỏng đoán là những trồng đồng đầu tiên đã do người Chăm, hoặc người của những bộ lạc bà con với họ cầu tạo nên ở miền nam bán đảo Đông dương. sau những giống người thuộc gốc tổ Mã Lai đó (tức là người Anh-đô-nê) khi di cư ra Nam dương quần đảo, đã mang trồng đồng ra theo. Để bác ý kiến này, Goloubew nói rằng nếu trồng đồng do miền nam Đông dương sản xuất, thì sao lại không gặp thấy trồng đồng ở miền nam Trung việt, ở Nam việt, hoặc ở Cao miên. đang lúc đó «Bắc việt đã cung cấp nhiều mẫu trồng tuyệt đẹp và không còn ai nghi ngờ tính cách cổ cưu của nó». Mặc dầu ngày nay trồng đồng về loại I đã gặp được ở Cao miên, lý của Goloubew vẫn còn có thể đứng vững vì trồng đồng vẫn chưa gặp được ở đất Chăm, và nếu gặp được ở đó đi nữa, sự quan hệ của nó cũng không làm suy yếu sự kiện này là trồng đồng của nền văn hóa Đông sơn đã được chế tạo ra tại chỗ. (8)

Không nói là gốc tích tự Trung quốc mà đến, mà cũng không nhận là phát xuất tự đất cổ Việt, J. J. M. de Groot nghĩ rằng đồng là của những bộ lạc sinh sống ở miền nam Trung quốc và ở phía bắc bán đảo Đông dương, tức là những bộ lạc mà người Tàu thường gọi là dân «man». Ông nhấn mạnh vào sự người «man» trong dụng từ đồng, cho đó là một biểu hiệu của quyền binh, bởi vì, khi nghe tiếng đồng vang lên là dân trong bộ lạc tập trung lại chung quanh tù trưởng của họ. Theo ý ông thì những con ếch ngồi trên mặt trống đồng là đóng vai cầu mưa vì theo tin tưởng của họ, tiếng kêu ếch nhái là tiếng cầu khấn cho trời đổ mưa xuống trên đồng ruộng. Ông nói sẽ đi gặp trống đồng ở Bắc việt và ở quần đảo Nam dương là vì dân «man» đã di cư đến các vùng đó. Lý luận của De Groot xét ra không có gì rõ ràng vì ông không định nghĩa tiếng «man» cho dứt khoát, lại cũng không phân biệt rành mạch tại sao trống của dân «man» ở Nam hoa lại là những trống đồng phải kể là xưa hơn những trống gặp được ở cổ việt. (9)

Duyệt qua như vậy những ý kiến của các học giả đã lưu tâm đến vấn đề do lai nên văn hóa Đông sơn, chúng ta thử lần lượt cân nhắc một vài ý kiến chính trước khi đi đến một kết luận. Chúng ta hãy bắt đầu với những điều ông Đào Duy Anh đã nêu ra.

Học giả họ Đào đã nhìn vào nền văn hóa Đông sơn với một cặp mắt yêu nước Vì yêu nước, ông muốn cho những cái hay cái đẹp của nước ông đó bắt gốc ngay từ trong nước ông mà ra. Thầy dân Lạc việt có một nền văn hóa đồ đồng khá cao, ông không ngần ngại cho rằng họ là «tổ tiên chúng ta». Nhưng ông lại thầy giồng Anh-đô-nê, mà con cháu ngày nay là Mường, người Mọi không

thê nào là tổ tiên của dân Việt nam được, nên ông không nhận giồng Anh-đô-nê cũng là giồng Lạc việt, nghĩa là chủ nhân của văn hóa đồ đồng. Về vấn đề dân Anh-đô-nê là chính dân Lạc việt và chính chủ nhân của nền văn Đông sơn, và dân Anh-đô-nê hay dân Lạc việt không phải là «tổ tiên chúng ta», sau này sẽ xin bàn đến dài dòng hơn đây chỉ xin ghi nhận mấy điều khác trong lý luận, của ông.

Trong những lý lẽ ông Đào Duy Anh dựa vào, có những lý không được vững, như ông nói người Lạc việt không chịu ảnh hưởng nhà Tần, vì họ chống lại nhà Tần, hay khi Triệu Đà là người Tàu cai trị đất Lạc việt, thì ông lại dùng người Việt để cai trị người Việt. Trong lịch sử, vẫn thấy những trường hợp người ta chồng nhau về mặt chính trị mà không chồng về mặt văn hóa, hoặc không cai trị trực tiếp về mặt chính trị mà vẫn có ảnh hưởng về mặt văn hóa. Rồi có những lý ông Đào Duy Anh đặt ra sai, như khi ông nói rằng cách cai trị của các ông Tích Quang, Nhâm Diên há khác nên dân chúng nổi loạn. Nếu căn cứ vào lịch sử Việt nam như *Toàn thư* hay lịch sử Trung quốc như *Hậu Hán thư*, người đọc đều thầy được rằng hai ông đó đã đối xử rất tử tế với dân Lạc việt và dân không hề nổi lên chống họ bao giờ. (10)

Về các ý kiến của học giả Tây phương, để tóm tắt lại, chúng ta có thể nói rằng nếu người Lạc việt có chịu ảnh hưởng xa hay gần về phương diện kiểu thức của các nền văn minh trước, xa như văn hóa Hallstatt ở Âu châu, gần như văn hóa thời Chiến quốc ở Trung hoa, thì đồ đồng gặp được ở Đông sơn, và những trống đồng thuộc về thời đại đó, vẫn là sản phẩm địa phương của cổ Việt, nó không giồng sản phẩm của người Trung

Quốc. Văn để do lai sẽ được trình bày rõ thêm nữa khi bàn về ý nghĩa những hình vẽ ở mặt và ở thân trống đồng.

Ở đây, để kết thúc đoạn này, chúng ta nên ghi nhận một điều là nếu người ta cho rằng các bộ lạc sơ cổ Tây phương có thể có sáng kiến nghệ thuật thì người ta cũng nên cho rằng các bộ lạc sơ cổ Đông Á và của cổ Việt, cũng có thể tích lũy kinh nghiệm lại và trên nền tảng kinh nghiệm đó cấu tạo những kiểu thức mới. Bởi đó, khi thấy ở nền văn hóa Đông sơn có mẫu vẽ vòng tròn có chàm chằng hạn, rồi cũng gặp những mẫu vẽ đó ở Tây phương, người ta có thể không nhất thiết phải quá quyết rằng không sao cắt nghĩa được các mẫu vẽ của Đông sơn nếu các mẫu vẽ đó không phải là đã bắt nguồn từ Tây phương, và người ta cũng không nhất thiết phải có tìm cho được một con đường đi chuyên các mẫu vẽ đó từ Âu sang Á, mặc dầu con đường đó chỉ có thể rất mơ hồ và ép uòng. (1')

Chúng tôi nói không nhất thiết phải làm như vậy, nhưng làm như thế, nghĩa là tìm liên lạc giữa hai hiện tượng đồng qui, cũng không phải là một công việc vô căn cứ và vô ích. Sáng kiến, ai và ở đâu, cũng có thể có. Nhưng hai sáng kiến giống nhau, phát triển theo một chiều với nhau, ở hai nơi rất cách biệt nhau, là một việc rất hiếm có. Đứng trước những hiện tượng như vậy, học giả không thể nào không nghiên cứu xem có tương quan nào qua thời gian và sông núi đã kết thúc bằng sự giống nhau như vậy không. Đó là một việc chính đáng nên làm và phải làm, nhất là khi thời gian đó có thể kéo dài hàng mấy thế kỷ và sông núi đó đã được chứng kiến những cuộc di cư vĩ đại của nhiều giống người từ châu này qua châu khác. Vì vậy, những công trình so

sánh nghệ thuật và tìm hiểu do lai của nền văn hóa Đông sơn của các ông Jansé, Geldern, Goloubew, không thể dễ dàng gạt đi bằng một lời tỏ cáo đầy tính cách "phiêu lưu" là có khuynh hướng chủ quan.

2) Ý nghĩa của các hình vẽ trên trống đồng.

Do lai có thể giải thích ánh sáng vào ý nghĩa, nhưng như vừa trình bày trên đây, văn để do lai của nền văn hóa Đông sơn chỉ nằm trong khuôn khổ những ảnh hưởng xa xôi về nghệ thuật, và về những mẫu vẽ sơ đẳng như mẫu vòng tròn có chàm, v.v..., nên ánh sáng thấu lượng được kể ra không có bao nhiêu. Ý nghĩa của nền văn hóa Đông sơn, vì thế, phải tìm nơi những bức tranh rất sống động được thực hiện trên trống đồng.

Để tìm ý nghĩa của các hình vẽ trên trống đồng, chúng ta có thể chia các hình vẽ đó ra làm hai thứ, hình vẽ trên mặt trống, và hình vẽ trên thân trống. Nói chung, mặt trống có thể chỉ về người sống, và thân trống chỉ về tư tưởng.

a) Ý NGHĨA HÌNH VẼ TRÊN MẶT TRỐNG.

Khi nhìn vào mặt trống để tìm hiểu ý nghĩa, các học giả không có một thái độ như nhau, có kẻ đứng về phương diện tổng quát mà nhìn, cần nhắc từng phần một theo độ trọng khinh đối với toàn khối, có kẻ lại chỉ nhìn vào từng cánh riêng rẽ, có lĩnh hội từng cánh một đó mà thôi, Thiệt tưởng, ý nghĩa đầy đủ của nền văn hóa Đông sơn chỉ có thể nắm chắc nhờ cả hai phương diện khảo sát.

Giải thích tổng quát.

Madeleine Colani đã nhìn một cách quán xuyến vào mặt trống đồng và chủ trương rằng những hình vẽ trên đó chỉ về sự kính thờ mặt trời. Ý kiến đó không phải tiên nguyên tự óc bà này ra, nhưng bà cho nó là đúng và đã trình bày một cách mạch lạc. Người đầu tiên đã liên kết việc kính thờ mặt trời với trống đồng là Th. von der Hoop. Nhân dịp nói về «Di tích Cự thạch ở miền Nam đảo Sumatra» (Megaliths Remains in South Sumatra), ông có nhắc đến những hình vẽ trên trống đồng ông được thấy và ghi nhận cách riêng rằng mỗi trống đồng đều mang ở giữa mặt hình một ngôi sao. Theo ông, ngôi sao đó chỉ về mặt trời.

Chàng những bà Colani phụ họa theo ý kiến đó, mà còn nhấn mạnh rằng phải hiểu thế mới đúng. Bà nói: «Phân nhiều trống đồng là cốt đề thờ mặt trời». Đề giải thích điều đó, bà đi vào chi tiết: «Chúng ta thử xem kỹ mặt trống Ngọc lũ: ở giữa là mặt trời; chung quanh mặt trời lũ lượt kéo nhau diên hành những đoàn người kỳ dị và những thú vật đề dăng cúng mặt trời; tất cả đó bao giờ cũng đi và nhảy múa theo một chiều như chiều quá đất xoay bằng năm chung quanh mặt trời». Đòi với bà, hươu cũng như chim, đều là những loài vật chỉ về sự thờ mặt trời.

Cho ý kiến thờ mặt trời được mạnh hơn, bà nghĩ rằng những hình vẽ ở thân trống cũng chỉ về việc đó. Theo lời bà thì «chiếu đèn mặt trời lặn xuống biển cá, sáng ngày mặt trời từ biển cá mọc lên; vậy thì ban đêm mặt trời bơi dưới nước cán phải có thuyền». Bà còn thêm rằng: «Cá thường được đeo đề làm bùa, không

phải cũng là một biểu hiệu của mặt trời như chim sao? Mặt trời vượt qua như chim, thì mặt trời cũng bơi qua sông nước như cá vậy». Để tỏ ra bà không cô đơn trong việc chủ trương giải thích các hình vẽ bằng sự thờ mặt trời, bà cho biết rằng nhiều nhà khảo cổ khác đã cho những vật như hươu, chim, thuyền, là những biểu hiệu của việc thờ mặt trời; J. Przyluski nói đến hươu, Dechelette và Goloubew nói đến chim và thuyền.

Qua các hình vẽ thấy được trên nhiều cổ vật, bà Colani cho rằng việc kính thờ mặt trời là một hiện tượng chung cho các người sơ cổ. Bà nói: «theo quan niệm của họ, nhất nhất không có cái gì mà ta không nhờ đền mặt trời». Theo sự nghiên cứu của bà thì «việc thờ mặt trời gặp được ở Đông dương, ở Ai cập, ở Mê tây co, nghĩa là, với ít nhiều thay đổi, nó gặp được trong cùng một khu vực như của kỹ nghệ tân thạch khí, làm thành một vòng đai chạy chung quanh trái đất». (12)

Không cần phải đọc những lời dẫn giải dài dòng của bà Colani, nếu ai không kẻ các hình vẽ của mặt trống đồng là những kiểu thức thuần túy trang trí và muốn tìm trong đó một ý nghĩa, thì khi nhìn thấy địa vị đặc biệt và hết sức huy hoàng của ngôi sao, với tất cả những hình ảnh người đời cùng loài vật quay đầu về đó, người ta dễ dàng nhận được rằng ý kiến tôn thờ mặt trời do bà chủ trương không phải là vô lý vậy.

Giải thích từng cảnh riêng.

Tổng quát ý nghĩa của mặt trống có thể là sự thờ mặt trời.

Nhưng hỏi ai thờ mặt trời? Hỏi dưới lượng bao dung cao cả của mặt trời sười âm dân nào đang hướng đời sống của họ về mặt trời, và đời sống đó như thế nào? Hình như họa sĩ đã nghĩ đến những thác mắc của người đời sau, nên đã vạch ra những cảnh điện hình để lạng lẽ trả lời những câu hỏi trên. Như bà Colani nói, dân Ai cập dân Mễ tây cơ, cũng thờ mặt trời, nhưng đời sống của dân Ai cập không giống của dân Mễ, và đời sống của hai dân đó cũng không giống hình dân cổ Việt. Nhờ vậy, khi nhìn vào những hình vẽ trên trống đồng, chẳng những người ta có thể biết được dân cổ Việt của thời Đông sơn đã sinh sống như thế nào, mà còn có thể phân biệt được dân đó là ai. Công trình tìm hiểu hoàn cảnh xã hội và chủ nhân của văn hóa Đông sơn này đã được nhiều nhà cổ học lưu ý đến, và chỗ họ lưu ý đến, và chỗ họ lưu ý hơn cả, đó là vành sinh hoạt.

Trong những học giả đã nghiên cứu vành sinh hoạt một cách lý thú, người ta thấy có Henri Parmentier, rồi Victor Goloubew. Ở đây cũng như ở đoạn trước, chúng tôi xin trình bày kiến giải của những bậc đàn anh đã nói đến văn đề, và tùy tiện phê bình hoặc thêm ý kiến.

Và vành sinh hoạt, trước hết Parmentier nhận xét rằng thứ tự các cảnh không phải là một cái gì nhắc định, vì thứ đó tự không giống nhau ở các trống Ngọc lữ, Moulié, v.v... Ông lại không đồng ý với François Heger khi ông này nói rằng cả vành sinh hoạt là tả lại ngày lễ khánh thành trống đồng trong xã hội Đông sơn. Lý của Parmentier dựa vào là « người sơ có không hề có thói quen hình dung một biên có lịch sử hay một cảnh tư ». Theo ý ông, thì phần nhiều họ chỉ chú trọng đến những cái gì chung, cái gì tượng trưng cho cả loại, và do đó, những cảnh được vẽ lại ở mặt

trông chỉ là những bức tranh diễn lại nếp sống hằng ngày của họ. (13)

Theo thứ tự các cảnh của vành sinh hoạt trên trống Ngọc lữ, Parmentier cho] cảnh thứ nhất là hình dung một đoàn chiến sĩ đang đi săn bắt ở một khu rừng lán cận hoặc là đi đánh kẻ thù chung. Xem chừng ông ngạc nhiên về y phục long trọng của họ, nào là váy dài lẽ tằm trước, tằm sau, nào là mũ lông cao, làm cho các chiến sĩ có một bộ dạng giống chim, nào là khi giới tô điểm bằng lông chim... Vì nhận được hình chim chiếm một địa vị quan trọng các cảnh sinh hoạt được diễn lại trên mặt trống, ông nghĩ rằng thủ tục của người dân Đông sơn là một thủ tục tục và phải kể mũ họ « là một thành phần của bộ y phục giá trang đề diễn hành trong các dịp có tính cách quân sự hay tôn giáo ».

Ở đây, Parmentier có nêu lên nghi vấn này: Không biết y phục trong hình vẽ đã được tả chân, hay là chỉ tả theo định ước, vì hai trường hợp phải hiểu hai cách khác nhau. Nếu đó là những hình tả chân, thì những y phục bằng lông chim gồm hai tầm kia vẫn có hiệu lực bảo vệ chiến sĩ chẳng khác gì những chiếc chim có thể dễ dàng giữ cho khỏi những mũi tên phóng không mạnh lắm». Nhưng giả sử nghệ sĩ đã vẽ theo định ước, thì định ước người sơ có là thế này: Nếu vẽ người trong nhà bị che đó có người ở, đáng lẽ người trong nhà bị che đi, thì họ lại vẽ cả người ra, cũng một cách đó, đáng lẽ chân chiến sĩ bị quán che đi, họ lại vẽ cả chân ra, khiến cho quán đáng lẽ liền lại bị xé thành hai tầm. Ví dụ trống hợp thứ hai là đúng, thì quần của dân Đông sơn là « một tầm sarong như thường thấy nơi dân Mã Lai, sarong đó họ mặc trong những buổi diễn hành, nhưng khi làm

việc trong nhà họ lại cời ra để bạn chiếc khò cho tiện». Chúng tôi thiết nghĩ ước thuyết thứ hai quá cầu kỳ, đáng khác không phải là không có một dân nào bạn khò giống như những người vẽ trên trống đồng. (14)

Cảnh hai, Parmentier cho là khó hiểu hơn. Theo ông thì ngôi nhà nóc quặp xuống đó là một đình làng, hay là một hội quán, nhưng ông vẫn lấy làm lạ tại sao hai cột trụ của ngôi nhà kỳ dị đó lại sò ra trên mặt đất giống như chân người. Về con người đứng ở trong nhà, ông do dự không dám nói dứt khoát là tượng thần hay là một thầy sư. Dẫu vậy, ông thêm rằng « ước thuyết sau xem ra có lý hơn ».

Con người trong cảnh ba trên đầu có hình con chim, Parmentier cũng đoán đó là một « thấy pháp quen việc cứu những con chim bị cầm bẫy, hình ảnh tò tiên của bộ lạc ». Nhưng nếu nhìn kỹ, người ta sẽ khó mà đồng ý với ông vì dường như thay vì cứu chim, người đó có thể đang cầm ná bắn chim. Đàng khác ở trong Hoàng hạ không có con người « cứu chim » này, mà trái lại trên đầu hai người đứng giả gạo đang có hai con chim bay. Nếu chúng ta để ý so sánh, chúng ta còn phân biệt được điều này là những con chim trên mái nhà ở cảnh hai cũng như những con ở cảnh này đều là những con chim mò vắn, chân vắn khác hẳn với những chim lớn được hình dung ở vành bồn. Phải chăng cảnh ba này chỉ là một cảnh sinh hoạt thường ngày ở sân nhà của người Đông sơn, một cảnh giả gạo có chim đèn quây rầy, đèn chia phần sinh sống? Có lẽ nghệ sĩ đã lưu ý về thứ chim ở chung quanh nhà này làm sao cho khác với thứ chim lớn, chim vật của bộ lạc.

Ngôi nhà cảnh bốn, với mái cong lên thành đầu và đuôi chim, chẳng những nêu lên ý nghĩa vật bái

của dân Đông sơn, mà còn phát giác một lỗi kiện trúc riêng, nhìn vào đó Parmentier nhận ngay được rằng nó « không khác gì những nhà của người mọi hay của người Mã Lai! ». Thề là một lần nữa, trong óc của học giả của trường Viễn đông bác cổ, dân Đông sơn lại có liên lạc với dân Mã Lai, hay dân mọi, nghĩa là những dân thuộc giòng Anh-đô-nê. Nhận xét này đáng được lưu ý vì nó sẽ có những hậu quả quan hệ về sau.

Về cảnh năm, các nhà cổ học bắt đồng ý kiến với nhau một cách rõ rệt. Francois Heger không ngần ngại cho những vật dụng nằm dưới sàn nhà là những trống đồng. Thấy chung quanh những vật dụng đó có những chàm đường như những tấm khăn lúp, người ta còn cắt nghĩa rằng đó là nghệ sĩ sơ cổ muốn hình dung những làn sóng thanh âm do trống đồng dội ra. Parmentier cực lực phản đối lời giải thích đó và đem ra nhiều lý lẽ. Ông nói trống đồng là vật quý, không thể có nhiều, và nghệ sĩ sơ cổ khi hình dung hơn hai cái là có ý chỉ số vật dụng có rất nhiều. Ông càng không thể nhận được rằng những người ngồi trên sàn nhà đã không kêu lại làm hồng trống mắt. Một điểm nữa ông muốn chú ý đến là nếu nghệ sĩ muốn hình dung việc đánh trống, chắc cái que dài đã được hình dung chạm vào mặt trống, đàng này que đó chỉ đâm xuống đến sàn là dừng lại. Sau hết, ông nhận thấy trống đồng có quai là có ý để treo, vậy mà đây lại được đặt trên đê, đàng khác, những vật như thề cũng gặp được trong ngôi nhà và đôi khi lật ngược lại, như vậy không phải là khinh dễ trống đồng lắm sao.

Theo ý Parmentier thì đó chỉ là những chiếc bó đan dùng để đựng lúa gạo. « Hiểu như vậy sẽ không còn khó khăn gì nữa. Khi không dựng gì, những bó đó không có việc dùng và bị vật đáy đó bừa bãi dưới nhà: người ta thường thấy như thế ở các người miền thượng và ở dân Cam-bốt, đời ngày có việc

dùng. Khi chứa đầy, thì nó được nài nịt đường hoàng và dựng thực phẩm để đi đường; bây giờ nó được đặt ở chỗ kín đáo nhất ». Đòi với ông, cái sàn kia chỉ là chỗ để đập lúa và những người trên đó là đang đập lúa. Ông nói: «Lúa lọt qua những lỗ đã xoi sẵn rồi rơi xuống trong những bồ đặt ở dưới để chứa: những bồ này kê trên một cái đế xa đất như thế để coi sóc và giữ được khỏi chuột, khỏi mối. Những chằm mà người ta làm là khăn trùm kia chính là những hạt lúa rơi xuống ». Nhưng xét lại, nếu ông chê rằng ý kiến của Heger là không đúng, ý kiến của ông càng không thể nào chấp nhận được, vì trong trường hợp những chằm kia là những hạt lúa rơi xuống, thì lúa đã rơi ra ngoài mặt nhiều và bồ lúa của ông còn biết đựng gì ?

Như chúng ta vừa duyệt qua, vành sinh hoạt, đòi với Heger là những cảnh của ngày lễ khánh thành trồng đồng, và đòi với Parmentier, nó chỉ là một chuỗi những cảnh sinh hoạt hàng ngày. Nhưng khi đề cập đến vấn đề này, ông Goloubew còn cho biết một vài ý kiến mới. Theo sự nghiên cứu của ông, thì tất cả vành sinh hoạt là diễn lại một cuộc lễ hiệu của kẻ sống đòi với người chết, tương tự như lễ Tiwah của dân Dayak, một bộ lạc sơ cổ hiện còn sống ở đảo Bornéo.

Goloubew liên tưởng đến người Dayak là nhờ những chỉ dẫn của nhà tiên sử học Hubert. Để giải quyết những khó khăn ông gặp phải khi tìm hiểu bí quyết trồng đồng, ông đã sang tận Bornéo quan sát. Những nhận xét của ông nói được là đã giới thiệu ánh sáng vào việc giải thích trồng đồng, nhất là giải thích vành sinh hoạt và những chiếc thuyền ở hồng trồng.

Theo ông lễ Tiwah là một lễ siêu độ, lễ đó trong tin tưởng của người Dayak sẽ làm được cho kẻ chết thoát những vầng vương trần tục để vào nơi cực lạc.

Các nghi tiết của lễ này khai diễn trong một tuần, nhưng công việc dọn dẹp phải mất hàng tháng trước. Gia chủ cầu phải mời thầy pháp về làm những lễ nhạc rất phiền phức. Sau đây là lời của Goloubew tả sơ lược về cuộc lễ:

« Trước ngày lễ *Tiwah*, người ta làm một nhà « sàn, gọi là *sandong raung*, chỉ về ngôi nhà trên trời « mà hồn trong sạch của người Dayak quá cỡ sẽ « lên ở. Nhà làm cẩn thận và được tô vẽ hoặc « khắc chạm những hình có tính cách thần thiêng « hoặc tà thuật. Khi nhà đã làm xong và trong « đó đã bày biện đầy đủ lễ vật, người làng hội lại « ở nhà của kẻ có họ hàng gần nhất với người « chết, ai mang theo nhạc khí của này. Họ thổi « *keluri* (kèn) và đánh trống đồng luôn ngày luôn « đêm để đuổi tà thần và tin báo cho người chết « biết là họ sắp được giải cứu. Thấy pháp xua « đuổi lũ ác điều đang sẵn sàng vô hại hồn người « chết. Đồng thời người ta giả gạo để làm lễ « cúng. Các cuộc nhảy múa, kiệu rước, ăn uống « đóng một vai quan trọng trong lễ *Tiwah*. Nên « thêm điều này là một trong những giai đoạn chính « của lễ đó, là lúc người ta nghĩ rằng hồn người « chết đang nhận được các cúng vật, và đang lên « ngồi trên thuyền của Tempong Telou, tức là « người chèo đò âm phủ của người Dayak ».

Goloubew cho rằng ông nhận được những yếu tố của lễ *Tiwah* nơi hình vẽ của vành sinh hoạt. Ông thấy có chẳng những nhà sàn tổ điểm bằng lông chim và những chiếc chèo tròn, mà cả đến những thầy pháp đuổi chim, những người đánh trống, những người múa nhảy, những đám rước có lễ nghi, và những người giả gạo. Người ta có thể nghĩ rằng những điều tương tự Goloubew nên ra đó đã khá nhiều, dù để có thể nói rằng lễ *Tiwah* ngày nay của dân Dayak là những nghi lễ lặp lại phần nào của

giống người ngày xưa, trong thời Vương Mãng và trước nữa, đã sinh sống ở vùng cỏ Việt.

Nhưng theo ý chúng tôi giải thích vành sinh hoạt của trồng đồng mà cho tất cả năm cảnh là chỉ ăn về cùng một ý, theo kiểu ông Heger hay ông Goloubew, không sao khỏi tránh được những chỗ gò bó. Đàng khác, nếu theo ông Parmentier, chủ trương rằng tất cả các cảnh đó chỉ là những cảnh sống hằng ngày, xét ra cũng không sao ổn được, và chính ông ta cũng đã làm chứng sự bất ổn đó khi ông nói con người có chim bay trên đầu là một thầy pháp cứu chim vật tổ, vì việc thầy pháp cứu chim vật tổ đầu phải là một việc xảy ra thường ngày trong xã hội Đông sơn?

Trong đoạn trước khi nói về sự kiện nền văn hóa Đông sơn, chúng tôi đã nhấn mạnh đến thứ tự các cảnh trong vành sinh hoạt nói rằng các cảnh đó không phải có một vị trí nhất định, nghĩa là bao giờ cảnh này cũng nhất thiết phải đi theo cảnh kia. Chỗ đó có thể mách cho chúng ta một điều, là tất cả các cảnh có thể không làm thành một bộ, bất cứ bộ đó là đề tả ngày khánh thành trồng đồng, hay đề tả ngày lễ Tiwah. Đàng khác các cảnh đó cũng không phải là hình dung cuộc sống hằng ngày, vì nếu hằng ngày người Đông sơn có thể đi săn bắn, có thể giã gạo để thổi cơm ăn, nhưng không lẽ nào hằng ngày họ vẫn mang những y phục đại lễ như các hình vẽ cho chúng ta thấy. Vì những lẽ như vậy, nên chúng tôi quan niệm rằng ở đây nghệ sĩ Đông sơn không phải mô tả cuộc sống bình nhật, mà trái lại nêu lên những cảnh điển hình của nếp sinh hoạt trong xã hội Đông sơn, cảnh điển hình này có thể cho biết dân Đông sơn là một dân săn bắn và nông nghiệp, một dân vật bái, một dân tôn trọng trồng đồng, và một dân có tin tưởng ở lai sinh. Nói cách

khác, ở vành sinh hoạt, chúng tôi muốn thầy có một cuộc lễ siêu độ, gồm cảnh nhất và cảnh hai, một cuộc lễ khánh thành trồng đồng ở cảnh bốn và cảnh năm, và một cảnh nông nghiệp đặc biệt ở cảnh ba. Chúng tôi xin giải thích.

Trước hết, xin ghi nhận rằng, mặc dầu thứ tự các cảnh của vành sinh hoạt không theo một khuôn khổ nào định hẳn, nhưng nói thế không phải là không có những nhóm nhỏ luôn luôn đi theo nhau, ví dụ như cảnh một và cảnh hai, rồi cảnh bốn và năm, chỉ có cảnh ba là chỗ có, chỗ không, hoặc chỗ nằm nơi này, chỗ nằm nơi khác.

Điểm thứ hai: trong việc giải thích các sự kiện quá khứ, chúng ta chỉ phải khó nhọc phỏng đoán ở những nơi thiếu hẳn sử liệu, chứ như hễ có sử liệu là chúng ta phải lưu tâm đến nó trước đã. Vậy mà trong việc cắt nghĩa trồng đồng Đông sơn, sử liệu thiết tưởng không phải là không có. Nói về văn đề này, Thái tử Chương Hoài đời Đường đã trích dẫn một đoạn của *Quảng châu ký* do Bùi Ân viết vào quảng giữa thế kỷ thứ sáu và thứ tám: «Người ở các làng Liêu nầu đồng đúc trồng. Họ cho thứ trồng cao lớn là quý, mặt trồng rộng đến hơn một trượng. Khi trồng đúc xong, họ đem đặt giữa sân, thiết rượu mời người cùng bộ lạc đến dự. Người ta đến đầy cả cửa. Con gái nhà giàu lấy khăn dệt bằng chỉ vàng chỉ bạc đánh vào trồng rồi để lại dâng cho chủ». Đoạn này, tác giả La hương Lâm, người Trung quốc, trong quyển *Bách việt Nguyên lưu dự Văn hóa*, và Lê Tác, trong bộ *An nam chí lược*, đều dùng chỉ về dân Lạc việt. Chúng ta cũng nhận được rằng thứ dân mà sử sách gọi là Liêu này, cư trú ở những chỗ trước kia dân Lạc việt ở và tiếng Liêu xuất hiện khi tiếng Lạc việt không được các nhà chép sử dùng đến để

chỉ dân ở các vùng đó nữa. Như vậy, dân Liêu Búi Ân nói đây chắc chắn là con cháu của dân Lạc Việt, và như vậy, chúng ta thấy rõ điều này là chẳng những dân địa phương trông đồng theo tập truyền Đông Sơn, mà mỗi khi đúc trống xong họ vẫn có thói mê tục khánh thành. Sự kiện dân Liêu hay dân Lạc Việt khánh thành trống đồng, theo đó, là một sự kiện lịch sử. Heger khi cắt nghĩa vành sinh hoạt của mặt trống đã nói thế, nhưng chỉ tiếc một chỗ là ông cho rằng cả vành đều nói về khánh thành, mà thực ra, như chúng tôi nghĩ, có lẽ chỉ có cảnh hôn và cảnh năm là ăn vào việc. Nhiều nét làm chứng điều đó. (18)

Thật thế, chúng ta có cái nhà và có cái sân và cả hai đều mang vẻ một ngày vui mừng, nhất là mảng trống đồng. Sự vui mừng tỏ ra ở cách trang trí ngôi nhà, nó lại tỏ ra ở sự có đồng người trong nhà cũng như ngoài sân. Nó còn tỏ ra nữa ở chỗ người ta đang đánh trống, đánh chiêng, ví dụ con người ngồi ở chái nhà (rất rõ ở trống Hoàng Hạ) hay những người ngồi trong nhà. Và người ta vui mừng vì trống đồng. Phải chăng những cô trống mới đang được bày ra cả ở sân? Sự có nhiều trống trong một lúc không phải là một lý do làm giảm giá trị trống đồng vì ai cũng biết mỗi lần đúc là mỗi lần khó, nhất là mỗi lần làm những cái khuôn phức tạp và tẻ nhị như khuôn trống đồng, nên mỗi lần đúc như vậy, thợ Đông Sơn phải đúc cho được vài ba cái, nếu không thì làm được nhiều hơn. Rồi những chàm bao trùm cả trống và cả đề đồ trống đồng, những chàm mà Goloubew cho là hình ảnh những hạt lúa rơi xuống đó, có lẽ chỉ là một cách nhà họa sĩ Đông Sơn dùng để hình dung những chiếc khăn dệt bằng chỉ vàng chỉ bạc các cô gái nhà giàu sau khi dùng để đánh vào trống

(chắc đó là một lễ nghi khánh thành cũng giống như kiêu cát băng ngày nay) đã đem trùm lên trên. Sau hết, hình những cô gái cầm que dài chông xuống trên sàn không thể giải thích được là giả gạo. Hỏi giả gạo sao không có còi? Giả sử nghệ sĩ Đông Sơn chưa bao giờ hình dung việc giả gạo, bây giờ chúng ta có thể đoán rằng cái que là cái chày và hiểu ngầm là giả gạo, đang này, việc giả gạo đã được hình dung rõ ràng ở cảnh ba, ở đây chẳng những có chày, có còi, và người giả gạo là những người đứng. Giả gạo, thiết nghĩ không thể ngồi mà giả được, vì còi cao. Trong lúc đó, chúng ta lại có thể ghi nhận rằng nhiều lần nghệ sĩ Đông Sơn đã hình dung người ngồi để đánh trống, như ở chái nhà, ở trong nhà, cửa cảnh bốn. Vì vậy, những cô gái tóc dài ngồi trên sàn, có lẽ chỉ cầm que gõ nhịp theo một điệu nhạc vui.

Về cảnh một và cảnh hai, dấu vết rõ rệt của một đám rước, chúng tôi nghĩ rằng cách cắt nghĩa thuận ý nhất là coi đó như là một cuộc lễ siêu độ theo kiểu ông Goloubew đã trình bày, và như thế phải coi ngôi nhà nóc quạp của cảnh hai là một cái kiệu có người khiêng chứ không phải là đình làng hay hội quán. Ý kiến cảnh hai là một cái kiệu càng tỏ ra rất hợp khi chúng ta nhìn vào hình vẽ của trống Vienna hay trống Moulié. Trong hai trống này, cảnh một là một đoàn người đang đi rồi đến cái kiệu của cảnh hai, và tiếp đó lại một đoàn người đang đi giống như cảnh một. Giữa hai đoàn người hăng hái tiến lên đều đặn như vậy mà có một ngôi nhà, hay một đình làng sao được? Nhưng hỏi dân Đông Sơn rước gì trong cái kiệu đó? Họ rước hồn người quá cố, hồn đó có thể đã được hình dung bằng con người đứng trong kiệu, hay là con người đứng đó chỉ là vị thần dẫn hồn đi...

Cảnh ba rất có thể đi theo cảnh hai vì hiện tượng giả mạo bao giờ cũng kèm theo những cuộc lê lết trong đó có nhiều người tham dự, nhưng xem ra cảnh đó không quan trọng cho lắm, hay là nó có thể nằm đó để bày tỏ một tư tưởng khác, không nhất thiết phải kèm theo tư tưởng khác thành trọng điểm hay lẽ siêu độ. Nói rằng nó không quan trọng cho lắm, vì như ở trong Vienna chẳng hạn, cảnh đó thiếu mắt. Lại nói rằng nó có thể bày tỏ một tư tưởng khác, vì rất có thể nghệ sĩ Đông sơn chỉ muốn ghi lại ở đây một việc rất đáng kể của đời sống nông nghiệp của họ là giả mạo đẻ ăn.

Chú trọng nhiều vào vành sinh hoạt, các học giả Tây phương ít để ý đến vành ba vành bốn trên mặt trống, nhưng những vành đó không phải là không có gì đáng lưu tâm. Ở vành ba chẳng hạn, trên trống Ngọc lữ, người ta thấy một nửa vẽ hình hươu và một nửa vẽ hình chim. Người ta cũng nhận được rằng chỉ ở vành này không giồng chim ở vành bốn mà lại giồng chim ở vành sinh hoạt. Như vậy nghĩa là gì? Trước hết, hỏi chim đây có phải là chim vật tổ của dân Đông sơn không? Chúng tôi chắc rằng không. Lý do là bởi trên các hình vẽ, loại chim này không đóng một vai quan trọng, Vành ba, gồm hươu và chim, có trong trống Ngọc lữ, nhưng không có trong trống Hoàng hạ. Loại chim đó lại không được hình dung trên những trống nhỏ gặp được ở trạm Đông sơn. Có lẽ loại chim chân vằn mô vấn đó chỉ là những loài vật đẻ thờ mặt trời cũng giồng như hươu.

Chim của vành bốn chiếm một địa vị hoàn toàn đặc biệt. Trên những trống nhỏ của trạm Đông sơn, đang khi không có vành sinh hoạt, không có vành ba, người ta vẫn thấy bốn con chim loại của vành bốn bay chung quanh ngôi sao huy hoàng

ở giữa mặt trống. Sự kiện đó tỏ ra rằng, đời với dân Đông sơn, các chim lớn cũng đóng một vai quan trọng không khác gì ngôi sao. Phải chăng nếu họ thờ mặt trời như là thầy tổ mọi sự, thì họ cũng thờ thứ chim lớn như là vật tổ? Đàng khác, lông chim dùng để tô điểm những người ở cảnh một của vành sinh hoạt và ở thuyền phải là lông của thứ chim lớn này. Về sau chúng tôi còn quay lại với thứ chim của vành bốn khi bàn đến vấn đề tiếng « lạc ».

b) Ý NGHĨA HÌNH VẼ TRÊN THÂN TRỐNG.

Nếu chúng ta nhận rằng những cuộc rước kiệu của vành sinh hoạt là những lễ nghi siêu độ theo kiểu lễ Tiwah của người Dayak, thì đó chỉ mới là bức tranh tả cảnh hiệu đạo của người sông đời với kẻ chết, trong xã hội Đông sơn. Với những hình thuyền ở thân trống, có lẽ chúng ta sẽ có thể đọc được những tư tưởng của họ về lai sinh, về bốn phận tôn giáo họ phải làm. Vì vậy, đang khi Parmentier cho vành sinh hoạt là quan trọng hơn cả, Goloubew lại kể các hình thuyền là đáng chú ý nhất. Ông đã giải thích các hình đó một lần vào năm 1929 khi nói về « Thời đại đồ đồng ở Bắc Việt và ở miền Bắc Trung Việt », và tới lần nữa, vào năm 1940, khi tả chiếc trống Hoàng hạ.

Như chúng tôi đã nói khi tả trống đồng, thân trống thường mang nhiều hình vẽ, nhưng những hình ở phần trên (trong ba phần) là quan trọng vì ở đây, như ở trống Ngọc lữ, có hình của sáu con thuyền, có người lái, trên đó có chiến sĩ, và được trang trí một cách dị kỳ. Nhìn vào cách trang trí đó, người ta thấy ngay được sự uy linh của « chim vật tổ » đang ngự trị, nào là chiến sĩ mặc y phục giồng như chim, đầu đội mũ lông chim cao như đầu chim, thân bận khoè bằng lông chim,

nào là khi giới đầu mút điem lông chim, nhất là cá chiếc thuyền được trình bày giống như một con chim không lông, mũi là đầu chim lái là đuôi chim, đến hội nhìn vào khó mà nhận được đó là một chiếc thuyền.

« Nhưng, ông Goloubew nói, ở đây chắc chắn không phải là chi trang điem để diễn hành mà thôi, mà còn có một mục đích cao hơn, tức là đóng hóa một bộ lạc chiến sĩ với vật tổ của họ, là chim ». Chỗ làm cho Goloubew chú ý nhất, đó là kiểu vẽ vòng tròn có chàm, nó bày ra nhan nhản khắp nơi trên thuyền, và ông cho đó là mắt chim. Theo ông, hình như nghệ sĩ Đông sơn đã bị ám ảnh bởi kiểu vẽ này, và như thế khiến cho trông đồng mang đầy ý nghĩa huyền bí. Trước những bức tranh án áo như vậy, ông suy nghĩ: « Đường như đã chắc được rằng các hình vẽ đó có liên quan đến những tin tưởng máu nhiệm và những lễ nhạc có tính cách tà thuật như thường gặp ở các dân sơ cổ. Nhưng làm thế nào mà giải thích được ý nghĩa của nó, nếu không có những mẫu chuyện hoang đường thích hợp, hoặc những hình ảnh tương tự người ta đã biết rõ sự lý? » May sao, ông đã thoát được ngộ bí đó, vì ông đã gặp được những mẫu vẽ thuyền tương tự nơi các người thuộc giống Anh-đô-nê. (19)

Trong các mẫu vẽ ngày xưa để lại của giống người Dayak, một giống người sơ cổ mà nghệ sĩ đó, ông nhận được một mẫu thuyền có nhiều nét tương tự như của thuyền ở trông đồng Đông sơn. Theo tập truyền của giống người này, đó là chiếc thuyền vàng mà họ tin là đã chờ cha ông của giống Dayak từ xa đến chỗ quê hương mới, tức là đảo Bornéo. Về sau, khi người Dayak đã định cư đầu vào đây, và chiếc thuyền kia không còn phải

tung hoành trên mặt bè nữa thuyền đã đổi công tác, nghĩa là từ đó chỉ chuyên việc chở linh hồn người Dayak đến đảo Cực lạc ở giữa Hồ mây.

Tiếp theo những điều đã nói về lễ Tiwah, ông cho biết tin tưởng của người Dayak về chiếc thuyền vàng linh thiêng của họ như sau: Thuyền « được lái bởi một vị thần gọi là Tempong Telou. Mũi và lái thuyền bắt chước đầu và đuôi của chim Tin-gang (giống chim Buceros) và mang tên chim đó. Cột buồm của thuyền trang điem bằng lông chim làm chỗ đậu cho những con chim họ tồng người chết. Đàng sau lái có mũi dựng lên để che trông chiêng. Thuyền không có người chèo. Người hoa tiêu có trong tay một cái lao. Chính Tempong Telou cầm lái ». (20)

Như vậy những yếu tố chính của chiếc thuyền Tingang không khác gì của chiếc thuyền trên trông đồng bao nhiêu. Cũng có người cầm lái, người ở mũi thuyền cũng cầm khi giới, ở giữa thuyền nếu không có cột buồm thì cũng có cột trụ trên đó có đặt trông đồng, đàng lái cũng có cái gài có mái che một vật không khác gì hình dạng trông đồng là vậy. Hơn nữa, những vòng tròn có chàm, đặc sắc của trông đồng Ngọc lữ, Hoàng hạ, v.v..., ông cũng thấy lại trên thuyền của họ, và cả trên mô của họ nữa. Với những tương tự như thế ông Goloubew muốn kết luận rằng những chiếc thuyền được hình dung trên thân trông đồng Đông sơn cũng có ý nghĩa đem hồn người cổ Việt về nơi cực lạc.

Khi đọc những ý kiến vừa trình bày của Goloubew, học giả Đào Duy Anh đã có một số nhận xét trong bài « Xã hội và văn hóa Lạc Việt » của ông. Ông nói: « Chúng tôi nhận thấy cách thuyết minh của Goloubew là cụ thể và tương đối ổn.

Nhưng vì đôi chiều quá máy móc nên với những nhận xét căn bản là đúng, ông đã đi đến một kết luận không ổn là khiến người Đông sơn cách đây hai nghìn năm lại có tâm lý và tín ngưỡng in hệt như người Dayak ngày nay». Ông Đào Duy Anh nhắc nhở cho chúng ta biết rằng cách hai nghìn năm tất nhiên phải có một tiền bộ nào, đó là một điều rất hay. Nhưng vẫn để ở đây là hỏi xem có cần phải nhắc hay không. Thiết tưởng không cần lắm, vì nếu đọc kỹ vào câu nói của Goloubew, ai cũng thấy được ông không so sánh một cách máy móc, như câu đầu chàng hạn: « C'est une fête analogue au Tiwah qui parait avoir fourni le sujet des scènes évoquées sur le tambour. *Du moins croyons-nous...* » (21)

Phê bình chưa đủ, ông Đào Duy Anh còn đem kiện giải riêng. Về các hình trên mặt trống cũng như những hình thuyền. Về mặt trống, ông nói: « Chúng tôi đoán rằng cái cảnh tượng trên mặt trống mà Goloubew xem là cảnh lễ chiêu hồn, chính là một cảnh lễ qui hồn có tính chất vật tổ: Trong những nghi thức của lễ loại này, người ta thường hóa trang để tự đóng nhát với vật tổ, và thường dùng nghi tượng bằng huy hiệu của vật tổ ». Ở đây, thiết tưởng ông Đào Duy Anh không thêm được ý kiến nào trong việc giải thích, và có lẽ cứ gọi lễ đó là lễ siêu độ là ổn hơn cả.

Về các hình thuyền, tác giả của bài « Xã hội và văn hóa Lạc Việt » viết: « Đền như hình dưới thuyền thì Goloubew lại cho chúng ta biết rằng trong tín ngưỡng của người Dayak thì trước khi trở thành thuyền siêu độ cho linh hồn người chết sang Thiên đường, thuyền ấy đã từng chở tổ tiên người Dayak từ xa đến đảo Bornéo. Chi tiết này rất quý cho sự thuyết minh của chúng tôi. Chúng tôi đã đoán rằng giữa người Dayak và người Lạc Việt

có thể có quan hệ thân thuộc. Có thể là tổ tiên của người Lạc Việt và của người Dayak đã đóng thời vượt biển từ một quê hương cũ ở miền bờ biển Hoa nam đến quê hương mới của họ, hay là tổ tiên của người Dayak chính là người Lạc Việt đã từng phải rời bỏ bờ biển miền Bắc Việt nam trong một trường hợp nào đó ra hải đảo!». Chưa xét về vấn đề chủ nhân văn hóa Đông sơn là giồng người nào, chúng ta chỉ nên ghi nhận rằng nếu ở đây ông Đào Duy Anh đoán đúng, thì chắc ở trên ông đã luận lý sai, vì ở trên ông đã từng nói dân Lạc Việt không phải thuộc giồng Anh-đô-nê, mà đây ông lại nói « tổ tiên của người Dayak chính là dân Lạc Việt », nghĩa là dân Lạc Việt cũng thuộc về giồng Anh-đô-nê.

4) Kết luận Tổng quát về ý nghĩa Văn hóa Đông sơn.

Ở đây không có ý nói chung về văn hóa đồ đồng, mà chỉ bàn về văn hóa đồ đồng Đông sơn. Nền văn hóa này không phải chỉ dựa vào sự kiện ở Đông sơn có gặp được di tích bằng đồng, cho bằng dựa vào những tiết lộ văn minh nhờ các hình vẽ trên trống đồng.

Đàng khác, ở đây cũng không phải nói chung về văn hóa trống đồng, vì trống đồng không phải chỉ gặp được ở rất nhiều nơi khác nữa, như Trung quốc, Đài loan, Nhật bản, Tây bá, Ấn độ. Bài này, như chúng ta đã thấy, chỉ để cập đến thứ trống đồng thuộc loại như loại khám phá được ở Đông sơn, nghĩa là những trống thuộc loại 1, theo cách xếp loại của Heger, và có những hình vẽ theo như chúng ta đã tả.

Nhân định như vậy xong và đưa vào những điều đã giải thích về văn hóa trồng đồng Đông Sơn, chúng ta có thể đi đến một số kết luận.

Về do lai, văn hóa Đông Sơn có thể đã chịu nhiều thứ ảnh hưởng, nhất là của những nơi mà chủ nhân nó, trên con đường di cư lâu đời, đã từng được chân qua. Trong các thứ ảnh hưởng đó, người ta nhận được của Trung quốc. Vì dân Đông Sơn, trong đợt cuối cùng của cuộc phiêu lưu, đã chạm trán với người Trung quốc ngay ở chính đất Đông Sơn.

Về thời gian, văn hóa Đông Sơn đã kéo ra trên một quãng khá dài. Nó có thể đã bắt đầu từ thời Chiền quốc, vào thế kỷ thứ 5 trước kỷ nguyên, và tiếp tục cho đến thế kỷ thứ nhất sau Kỷ nguyên. Đó là thời kỳ nền văn hóa hình thành và thịnh vượng, nhưng cũng nên nhớ rằng nền văn hóa đó chưa chấm dứt hẳn với thời gian khi dân Lạc Việt không được nhắc tới nữa, vì người ta vẫn thấy nó tồn tại nơi dân Liêu, dân Mường, Mọi, tức là những con cháu của dân Lạc Việt.

Về ý nghĩa, chúng ta có thể nói được rằng trồng đồng là một vật đầy đầy ý nghĩa tôn giáo. Ý nghĩa tôn giáo này được biểu lộ bằng nhiều cách. Chẳng những sự kiện trồng đồng được đặt trong mộ đã là một chứng cứ về đây liên lạc giữa người sống và kẻ chết, mà sự trồng đồng mang hình vẽ là một chứng cứ về ý nghĩa tôn giáo của nó nữa. Thật thế, người sơ có khi vẽ không phải tìm thú vì nghệ thuật cho bằng để thỏa mãn những nhu cầu tôn giáo. Hình vẽ đôi với họ có một sức thần thiêng, háu như ma thuật. Họ thường vẽ những vật họ kính thờ, và một khi vẽ rồi, họ nghĩ rằng chính vật họ thờ là hình vẽ đó.

Nhưng nếu trồng đồng mang tính cách tôn giáo vì có hình vẽ, thì chính các hình vẽ đó càng cho

biết tôn giáo riêng của dân đã có vẽ bản tính nào. Người sơ có thường vẽ hình vật tổ của họ, và tôn giáo họ là vật bái. Chúng ta có thể có một ý kiến về vật bái thời xưa qua vật bái của các dân sơ có còn sống sót cho đến ngày nay, nhưng rõ nhiên là phải lưu ý đến những tiền bộ hoặc những thay đổi thời gian có thể đã đem đến. Tuy nhiên một hiện tượng khác cũng nên nhớ đó là người sơ có rất ít tiền bộ, rất ít thay đổi, nên sự sai biệt giữa xưa và nay nơi đời sống họ có thể không to lớn là bao.

Theo dân tộc học hiện thời cho biết thì vật bái không phải chỉ được tuân giữ giữa các dân sơ cổ ở Úc và ở Ấn, mà cả ở Phi châu và Mỹ châu. Đại khái vật bái đâu cũng như đâu, chỉ khác nhau ở chỗ này là có điểm được địa phương này cho là quan trọng, thì địa phương khác lại cho là không đáng kể lắm. Nếu chỉ chú ý vào những điểm chính thì vật bái là một hệ thống vừa tôn giáo vừa xã hội. Nền tảng của nó là sự tín ngưỡng có một dây thân thuộc giữa một bộ lạc nào đó với một con thú, một loại vật nào đó. Thú, vật này, tức là vật tổ, tiền nguyên gọi là totem theo tiếng của người da đỏ Chippeway. Thú hay vật làm vật tổ, không phải là một cá thú hay cá vật nào, nhưng là một loại thú hay một loại vật, và phần nhiều là thú. Người sơ có tin rằng tổ tiên họ trong quá khứ đã đính ước với loại vật tổ, theo đính ước đó, họ phải coi loại vật tổ như những bạn hữu của đời họ có lòng giúp đỡ họ và họ có thể tin cậy. Họ có thể kêu cầu với vật tổ, có thể đền giúp họ trong việc làm ăn, có thể báo trước cho họ những tai họa sắp đến. Để đáp lại, họ phải kính trọng vật tổ và không làm hại nó. Bộ lạc thường nhận lấy tên của vật tổ làm tên bộ lạc, như bộ lạc Multa ở Úc sử dĩ mang tên đó là vì vật tổ họ là loài chó biển multa. Mỗi bộ lạc có một biểu hiệu mang hình vật tổ, hình đó được khắc vào đồ đặc

khí giới. Bộ lạc phải cố gắng làm cho giống vật tổ, ở bộ dạng bề ngoài, nhất là ở mũ đội, ví dụ vật tổ là chim thì mũ phải kết bằng lông chim và giống như đầu chim. Họ cho hình vật tổ là thần thiêng và vẽ nó ra. Trong nghi lễ vật bái, trọng tâm thường là hình vẽ đó chứ không phải con vật sống. Một điều rất đáng chú ý là trong vật bái vẫn có giai cấp. Họ có một vật tổ chính rồi còn có nhiều vật khác họ tôn kính dường như nằm trong vòng ảnh hưởng của vật tổ chính đó. Một điều nữa cũng không nên quên là khi người sơ cổ hình dung vật tổ, không phải nhất thiết họ hình dung con vật thuộc về loại của vật tổ, mà họ có thể hình dung một biểu hiệu, biểu hiệu này đôi khi bề ngoài không có đầu gì liên quan đến vật tổ.

Quay lại với những hình vẽ trên trống đồng, chúng ta có thể nói rằng người Đông sơn đã thờ mặt trời, cho đó là vật tối thượng của họ, là chủ chốt của đời sống họ trong hiện tại cũng như trong tương lai. Tin tưởng này chắc chắn không phải là riêng gì của họ, nhưng họ đã chia sẻ với nhiều dân tộc sơ cổ khác. Bởi mặt trời là trung tâm điểm của tin tưởng họ, nên không lạ gì khi thấy họ hình dung mặt trời bằng ngôi sao ở ngay giữa mặt trống đồng, và các vật khác quay quanh chung quanh. Nhưng vì mặt trời phải đem sự sống đến cho cả mọi loài, khắp mọi nơi, nên mặt trời cũng cần phải được hình dung khắp mọi nơi, và nghệ sĩ sơ cổ thực sự đã hình dung mặt trời khắp nơi bằng kiểu vẽ hình tròn có chằm. Đầu người ta cũng nhận được đầu đó, trên mình người, trên thân vật, trên thuyền, trên dụng cụ.

Đang khi mặt trời là đối tượng của sự tôn thờ tối thượng của dân Đông sơn, thì bạn đường của họ là chim. Họ thờ chim làm vật tổ, thứ chim chân cao, mỏ dài giống như loài cò, loài sếu. Bởi đó, chúng ta thấy họ vẽ hình chim, họ đội mũ bằng lông chim,

họ làm đồ mặc bằng lông chim, bộ dạng của họ là bộ dạng của một con chim, cách trang điểm ý nghĩa nhất của họ là làm sao cho giống chim, như cách họ trang điểm chiếc thuyền trên thân trống chằm hạn. Phải chăng họ đã chọn chim làm vật tổ vì mắt chim là một vòng tròn có chằm? Dấu sao, hình chim hình như ám ảnh họ, khiến họ không sao quên được, cả trong những cảnh sống ở đời, cả trong cảnh sống lai sinh.

Mặt trời là chủ đích của họ, chim là vật tổ của họ, dân Đông sơn thực sự còn tỏ ra có một lòng tin mạnh mẽ vào sự tồn còn sống ở thế giới bên kia. Các cảnh vẽ trên trống và nhất là ở thân đều biểu lộ lòng ưu ái của dân Đông sơn trong bốn phạm đời với người quá cố. Chúng ta rất có thể hiểu về dân Đông sơn những lời nhà dân tộc học H. Ling Roth viết về dân Dayak: « Họ tin rằng kẻ chết cũng làm nhà cày ruộng và chịu những nỗi khó nhọc của một đời lam lũ... Và, như người trong một nhóm thường giúp đỡ lẫn nhau khi còn sống, họ cũng sẽ không cắt đứt dây liên lạc đó khi một bên còn sống và một bên đã chết. và dây liên lạc đó sẽ làm cho người ta tương phù tương trợ lẫn nhau: người sống có thể giúp kẻ chết, cho họ đồ ăn và các thức cần khác; kẻ chết cũng sẽ tỏ ra không kém quảng đại, vì họ sẽ cho người sống những vị thuốc đầy sức thiêng». Những tin tưởng như Roth vừa nói về dân Dayak, thiết tưởng không dị biệt gì mấy khi đem so với tin tưởng của các dân Mọi ở vùng Cao nguyên Trung Việt. (22)

Nói tóm lại, về mặt tôn giáo, dân Đông sơn đã sống thờ mặt trời, dưới sự giúp đỡ của vật tổ là chim. Khi đã chết, họ mong sẽ bước vào thuyền

siêu độ, thuyền đó vượt qua không gian như chim, để đem hồn họ về đảo Cực lạc ở giữa Hồ Mây, tức là Mặt trời ngự trị giữa vũ trụ vậy. (23)

Hình vẽ trên trống đồng còn có ý nghĩa về phương diện xã hội. Người ta nhận được rằng dân Đông Sơn đã đạt được một mức khá cao về nghệ thuật. Không còn cần phải nhắc lại sự họ đã biết đúc đồng, đã biết dùng sắt, người ta không chời được rằng họ đã tiến bộ khá dài trong việc diên ý. Đề tỏ ra sự vui mừng hoặc tôn kính, họ đã biết thổi kèn, đánh trống, đánh chiêng, nhảy múa. Họ có những ngày lễ linh đình đồng người tụ họp. Nhưng điều đáng chú ý hơn, mà họ làm thành những khuôn có đáy đủ hình vẽ để đúc, chìm như ở mặt trống, hình vẽ nổi như ở thân trống. Những nét vẽ nổi hay chìm này xét ra khá thanh, khá rõ, khá chuyên ý. Với những nét đó, nghệ sĩ mô tả hình người, hình cầm thú, và người cũng như cầm thú tất cả rất là linh động: người thì khi ngồi, khi đứng, khi đi; chim thì khi bay, khi đậu; hươu thì uyển chuyển với chân cao sừng dài, gọng gàng, đúng điệu. Rồi những kiểu thức trang trí đều tỏ ra đẹp, ý vị, thay đổi. Hỏi nghệ sĩ đã thực hiện được những công trình như vậy, đã học nghề họ ở đâu? Họ đã học ở kinh nghiệm, ở tập truyền, ở sáng kiến. Hỏi ở đâu mà dân đây tin tưởng đó là không cò thâu thập để thỏa mãn nhu cầu tôn giáo của họ?

Qua những hình vẽ vui nhộn như vừa tả, chúng ta chẳng những thấy được dân Đông Sơn là một dân biết săn bắn, mà còn biết làm ruộng, biết chèo thuyền. Nhìn vào chiếc thuyền ở thân trống, nhất là khi thấy chiếc chèo lái uốn cong như để gò thuyền lại kia, ai cũng có cảm tưởng rằng họ đã giỏi khá nghề thủy vận

Họ đã đi trong sông mà thôi hay là đã đi ngoài biển nữa? Ở chỗ này người Đông Sơn không nhất thiết giồng người Dayak. Có học giả đã dựa vào hình dạng chiếc thuyền để đoán rằng thuyền đó phải là thuyền đi biển. Lý của họ là một chiếc thuyền trên có một cái giàn rới trên giàn đó lại có thể có người đứng, thế tất thuyền đó phải lớn, và như thế, phải là thuyền đi biển. Điều đó tưởng rằng không quyết định. Thuyền lớn có thể đi sông, và biết đâu con người đứng trên giàn chỉ là một pho tượng. Lại hình thuyền có thể chỉ là hình một chiếc xuồng chạy thác được tô điểm một cách cho giồng chim. Phải chăng thuyền chỉ có chèo lái mà thôi, và chèo lái lại cong vẹo như thế sẽ gọi ra hình ảnh những chiếc xuồng xuôi theo giồng nước chảy mạnh, không cần phải chèo thêm, mà chỉ cần phải gò lại để tránh đâm vào đá ghềnh?

Đàng khác, xã hội Đông Sơn, theo hình vẽ đã là một xã hội quen biết với nông nghiệp, Người ta thấy được nào là còi chày, nào là người giã gạo. Không ai chời cãi được rằng cảnh ba của vành văn hóa đã hình dung những người đang cầm chày đứng bên một cái cối, Chúng tôi nói dân Đông Sơn đã quen biết với nông nghiệp, không phải là quá quyết rằng họ đã là những người cấy ruộng hay xã hội họ là xã hội nông nghiệp. Những người có gạo mà giã đâu phải nhất thiết là những người nhà nông? Người ta có thể làm nghề khác rồi lấy sản phẩm của nghề mình đổi lấy lúa và đem về nhà giã ra làm gạo. Lại, người ta không phải chỉ biết cấy biết bừa mới có thể có lúa gạo, vì người ta làm rẫy cũng sản xuất được lúa gạo, mặc dầu thường thường chẳng đầy đủ

gi. Ở đây, một điều có thể chắc được, là dân Đông Sơn đã không phải sống nguyên vì thịt thú vật nữa mà đã biết làm gạo để thời cơm ăn. Chúng ta cũng còn có thể nói được rằng việc giã gạo đã thành một cảnh sống quá thường thấy đến nỗi nó đã ăn vào trí óc của nghệ sĩ, để nghệ sĩ lưu ý diễn ra.

Nhưng trồng đồng và hình vẽ trên trống, không phải chỉ bao hàm bày nhiều ý nghĩa mà thôi, mà còn nói lên một cách mạnh mẽ chủ nhân của nó là ai. Văn để chủ nhân văn hóa trồng đồng có một tầm quan trọng riêng, nên xin nói đến trên những chương về « Lịch sử Lạc Việt ».

CHÚ THÍCH

1. Nguyễn Phương « Ý nghĩa văn hóa Đông Sơn », Đại học, số 39, tháng 6, 1964, trang 346-371.
 2. Olov Jansé, **Nguồn gốc văn minh Việt nam**, Đại học Huế, 1961, trang 7, và « Việt nam, Carrefour de Peuples et de Civilisations » *France-Asie*, số 165, tháng 1-2. 1961, trang 4645-1670.
 3. Robert Heine-Geldern, *Bedeutung und Herkunft der ältesten hinterindischen Metalltrommeln* » *Asia Major*, tập VIII, số 3. 1932, trang 531.
 4. J. G. Anderson, « Les Bronzes de l'Ordos » *Cahiers de l'Ecole Française d'Extrême Orient*, số 31, 1942, trang 11.
- Victor Goloubew, « Le Tambour Metallique de Hoàng hạp », *BEFEO*, XI, trang 390.
5. Bernhard Kargren, *The date of the Early Đông Sơn Culture*, *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 1942, trang 1-26.
 6. Đào Duy Anh, **Nguồn gốc dân tộc Việt nam**, Thế giới, 1950, trang 45-63.
 7. Victor Goloubew, « L'Age du Bronze ... », trang 46. Khi thấy bài này của Goloubew được hoan nghênh nhiều, Emile Gaspardone đã viết bài « Fouilles d'Indochine » đăng trong *Revue de Paris* (số ra ngày 1, tháng 12, 1936, trang 615-637), rồi viết thêm một thư nữa (*Revue de Paris*, số ra ngày 1 tháng 2, 1937, trang 706-720) để đá kích Trường Viễn đông Bác cổ và Goloubew. Nhân dịp này Goloubew đã cho xuất bản tập *L'Archéologie du Tonkin et les Fouilles de Đông Sơn* để đáp lại. Trong tập này tác giả đã nói rõ thêm vài quan điểm của mình.
 8. M. F. Foy, « Ueber alte Bronze-Trommeln aus Südostasien » *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, tập XXXIII, 1903.

9. J. J. M. de Groot, « Die antiken Bronze Pauken im ostindischen Archipel und auf dem Festlande von Südostasien », *Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen*, Berlin, 1901.

10. Toàn thư, quyển 3, tờ 10.

— **Hậu Hán thư**, quyển 106, trong bộ **Nhị Thập Ngũ Sử**, do Hương cảng Văn học Nghiên cứu Xã xuất bản, 1957, trang 869 cột 4.

— **Sử ký** của Tư Mã Thiên, quyển 5, trong **NTNS**, trang 20/1. Tại đây đã có nói đến một thứ « kim cò », mà vua nhà Chu, vào năm 623 đã tặng cho Tần Mục Công (659-621). Đoạn văn của **Sử ký** đọc rằng: Tam thập thất niên, Tần đặng do dư mưu phạt Nhung, vương Ich thập nhị quốc, khai địa thiên lý, toại bá Tây Nhung. Thiên tử sử Triệu công quá hạ Mục công dĩ kim cò ». Đoạn này, Edouard Chavannes dịch: « En 623, il battit le roi des Jung, s'annexa douze royaumes et s'ouvrit un territoire de mille lý. Il devint alors chef des Jung de l'Ouest. Le Fils du Ciel lui fit (en récompense) présent d'un tambour de bronze ». Dịch « kim cò » ra « tambour de bronze », hỏi có đúng không? Giả sử đúng, thì vấn đề trống đồng đã được biết đến từ lâu. Đáng khác, những chữ như « sử Triệu vương » không được dịch giả đề ý đến. (Che-ki, tập II, trang 44-45).

11. Olov Jansé công nhận rằng ở Đông Nam Á vẫn có một nghệ thuật đồ đồng riêng mà đặc tính là vòng tròn có tiếp tuyến và hình chữ S kép cùng hình dây xoắn. Xem bài « Un groupe de bronzes anciens propre à l'Extrême-Ase méridionale » trong *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, tập III, 1931, trang 99-139.

12. Madeleine Colani, « Vestiges d'un culte du Soleil en Indochine », *Institut Indochinois pour l'Étude de l'Homme*, số 1, 1939.

13. Parmentier, « Anciens Tambours de Bronze... » trang 11: Il n'est nullement dans l'habitude des primitifs de représenter un fait historique ou une scène spéciale.

14. Parmentier, **bài vừa dẫn**, trang 12.

15. Parmentier, **bài vừa dẫn**, trang 13: La maison se comprend plus aisément et son aspect, avec le décor de son toit, ne diffère guère de certaines maisons moi ou malaises.

16. Parmentier, **bài vừa dẫn**, trang 14-15.
17. Goloubew, « L'Age du Bronze », trang 35-36.
19. Lời **Quảng châu ký** được trích lại trong **Hậu Hán thư**, quyển 54, trong bộ **NTNS**, trang 747 cột 5. Xem Lê Tác An nam chí lược, bản dịch của Ủy ban Phiên dịch Sử liệu của Viện Đại học Huế, Đại học xuất bản, 1961, trang 48.
20. Goloubew, « L'Age du Bronze », trang 35: Il paraît à peu près certain que toutes ces images ont trait à des croyances mystérieuses et certaines cérémonies empreintes de magie, pratiquée par une collectivité primitive.
20. Goloubew, **bài vừa dẫn**, trang 36.
21. Goloubew, **bài vừa dẫn**, trang 37.
22. Ling Roth, « Alleged native writing in Bornéo, Internationales Archiv für Ethnographie, 1886, trang 59.
23. Vấn đề vật tổ của chủ nhân văn hóa Đông Sơn là chim, cách đây không lâu đã được bản đến một cách sôi nổi giữa các học giả ở Hà Nội. Đang khi Đào Duy Anh xác định lại lập trường của ông là chủ trương rằng vật tổ đó là chim Lạc, thì ông Văn Tân lại nói dứt khoát rằng: « Thuyết tổtem của lui Phi-nô, của Gô-lu-bép cũng như của ông Đào Duy Anh, vì vậy, là một thuyết phi khoa học, phi lý h sử, không làm sao tìm được cơ sở đứng vững ở lĩnh vực khoa học lịch sử Việt nam ». (**Tập san Nghiên cứu Lịch sử**, số 2, tháng 4, 1959, trang 19.). Trái lại ông Hà Văn Tấn nói: « Còn như việc thấy những hình vẽ người và thuyền hóa trang hình chim mà kết luận là dấu tích tổ-tem chim thì chứng tỏ thể có thể được... » Xem bài « Trả lời vấn đề tổ tem của người Việt » (**Tập san Nghiên cứu Lịch sử**) số 4, tháng 6, 1959, trang 72.