

Sài Gòn - Gia Định

Ký ức lịch sử - văn hóa

Huỳnh Ngọc Trảng

Chịu trách nhiệm xuất bản:
Giám đốc - Tổng Biên tập
ĐINH THỊ THANH THÚY

Biên tập : NGUYỄN THỊ LIÊN
Sửa bản in : MINH TÂM
Trình bày : MẠNH HẢI
Bìa : NGỌC KHÔI

NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

62 Nguyễn Thị Minh Khai, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh
ĐT: 028.38225340 - 028.38296764 - 028.38247225 - 028.38256713

Fax: 028.38222726 - Email: tonghop@nxbhcm.com.vn

Sách online: www.nxbhcm.com.vn - Ebook: www.sachweb.vn

NHÀ SÁCH TỔNG HỢP 1

62 Nguyễn Thị Minh Khai, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh • ĐT: 028.38256804

NHÀ SÁCH TỔNG HỢP 2

86 - 88 Nguyễn Tất Thành, Quận 4, Thành phố Hồ Chí Minh • ĐT: 028.39433868

GIAN HÀNG M01 - ĐƯỜNG SÁCH THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

Đường Nguyễn Văn Bình, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh

In số lượng 1.000 cuốn. Khổ 16 x 24 cm

Tại: Xi nghiệp in Nguyễn Minh Hoàng

Địa chỉ: 510 Trường Chinh, P. 13, Q. Tân Bình, TP. HCM

XNĐKXB: 3557-2018 / CXBIPH / 03-284 / THTPHCM cấp ngày 04/10/2018

QĐXB số: 1180 / QĐ-THTPHCM-2018 ngày 17/10/2018

ISBN: 9 7 8 - 6 0 4 - 5 8 - 8 3 2 2 - 8

In xong và nộp lưu chiểu Quý IV năm 2018



Ảnh bìa 1: Chợ bán chuối ở Bà Chiểu

Nguồn: **Ký họa Đông Dương / Nam Kỳ.**

Nxb. Văn hóa Văn Nghệ, TP. HCM, 2015, tr. 21.

Huỳnh Ngọc Trảng

Sài Gòn - Gia Định
*Ký ức
lịch sử - văn hóa*



NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

Sài Gòn - Gia Định ký ức lịch sử - văn hóa ■ 1

BIỂU GHI BIÊN MỤC TRƯỚC XUẤT BẢN
ĐƯỢC THỰC HIỆN BỞI THƯ VIỆN KHTH TP. HCM

Huỳnh Ngọc Trảng, 1952 -

Sài Gòn - Gia Định : ký ức lịch sử - văn hóa / Huỳnh Ngọc Trảng. - T.P. Hồ Chí Minh : Văn hóa - Văn nghệ T.P. Hồ Chí Minh, 2018.

408 tr. ; 24 cm.

ISBN 978-604-58-8322-8.

1. Di tích lịch sử -- Việt Nam -- Thành phố Hồ Chí Minh. 2. Thành phố Hồ Chí Minh (Việt Nam) -- Địa lý. 3. Thành phố Hồ Chí Minh (Việt Nam) -- Lịch sử. 4. Thành phố Hồ Chí Minh (Việt Nam) -- Đời sống xã hội và tập quán. I. Ts.

1. Historic sites -- Vietnam -- Ho Chi Minh City. 2. Ho Chi Minh City (Vietnam) -- Geography. 3. Ho Chi Minh City (Vietnam) -- History. 4. Ho Chi Minh City (Vietnam) -- Social life and customs.

915.9779 -- ddc 23

H987-T77

ISBN: 978-604-58-8322-8



Lời nói đầu

Khởi đi là một huyện trong hai huyện của phủ Gia Định hồi cuối thế kỷ XVII và rồi qua nhiều đổi thay, Sài Gòn là xứ đô hội của vùng đất mới, là hòn ngọc Viễn Đông... Ở đây, Sài Gòn là thành phố ngã ba đường vì đó là nơi cộng cư của nhiều dân tộc, rồi nối kết những luồng thông thương với khu vực và thế giới rộng lớn bên ngoài. Kéo theo đó là sự giao lưu không ngừng của những con người, những luồng văn hóa đa dạng. Chính vì vậy, nơi đây gánh lấy những thách thức của tình trạng thế giới hóa và trở thành phòng thí nghiệm của sự tiến bộ. Tuy vậy, mọi việc không phải diễn biến theo một chiều mà đó là một quá trình tiêu biểu cho cuộc đụng đầu lịch sử: tập trung những xung đột và giao lưu, những áp đặt và giải trừ, những áp bức và đấu tranh, những thất bại đau thương và những thắng lợi hào hùng, những thách thức của tình trạng thế giới hóa và nỗ lực bảo tồn phong hóa.

Rõ ràng là, trong hơn 100 năm qua, âm điệu phương Tây là âm điệu chủ đạo trong bản trường ca hiện đại, song sự đón nhận của các thế hệ cư dân bản xứ hoàn toàn không như nhau và đặc biệt những phản ứng từ thực tế đó đã nảy sinh ra những phong trào có đích và đường khác nhau, nhưng tất cả đều có xu hướng dân tộc chủ

nghĩa. Đây là điều kiện của truyền thống văn hóa còn được bảo tồn trong cộng đồng; tất nhiên không toàn vẹn mà là một cơ cấu văn hóa mang tính tổng hợp cũ - mới, tích hợp các thành tố nội sinh và các thành tố ngoại lai. Ở đó, cái mới đang trên đà ưu thắng và cái ngoại đang là xu thế thời thượng.

Chính vì vậy, công việc tìm hiểu di sản truyền thống ở Gia Định - Sài Gòn, từ lĩnh vực tín ngưỡng - tâm linh, văn học - nghệ thuật đến phong tục - tập quán vấp phải những trở ngại, trước hết là sự ít ỏi của nguồn tài liệu thư tịch liên quan và do vậy việc điều tra điển dã để thu lượm từ ký ức các bậc lão thành, từ lớp thế hệ cha ông là điều cần thiết. Xuất phát từ nhận định đó, trong những năm 1976 đến 1990, do yêu cầu của công việc biên soạn các bộ địa chí, tôi có cơ may đi rong ruổi đây đó và ghi chép thành một số bài viết dựa trên sự kết hợp những chỉ báo từ tài liệu thư tịch với những gì thu lượm được từ thực tế ở các huyện nội, ngoại thành Thành phố Hồ Chí Minh, mở rộng đến các tỉnh lân cận và nay tuyển chọn in chung vào một tập, lấy tên là *Sài Gòn - Gia Định - Ký ức lịch sử - văn hóa*.

Việc tuyển chọn để đưa vào tập sách này căn cứ theo tiêu chuẩn đủ - thiếu (các dữ liệu, thông tin), đúng - sai (về mặt học thuật) và hay - dở, xét một cách chủ quan về nội dung, cách thể hiện, tổ chức một bài viết. Mặt khác, trong dịp này, chúng tôi cũng sửa chữa, bổ sung một số chỗ, cốt cập nhật những gì xét thấy cần. Đây là sự tự đính chính những sai sót. Tất nhiên, việc đính chính đó không có nghĩa là đã sạch hết lỗi sai, tức sự hoàn hảo vẫn còn ở đằng xa - còn nhờ bạn đọc góp ý.

Tác giả

Dòng sông thời gian

Nhà Bè nước chảy chia hai

Ái về Gia Định, Đồng Nai thì về

Do nhiều nguyên nhân khác nhau từ thế kỷ XVI- XVII, lưu dân Thuận - Quảng đã rời bỏ quê hương bản quán vào lập nghiệp ở phương Nam. Họ đến bằng nhiều con đường; ở đó các dòng sông đã là thủy lộ nguyên sơ quan trọng để họ đến và tỏa ra tứ hướng lập nên thôn, lán, nậu, thuộc. Và rồi cũng chính những dòng sông ấy, qua thời gian đã đưa đến những luồng dân cư, những luồng giao lưu kinh tế, văn hóa quan trọng của thành phố ngã ba đường này.

I.

1. Nam Bộ là vùng đất mới khai phá, do đó, việc nó thừa hưởng thành tựu văn hóa dân tộc là một tất yếu lịch sử. Tuy nhiên, do tình trạng đất nước thời bấy giờ bị phân cắt thành Đàng Trong và Đàng Ngoài nên đa số lưu dân đến Đồng Nai - Gia Định lập nghiệp là dân Thuận - Quảng. Điều này đã chỉ rõ văn hóa Thuận - Quảng là những hạt giống đầu tiên được gieo trồng trên vùng thổ nhưỡng mới này, chúng sẽ là cơ sở của văn hóa Nam Bộ. Chính vì vậy mà trong những ghi chép về phong hóa Gia Định trong *Gia Định thành thông chí*, viết vào đầu thế kỷ XIX (tức hơn 100 năm kể từ năm 1698, khi Nguyễn Hữu Cảnh chính thức sáp nhập vùng đất này vào lãnh thổ Việt Nam, và trên dưới hai trăm năm, kể từ khi

chúa Nguyễn lập Sở thu thuế ở Sài Gòn, và lâu hơn nữa kể từ khi có người Việt đến định cư ở đây) rất dễ nhận ra những tập tục đó thuộc văn hóa Thuận - Quảng: Đêm 23 tháng chạp có tục hát sặc bùa; bữa trừ tịch thượng nêu, mồng bảy hạ nêu, cùng với các kiêng kỵ khác: khi sinh vẫn theo tục treo một thanh củi cháy dở trước nhà để báo tin sinh con trai hay gái, đầy tháng làm lễ cúng 12 bà Mụ, đầy năm cúng thôi nôi; thờ cúng tổ tiên vẫn giữ lệ giấy mã vào tháng chạp chứ không chờ đến Thanh Minh; thờ ông Táo, kính trọng các nữ thần, thờ cá ông v.v..⁽¹⁾

2. Lưu dân Thuận - Quảng vào Đồng Nai - Gia Định phần lớn là những người nghèo, họ tha phương để kiếm miếng cơm manh áo, trốn tránh luật lệ hà khắc hoặc vì sưu cao thuế nặng mà phải đào tẩu tìm đất mới làm lại cuộc đời. Họ không phải người có học thức ra đi với mục đích mưu bá đồ vương nhằm cải cách xã hội hay ngâm thơ vịnh phú và cũng không phải người tị nạn chính trị hay kỳ thị tôn giáo, chính vì vậy hành trang văn hóa của họ là vốn văn hóa dân gian mà họ thủ đắc tại quê hương bản quán. Đó là những tập tục tín ngưỡng, khuôn mẫu thiết chế văn hóa “đình - chùa - miếu - vũ” cùng những hình thức lễ hội của làng xã truyền thống; và đáng kể hơn là vốn văn nghệ dân gian nặng về diễn xướng hơn là ngâm vịnh và đọc (hò, hát, nói vè, nói thơ, diễn tuồng...), một đặc điểm cơ bản của văn học Đàng Trong và đặc biệt nổi bật ở Nam Bộ mãi về sau này⁽²⁾. Chính vì vậy nên mới dẫn đến tình trạng chuộng “ca vũ”, thích “diễn hí” quanh năm suốt tháng mà tác giả các sách *Gia Định thành thông chí*, *Trấn Tây kỷ lược*, *Đại Nam nhất thống chí* ít nhiều đều lên tiếng phản nản là thái quá. Mặt khác, cũng từ thực tế đó nên sĩ phu chỉ “ham đọc sách, cốt yêu cầu tinh thông nghĩa lý mà vụng về văn từ”⁽³⁾ và sau này, các nhà thơ, nhà văn trưởng thành ở vùng đất này nặng

1. Trịnh Hoài Đức, *Gia Định thành thông chí*, Tu Trai Nguyễn Tạo dịch, Phủ Quốc Vụ khanh đặc trách văn hóa xuất bản năm 1972, tập Hạ, tr. 5 - 17.

2. Xem Nguyễn Văn Xuân, *Khí những lưu dân trở lại*, Thời Mới xuất bản, 1969, tr. 13 - 50.

3. *Đại Nam nhất thống chí - Lục tỉnh Nam Việt*, Tu Trai Nguyễn Tạo dịch, Phủ Quốc vụ khanh đặc trách văn hóa, 1973, tập Thượng, tr. 67.

về lối văn chương bình dân, gần với lời ăn tiếng nói hàng ngày nhưng lại có thể đưa tác phẩm của mình đến với đông đảo công chúng hơn là loại văn chương mỹ lệ, đầy ắp những điển tích hoa mỹ, nghĩa lý sâu xa đáp ứng yêu cầu thưởng ngoạn cao cấp của tầng lớp thượng lưu đặc tuyển.

3. Việc xác định vai trò quan yếu của văn hóa dân gian trong văn hóa Đồng Nai - Gia Định tính đến những thập kỷ đầu của thế kỷ XIX trên đây hoàn toàn không có ý phủ định ảnh hưởng của văn hóa chính thống của chế độ phong kiến đã và đang ngày càng phát triển cùng với sự phát triển lớn mạnh của hệ thống cai trị của nó ở mảnh đất này mà chỉ muốn lưu ý rằng hệ ý thức Nho giáo cùng với những thiết chế văn hóa - giáo dục, những định chế về đạo đức, lối sống và nếp sống của nó nói chung chưa hoàn toàn chiếm được địa vị thống trị, nhất là văn hóa hành vi và phong tục tập quán.

Nếu một hiện tượng chỉ trở thành văn hóa khi nó đi vào đời sống và trở thành thói quen thì văn hóa truyền thống, sau những nỗ lực “quốc điển hóa” tự giác của những người cầm quyền cũng đã từng bước xác lập được chỗ đứng của nó trong văn hóa Lục tỉnh Nam Kỳ. Hệ thống trường lớp từ huyện, phủ đến tỉnh cũng như cơ cấu “đền - miếu - đàn - từ” cùng với chế độ tế lễ định kỳ được hình thành với quy mô nhất định ở Gia Định và các tỉnh Nam Kỳ nói chung là từ thời kỳ Gia Long đến thời Thiệu Trị thực sự đã tạo thành nề nếp mới. Trịnh Hoài Đức đã viết về kết quả của công cuộc “quốc điển hóa” rằng: “... nơi lều tranh, ngõ hẻm cùng bước lên cảnh xuân đài hóa nhật, bỏ xấu mà hòa theo mỹ tục thuần phong”⁽⁴⁾. Ý kiến này hẳn là sự tô hồng mà thói thường các quan chức cai trị thường mắc phải, vì trong thực tế, chính Trịnh Hoài Đức đã kê ra hàng loạt “những thói xấu” - tức những tập tục dân gian không chính thống, không theo chuẩn mực quốc điển - vẫn tồn tại phổ biến: nào là người Gia Định “chuộng đạo Phật, tin việc đồng bóng, kính trọng nữ thần như bà Chúa Ngọc, bà Chúa Động,

4. Trịnh Hoài Đức, sdd, tập Hạ, tr. 3

bà Hòa Tinh, bà Thủy Long, cô Hồng, cô Hạnh”; hôn lễ thì “làm đủ sáu lễ chỉ có nhà kẻ sĩ mà thôi”; về tang tế thì “hay dùng gia lễ Văn công, nghi tiết Khâu thị”, lại có tục “ở tang theo đạo Phật, cúng cơm 49 ngày mới thôi”⁽⁵⁾ hay “tang lễ theo Nho hay đạo Phật, tục không nhất luật”⁽⁶⁾...

Nói tóm lại, văn hóa Gia Định (sau đó, lục tỉnh Nam Kỳ) cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX là một cơ cấu đan xen những thành tố văn hóa chính thống và những yếu tố dân gian, ở đó văn hóa dân gian Thuận - Quảng tuy còn chiếm địa vị quan yếu, song do những điều kiện tự nhiên và lịch sử xã hội tại chỗ nên đã biến đổi ít nhiều khác với nguyên bản.

II.

1. Trước hết, họ buộc phải thích nghi chỉ giao tiếp với thiên nhiên phương Nam, tuy nhiều ưu đãi nhưng hoang hóa, lắm côn trùng gây tật bệnh và thú dữ. Người lưu dân Thuận - Quảng vào đây với trình độ nông nghiệp lạc hậu, công cụ lao động thô sơ, thậm chí không thích hợp với đất đai và điều kiện khí hậu thủy văn mới mẻ xa lạ. Sông rạch chằng chịt lại chỉ chèo chống với ghe xuồng nhỏ. Đối phó với thú dữ vũ khí chỉ là dao, gậy, bẫy, rọ và khá hơn là có chút võ nghệ. Ở Thuận - Quảng quen thâm canh từng mảnh ruộng nhỏ, đến Đồng Nai - Gia Định đồng ruộng bao la... Nói chung là phải thử nghiệm và cải thiện mọi thứ thuộc cái mà ngày nay các nhà dân tộc học gọi là văn hóa vật chất.

Gia Định là xứ sông nước, nên “mười người đã có chín người quen việc chèo thuyền, thạo bơi lội, ưa ăn mắm”⁽⁷⁾ là kết quả của việc thích ứng với điều kiện tự nhiên Nam Bộ, sau một thời gian nhất định. Tương tự, hình thái làng là cụm cư trú tập trung rời dọc theo sông, rạch; cất nhà dạy mặt ra sông rạch, có đường mương

5. Trịnh Hoài Đức, sdd, tập Hạ, tr. 4 - 5.

6. *Đại Nam nhất thống chí*, sdd, tập Trung, tr. 7, tập Thượng tr. 6 - 7.

7. Trịnh Hoài Đức, sdd, tập Hạ, tr. 14.

cho ghe xuống vào ra, việc sử dụng cây dừa nước thay thế cho tre, mây, tranh, rá; danh mục các món ăn nghiêng về thủy sản, ưa thịt vịt hơn thịt gà v.v.. Tất cả tạo nên một nếp sống được gọi chung là “văn minh sông rạch”.

Đường sông là mạch máu giao thông chính nên ghe xuống là phương tiện giao thông phổ biến. Chợ búa hầu như đều hình thành từ những bến sông, rạch hay kinh đào. Những *giáp nước*, nơi ghe xuống dừng lại đợi con nước lớn ròng để “chèo xuôi mát mái” luôn dẫn đến việc hình thành tụ điểm buôn bán, rồi thành chợ, thành thị tứ và sau đó là phố phường đô hội. Sông nước đã điều kiện hóa phương thức phát triển kinh tế - xã hội như thế là một “quy luật” khá phổ biến ở Nam Bộ suốt nhiều thế kỷ, trước khi giao thông đường bộ giành được vai trò chủ đạo từ những năm 1940 trở về sau.

Đất rộng người thưa. Làng đông tách ra thôn nhỏ, hay lập ra làm ấp mới lấy tên làng cũ để giữ lễ, ghép với số thứ tự nhất, nhì, tam hay đông, tây, nam, bắc, trung. Ranh giới làng không cần phân định rõ. Dân chúng rời khỏi nơi cư trú mà không bị ràng buộc gì. Làng không phải là một tổ chức cố kết chặt chẽ và đóng cửa, không có lũy tre bao bọc làm phương tiện phòng thủ. Mặt khác, bởi nhu cầu về nhân lực lớn nên hương chức làng thôn và điển chủ chấp nhận rộng rãi sự ngụ cư và nhập cư, thậm chí còn tạo điều kiện thuận lợi, sẵn đón người xa xứ đến. Tính hiếu khách, tinh thần “tứ hải giai huynh đệ”, “điều nghệ” trở thành nét tính cách phổ biến của người Nam Bộ gốc ở đó. Đây là hiện tượng mà các quan chức cai trị, với chức năng quản lý của họ, lấy làm bức bối: “Có khách đến nhà, đầu tiên gia chủ dâng trầu cau, sau đó là dâng cơm bánh tiếp đãi trọng hậu, không kể người thân sơ, quen lạ đều thu nạp, khoản đãi. Cho nên người đi chơi không cần đem tiền gạo theo mà lại có nhiều người lậu xâu, trốn thuế đến xứ nầy ẩn núp, bởi vì có chỗ dung dưỡng vậy”⁽⁸⁾. Nói chung nếp sống làng xã cởi mở và không chặt chẽ như các địa phương khác. Hầu như ở Nam Bộ không mấy làng có “hương ước”,

8. Trịnh Hoài Đức, sdd, tập Hạ, tr.12.

để thể hiện cái chuẩn mực “nước có luật pháp, làng có châm qui” như làng Minh Hương (làng người Hoa lai Việt, có hương ước công bố năm 1789) được nhà Nguyễn ban cho bức đại tự “*Thiện tục khả phong*” và được coi là nơi có nếp sống mẫu mực của thời ấy.

Gỏi chi ngon bằng gỏi tôm càng,

Đố ai lịch sự cho bằng làng Minh Hương⁽⁹⁾.

Từ cuối thế kỷ XVII đến thế kỷ XVIII, người dân ở vùng đất Nam Bộ vẫn coi “hai huyện” (tức hai huyện đầu tiên được thành lập của phủ Gia Định năm 1698: Phước Long và Tân Bình) là mẫu mực về phong hóa, tiêu biểu cho sự sang trọng, lịch lãm, là *người dinh*, khác với dân quê mùa. Nhưng đến thế kỷ XIX, việc người làng Minh Hương trở thành mẫu mực thời thượng, lịch sự không đâu bằng một phần do họ là dân thành thị và một phần do họ là dân Việt gốc Hoa, những người thủ đắc được cả văn hóa Trung Hoa và văn hóa Việt - một chuẩn mực văn hóa thời thượng khác mà chúng ta sẽ trở lại ở phần sau.

2. Đồng Nai - Gia Định, trong những năm cuối cùng của cuộc nội chiến, không bị ảnh hưởng trực tiếp của chiến tranh. Từ năm 1788, vùng đất này đã bước vào công cuộc xây dựng hòa bình. Thành Gia Định được xây dựng theo kiểu thành Vauban và là cơ quan của Gia Định kinh với dinh thự, kho lẫm, cuộc chế tạo, xưởng đóng ghe xuống, tàu chiến. Hệ thống đường sá, phố chợ được chỉnh đốn một bước quy mô. Thương cảng Bến Nghé thu hút tàu bè của thương nhân ngoại quốc đến buôn bán đông đảo. Chợ phố, bến cảng đã làm cho Bến Nghé - Sài Gòn (hiều là Chợ Lớn) trở thành trung tâm chính trị, kinh tế của cả vùng. Toàn cảnh nơi đây là “dân cư đông đúc, chợ phố san sát: nhà tường, nhà ngói liên tiếp cùng nhau (...) Tàu ghe hải dương đến buôn bán qua lại, cột buồm liên lạc, xưng là xứ đô hội của cả nước không đâu sánh bằng”⁽¹⁰⁾. Một thương nhân người Anh, Finlayson, ghé đến Gia Định năm 1821 đã ngạc nhiên:

9. *Khoản ước và tiểu sử các vị tiền bối*, Hội Minh Hương Gia Định xuất bản, Chợ Lớn, 1951.

10. Trịnh Hoài Đức, sdd, tập Hạ, tr.19.

“Không ngờ ở miền xa xôi này lại có một thành thị to và rộng như vậy! (...) Cách xếp đặt phố xá ở đây còn phong quang, thú vị hơn nhiều kinh đô Châu Âu”⁽¹¹⁾.

Sự phát triển đô thị đã tạo ra một nếp văn hóa thị dân. Đó là điều tác giả *Đại Nam nhất thống chí* đã nhận định: “Dân thôn dã thì chất phác, dân thành thị thì du đãng”, hay cụ thể hơn như tác giả *Gia Định thành thông chí* đã nêu: “Quen nghề thương mại, nhiều người ở chợ búa, có thuyền đi ở - gọi là tứ chiếng”. Các nhà viết sử phong kiến vì quan điểm trọng nông nên có ác cảm với đám dân nghèo thành thị. Thực ra họ chỉ là những người buôn bán nhỏ và lao động làm thuê để kiếm sống.

Nói chung, ở Gia Định bấy giờ, tác động của quá trình đô thị hóa đã tạo nên một nếp sống văn hóa khác với nếp sống văn hóa cũ vẫn còn phổ biến ở nông thôn. Chẳng hạn như ở hai huyện Phước Lộc và Thuận An (nay là Cần Đức - Cần Giuộc, và Bến Lức - Thủ Thừa, Long An): “Trong mười nhà có chín nhà làm nông, chỉ có một nhà buôn bán nên tập tục vẫn chất phác như xưa”. Ngược lại, trong khu vực đô thị hóa, cơ cấu xã hội đã phân hóa thành nhiều tầng lớp và chuẩn mực văn hóa trở nên rất đa dạng. Bài phú *Cổ Gia Định phong cảnh vịnh* sáng tác vào đầu thế kỷ XIX cho ta biết lúc ấy có *quan, có dân; kẻ có đủ vông nghênh ngang, có kẻ làm lính làm hầu; có con đồ, con rồi (bán cá); có thương khách qua lại, có sư sãi ở chùa Cẩm Đệm; có xóm hoa nương (đi điếm), có khách làng chơi, có xóm Lò Rèn, Lò Gốm, Lò Vôi; có người chuyên nghề hàng xáo (xay gạo để bán); có xóm chuyên làm bột mì, bột lọc, có chốn trường thi “lầy lầy nho phong”, “nhà quốc học đầy đầy sĩ tử” có người phương Đông qua lại buôn bán, có lũ Tây dương “da trắng bạc”; có “quân Huế trọ trọ, kéo neo hè hụi dưới sông”; có khách giả rao kẹ trên đường, có dây thây bói nhóm bên đường, có nậu quân phường (ăn mày) ngồi dưới cội; có nhiều nhà giàu một lạ một lung, có kẻ khó sạch trơn “và đất và đui”; có lính nghèo kéo*

11. Finlayson, *Journal de voyage*, Bull. de la Société des Etudes Indochinoises, 1939.

cửa chông khu, có chốn quan phong xa xứ...⁽¹²⁾. Nói chung, toàn bộ phong hóa của chốn thị thành như vậy đã thực sự được coi là một mẫu mực thời thượng, đại biểu cho nếp sống sang trọng khác với thói phong lưu cũ và càng khác với nếp sống chốn quê mùa.

3. Sự đa chủng trong cơ cấu dân số Đồng Nai - Gia Định đã xác lập một đặc điểm khá quan trọng của văn hóa ở đây. Từ buổi đầu có người Việt, người Hoa, người Khmer và sau đó, lại có người “Tây Dương” (gồm Phú Lãng Sa, Hồng Mao, Ma Cao), Cao Miên, Đơ Bả đến “kiểu ngụ chung lộn”. Sự cộng cư như vậy tất yếu dẫn đến giao lưu văn hóa. Song trong tất cả các trường hợp, nổi bật là quan hệ giao lưu văn hóa giữa người Việt và người Hoa.

Đã có nhiều nhà nghiên cứu nói đến quan hệ giao lưu văn hóa Việt - Khmer, Việt - Chăm, Việt - Hoa, song sự biện luận của họ trong hầu hết các trường hợp ít nhiều có tính suy diễn, quyết định luận chủ nghĩa. Rõ ràng là các dấu vết văn hóa - tín ngưỡng Chăm (tục thờ bà chúa Ngọc, bà Chúa Động, cậu Chài, cậu Quý... chẳng hạn) có mặt ở Nam Bộ là một thứ văn hóa Chăm đã được “Thuận - Quảng hóa”. Chúng đến Nam Bộ gián tiếp qua những lưu dân Việt hơn là giao lưu trực tiếp như sự giao lưu văn hóa Việt - Khmer, Việt - Hoa. Tuy trực tiếp, song cũng cần lưu ý đến sự khác biệt giữa truyền thống văn hóa Bà la môn - Phật giáo tiểu thừa của người Khmer và truyền thống Tam giáo Nho - Phật (đại thừa) - Lão của người Việt và người Hoa. Điều này giải thích tại sao trong lĩnh vực văn hóa vật chất, người Việt tiếp thu khá nhiều vật dụng và công cụ phục vụ sinh hoạt và sản xuất (nóp, cà ràng, cà ròn, ghe cui, cày Miên, nọc cấy, phảng và cù nèo...) cả kỹ thuật canh tác, giống lúa... thì ngược lại trong lĩnh vực văn hóa tinh thần, sự tiếp thu lại quá ít ỏi. Đáng kể là tục thờ ông Tà, một tập tục Khmer ít nhiều gợi lại ký ức thờ đá, hay hình ảnh một miếu Thổ thần của người Việt. Tình hình này hầu như hoàn toàn khác so với sự giao lưu của hai dân tộc “dị chủng đồng văn”: Việt và Hoa.

12. *Saigon d'autrefois*, Trương Vĩnh Ký chép ra Quốc ngữ và dẫn giải, Bản in Nhà hàng G.Guiland et Martinon, Saigon. 1882.

Ngoài yếu tố lịch sử - văn hóa tương đồng ấy, trong điều kiện cụ thể ở Gia Định, người Việt, người Hoa “kiểu ngụ chung lộn đông đảo” (*Gia Định thành thông chí*) và nơi đây là một tụ điểm giao thương với tàu buôn Trung Quốc nên tốc độ và mức độ giao lưu văn hóa của người Việt và người Hoa tăng lên nhiều lần hơn, nhất là ở Biên Hòa, Gia Định, Hà Tiên, Bạc Liêu. Điều đó đã làm nảy sinh hiện tượng đa ngữ, cái mà tác giả *Gia Định thành thông chí* gọi là “có nhiều người thông tiếng nói của người Phước Kiến, Quảng Đông, Triều Châu, Hải Nam, Tây Dương, Tiêm La”⁽¹³⁾ và trong giao tiếp hàng ngày lại “thường pha tiếng Tàu, tiếng Cao Miên”⁽¹⁴⁾. Bấy giờ vùng đất này, theo cách nói đại lược của ông quan Minh Hương Trịnh Hoài Đức thì: “Nhà cửa, khí dụng của các nhà văn vật (hiểu là tầng lớp thượng lưu - HNT) đồng như phong tục Trung Hoa”, trong tập tục lễ tiết thì “các tiết Đoan dương, Trùng Cửu, Thất tịch, Trung thu nhiều chỗ theo chế độ Trung Hoa”⁽¹⁵⁾. Đây là tình hình phổ biến ở tất cả các trấn Biên Hòa, Phiên An, Định Tường và Hà Tiên (xem “Phong tục chí” trong *Gia Định thành thông chí*).

Ở Sài Gòn (hiểu là Chợ Lớn ngày nay), Trịnh Hoài Đức cho biết là có đến thờ Quan Thánh, miếu thờ bà Thiên Hậu, miếu thờ bà Chúa Thai Sinh và ảnh hưởng của các tập tục tín ngưỡng của người Hoa này phổ biến trong cộng đồng cư dân ở đây như là của chung không phân biệt:

- *Chói chói bầy chùa ông Quan đế*
Nền trung nghĩa cao danh ngàn thuở.
- *Coi chùa Ông Bốn đầu cân,*
Dám quên ngọn rau, tấc đất.

13. Trịnh Hoài Đức, sdd, tập Hạ, tr. 19

14. Trịnh Hoài Đức, sdd, tập Hạ, tr. 14.

15. Trịnh Hoài Đức, sdd, tập Hạ, tr. 10.

- *Kẻ lâm râm khẩn vái bà chúa Thai Sinh,*
Xin mẹ tròn con vuông, chẳngặng đặng trai, thì đặng gái.
Người ki cúc lạy chùa bà Mẫu Hậu.
Xin thuận buồm xuôi gió, đi đến chốn về đến nơi.
(Cổ Gia Định phong cảnh vịnh)

Như vậy, trong chừng mực nào đó, ảnh hưởng của văn hóa Hoa đã tạo nên một *phức thể Minh Hương* - hiểu là cơ cấu văn hóa tổng hợp của văn hóa Việt và văn hóa Hoa - vào thế kỷ XIX ở xứ Gia Định. Đặc điểm này biểu lộ rõ ở khu vực thành thị, thị tứ nhất là tầng lớp thượng lưu và biểu lộ mờ nhạt hơn ở vùng nông thôn và tầng lớp lao động.

III.

1. Trong thực tế, trước khi Pháp hạ thành Gia Định (1859), những yếu tố văn hóa phương Tây đã thâm nhập vào đời sống văn hóa của vùng đất này. Chúng thâm nhập qua sự giao tiếp với thương nhân, các nhà truyền giáo, và đặc biệt là các chuyên gia kỹ thuật Châu Âu được Nguyễn Ánh trọng dụng. Súng, đạn, tàu đồng, rồi thành Qui (xây năm 1790) làm theo kiểu Vauban do Puymanel vẽ kiểu là những thí dụ. Ngoài ra, trong đội ngũ quan chức, đã có người được phương Tây đào tạo. Tiêu biểu như Nguyễn Văn Học, người đầu tiên vẽ bản đồ quy hoạch thành Gia Định theo phương pháp bản đồ học có tỉ lệ xích của phương Tây vào năm 1815... Tuy nhiên sự xâm nhập của văn hóa phương Tây đối với vùng đất này thực sự trở lên mạnh mẽ, làm biến đổi cả về lượng lẫn về chất, đó là khi vùng đất này bị chiếm đóng và trở thành thuộc địa.

Sự thâm nhập của văn hóa phương Tây, trong chừng mực nhất định được vua chúa nhà Nguyễn đồng tình, nhưng luôn luôn bị đối kháng, nhất là đạo Thiên chúa. Sự đối kháng với tôn giáo bị coi là “tà đạo” này ngày càng vượt khỏi mâu thuẫn tư tưởng - văn hóa để mang ý nghĩa chính trị:

*Dân mà về đạo Tây rồi,
Nước người Tây lấy mấy hồi nhọc lo.*

(Nguyễn Đình Chiểu, *Dương Từ - Hà Mậu*)

Tuy nhiên, điều cần lưu ý là trong sự đối kháng chính trị đó vẫn luôn hàm chứa sự đối kháng văn hóa, kể cả ngay trong lúc công cuộc kháng chiến diễn ra quyết liệt:

*Sống làm chi theo quân tả đạo, quảng vừa hương,
xô bàn độc thấy lại thêm buồn;
Theo làm chi ở lính mã tà, ban rượu chát,
phát bánh mì nghe càng thêm hổ.*

(Nguyễn Đình Chiểu, *Văn tế Nghĩa sĩ Cần Giuộc*)

Sự đối kháng với văn hóa, cả “văn hóa vật chất” lẫn văn hóa tinh thần của thực dân Pháp diễn ra trong tầng lớp sĩ phu yêu nước và nhân dân lục tỉnh Nam Kỳ kéo dài mãi đến nửa đầu thế kỷ XX dưới nhiều mức độ, hình thái khác nhau và ngày càng trở nên suy yếu dần. Họ không chỉ đối kháng đạo Thiên chúa để bảo vệ vừa hương bàn độc, thờ tổ tiên, mà cả việc không dùng rượu chát, bánh mì, xà bông, thậm chí không đi trên đường lộ do Tây đắp và đặc biệt là chống lại việc học chữ Quốc ngữ latin

*Đền Sài Gòn ngọn xanh, ngọn đỏ,
Đền Mỹ Tho ngọn tỏ, ngọn lu.
Anh về anh học chữ nhu (Nho),
Chín trăng em đợi, mười thu em chờ.*

Đến khi vũ khí và sức mạnh vật chất của thực dân Pháp đè bẹp lực lượng yêu nước, cũng như đã tạo nên những biến đổi trong sự phát triển kinh tế - xã hội, kéo theo sự thay đổi trong văn hóa ở vùng đất này thì sự đối kháng vẫn còn tiếp diễn dưới hình thức xung đột giữa lối sống được coi là các phong hóa truyền thống và lối sống tân

thời. Tình hình này kéo dài suốt những thập niên đầu thế kỷ XX và một trong những biểu hiện dai dẳng của nó là các phong trào “tôn giáo cứu thế” (messianism): Bửu Sơn kỳ hương, Tứ Ân hiếu nghĩa, Phật giáo Hòa Hảo, Cao Đài...

Ngoài mục đích chính trị, các phong trào “tôn giáo cứu thế” vào cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX có thể coi là một đối kháng toàn diện, bao gồm sự phản bác cơ cấu xã hội thuộc địa, hệ tư tưởng - giáo thuyết, đến các lối sống khác ngược lại với phong tục tập quán của xã nông nghiệp cổ truyền. Các tôn giáo địa phương này đề ra những luật đạo và những hoạt động nhằm mục đích duy trì cơ cấu xã hội nông thôn cổ truyền, cũng như cố bảo lưu các chuẩn mực gia giáo, đề cao tình cảm gia đình, tình cảm cộng đồng cùng với thiết chế văn hóa làng xã thời phong kiến... đang trên đà bị tan rã. Về lý tưởng chính trị, các tôn giáo cứu thế vẫn cố quay về với chế độ quân chủ, luôn gắn với việc trông chờ xuất hiện một đấng minh quân cứu đời độ thế; về đạo đức, họ xiển dương việc bảo tồn chuẩn mực đạo đức phong kiến với tam cương ngũ thường và quảng bá thuyết nhân quả của Phật giáo, gắn với sự phán xét theo một tận thế luận (hội Long Hoa) và viễn cảnh của một kiếp đời mới đầy hoan lạc và thái bình thịnh trị; về phong tục, họ bảo lưu y phục cổ, giữ búi tóc như “kỷ niệm của tổ tiên”, kinh kệ dùng lối độc xướng truyện thơ lục bát, điệu nói thơ Văn Tiên cùng với các hình thức cổ thi và dàn nhạc lễ cổ truyền¹⁶.

Cùng với xu hướng quay về với truyền thống còn có dạng phản ứng bị động hơn là xu hướng hỗn dung văn hóa: hoặc thu nạp vào diện thờ một tập hợp thần thánh đa tạp, cái tổng thể mà Henri Maspero - nhà nghiên cứu người Pháp chuyên về tôn giáo Trung Quốc - gọi là “tôn giáo dân gian hiện đại” do các nhóm Thiên Địa

16. Xem: Nguyễn Văn Nghĩa, “Vài nhận xét về phong trào tôn giáo cứu thế của nông dân Việt ở đồng bằng sông Cửu Long”, tạp chí *Dân tộc học*, 1985, số 2, tr. 51 - 58.

Hội người Hoa du nhập vào⁽¹⁷⁾, hoặc gán cho mình sứ mệnh hợp nhất cuối cùng của các tôn giáo để dung nạp một cách đa tạp tất cả những gì có mặt trên đời. Tôn chỉ “qui nguyên tam giáo” và “hiệp ngũ nhĩ” của đạo Cao Đài là nỗ lực trở về nguồn cội của các đạo Nho, Phật, Lão và đồng thời hợp nhất ngũ chi: Phật đạo, Tiên đạo, Thánh đạo (Thiên chúa giáo), Thần đạo và Nhơn đạo. Đây là một thí dụ tiêu biểu. Sự tổng hợp này đã dẫn đến việc hình thành một phức thể lai tạp, có tính baroque, hoàn toàn khác với quan điểm tiếp thu văn hóa của những người muốn canh tân xã hội của phong trào Minh Tân (tên gọi phong trào Duy Tân ở Nam kỳ) diễn ra trong thập niên đầu của thế kỷ XX trên vùng đất này.

2. Cùng với nỗ lực tìm hiểu và khai thác thuộc địa là nỗ lực “khai hóa” dân bản xứ. Vào những năm cuối thế kỷ trước, Trương Vĩnh Ký, ngoài việc biên soạn các giáo trình để truyền bá ngôn ngữ - văn học Việt và Pháp, ông cũng đã viết *Les convenances et civilités annamites* (Phép lịch sự An Nam) nhằm chỉ vẽ cho các quan Lang Sa biết phong tục lễ nghĩa của con nhà An Nam để khỏi làm mất lòng nhau và “làm cho mẹ gà phải thương con vịt”. Ngược lại, chúng ta cũng thấy những sách chỉ dạy về lối sống và cách thức sống của người Pháp như *Phép lịch sự Tây cho người An Nam dùng* của Jacques Lê Văn Đức (xuất bản năm 1941). Cuốn sách này trình bày khá tỉ mỉ về các phép tắc trong giao tiếp (chào hỏi, giới thiệu, cách bắt tay, sử dụng danh thiếp...), các cách sử dụng âu phục, cách đãi tiệc, sắp bàn ăn, cách dùng các loại rượu Tây, cách sử dụng thìa, nĩa, cách thức tiến hành tham dự các ngày lễ tiệc gia đình và công cộng... Đây là cẩm nang cần thiết cho một bộ phận người Việt có quan hệ với Pháp. Thoạt đầu là đám dọn bàn (bồi), các quan chức tân trào và sau đó là tầng lớp công chức, điền chủ và dần dần các nề nếp ấy trở nên thời thượng phổ biến trong tầng lớp trung lưu, lan

17. Huỳnh Ngọc Trảng, “Tin ngưỡng dân gia Gia Định - Sài Gòn” trong *Địa chí Văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh*, tập IV, tr. 57-107

rộng đến hàng cai tổng, viên chức hội tế. Đặc biệt, từ những năm đầu thế kỷ này, phong trào Minh Tân đã công khai thúc đẩy công cuộc phát triển công thương và hô hào sống theo lối văn minh phương Tây. Do đó, sự tiếp thu văn hóa phương Tây càng trở nên mạnh mẽ hơn.

Về văn hóa, trên các báo *Lục tỉnh tân văn*, *Nông cổ mín đàm* (lúc là cơ quan ngôn luận của phong trào Minh Tân), đăng tải nhiều bài hô hào cải cách phong tục, cổ vũ phong trào đá bóng, luyện tập võ nghệ, đi Vũng Tàu tắm biển, chống thầy đám, sửa đổi việc ma chay, cưới hỏi, bài trừ cờ bạc, á phiện, cổ xúy ăn Tết đơn giản và đòi nhà nước thuộc địa mở thêm trường học, dạy chữ quốc ngữ latinh, thủ bỏ niêm luật thơ Đường... Ở các tỉnh lỵ, nhất là ở Sài Gòn, kể đến là Mỹ Tho, nhà hàng khách sạn mở ra. Điên chủ lục tỉnh, công chức kẻ mặc áo dài, khăn đóng, đi giày hàm ếch, người mặc âu phục, đội nón Tây, thất nơ, râu vuốt sáp, tóc hót ngắn, lui tới ăn uống, thưởng thức các trò vui “nhạc tài tử ca xang và có hát thuật xen kẽ”. Nếp sinh hoạt thay đổi: văn minh quán xá, uống cà phê, rượu chất đã thịnh hành, trở thành thói quen phổ biến.

Hệ thống trường học Pháp - Việt phát triển, báo chí quốc ngữ ra đời và càng ngày càng ra nhiều báo. Công nghiệp in ngày càng phát triển⁽¹⁸⁾ cho ra đời hàng loạt ấn phẩm tiếng Pháp và thơ, tuồng, truyện, tích bằng chữ quốc ngữ La tinh. Tất cả những nỗ lực đó đã thực sự làm thay đổi bộ mặt văn hóa ở vùng đất này bất chấp những phản ứng biểu hiện dưới nhiều hình thức khác nhau của xu hướng bảo thủ văn hóa truyền thống.

Lúc đầu *thơ, tuồng, truyện, tích* và cả *hò, vè* in ra đã đáp ứng thị hiếu của thời “quá độ” từ văn hóa Hán Nôm sang văn hóa Quốc ngữ La tinh của công chúng chưa quen với khẩu vị mới. Song trong tầng lớp trí thức Tây học thực sự đã đổi mới thị hiếu thường ngoạn

18. Xem Đỗ Văn Anh, “Nghề in và xuất bản ở Sài Gòn”, trong *Địa chí văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh*, tập II, 1988, tr. 413 - 419.

văn học nghệ thuật. Họ thích xem kịch, chiếu bóng câm, đọc tiểu thuyết rôman và từ cuối thế kỷ XX đã có những cây bút thử nghiệm và tiểu thuyết.

Thấy Lazaro Phiền của Nguyễn Trọng Quản, xuất bản năm 1887 ở Sài Gòn, là tiểu thuyết đầu tiên của nước ta viết bằng chữ Quốc ngữ La tinh. Sau đó là *Hoàng Tổ Oanh hàm oan* của Trần Thiên Trung (1910), *Phan Yên ngoại sử tiết phụ gian truân* của Trương Duy Toàn (1910), kế đó là tiểu thuyết của Tần Dân Tử, Lê Hoàng Mưu, Nguyễn Chánh Sắt, Phú Đức, Hồ Biểu Chánh... Chữ “roman” thấy in đầu tiên trên bìa cuốn *Hà Hương phong nguyệt* của Lê Hoàng Mưu năm 1915, cụm từ “kim thời tiểu thuyết” (“kim thời” hiểu là thời hiện đại) in trên bìa *Nghĩa hiệp kỳ duyên* của Nguyễn Chánh Sắt (1919), và sau đó thì có đủ các loại tiểu thuyết trinh thám, lý tưởng, kiếm hiệp, nghĩa hiệp, lịch sử.

Nói chung, sự phát triển của báo chí cùng các thể loại văn học của nó và các loại ấn phẩm, tiểu thuyết đã thực sự làm thay đổi về chất của văn học Nam Kỳ. Cũng có thể thấy rằng văn chương bấy giờ còn mang dấu ấn của thể văn biến ngẫu. Cách bố cục, lối kể chuyện còn theo kiểu chương hồi, tức theo lối truyện Tàu hơn là tiểu thuyết Tây. Song không phải vì vậy mà phủ định sự ảnh hưởng của văn chương Âu Tây trong văn học Quốc ngữ latin Nam Kỳ trong những thập niên đầu thế kỷ XX.

Đầu thế kỷ XX, trong khi các hình thức diễn xướng dân gian và truyền thống (hò, hát, nói vè, nói thơ, hát bội...) vẫn còn được duy trì¹⁹ thì nhạc cổ đã vượt ra khỏi sự diễn tấu nghi lễ và khuôn khổ thú phong lưu (cầm, kỳ, thi, họa) của tầng lớp thượng lưu cũ để trở thành một sinh hoạt âm nhạc bình dân hơn nhiều: *ca nhạc tài tử*. Ca nhạc tài tử phổ biến trong một tiệc vui chơi giỗ chạp, cưới xin và trở thành một tiết mục giúp vui cho khách ở nhà hàng, khách sạn. Nó

19. Xem: “Các hình thức diễn xướng dân gian ở Sài Gòn - Gia Định”, trong *Địa chí văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh*, tập III, tr. 9 - 55.

không chỉ dừng lại ở việc tạo ra những bài bản mới, hình thức nhạc thính phòng mà còn phát triển về mặt biểu diễn. *Ca ra bộ* ra đời và sau đó không lâu, tiếp thu những mới mẻ của kịch Tây, phim câm, kể thừa hát bội để sản sinh ra một loại hình kịch mới: *ca kịch cải lương*.

Ca kịch cải lương nhanh chóng phát triển mạnh mẽ khắp Nam Kỳ để rồi từ đó đã oanh liệt giành lấy địa vị của hát bội, loại hình sân khấu từng ngự trị lâu đời trên mảnh đất Đồng Nai - Gia Định.

Ca kịch cải lương mới ra đời tất nhiên phải theo tuồng tích của hát bội, tuồng Tàu (hát Quảng, hát Tiều), truyện thơ, truyện dân gian và kế đó là kịch Tây, phim câm, tiểu thuyết Tây: *Bằng hữu binh nhung* (*Frère d'arme*), *Sắc giết người* (*Atlantide*), *Giá trị và danh dự* (*Le cid*), *Tơ vương đến thác* (*La dame aux camélias*)... Nhưng đến những năm 1930 đã xuất hiện các kịch bản viết về đề tài xã hội Việt Nam (*Tội của ai*, *Khúc oan vô lượng*, *Tử đổ tường*, *Vô ngựa truy phong*...) và thêm vào đó là các kịch bản dựa vào truyện cổ Ấn Độ, Ai Cập, La Mã. Thế là có đủ loại: tuồng ta, tuồng Tây, tuồng Tàu, tuồng Ấn, tuồng “hương xa”, tuồng kiếm hiệp... Âm nhạc và diễn xuất cải lương cũng cơ động. Trong cải lương, tuồng Tàu, vai trò của bộ gõ còn khá tích cực, diễn xuất chịu ảnh hưởng Hồ Quảng. Còn trong cải lương tuồng xã hội thì nhạc nhẹ phương Tây thay thế cho bộ gõ, các bài hát Tây (*Pouet pouet*, *Marinellea*, *Tango Mystérieux*...) cũng được đưa vào. Sự dung nạp không định kiến của cải lương có thể coi là sự lai tạp, nhưng đứng ở một khía cạnh khác, với cái nhìn cởi mở và tích cực hơn, đặc điểm này thực sự có ý nghĩa tiêu biểu của văn hóa Nam Bộ - một giao điểm luôn mở cửa đón nhận các làn sóng tứ phương kể từ buổi đầu khai phá đến nay.



Những gì trình bày ở trên hoàn toàn không có ý định phủ nhận sự tự thể hiện bản sắc văn hóa dân tộc Việt của văn hóa Nam Bộ

mà chỉ muốn hướng sự chú ý về sự tiếp thu các dòng chảy văn hóa, bên ngoài của văn hóa Nam Bộ. Chính vì vậy, đến đây cần thiết phải nêu ra những đặc điểm chính yếu của văn hóa Nam Bộ để thay cho lời kết:

a. Như một tất yếu của lịch sử và điều kiện địa lý, vùng đất này trở thành nơi hội tụ của nhiều dòng chảy văn hóa. Nếu buổi đầu, dòng chảy văn hóa chính là Thuận - Quảng thì không muộn hơn bao nhiêu là sự giao lưu với văn hóa Hoa, Khmer và sau đó là văn hóa Âu Tây. Đến đầu thế kỷ XX, văn hóa Nam Kỳ trở thành một phức thể đa nguyên, mang tính chất baroque rõ rệt. Cá tính văn hóa của vùng đất này, do đó có thể nói một cách khái quát là *không có gì riêng của nó hiểu theo nghĩa có thâm hóa tất cả những gì từ mọi nơi khác hội tụ về đây*.

b. Một yếu tố khác là do nơi đây là một giao điểm động, luôn tiếp xúc với cái mới nên hầu như *không một dạng thức văn hóa, một hình thức nghệ thuật, một nhu cầu (và cả thị hiếu) văn hóa nào tồn tại nguyên dạng trong một thời gian nhất định*. Chúng luôn luôn và nhanh chóng đổi mới để tạo nên một dạng thức mới đáp ứng nhu cầu (và thị hiếu) của từng thời đại. Từ nhạc lễ đến ca nhạc tài tử, từ hát bội đến ca kịch cải lương là những ví dụ, và những biến đổi về âm nhạc, nghệ thuật diễn xuất trong cải lương là những ví dụ ở cấp độ chi tiết hơn. Ngay cả hát bóng rỗi, một hình thức diễn xuất tổng hợp của nghi lễ thờ nữ thần vốn có phong cách và làn điệu ổn định, song khi hát bội còn thời thượng, hát bóng cũng đã giao phối với hát bội để sản sinh ra chập *Bóng - tuồng Địa Nàng* và rồi sau đó, tiếp thu cả Hồ Quảng, ca nhạc cải lương, cả tân nhạc và nhạc ngoại quốc để cho ra đời loại *Địa Nàng kim thời*⁽²⁰⁾. Tương tự, nhạc lễ thu nhận một cách dễ dàng giai điệu bài *Lòng mẹ* của nhạc sĩ Y Vân để diễn tấu trong lễ sinh từ cúng đình, cũng như nhạc lễ đám ma, sử dụng nhiều

giai điệu của các ca khúc trữ tình hiện đại trong nước và ngoài nước để diễn tả hầu tỏ rõ “sự tử như sự tồn”... Hiện tượng “tân cổ giao duyên” như vậy phổ biến trong hầu hết mọi loại hình văn hóa - nghệ thuật, kể cả trong các dạng thức văn hóa vật chất.

Hai đặc điểm trên có liên hệ nhân quả với nhau và trở thành một đặc điểm trong xu hướng vận động của văn hóa Nam Bộ từ trước đến nay và có thể cả trong viễn cảnh tương lai. Ngoài ra, cũng có thể kể thêm một đặc điểm khác có quan hệ hữu cơ với hai đặc điểm nêu trên là *tính thời thượng và tính hiếu kỳ* (axotique) trong thị hiếu của văn hóa Nam Bộ.

20. Xem thêm Huỳnh Ngọc Trảng, “Giới thiệu chập Địa - Nàng, một hoạt cảnh tuồng hài hước cổ xưa ở Nam Bộ”, tạp chí *Nghiên cứu nghệ thuật*, 1983, số 3, tr. 28 - 34.

Câu chuyện về thần Thành Hoàng đình Phú Nhuận

1. Không biết từ ngày xưa, thuở nọ nào đó, đình làng Phú Nhuận thờ Maha Cẩn làm thần Thành hoàng. Vị thần này được các thế hệ dân làng sùng tín đến nỗi năm Tự Đức ngũ niên (1852), triều đình đã cấp một sắc thần “Bổn cảnh Thành Hoàng” như nhiều đình làng khác mà dân chúng cứ một mực xác tín rằng đạo sắc đó là vua cấp cho Maha Cẩn. Đến nay, tại hương án Hội đồng ở đình vẫn còn bảo lưu một bài vị có khắc dòng chữ:

“Sắc Maha Cẩn Thành Hoàng Đại vương chi thần. Nguyên tằng Phổ hậu Chánh trực Hộu thiện chi thần. Hộ quốc tể dân nắm trứ linh ứng. Tứ kim phi ứng cảnh mạng miễn niệm thần hựu khả gia tặng Phổ hậu Chánh trực Hộu thiện Đôn ngưỡng chi thần”.

Chính cái tên của thần quá lạ nên ai cũng thắc mắc rằng: Maha Cẩn - thần là ai? Rõ ràng ông thần đã theo đoàn lưu dân Thuận Quảng, nói rộng ra là Trung bộ - cộng đồng cư dân đã từng sống và chịu ảnh hưởng văn hóa tín ngưỡng Chăm vào đất phương Nam; nhưng “Maha” là “Lớn” là “Đại” và “Cẩn” là âm từ tên gọi vị thần

Chăm nào? Lại nữa, cũng rất rõ ràng đây là vị thần rất được sung tín vì thấy ông ngự ở nhiều nơi:

- Ở Phú Sơn (Cai Lậy, Tiền Giang): *“Tả vị kinh đô phủ huyện Cẩn Maha Thành Hoàng đại vương chi Thần”*

- Ở đình Mỹ Hạnh Tây (Cai Lậy) *“Maha Cẩn hiệu Kỳ Tín Đại vương tôn thần”*

- Ở đình An Hội (Gò Vấp), Giao Long (Bến Tre), Phú Tân (Châu Đốc): *“Ma Khẩn Thành Hoàng Đại vương tôn thần”*

2. Công việc truy cứu theo hướng sách vở: nào là Kỳ Tín bên Tàu là ai, rồi thì Cẩn, Khẩn phải chăng là “Ma Khẩn” tức hải quái “Makara” hoặc là “Khẩn-Nala” (Kinnar / Sanskrit) một trong thiên long bát bộ của nhà Phật... đều dừng lại ở mức tồn nghi vì chẳng có cơ sở lịch sử văn hóa nào để minh chứng thuyết phục. Thế rồi, đến lễ Kate năm nọ ở Phan Rang gặp được nhà Chăm học Sử Văn Ngọc tôi bèn gạ gẫm để coi “Cẩn / Khẩn” có can hệ gì với chư vị thần thánh Chăm chăng. Chuyện từ ông Pô Klong Girai đến xứ Pân-tu-ràng-cà (Phan Rang) đến mẹ xứ sở / Pô Inư Nagar mà đọc chính xác theo giọng Chăm là “Pô Nư Cành”. Nói theo giọng Chăm thì nghe ra từ gì cũng có dấu huyền, ấy thế mà các học giả phiên âm ra chữ quốc ngữ Latinh thì chẳng thấy thanh huyền đó. Đến đây thì tôi quyết thăm trong bụng là “Cẩn / Khẩn” chính là Cành - tức cách đọc âm hóa của người Việt tên nữ thần Pô Nư Cành.

Giả định này cũng tờ mờ và rồi, khi thấy tận mặt chữ “Pô Nư Cành” trong sách *Vai trò âm nhạc trong lễ hội Chăm Ninh Thuận* của tác giả Hải Liên (Nxb Âm nhạc, Hà Nội, 1999) thì chứng cứ “khẩu thiệt” đã coi là tạm đủ. Gọi là tạm đủ vì để minh chứng cho cái giả thiết Cẩn / Khẩn là do từ Cành thì phải viện đến các dữ liệu lịch sử văn hóa xưa cũ... dài dòng, thậm chí đến thời Lý thời Trần.

3. Sự hội nhập của nữ thần Mẹ xứ sở Pô Nư Cành (Pô Inư Nugar / Pô Inư Nagar) Chăm vào hệ thống thần linh Việt thấy chính thức vào năm 1069, sau khi Lý Thánh Tông nam chinh trở về đã rước vị nữ Thần vốn là “*tinh của đại địa Nam quốc*” (hiểu là Chiêm Thành) từ vùng biển Hoàn Hải về thờ ở làng An Lăng (thuộc Kinh đô Thăng Long) và sắc phong mỹ hiệu “*Hậu Thổ Địa kỳ nguyên quân*”.⁽¹⁾

Lần hội nhập này, vị nữ thần Chăm hầu như bị mất đi danh tính mặc dù sau đó khoảng 200 năm vẫn còn bảo lưu một số thuộc tính nguyên ủy. Ở lần hội nhập sau, vào đời Trần có phần khác hơn. Thần tích được gán cho sự kiện lịch sử: Năm 1279, Mông Cổ đánh bại nhà Tống ở Nhai Sơn, Thái hậu và các công chúa đã nhảy xuống biển tự vận. Từ thi của họ đã trôi dạt vào cửa Cờn (còn gọi là Càn Hải / Cấn Hải, ở xã Phương Cấn, huyện Quỳnh Lưu, phủ Diễn Châu, Nghệ An) được dân chúng an táng và dựng am lá để thờ: “Phàm như ra lộng vào khơi, dân chài lưới hoặc làm nghề chèo thuyền biển thường đến cầu khẩn ở đến”. Năm 1312, Trần Nhân Tông đem quân đánh Chiêm Thành qua cửa Cờn, đêm nằm mộng thấy nữ thần hiện ra bảo rằng: “Mình được thượng đế cho làm thần Biển và xin ra ứng giúp vua. Sau khi thắng trận, Trần Nhân Tông trở về sai hữu ty “lập đền thờ, bốn mùa cúng tế” và phong là : “*Đại Càn quốc gia Nam Hải tứ vị thánh nương*”. Năm 1469, Lê Thánh Tông trên đường nam chinh cũng đi qua cửa Cờn và vào cầu đảo ở đến. Thắng trận trở về, nhà vua cũng cho tu sửa đền.

Thần tích tập hợp nữ thần đến Cờn chép trong *Việt điện u linh*, *Lĩnh Nam chí quái* và các sách khác (*Hoàng Việt nhất thống dư địa chí*, *Nam Việt dư địa chí*, *Nghệ An - Hà Tĩnh sơn thủy lược*...) có những tình tiết dị biệt. Ở đây, dẫn các tình tiết cơ bản như trên, nhằm lưu ý rằng tên gọi của Cờn / Càn Hải / Cấn Hải là xuất phát từ việc ở đây có một ngôi đền thờ nữ thần biển, gọi là Cờn / Càn / Cấn mà nguồn gốc

là *Pô Nư Cành*. Đến đây chúng ta đã nhận ra sự biến âm từ Cành ra Cờn / Càn / Cấn và bóng dáng của “*Pô Nư Cành*” trong mỹ hiệu “*Đại Càn quốc gia Nam Hải*...” (Lưu ý Pô có nghĩa tôn xưng là *Ngài, Đấng, Đức*. Có thể được tôn xưng là Đại; hoặc bắt nguồn từ tên gọi đầy đủ “*Yàng Pô Inư Nagar Taha: Thần Mẹ xứ sở vĩ đại / lớn*”). Rồi sau này, “*Đại Càn*” được các thầy lễ, nhất là tăng sĩ Phật giáo tái phiên âm theo sở trường “*Hán - Phạn*” của mình thành *Maha Cấn* hay *Ma Khẩn*⁽²⁾.

4. *Đại Càn quốc gia Nam Hải tứ vị thánh nương* là tập hợp thần linh biển được thờ tự phổ biến ở miền Trung và miền Nam, đặc biệt là ở các cộng đồng cư dân chuyên nghề biển và sông nước. Ở nhiều địa phương, tập hợp “*tứ vị thánh nương*” được thờ tự như thần Thành Hoàng của đình làng với nhiều mỹ tự khác nhau⁽³⁾. Đặc biệt một số nơi như Bình Tây (Chợ Lớn), Phú Hòa, Tân An (Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh) hay Vĩnh Thanh Vân (Rạch Giá) đã nhập “*Đại Càn thánh nương*” với thần cá voi là Nam Hải cự lộc ngọc lân tôn thần”. Điều này có lẽ bắt nguồn từ việc cả hai đều là thần bảo hộ ngư dân ở vùng biển Nam Hải.

Từ Nghệ An, Đại Càn... thánh nương cũng theo các hải đoàn đi ngược ra Bắc và thấy được thờ ở các địa phương thuộc vùng Ninh Bình, Nam Định, Thái Bình, Kiến An, Hà Nam. Tại đây ngoài thần hiệu chúng ta đã nêu còn có danh hiệu “*Tứ vị Hồng Nương*”. Tại Nam Định, *Đại Càn thánh nương* có khi bị đồng nhất với *Mẫu Thoải* (Mẫu Thủy) - nữ thần thống quản thủy phủ. Nam Định là cái nôi của tín ngưỡng thờ tứ phủ (trong đó có *thủy phủ*) nên việc nhập nhằng này có thể xảy ra. Có điều đáng lưu ý là trong hệ thống giọng hát chầu văn của tín ngưỡng thờ Mẫu miền Bắc và cả hầu văn Huế có một

1. Xem thêm Huỳnh Ngọc Trảng, “Từ nữ thần Pô Inugar đến Bà chúa Xứ”, Tạp chí *Thế giới sách*, số 2, 11, 1995.

2. Xem thêm Huỳnh Ngọc Trảng, “Sự hội nhập của nữ thần Chăm Pô Inư Naga vào hệ thống thần linh Việt”, Nguyệt san Giác Ngộ, số 36, 37, 1999.

3. Tham khảo các Từ điển Phật học: 1) trường hợp kinnara (một trong thiên long bát bộ) được âm là khấn nala hoặc Cấn nala; 2) Gandhara (một trong tám loài chúng sanh) được âm là Càn thất bà / kiêu thất bà; 3) Kantara được âm là Càn trắc mã (ngựa càn trắc / ngựa kiêu trắc)...

giọng điệu đặc trưng gọi là giọng Cờn (có nhiều thể loại)⁽⁴⁾. Đây là bằng chứng cho thấy mối quan hệ từ tập tục tín ngưỡng và hình thức diễn xướng nghi lễ của đến Cờn đối với tục thờ Mẫu ở miền Trung và miền Bắc⁽⁵⁾.

Nói chung sự hội nhập của nữ thần Chăm Pô Nư Cánh vào hệ thống thần linh / tập tục tín ngưỡng Việt là trường hợp đặc biệt quan trọng. Ở đó, không chỉ là mức độ mà còn ở cách thức hội nhập - tiếp biến. Ở mỗi con đường hội nhập khác nhau, tại mỗi tọa độ địa lý - lịch sử cụ thể luôn tạo nên những hiện tượng văn hóa - tín ngưỡng đặc thù, biểu hiện xu hướng và cách thức tiếp biến văn hóa đậm dấu ấn lịch sử văn - xã riêng. Câu chuyện dài dòng về lai lịch của vị thần Thành Hoàng đình Phú Nhuận này là một ví dụ nhỏ, rất nhỏ chỉ ra rằng chúng ta còn nhiều ẩn số trong việc giải đáp các bài toán tìm về nguồn cội văn hóa dân tộc.

4. Xem Huỳnh Ngọc Trảng - Trương Ngọc Tường, *Đình nam bộ xưa nay*, Nxb Đồng Nai, 1993, tr. 66 - 71.

5. Xem nhiều tác giả: *Đạo Mẫu ở Việt Nam*, Nxb. Văn hóa Thông tin, Hà Nội, 1996, tập 1, tr.78; Nguyễn Hữu Thông, *Tín ngưỡng thờ Mẫu ở miền Trung*, Nxb. Thuận Hóa, Huế, 2001, tr. 194.

Đình Lý Nhơn và đội Trường Đà

Năm 1993, khi biên soạn sách *Đình Nam bộ - tín ngưỡng và nghi lễ*, chúng tôi đặc biệt chú ý đến đình Nam Tiến (số 170, Bến Vân Đồn, Phường 6, Quận 4, Thành phố Hồ Chí Minh). Dữ liệu ban đầu là *Bản khảo sát đình Lý Nhơn*, do anh Hồ Tường trực tiếp thực hiện, cho biết đình Nam Tiến vốn có tên là đình Lý Nhơn và đặc biệt hơn hết thầy là bản sắc thần phong “*Nam Hải Cự tộc Ngọc Lân chi thần*” do vua Minh Mạng cấp vào năm thứ 5 (1825) cho “*Trường Đà các đội, y cựu phụng sự*”. Bản sắc thần này đã đặt ra những câu hỏi cần được truy cứu để hiểu về nguồn gốc của ngôi đình.

1. Trước hết, bản sắc thần này có thể coi là sắc thần thuộc loại sớm nhất trong các sắc thần cấp cho đình làng ở Nam Bộ, phần lớn là cấp vào năm Tự Đức ngũ niên. Do đó, tự thân ngôi đình Lý Nhơn này có thứ bậc lịch sử đặc biệt quan trọng ở vùng đất mới phương Nam nói chung, đất Bến Nghé - Sài Gòn nói riêng.

2. Vấn đề thứ 2: Các đội Trường Đà là gì? Theo *Đại Nam quốc âm tự vị* (xuất bản 1895, Tome I, tr 256) thì “trường đà” là “*ghe bầu lớn*”. Như vậy các đội Trường Đà vận tải bằng ghe bầu lớn. *Phủ biên tạp lục* của Lê Quý Đôn (1726 - 1784) cho biết: “Cơ đội giữ

thuyền công Trường Đà nộ 7 chiếc”⁽¹⁾ cho chúng ta biết đây là đội vận tải đường thủy của nhà nước thời đó. Theo hương phả làng Cảnh Dương và gia phả họ Phạm, họ Nguyễn, “nhiều thủy thủ Cảnh Dương đã được huy động vào đội ghe Trường Đà chở quân lương cho vua Lê, cho nhà Tây Sơn và vương triều nhà Nguyễn. Đội thuyền này được mang tên là Dương Hòa ban (Cảnh Dương và Lý Hòa)”⁽²⁾.

Làng Cảnh Dương và làng Lý Hòa là hai làng chuyên nghề sông nước, không chỉ thạo việc đánh bắt thủy hải sản mà còn rất thạo nghề đóng thuyền và vận tải hàng hóa đường thủy. Trong *Phủ biên tạp lục*, Lê Quý Đôn chép rằng: “... Từ xã Lũ Đăng, đi theo bờ sông, qua các xã Phan Long, Thổ Ngọa, An Bài, Trung Hòa (nay là Mỹ Hòa) qua sông Gianh đến xã Thanh Hà, châu Nam Bố Chính, theo bờ biển chân núi Lệ Đệ, theo bãi cát trắng đến xã Lý Hòa, qua cầu Lý Hòa 138 gian đến thôn Thuận Cô, lại theo bờ biển trắng Đồng Cao, thôn An Lão... đến gặp đường lớn ở Chợ Đón”⁽³⁾. Điều này chỉ rõ rằng thời Trịnh - Nguyễn phân tranh thì sông Gianh, cửa biển sông Gianh, khúc đường bộ nối liền bến đò sông Gianh và bến đò Đồng Cao - Lý Hòa là đầu mối giao thông thủy bộ quan trọng. Theo đó, cộng đồng cư dân lần thuyền ghe vùng đất này được sung làm thuyền công Trường Đà và từ đó đã thành lệ, kéo dài mãi về sau này. Theo *Đại Nam thực lục chính biên* (bản dịch, tập 1, tr. 634), năm 1805, vua Gia Long hạ lệnh cho các tỉnh từ Quảng Bình đến Nam Bình Thuận đăng ký số thuyền, số người các đội Trường Đà để tâu lên; trong đó, Quảng Bình có 10 xã thôn phường: Cù Hà, Lý Hòa, Thuận Cô, Cảnh Dương, Lộc Điền, Chi Giáp, An Nậu Nam Biên, An Nậu Bắc Biên, Nội Hà, Đế Vồng có 138 chiếc thuyền, 1.427 người.

1. Lê Quý Đôn, *Phủ Biên tạp lục* (bản dịch), Nxb. Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1977, tr. 241.

2. Trần Hoàng, *Sinh hoạt văn hóa dân gian cổ truyền làng biển Cảnh Dương*, Nxb. Văn hóa - Thông tin, Hà Nội, 2009, tr. 55. Xem thêm “*Cảnh Dương chỉ lược*”, *Sở Văn hóa Thông tin Quảng Bình*, 1993, tr. 32.

3. Lê Quý Đôn *toàn tập*, Nxb. Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1997, tập 1, tr. 101.

3. Như vậy, các đội Trường Đà là những đội “ghe bầu lớn” nhận nhiệm vụ vận tải thuộc nhà nước phong kiến trước đây. Ở các tư liệu dẫn trên, chúng ta thấy có đơn vị thuộc làng Lý Hòa (Quảng Bình) luôn có mặt trong các đội Trường Đà. Vậy thì phải chăng khu vực thuộc bến Vân Đồn, quanh đình Lý Nhơn, là trú xứ của đội Trường Đà gốc làng Lý Hòa?

Một đoạn trong bài phú *Cổ Gia Định phong cảnh vịnh* (sáng tác hồi đầu thế kỷ XIX) ghi rằng:

... Dưới Bến Nghé hát lẳng lơ giọng con đò con rỗi;

Trên tàu voi ca khùng khinh tiếng thằng mục thằng nai.

Trọ trẹ dưới sông: quân Huế kéo neo hò hụi;

Mị xô inh đường cái: khách già rao kẹo ối chao ôi!⁽⁴⁾

đã cho phép chúng ta hình dung về việc các thành viên của đội Trường Đà gốc Huế đang hò hụi kéo neo dưới sông Bến Nghé. Ở đây, “quân Huế” là cách gọi chung cho người Bình Trị Thiên theo cách gọi “truyền thống” của người dân vùng đất phương Nam và mặt khác, hò hụi là điệu hò lao động phổ biến cho xứ “ngoài nó” - đặc biệt là Quảng Bình⁽⁵⁾. Nói cách khác, đình Lý Nhơn hẳn là cơ sở thờ tự cá Ông Nam Hải, thần bảo hộ cho cộng đồng cư dân chuyên nghề sông nước, ở đây là các đội Trường Đà mà cụ thể là đội Trường Đà gốc dân làng Lý Hòa⁽⁶⁾.

4. Nói tóm lại, dù giả thiết nêu trên có đúng hay không thì đình Lý Nhơn / Nam Tiến là một di tích lịch sử có vị trí đặc biệt quan trọng đối với Thành phố Hồ Chí Minh. Tên gọi và bản sắc thần là chứng tích của hoạt động vận tải đường thủy, liên quan đến biển và

4. *Sài Gòn dautrefois*, Trương Vĩnh Ký chép ra quốc ngữ và dẫn giải, bản in Nhà hàng G.Gulland et Martion, Sài Gòn, 1882.

5. Xem Trần Hoàng, sđd, tr. 78.

6. Chú ý: Ở Thành phố Hồ Chí Minh, tại huyện Cần Giuộc có một làng Lý Nhơn. Đây là ngôi làng tọa lạc bên bờ sông Xoài Rạp, tức có thể có nguồn gốc từ cư dân Trường Đà Lý Nhơn.

hải đảo của một thời quá vãng. Mặt khác, đình Lý Nhơn còn là nơi thờ tự Thống suất Chuông cơ Lễ Thành hầu Nguyễn Hữu Cảnh.

Theo *Kết quả khảo sát sơ bộ đình Nam Tiến* của Phạm Đức Mạnh (Trung tâm nghiên cứu khảo cổ học) và Trần Hồng Liên (Trung tâm nghiên cứu Dân tộc học - Tôn giáo) thì trong các di vật của đình có một “Bài vị bằng gỗ đã mục nát, còn ghi dòng chữ Hán: Thống suất Lễ Thành hầu Thượng đẳng thần”⁽⁷⁾.

Như chúng ta biết, năm 1698, vua Hiến Tông Hiếu Minh Hoàng đế sai Thống suất Chuông cơ Lễ Thành hầu Nguyễn Hữu Cảnh lấy đất Nông Nại đặt làm phủ Gia Định, lập xứ Đồng Nai làm huyện Phước Long, dựng dinh Trấn Biên; lập xứ Sài Gòn làm huyện Tân Bình, dựng dinh Phiên Trấn. Mỗi dinh đặt chức Lưu thủ, Cai bạ và Ký lục để cai trị, nha thuộc có hai ty Xá Lại để làm việc; quân binh thì có cơ đội thuyền thủy bộ tinh binh và thuộc binh để hộ vệ. Nói cách khác, Nguyễn Hữu Cảnh là người đã chính thức sáp nhập vùng đất mới phương Nam vào bản đồ nước Việt và đồng thời thiết lập bộ máy hành chính - cai trị trên vùng đất này. Ông được thờ tự từ Biên Hòa đến An Giang, riêng ở vùng đất nay thuộc Thành phố Hồ Chí Minh thì dường như đình Lý Nhơn là nơi thờ tự ông duy nhất của cộng đồng người Việt⁽⁸⁾. Chính điều này đã xác lập nên giá trị lịch sử - văn hóa thượng hạng của đình Lý Nhơn.

7. Trung tâm Khoa học Xã hội và Nhân văn Quốc gia, Viện Khoa học Xã hội tại Thành phố Hồ Chí Minh, Trung tâm Nghiên cứu khảo cổ học: *Một số vấn đề khảo cổ học ở Miền Nam Việt Nam*, Nxb. Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1997.

8. Nguyễn Hữu Cảnh được cộng đồng Minh Hương thờ ở đình Minh Hương Gia Thạnh Quận 5, Thành phố Hồ Chí Minh.

Hồ đồ dọc và bài về các đường sông Lục Tỉnh trong Di chỉ Trương Vĩnh Ký

1. Cách đây hơn chục năm, dựa vào những đoạn chép rời rạc trên những trang giấy đã ố vàng, mục vỡ nhiều chỗ trong *Di chỉ Trương Vĩnh Ký* dưới nhan đề “*Các đường lục tỉnh*”, tôi có sắp xếp lại theo một trật tự hợp lý để kể ra các chặng thủy trình đi từ Sài Gòn- Chợ Lớn xuống đồng bằng sông Cửu Long và từ Chợ Lớn đi đến các xứ Đồng Nai hồi ấy và gọi là *Về đường sông lục tỉnh*. Sau đây là một đoạn.

Kể từ Chợ Lớn kể vô,
Xóm Lá là chợ, Thị Đò là cầu.
Đi vô nữa tới xóm Dầu,
Tới giếng Hàng Xáo đâu đâu cũng nhìn.
Đây là Chợ Lớn, chợ Kinh.
Kia là huyện cũ, nọ đình Bình Tây.
Rạch Lào, Rạch Nhảy là đây.
Ruột Ngựa, Rạch Bát gió day thổi bên.

Từ đây đã tới khúc lên.
 Ngã tư có trạm dựa trên bến đò.
 Vô đây thôi chẳng còn lo.
 Xui vào Ba Cùm thì cho nghĩ chèo.
 Khúc sông Rạch Rít rất eo,
 Cây Trôm vòm ấy thì chèo ra kinh.
 Bây giờ Bến Lức kể lên.
 Dưới thì Bến Cò lại trên Thủ Đoàn.
 Bát lên vừa tới Xã Doan,
 Kia sông Cá Ngựa, nọ sang Ba Đồn.
 Sông Tra, rạch Choại không cồn,
 Cô chi Bưng Trám tiếng đồn Xóm Giang
 Cầu Dè, Cầu Xá vừa sang,
 Xóm Mối là chỗ đốt than rất nghèo.
 Ở đây đã tới rạch Heo,
 Cái Nhum có chợ theo leo thêm phiến.
 Sân Trầu, Rạch Gốc, Rạch Thiên,
 Rạch Gấm, Gò Vấp dựa bên Cầm Còm,
 Trảng Bàng, Cà Trước tiếng om,
 Dầu Thượng, Dầu Hạ gần nơi Gò Chùa.
 Vên Vên các lái bán mua,
 Đồng điều tra vô lính mua để dành.
 Bờ dâu lổ thấy xanh xanh,
 Bến Đình, Các Lái nhiều anh mỹ miều.
 Kia kia là Bảo Định liêu,
 Nọ miền Quang Hóa lại nhiều gái khôn.

Bò Nai xóm ấy tiếng đồn,
 Thẳng lên rạch (x) tránh cồn (x) chai⁽¹⁾.
 Tây Ninh nước chảy phân hai,
 Xóm Mối, Gò Nổi có tài đi săn.
 Cột Rạp (x) (x) giảng giảng,
 Đi tới Trảng (x) (x) (x) nghỉ chèo.
 Trại Mây nhà ở leo heo
 Tầm Long xứ ấy thịt treo miệng hùm.
 Thôn Thị xóm ấy rất sung.
 Tha La giáo diệt anh hùng rất đông.
 Chèo lên ba bốn khúc sông,
 Kia vòm Hai Cật, nọ sông Bảy Bàn,
 Đi vô một đổi xa xa,
 Tới khúc Ông Gốc ai mà không ghé.
 Xóm Chàm đây đã hầu kể,
 Ba Nường vịnh ấy chớ hể lo chi.
 Đến đây buôn bán một khi,
 Khúc dà chợ Búng sang đồng Lái Thiêu,
 Rạch Tra nhà ở cheo leo
 Hốc Môn là xứ vườn trầu nghinh ngang.
 Dầu Một, Chợ Thủ, Ba Càng,
 Quan họ Đồng Phú, nhộn nhàng Võ Sa
 Bên Cá xóm ấy đông nhà
 Xưa kia Đồng Văn trời đà cao xây

1. Dầu (x): Những chữ bị mất trong bản thảo vì giấy mục nát.

Chợ Đồn đá dọn nước trào
Hoặc khi ngó thấy cù lao Ấn Mây⁽²⁾
Hòn núi Châu mà Thới cao thay,
Kiến Dương qua khỏi xuống ngay ở Nhà Bè
Tiếng đồn à Các Lái, Đồng Nai
Tháng giêng cửa ván, tháng hai đóng ở thuyền...
Tháng ba chở gạo mà chuyên.
Tháng tư hành thuyền rải rác mọi nơi.
Kể từ Rạch Cát, Rạch Dơi,
Sài Gòn, Bến Nghé tựu nơi Nhà Bè.
Rủ nhau lảnh mà thè chiêu để,
Ghe nào bạn ấy ta hè kéo neo.

2. Đáng tiếc là khi cuốn *Về Nam bộ* được xuất bản (1988) bài về mà tôi cho là sử liệu quý báu đó đã bị cắt bỏ. Số phận của nó tưởng như phải lặn đáy: hết nằm trong bản thảo của cụ Trương thì lại tiếp tục tồn tại trong bản đánh máy. Ấy thế mà hóa hay. Trong cái hồng may lại có cái hên là vậy.

Số là sau đó chừng một hai năm, tôi được dịp ra Quảng Nam biên soạn cuốn *Địa chí huyện Đại Lộc* và ở đây, tôi đã được nghe ông Hồ Kiếm hát những bài hò dò dục của “nậu buôn nguồn” thời trước.

Nhón chân, kêu bờ nậu nguồn,
Mít non gởi xuống, cá chuẩn gởi lên.

Những người đi buôn nguồn, tức đem sản phẩm của miệt dưới, miệt đồng bằng và duyên hải để trao đổi với lâm thổ sản miệt trung du, thượng nguồn sông Vu Gia, sông Thu Bồn. Đó là những chuyến

2. Nguyên chú: “Tên gọi khác của Cù Lao Phố”.

buôn dài ngày đẩy phồng tủng và giang hồ nên cũng không mấy ai thuộc loại “con nhà từ tử” cho con cái mình theo.

Trống trâu thả lộn dây tiêu,
Con theo dò dục, mẹ liều con hư.

Nói là vậy, chứ đối với người trong cuộc thì “Đạo nào vui bằng đạo đi buôn / Sớm biển mai nguồn gạo chợ nước sông”. Và thế là trên thủy trình sông nước xuôi ngược đó, lấy mái chèo giữ nhịp, những câu hò dò dục lại buông ra những giai điệu da diết. Từ đó, tạo nên một tập hợp phong phú các bài về thủy trình.

Kể từ đồn Nhất kể vô,
Liên Chiêu, Thủy Tú, Nam Ô, Cửa Hàn
Hà Thân, Quảng Cái, Mân Quang
Miêu Bông, Cẩm Lệ là đàng vô ra...
- Kể từ Ông Bộ kể ra,
Cây Tràm, Trà Lý, bước qua Bà Bấu
Tam Kỳ, chợ Vạn bao lâu...
- Kể từ Quảng Huế ra đi
Kiểm Lâm, Lệ Trạch, Vân Ly, Đa Hòa
Nhìn xem khúc ngược thậm xa...
- Kể từ Quảng Huế kể ra,
Khe Gai, Quảng Đới, Ô Gia, Trang Điền.
Phú Bò lại với Phúc Yên,
Ngó lên khúc ngược dạ phiền biết bao.
Từ đây ngó thẳng sông Đào...

3. Về thủy trình - nói theo cách phân loại dựa trên tiêu chí nội dung, theo đó là tập hợp những bài về kể về các địa điểm mà thuyền ghe lần lượt phải trải qua như một thứ “Bản đồ giao thông đường

thuyền". Trong thực tế, chúng được diễn xướng theo một giai điệu ít nhiều mang tính chất kể lể, gọi là hò dò dọc mà trước kia hẳn là rất phổ biến, có lẽ chúng di chuyển theo các đoàn lưu dân vào Nam, hoặc theo các thương lái của các đội tàu vận chuyển chở lúa gạo, hàng hóa cho triều đình vào Nam ra Huế (lệ nhà Nguyễn quy định: Các ghe của nhân dân chở một năm chuyên chở hàng hóa, thóc lúa cho nhà nước thì năm sau được đi buôn riêng sẽ được giảm hoặc miễn thuế).

Các thủy trình đó được họ kể ra thành các bài về và theo nhịp chèo chúng cũng được hò lên. Bởi vậy chúng ta đã thấy dấu ấn của nó trong các bài về thủy trình, chẳng hạn bài về gọi là *Thơ đi kinh* của người dân đảo Phú Quý (Bình Thuận)⁽³⁾ và ở tận phía Nam của Tổ quốc, dấu vết của loại về thủy trình này cũng tìm thấy trong bài *Về đi biển*:

*Kể từ ra khỏi pháo đài,
Dòng sông nước chảy, dựa kể Mũi Nai.
Thuận buồm gió thổi lai rai,
Phút đầu đã thấy Hòn Tay, Ghềnh Bà
Buông lèo một đôi vừa xa
Đôi Mũi nằm nước, dựa kể Ba Chơn
Vui thay một cảnh Tà Lơn,
Mây vùng ấp núi, khói vàng lên non...*
(Ông Hai Hứng ở Rạch Giá kể)

Ở chừng mực nhạt hơn, tính chất về thủy trình cũng thấy ở *Về Lái rỗi*:

*...Kể từ ông Bình trở vô,
Chờ nửa chiếc, hai phần trở lại
Bụng còn ái ngại: trời mỗi bữa mỗi giông*

3. Theo Lê Hữu Lễ: *Đảo Phú Quý*. Bản thảo đánh máy, 1970.

*Chờ lặng trời ta hãy đục xông
Một con nước xuôi ra Cổ Hũ⁽⁴⁾.
(...)*

Nói tóm lại, bài về kể về thủy trình *Đường sông Lục tỉnh* mà Trương Vĩnh Ký ghi chép được (khoảng cuối thế kỷ trước) nay còn lưu lại là một di tích quý giá của buổi đầu văn học dân gian Sài Gòn xưa. Qua đó, chỉ cho chúng ta thấy cội nguồn Thuận - Quảng của nó mà ngày nay, nhờ chút duyên lành mà người viết bài này đã tìm lại được giai điệu của nó ở xứ Quảng: Hò dò dọc. Thật dễ dàng biết bao khi dựa trên giai điệu hò dò dọc, ta cất giọng lên hò rằng:

*Kể từ Chợ Lớn trở vô,
Xóm Lá là chợ, Thị Đò là cầu...*

Kỷ niệm 320 năm Sài Gòn điệu hò này và bài về ấy chắc sẽ gợi lên cho chúng ta một hoài vọng về thời quá vãng.

4. *Miscellannées / Thông loại khoa trình*, Sài Gòn, 1884, tr.11-13.

Các tôn thần dân phong ở đất Sài Gòn - Gia Định

Kỷ ức là nhân tính của từng người, cũng như truyền thống là nhân tính của từng cộng đồng, từng dân tộc. Cái hiện tại của quá khứ là kỷ ức; do đó, kỷ ức luôn là một phần của cuộc sống. Kỷ ức tích lũy qua thời gian làm nên một thực tại văn hóa, thành tạo nên giá trị tinh thần cho cộng đồng. Mỗi địa phương, các sự kiện đã nối tiếp xảy ra trong lịch sử: ở đó, những mảnh nhân tâm hay chí khí của các bậc cha ông đã làm nên cái hồn cho đất đai, gò bãi, sông rạch. Ở quanh vùng Sài Gòn - Gia Định xưa, tục thờ những anh hùng kháng Pháp là những hạt ngọc trân quý trong kỷ ức lịch sử.

1. Thần Thành Hoàng dân phong từ rất sớm ở đất Gia Định có lẽ là vị thần được thờ ở đình An Khánh miệt Thủ Thiêm (nay thuộc Quận 2, Thành phố Hồ Chí Minh). Danh tính của thần giờ không xác định rõ, song ngôi mộ được cộng đồng cư dân ở đây xác tín là mộ vị nhân thần này, hiện tồn bên cạnh đình là chứng tích lịch sử được truyền tụng qua các thế hệ cư dân ở đây.

Theo lời tục truyền, thần được thờ ở đình là “*Trần thống quân hà quảng Thống Sư*”. Ông là một vị quan đã từng trấn giữ và tổ chức việc khai hoang lập làng ở vùng đất này. Sau khi qua đời, ông được dân tôn

làm: “*Bốn cảnh Thành Hoàng Doanh Lộc Tri Thủy Bộ chi thần*”. Đây là mỹ hiệu đặc thù so với mỹ hiệu của các thần Thành Hoàng được vua phong, phổ biến ở Nam bộ là sắc phong vào năm 1853, Tự Đức ngũ niên: “*Quảng hậu Chánh trực Hữu thiện Đôn ngưng chi thần*”.

Theo tài liệu thư tịch, thì An Khánh, nói rộng ra là vùng Thủ Thiêm, là thôn An Lợi thuộc địa phận Trấn Biên / Biên Hòa: Năm 1818, thôn An Lợi thuộc tổng An Thủy, huyện Bình An, trấn Biên Hòa; năm 1836, thôn An Lợi thuộc tổng An Thủy thượng, huyện Bình An, phủ Phước Long, tỉnh Biên Hòa. Địa điểm của thôn An Lợi ở xứ Đồn Cá Trê, với pháo đài Tả Định (đối diện qua sông, bên Tân Thuận có đồn Vàm Cỏ và pháo đài Hữu Bình) - một cứ điểm phòng thủ quan trọng của thành Gia Định⁽¹⁾. Đây là cứ liệu lịch sử có thể ít nhiều chứng thực cho lời tục truyền về lai lịch vị quan võ được an táng ở đây và được dân chúng coi là bậc tiền hiền khai khẩn lập làng rồi tôn làm thần Thành Hoàng thờ ở đình An Khánh. Trường hợp này, giống như ông Trần Quang Đạo được thờ ở đình Bình Khánh (Cần Giờ), ông Nguyễn Văn Đền: tiền hiền khai khẩn được tôn làm thần ở đình Bình Triệu (Hiệp Bình Chánh, Thủ Đức).

2. Nói chung, thần tích của các thần Thành Hoàng dân phong được lưu truyền theo truyền thống truyền khẩu nên một phần bị phai nhạt và phần khác lại được thêm thắt các tình tiết kỳ ảo.

Nguyễn Công tôn thần, tức ông Nguyễn Văn Giời, linh thần đình Hòa Lục (Quận 6), tọa lạc bên bờ kinh Ruột Ngựa nổi tiếng - thủy lộ huyết mạch nối Sài Gòn - Chợ Lớn với các tỉnh miền Tây Nam bộ. Ông sinh trưởng tại làng Bình Đông, xuất thân làm hương chức làng. Năm 1859, quân Pháp đánh hạ thành Gia Định và sau đó, tiến đánh các tỉnh lân cận và lấy ba tỉnh miền Đông làm thuộc địa. Ông Nguyễn Văn Giời cùng các ông Phạm Văn Chí, Nguyễn Ngọc Thắng tham gia phong trào kháng Pháp của Trương Định, lãnh phận sự

1. Xem: Nguyễn Đình Đầu, “Địa bàn thành phố qua các thời kỳ” trong *Địa chí văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh*, Nxb. Thành phố Hồ Chí Minh, 1988, tập 2, tr. 473 - 558.

hoạt động trong vùng Chợ Lớn - Tân An. Thế cuộc bấy giờ đang hồi bất lợi cho phong trào chống Pháp. Vào tháng 3 năm 1862, Nguyễn Văn Giỏi bị giặc Pháp bắt. Là người nghĩa khí, ông không chịu khuất phục và lớn tiếng lên án giặc. Do đó, giặc Pháp xử tử hình tại làng Bình Đông vào ngày 19 tháng hai năm Quý Hợi (1863)⁽²⁾.

Tục truyền, khi bị giặc chém, ông liến khom người cúi xuống nhặt đầu đặt lên cổ rồi mới chịu ngã xuống chết! Dân làng và gia đình tổ chức an táng thi hài của ông tại đây. Hiện mộ ông và vợ đã được tôn tạo và hương khói quanh năm từ đó đến nay không dứt. Đồng thời, dân chúng lập miếu thờ để hàng năm cúng tế và tôn ông làm thần Thành Hoàng của làng. Ngôi miếu đó, sau là đình Hòa Lục. Mộ Ông và đình Ông là địa điểm thiêng đối với dân làng. Trải qua bao đổi thay của thời cuộc, lòng kính tin của cộng đồng cư dân nơi đây đối với ông không hề thay đổi. Đặc biệt, trong các lễ vật dâng cúng ở đình tuyệt đối không được cúng đầu heo. Điều kiêng kỵ này nhằm tránh việc gọi lại việc ông bị giặc xử chém.

3. Ông Phạm Văn Chí sinh trưởng tại làng Bình Đông (Chợ Lớn), xuất thân là một hương chức làng. Ông tham gia phong trào kháng Pháp của Trương Định và hoạt động ở vùng Chợ Lớn. Ông bị giặc bắt vào tháng 3-1862 và bị giặc xử tử tại làng Bình Đông vào tháng hai năm Quý Hợi (1863). Dân làng lập miếu thờ ngay trước mộ và từ đó, hàng năm vào ngày 15, 16 và 17 tháng 2 âm lịch tổ chức lễ tế trang nghiêm. Năm 1927, mộ ông được cải táng về địa điểm hiện nay (số 703 đường Thới Ký - tức đường Phạm Văn Chí hiện giờ). Năm 1938, dân làng lập “Bình Hòa hội” để đảm nhận việc cúng tế ông được chu đáo. Ngôi miếu được đổi tên là đình Bình Hòa. Ngày 10-10-2008, Ủy ban nhân dân Thành phố Hồ Chí Minh xếp hạng di tích lịch sử cấp thành phố đối với ngôi mộ và đền thờ ông⁽³⁾.

2. Theo Văn bia đặt tại mộ Nguyễn Công tôn thần hiện tồn ở Hòa Lục.

3. Theo <http://www.quan6.hochiminhcity.gov.vn>

4. Nguyễn Ngọc Thăng sinh tại ấp Giồng Keo, làng Mỹ Thạnh, huyện Tân An (nay là xã Mỹ Thạnh, huyện Giồng Trôm, tỉnh Bến Tre). Từ nhỏ, ông đã tinh thông cả võ nghệ lẫn văn chương. Lớn lên, ông đăng lính dưới thời Thiệu Trị. Năm 1848 (Tự Đức nguyên niên) ông được phong chức Lãnh binh.

Năm 1859, quân Pháp đánh chiếm thành Gia Định. Lãnh binh Thăng đem quân cứu viện, nhưng chưa kịp đến nơi thì thành đã thất thủ (10 giờ sáng, ngày 17-2-1859). Do đó, ông được lệnh về đóng giữ đồn Cây Mai.

Vì bận chiến tranh ở Thượng Hải, giặc Pháp bỏ hãn đồn Hữu, tức đồn Rạch Bàng, bên này cầu Tân Thuận ngày nay (tức đồn Vàm Cỏ và pháo đài Hữu Bình) để cố thủ hầu bảo toàn lực lượng, chờ viện binh tới sẽ mở rộng vùng chiếm đóng. Suốt từ tháng 2 năm 1859 đến tháng 2 năm 1861, quân ta tiến hành đập đại đồn Phú Thọ. Còn giặc Pháp từ cuối năm 1859, lập hành dinh ở Trường Thi (nay là Nhà văn hóa Thanh Niên) rồi xua quân lần dần: chiếm chùa Khải Tường (khu vực đường Nguyễn Đình Chiểu, Võ Văn Tần, Lê Quý Đôn), đến Hiền Trung (vùng Ôma), chùa Kiểng Phước (nay là trường trung học Hùng Vương), chùa Cây Mai... Lúc này, Lãnh binh Thăng trấn thủ vùng đồn Cây Mai và tiến hành đánh trả lại các mũi tiến quân của giặc trên địa bàn từ Cầu Muối kéo dài đến vùng Bình Đông, Hòa Lục, Phú Lâm. Tục truyền, cầu Ông Lãnh là tên gọi gốc từ chức Lãnh binh của Nguyễn Ngọc Thăng. Điều này cũng xác định rằng, Lãnh binh Nguyễn Ngọc Thăng đã từng hoạt động ở vùng đất này và đó là lý do Lãnh binh Nguyễn Ngọc Thăng được tôn làm thần của đình Nhơn Hòa ở Cầu Muối mặc dù ông hy sinh trong một trận đánh ở Gò Công vào ngày 27-6-1866 và thi hài của ông được đưa về quê an táng. Mộ ông hiện tọa lạc trên một giong đất nhỏ ở Mỹ Lồng, thuộc làng Mỹ Thạnh (Giồng Trôm, Bến Tre)⁽⁴⁾.

4. Theo Nguyễn Duy Oanh, *Tỉnh Bến Tre trong lịch sử Việt Nam*, Phủ Quốc vụ khanh đặc trách văn hóa xuất bản, Sài Gòn, 1971

5. Một anh hùng kháng Pháp dưới ngọn cờ Bình Tây của Trương Định ở miệt rừng Sác Cần Giờ được người dân tôn làm thần, với tên gọi đặc biệt: Ông thần không đầu. Đó là ông Dương Văn Hạnh được thờ ở đình Lý Nhơn (Cần Giờ).

Tục truyền, năm 1863, Trương Định rút quân từ Đám lá tối trời về Lý Nhơn. Bấy giờ, ở đây đã có chính quyền tự quản: Ông Trương Thế Đường làm xã trưởng, ông Dương Văn Hạnh làm phó xã trưởng và ông Cả Hành đứng ra cáng đáng việc chung của xã. Ông Dương Văn Hạnh đứng ra lo việc hậu cần cho nghĩa quân Trương Định. Khi giặc Pháp kéo đến, chúng bắt cả ba ông vì tội liên quan đến nghĩa quân. Ông Cả Hành bị giặc đẩy ra Côn Đảo, ông Trương Thế Đường mất tích, còn ông Dương Văn Hạnh bị giặc áp giải về giam ở Sài Gòn. Giặc đem chức tước ra dụ dỗ để ông chỉ nơi Trương Định ẩn náu. Ông quyết không làm chuyện bội phản, bảo thẳng với chúng rằng: “Ta thà chết chứ không để bọn giặc bay bắt ông Định”. Biết không dụ hàng được, giặc đưa ông về Lý Nhơn xử tử để thị uy. Chúng dùng thân tre chẻ đôi kẹp vào cổ ông, rồi chém đứt đầu, quăng xác xuống sông. Dân làng chờ đêm xuống lặn vớt được thi hài đem về an táng tại gần nơi ông bị chém, sau đó xây mộ đá, còn tồn tại đến nay. Bia mộ ghi: “*Mộ chí thần Dương Văn Hạnh, vị quốc vong thân (1863). Nhân dân đồng lập mộ*”. Đồng thời với việc lập mộ, nhân dân dựng ngôi đình ngay chỗ ông bị chém và tôn làm thần của làng. Về sau, nơi này đất bị lở nên đình phải dời đến địa điểm hiện nay. Nơi ngôi đình cũ đến nay còn lưu tích - gọi là Bến Đình. Hàng năm, vào ngày 16, 17 tháng 12 âm lịch là ngày giỗ chính, lấy đó làm ngày cúng kỳ yên của làng⁽⁵⁾.

6. Ở mạn phía Tây thành phố có đến ba nơi thờ người anh hùng kháng Pháp Nguyễn Ảnh Thủ: 1/ Tổ 60, khu phố 5, phường Tân Thới Nhất, Quận 12; 2/ gần đồn Thuận Kiều - nơi ông hy sinh; và 3/ phường Đông Hưng Thuận, Quận 12 (kế nhà số 119, đường Nguyễn

5. Xem Huỳnh Ngọc Trảng - Trương Ngọc Tường: “Sự tích ông thần không đầu” in trong *Nghìn năm bia miệng*, Nxb. Thành phố Hồ Chí Minh, 2018, tập 2, tr. 17 - 18:

Văn Quá); và hàng năm, cứ đến ngày 13-5 âm lịch, người dân trong vùng tổ chức lễ giỗ long trọng.

Ông người làng Tân Sơn Nhì, Bà Quẹo - nay thuộc quận Tân Phú, Thành phố Hồ Chí Minh. Khi Pháp chiếm Gia Định, ông tham gia chống Pháp dưới quyền của Trương Định ở mặt trận Thuận Kiều. Khi triều đình cắt ba tỉnh miền Đông Nam kỳ, ông tìm cách trá hàng, làm thôn trưởng Tân Sơn Nhì để bảo bọc cho các đồng sự tránh khỏi sự bắt bớ của giặc. Trên danh nghĩa thôn trưởng, ông lấy tiền thuế để giúp nghĩa quân. Sự việc bại lộ, giặc phát giác, ông liền bỏ trốn xuống Gò Công.

Năm Giáp Tý (1864), ông từ Gò Công trở về Tân Sơn Nhì chiêu tập nghĩa quân để tính chuyện khởi nghĩa. Công việc đang hồi tiến triển thì ông bị giặc bắt, kết án tù 5 năm. Sau khi mãn tù, ông đưa gia đình về thôn Tân Hưng (nay thuộc phường Đông Hưng Thuận, Quận 12) sinh sống. Tại đây, ông qui tập các nhóm nghĩa quân cũ cùng các thân hào, hương chức địa phương khởi nghĩa một lần nữa vào ngày 24-6-1871 (nhằm ngày 11 tháng 5 năm Tân Mùi) đánh chiếm làng Bà Điểm, và thừa thắng tấn công đồn Thuận Kiều, giết chết trưởng đồn giặc là trung úy Lepazsue cùng nhiều binh lính giặc. Ông anh dũng hy sinh trong trận đánh này.

7. Mười ba năm sau, cuộc nổi dậy của Mười Tám Thôn Vườn Trầu do Phan Văn Hớn (còn được gọi là Phan Công Hớn) lãnh đạo là một nét son trong lịch sử đất Gia Định.

Khi quân Pháp đánh bại đại đồn Phú Thọ, chúng tung lực lượng đánh chiếm các vùng lân cận. Giặc kéo quân lên Hóc Môn - Gò Vấp bị nghĩa dũng chặn đánh ở Chợ Cầu. Song trận chiến kéo dài không lâu, phe ta bị đánh bật đành phải rút lui. Chánh tổng Huỳnh Văn Lung uống thuốc độc tự tử để giữ tròn tiết tháo. Còn Phó tổng Trần Tử Ca lên ra đầu giặc. Ca ra sức khuyến mãi, truy bắt những người yêu nước để lập công nên chẳng bao lâu Ca được giặc cho làm chủ

huyện Bình Long - gồm khu vực Gò Vấp - Hóc Môn ngày nay, trở thành tên “bạo chúa”.

*Lệnh hành tra khảo phép ngoài,
Dây da dăng dịt, dẫn vài khúc cây.
Oan ứng sống chết trời thay,
Cứ làm hung bạo cho Tây nó dùng*

(Lê Doãn Hải: *Thơ Quân Hôn*)⁶⁾

Phan Văn Hớn người Bà Điểm (Tân Thới Nhứt, Hóc Môn) là người nghĩa khí, quyết không đội trời chung với giặc. Do vậy, năm 1879, ông bị Trần Tử Ca vu khống tội mưu loạn khiến ông bị giặc kết tội 5 năm tù. Ca tưởng đã dứt một mối lo, nhưng ở quê nhà chính vợ và em ruột của Phan Văn Hớn là Phan Văn Hấu tiếp tục qui tụ lực lượng, lấy bưng Vĩnh Lộc (Bình Chánh, Thành phố Hồ Chí Minh) làm nơi tập luyện võ nghệ. Công việc ở đây do một người thợ chuyên nghề làm cối xay lúa đảm trách - người mà mãi sau này vẫn được dân chúng tôn kính gọi là “Ông Lớn Cối”.

Khi Phan Văn Hớn mãn tù trở về thì lực lượng những người yêu nước đã khá đông đảo, bao gồm hầu hết hương chức của Mười Tám Thôn Vườn Trầu. Đến năm 1884 - 1885, lực lượng khởi nghĩa đã phát triển trên một địa bàn khá rộng: Nguyễn Văn Bường (tự Năm Sốc) hoạt động ở vùng Đất Hộ - Đa Kao, Nguyễn Văn Quá hoạt động ở Mỹ Hạnh, Ông Lớn Cối ở Vĩnh Lộc, Lê Doãn Hải ở Tân Thới Nhì, Nguyễn Văn Châu và Nguyễn Bửu ở Tân Thới Tam, Trần Văn Hải ở Tân Thới Đông... Ban chỉ huy lực lượng khởi nghĩa được thành lập: Phan Văn Hớn làm Quản cơ (nên còn được gọi là Quản Hớn), hai phó là Nguyễn Văn Quá và Phạm Văn Hồ. Cai võ Phan Văn Võ lo việc nội ứng bên trong dinh huyện Bình Long. Đề đốc Bường (Năm Sốc) chỉ huy cánh quân tiếp ứng ở Đất Hộ - Đa Kao...

Vào ngày 27 tháng Chạp năm Giáp Thân (1885), Phan Văn Hớn và Nguyễn Văn Quá cùng nghĩa quân tấn công dinh huyện Bình Long, bắt được đốc phủ Ca đem ra ngã ba đường xử tội.

Theo kế hoạch, nghĩa quân cấp tốc kéo xuống đánh chiếm Sài Gòn theo đường Gò Vấp-Bình Hòa (nay thuộc quận Bình Thạnh). Đề đốc Bường tiếp ứng và chỉ huy cuộc tấn công vào nội thành này. Tuy nhiên, đội quân từ Hóc Môn kéo xuống tới Quán Tre thì đụng độ với quân Pháp. Quân ta thua trận. Cánh quân Vĩnh Lộc - Bình Chánh đã tập hợp ở Bà Quẹo được tin chẳng lành bèn rút về bưng Vĩnh Lộc cố thủ. Cánh quân Cần Giuộc cũng giải tán mặc dù chưa đụng trận nào. Quản Hớn và Nguyễn Văn Quá rút quân về bưng Tầm Lạc để bảo toàn lực lượng.

Giặc Pháp kéo quân chiếm lại Hóc Môn. Con của đốc phủ Ca là Trần Tử Luông và Trần Tử Ban được cơ hội phục thù. Hai anh em chúng cùng đốc phủ Ngôn, được Pháp cử làm chủ quận thay cho đốc phủ Ca, bắt bớ không chỉ để trả thù mà còn để đòi tiền, đòi ruộng đất lột. Lúc bấy giờ, nghĩa quân tiến hành hoạt động du kích để hạn chế sự hoành hành của giặc, nhưng thế cuộc đang hồi bất lợi nên bọn giặc ác nhân đó lại tàn bạo khôn lường.

Trước tình thế đó, Quản Hớn và Nguyễn Văn Quá cùng thuộc hạ quyết định chọn lấy cái chết để cứu dân. Các ông ra hàng và giặc mở phiên tòa từ ngày 3-8 đến 3-9-1885 tuyên án tử hình 14 người, 16 người bị kết án 15 năm khổ sai, nhiều người bị đày ra Côn Đảo. Vào ngày 30-3-1889 (nhằm ngày 24-2 năm Bính Tuất). Ông Hớn và ông Quá bị giặc xử chém tại chợ Bà Điểm (Hóc Môn) và được nhân dân lập đền thờ tại nghĩa trang dòng họ Phan. Hàng năm, giỗ ông vào ngày 25-2 âm lịch theo nghi thức tế lễ kỳ yên ở đình làng.

Ông Nguyễn Văn Quá được an táng tại Mỹ Hạnh (Đức Hòa, Long An) và được người dân lập đền thờ ở Mỹ Hạnh Bắc. Hàng năm, cứ đến ngày 24-2 âm lịch, tổ chức giỗ cả hai ông: Ngày hôm trước giỗ

6. Huỳnh Ngọc Trảng, *Thơ - về lịch sử - xã hội Nam kỳ*, Trung tâm Văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh xuất bản, 2007, tr. 51 - 55.

ông Nguyễn Văn Quá ở Mỹ Hạnh Bắc và ngày hôm sau, kéo qua làm giỗ ở đền thờ Phan Văn Hớn ở Bà Điểm⁷).

Nói chung, các đối tượng được nhân dân thờ tự như đã nêu trên, ngoài ý nghĩa tri ân các bậc anh hùng kiệt kiệt đã hy sinh vì dân vì nước còn được tôn thành thần với uy linh bao trùm trên cõi thiêng của cộng đồng, ngự trị trong tâm thức của người dân và luôn được tôn xưng là Ông với niềm xác tín về quyền năng siêu việt.

Theo tập tục tín ngưỡng dân gian, các đối tượng được thờ tự được thiêng hóa bằng sự hiển linh giáng phúc - phạt tội. Còn theo truyền thống quan phương, việc thiêng hóa được chính thức bằng việc vua phong thần, theo quan niệm chính thống: Thiên tử phong bách thần; cụ thể là đối tượng thờ tự được vua ban cho một đạo sắc thần.

Ở Nam bộ, việc ban cấp sắc thần còn tồn tại đến thời Duy Tân, Bảo Đại; song việc cấp sắc thời Pháp thuộc là các trường hợp cá biệt. Còn chính thức mà nói, việc ban cấp sắc thần kết thúc sau đợt ban cấp hàng loạt cho các thôn làng vào năm Tự Đức ngũ niên (1852). Do đó, giống như Nguyễn Trung Trực (ở Kiên Giang), Trương Định, Thủ Khoa Huân (Tiền Giang), Lãnh binh Nguyễn Đức Ứng (Đồng Nai), các anh hùng kháng Pháp ở đất Sài Gòn - Gia Định là những tôn thần được dân phong. Nói cách khác, chính bởi công tích và khí phách mà các bậc anh hùng này được người dân tôn vinh chứ không phải từ một đạo sắc phong, một mệnh lệnh từ trên ban xuống. Đó là điểm khác biệt biểu thị tâm thế của các thế hệ hậu bối, họ tự xác lập một công ước của cộng đồng với các giá trị vẻ vang mà các bậc trên trước đã thành tạo. Mặt khác, sự thiêng hóa, trước hết là đặt trên tín niệm truyền thống: *Sinh vi tướng, tử vi thần*. Một vị tướng, hiểu là thủ lĩnh một lực lượng / một phong trào, lúc sinh tiền càng có nhiều chiến công hiển hách, càng tỏ rõ phẩm chất trung chính bao nhiêu thì lúc hy sinh càng có được uy linh to lớn bấy nhiêu. Thêm vào đó,

7. Xem: "Vườn Trầu dấy nghĩa", in trong Huỳnh Ngọc Trảng - Trương Ngọc Tường, *Nghìn năm bia miệng*, sđd, tập 2, tr. 121 - 130.

tín niệm "Âm dương đồng nhất lý" cũng góp phần tạo nên sự xác tín rằng những đối tượng thờ tự thường tỏ ra đặc biệt linh hiển là những trường hợp "bất đắc kỳ tử". Các bậc anh hùng khi qua đời còn ngậm hờn vong quốc lại càng thiêng liêng gấp bội.

Số dẫu theo sáu nẻo luân hồi;

Khí sao để trăm năm uất ức.

Trời Gia Định, ngày chiều rắng bán,

âm hồn theo bóng ác dật dờ;

Đất Biên Hòa đêm vắng trăng lơ,

oan quỷ nhóm ngọn đèn trời hiu hắt.

(Nguyễn Đình Chiểu: *Tế Lục tinh sĩ dân trận vong văn*)

Việc tôn thần các anh hùng vị quốc vong thân như vậy là kết quả của truyền thống uống nước nhớ nguồn lẫn những tín lý có từ tập tục tín ngưỡng cổ truyền. Chính cái tổng thể văn hóa - tín ngưỡng đã tạo nên ký ức của cộng đồng, là một phần quan trọng của cuộc sống, bởi đó là cơ sở đồng nhất văn hóa của cộng đồng. Cái đó mới thực sự là điều quan yếu và gắn gũi đối với cộng đồng so với các dữ liệu sử học chính xác về niên đại, tên người, tên đất. Do vậy, các di tích thờ tự, mồ mã của các vị thần dân phong quả là những địa điểm thiêng liêng đặc biệt quan trọng đối với vùng đất mới Sài Gòn - Gia Định, nơi luôn phải hứng chịu những cuộc đụng đầu lịch sử ác liệt và thay đổi không ngừng.

Linh thần làng Tân Khai vị phúc thần của chợ Bến Thành

*Giáp dân nước thịnh dân an,
Tân trào võ trị thanh nhân Nam bang
(...)
Tháng ba hai mươi tám Tây,
Lạc thành tân thị tại nay Sài Gòn.
Bày ra lễ lạc vuông tròn,
Hội Tân thuở trước cũng còn thương thay
(...)
Chợ làm gấm thiết là mau,
Châu vi rộng lớn ngôi màu thạch ô.
Mô-banh⁽¹⁾ khéo chế họa đồ,
Cột sắt chạm trổ, mưu mô rất màu.
Đòn tay, kèo sắt đâm sâu,
Si-măng đá sạn⁽²⁾, trước lầu phong tô.
Trên lầu bốn cái đồng hồ,
Chỉ giờ chỉ khắc, ra vô biết chừng⁽³⁾.*

1. Mopin Ingénieur Entrepreneur ở Sài Gòn.

2. Ciment-armé.

3. Trích *Thơ Lễ tam nhật an lạc thành tân thị Sài Gòn*, Sài Gòn, Imp. E.H. Schneider, 1914.

1. Đoạn trích dẫn trên nói về việc khánh thành chợ Bến Thành hiện tồn, vào ngày 28, 29, 30 tháng ba năm 1914. Ngôi chợ này, lúc đó gọi là Tân Thị Sài Gòn, tức ngôi chợ mới, xây dựng ở địa điểm hiện nay, trước kia vốn là một cái “ao rau muống” cách địa điểm chợ cũ nằm ở cửa sông Bến Nghé và dựa vào thành Phiên An (khoảng cột cờ Thủ Ngũ (đến đường Nguyễn Huệ) nên được gọi là chợ Bến Thành, sau gọi là Chợ Cũ.

Theo *Gia Định thành thông chí* (biên soạn đầu thế kỷ XIX), chợ Bến Thành là nơi “Phố chợ, nhà cửa trù mật, ở dọc theo bến sông. Chỗ đầu bến này có lệ đến ngày đầu xuân gặp lễ Tể Mạ có thao diễn thủy binh, nơi bến có đồ ngang đón chờ khách buôn ngoài biển lên bờ. Đầu phía bắc là rạch Sa Ngư, có gác cầu ván ngang qua. Hai bên nách cầu có dãy phố ngói, tụ trăm thức hàng hóa. Dọc bến sông ghe buôn lớn nhỏ đến đậu nối liền⁽⁴⁾. Rạch Sa Ngư là con kinh, sau này được lấp đi làm đường nên còn gọi là đường Kinh Lấp, nay là đường Nguyễn Huệ. Căn cứ theo bản đồ Thành Phiên An thì chợ Bến Thành cũ nằm ở sát phía cửa Càn Nguyên của thành này, mặt khác lại tọa lạc trên bến sông, nên được gọi là chợ Bến Thành. Chợ Bến Thành mới lấy tên như vậy, nhưng hiện nay chẳng gần bến cạnh thành gì cả nên hậu thế khó hiểu cái căn do của tên chợ này.

2. Cuối thế kỷ XVIII, khi Nguyễn Ánh xây thành Gia Định (gọi là thành Qui) thì ngoại thành chợ búa phát triển. Bấy giờ có chợ *Cây Da Còm* (tên chữ Hán *Khung Dung*, tọa lạc trước Bảo tàng Thành phố Hồ Chí Minh ngày nay) nhóm từ 4 giờ sáng đến tối mới tan, chợ Bến Sỏi “phố ngói liền lạc” (bên này sông nhìn qua Bến Nhà Rồng), chợ Bến Nghé và chợ Bến Thành⁽⁵⁾.

Căn cứ tài liệu thư tịch, chợ Bến Thành tọa lạc trên địa phận làng Tân Khai. Làng này thuộc huyện Tân Bình, phủ Gia Định (hồi

4. Trịnh Hoài Đức, *Gia Định thành thông chí*, bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Nhà Văn hóa xuất bản, Sài Gòn, 1972, tập Hạ, tr. 90.

5. Xem *Đại Nam nhất thống chí - Lục tỉnh Nam Việt*, bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Sài Gòn, 1973, tập Thượng, mục *Thị điểm*, tr. 88 - 90.

năm 1698, khi Lễ Thành hầu Nguyễn Hữu Cảnh chính thức sắp đặt bộ máy hành chính ở vùng đất mới phương Nam) và năm 1807, khi đổi huyện thành phủ, tổng thành huyện thì làng Tân Khai thuộc tổng Bình Trị, huyện Bình Dương, phủ Tân Bình.

Làng Tân Khai là đất gốc của vùng trung tâm Sài Gòn sau này và cũng chính là địa bàn của khu trung tâm Thành phố Hồ Chí Minh hiện nay. Chính vì đây là địa điểm xung yếu nên tự nó có những đổi thay khôn cùng.

Trước hết, nơi ngôi làng này, hồi thế kỷ XVIII đã dựng một đồn binh, án ngữ đường sông Bến Nghé - Thị Nghè. Sách *Quốc triều chính biên* ghi: Đầu năm Canh Tuất (1790) “Đồn cũ ở làng Tân Khai hẹp, bàn đắp rộng thêm”. Đồn này mất dấu tích vì vào “tháng 2 trong năm (1790), vua dạy ông Olivier với ông Lebrun coi xây thành Gia Định tại làng Tân Khai, xây thành Bát Quái 8 cửa, vách thành bằng đá ong Biên Hòa”⁽⁶⁾ đã phủ lấp. Một địa danh còn tồn tại về sau này là Đồn Đất (ở khu vực nay là Bệnh viện Nhi Đồng 2) cho phép hậu thế đoán định đó là di tích của đồn cũ Tân Khai. Sau khi dẹp xong cuộc nổi loạn của Lê Văn Khôi (1833 - 1835), vua Minh Mạng cho phá thành Gia Định (thành Qui) để xây lại thành Phụng có qui mô nhỏ hơn, chiếm một góc đông bắc thành Qui cũ (giới hạn nằm trong khu vực nay là đường Nguyễn Du, Nguyễn Bình Khiêm, Nguyễn Đình Chiểu, Đinh Tiên Hoàng). Đây là thành Gia Định mới mà thực dân Pháp đã dễ dàng đánh hạ vào ngày 17-2-1859 và rồi đặt 32 khối mìn cho nổ tung thành bình địa để sau đó xây dựng cái gọi là “Ville de Sài Gòn”. Thoạt đầu, 1861, Ville de Saigon (thành phố Sài Gòn) nằm trong rạch Tàu Hũ, rạch Thị Nghè, sông Sài Gòn và tuyến đường từ chùa Cây Mai đến lũy phòng thủ Chí Hòa, rộng khoảng 25 km².

Về sau, thành phố Sài Gòn mở rộng diện tích dần ra và đến năm 1910, mở rộng về phía nam bao gồm Quận 4 ngày nay và phía tây

6. Trương Vĩnh Ký, *Biên tích Đức thầy Pinho Quận Công*, Sài Gòn, 1897, tr. 33.

đến khoảng đường Nguyễn Thiện Thuật - Nguyễn Văn Cừ ngày nay, gần giáp ranh với thành phố Chợ Lớn. Xu thế phát triển của Sài Gòn là lấn về phía tây bắc: năm 1863, nhà cửa công sở cất tới đường Lý Tự Trọng; 1864 lấn tới đường Lê Duẩn; 1865 lan tới Xô Viết Nghệ Tĩnh và đến Nguyễn Đình Chiểu.

Ngay sau năm 1859, thực dân Pháp đã xác định vùng giữa rạch Thị Nghè và rạch Bến Nghé là khu vực quan trọng cho việc phát triển. Vào thời điểm này, dân số Sài Gòn còn khoảng 2.000 người (trong số hơn 100.000 dân trước đó) sống trong vùng giặc chiếm. Dân cư tản lạc về các vùng lân cận chưa bị giặc chiếm hoặc sống bồng bềnh trên ghe thuyền để tránh việc kiểm soát của giặc.

Thực dân Pháp tiến hành xây dựng công sở, đồn bót, nhà ở, cơ sở tôn giáo mới. Kéo theo sau đó là bọn phiêu lưu đổ về đây để tìm cơ hội làm ăn. Các di tích cựu trào như đền Hiến Trung (thờ công thần cựu trào), Văn Miếu, Miếu Hội đồng, Đàn Xã Tắc, Đàn Tiên Nông... bị triệt hạ, đình chùa ở khu vực này bị chiếm làm đồn bót (chùa Khải Tường - gốc ở khu vực trường Lê Quý Đôn) hoặc di tản về khu vực quân đồn điền (chùa Kim Chương dời về Cai Lậy), hoặc ra vùng ngoại vi như chùa Từ Ân (gốc ở khu vực công viên Tao Đàn dời ra Phú Lâm)... Đình làng Tân Khai dời ra Bình Trị Đông (Bình Chánh / Tân Phú nay vẫn còn, song làng Tân Khai của vùng đất gốc xứ Sài Gòn đã bị khai tử từ cuối thế kỷ XIX. Sắc thần của làng Tân Khai, theo điều tra hồi cố, được ông Phủ Báu cất giữ và nay truyền lại cho con, được tế tự hàng năm ở đình Thái Hưng (tục gọi là đình Cầu Quan, đường Yersin, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh) vào ngày 12 tháng hai âm lịch. Đình và thần đi một nơi và sắc thần được giữ một ngả.

3. Kể ra nhiều điều dài dòng trên đây, cốt nhằm chỉ ra những biến đổi lớn lao và không ngừng của khu vực trung tâm Sài Gòn. Theo đó, chủ thể dân cư và văn - xã của nó cũng đổi thay khôn cùng. Có điều đáng nói, những đổi thay trên bề mặt là như vậy, song trong chiều sâu tâm tưởng của phố thị lại có khác.

Vào một dịp cuối năm, khuya 29 tháng Chạp, theo sự dẫn dắt của Nguyễn Đức Huy - người bạn nhỏ rất ham thích sưu tầm đồ gốm cổ, tôi được đến lễ bái vị thần “Chủ chợ Bến Thành”. Đây là một gian miếu thờ trong ngôi tháp đồng hồ lâu đời của chợ. Theo anh Khánh - ông từ của miếu, thì linh thần ở đây có từ khi thành lập chợ; sau năm 1975, việc thờ cúng bị gián đoạn mấy năm và sau đó, lại được phục hồi cho đến nay. Cũng như các ngôi miếu khác, đối tượng thờ tự ở đây bao gồm cả Thần, Phật; song đối tượng chính là tượng vị Thổ Thần với bài vị chữ Hán (một bản viết mực đen trên giấy hồng đơn đã phai màu và một bản sao mới bằng sơn vẽ trên kiếng) ghi rõ là “*Linh thần / Tàn Khai đàn*”, ở chính giữa và hai bên là 4 chữ “*Tự phụng thiên thu*” (Cúng tế ngàn năm). Rõ ràng, đây là đàn thờ tự *Linh thần làng Tàn Khai* và được tôn làm phúc thần bảo hộ thương nhân buôn bán ở chợ Bến Thành. Có điều đây là nơi tôn thờ thần Thành Hoàng làng Tàn Khai cũ hay là dấu vết của đàn Tế Mạ (chọn ngày tốt vào tháng Giêng để Tế Mạ, tức tế các bậc tiền bối đã bày ra binh pháp. Ở lễ này còn tế Kỳ đạo / cờ lớn đi đầu đạo quân và thao diễn trận pháp) ở khu vực chợ Bến Thành cũ mà tác giả *Gia Định thành thông chí* đã đề cập đến (xem trích dẫn ở trên). Điều tốn nghĩ ở đây là ở từ “đàn” trong cụm từ “*Tàn Khai đàn*”; song căn cứ vào lời truyền khẩu chúng tôi nghiêng về ý kiến đây là nơi thờ tự vị thần làng Tàn Khai cũ của lớp hậu bối sống vào thời thuộc địa. Bên cạnh đó lại có bài vị thờ “*Hương linh vô danh*” khiến chúng ta hiểu là vong linh của những người bản thổ quá vãng. Nói cách khác, làng Tàn Khai cổ cự đã bị xóa sổ, đình làng đã dời ra Bình Trị Đông, đa phần dân lưu tán tứ xứ, song ở đây những người còn trụ lại mặc cho tang hải thương điên, họ vẫn cố bảo tồn cái phần tối linh của vùng đất cổ cự ở xứ Gia Định xưa. Ngôi miếu thờ thần “Chủ chợ Bến Thành” với tên gọi chính thức là “*Tàn Khai đàn*” là một điểm son trong ký ức phố phường của xứ Sài Gòn bởi sự lưu tồn bền bỉ, vượt qua thời gian và muôn vạn thay đổi của vùng đất này.

Dị bản Sài Gòn của truyện Thủ Huồng

Truyện Thủ Huồng hay sự tích kể về nguồn gốc của địa danh Nhà Bè - một ngã ba sông “Tam Giang khẩu” đã đi vào câu ca dao bất hủ của xứ Gia Định xưa:

Nhà Bè nước chảy chia hai,

Ai về Gia Định, Đồng Nai thì về.

Câu chuyện mang tính chất truyền thuyết này được lược ghi đầu tiên trong *Gia Định thành thông chí* (đầu thế kỷ XIX) và sau đó là trong *Đại Nam nhất thống chí / Lục tỉnh Nam Việt* cuối thế kỷ XIX. Truyện Thủ Huồng được kể lại đầy đủ, chi tiết trong sách *Contes et légendes annamites* của A. Landes (Paris, 1886) và từ đó Nguyễn Liên Phong (báo *Nông cổ mín đàm*, 1901), Nguyễn Hữu Bằng (J. Viêt, Sài Gòn, 1915) diễn ca sự tích này thành truyện thơ lục bát hay kể lại bằng văn xuôi (Nguyễn Đồng Chi, Đinh Thái Sơn). Nói chung về cơ bản các truyện kể trên đều giống nhau: Thủ Huồng ra chợ Mảnh Ma (Hưng Yên) thì gặp vợ và nhờ vợ đưa xuống Diêm phủ. Lương Văn Lựu trong *Biên Hòa sử lược toàn biên* (xuất bản năm 1973) đưa ra một dị bản khác: Một tay lái buôn tên Được bị đắm thuyền ở Phan Rang chết, hồn lạc đến chợ Mảnh Ma thì gặp vợ Thủ Huồng hiện làm vú nuôi cho Chuyển Luân Vương ở âm phủ. Ở đây Được thấy các

gông dành sẵn cho Thủ Huống. Hồn Được về Biên Hòa báo mộng cho Thủ Huống rõ chuyện. Thủ Huống rất sợ và từ đó rộng tay bố thí, xây cái Nhà Bè...

Nói chung các dị bản kể trên đều nói về cái chợ âm phủ Mãnh Ma (Hưng Yên). Điều đó có khác với dị bản được kể trong cuốn *Monographie de la province de Gia Định* (Sài Gòn, Imprimerie L. Menrd, 1902): ngôi chợ âm phủ trong dị bản này là Chợ Quán (Nhơn Giang). Do đó, chúng tôi gọi đây là “dị bản Sài Gòn” của truyện Thủ Huống: “Xưa kia ở làng Bình Long (Biên Hòa) có một lão già giàu có tên là Thủ Hoàng hay Thủ Huống, ông ta góa vợ đã khá lâu, trước khi câu chuyện liên quan đến ông ta xảy ra. Mọi người trong vùng đều khinh ghét về tính keo kiệt và lòng dạ khắc bạc của ông đối với những con nợ nghèo khó, từng cùng phải đành vay tiền của ông.

Hôm nọ, ông gặp một trong những kẻ mắc nợ của mình và chửi mắng thậm tệ anh ta vì lần nữa không chịu trả nợ cho ông.

- Bẩm ông, anh con nợ ấy nói, con đâu còn nợ nần gì nữa đâu ạ. Con đã trả nợ cho bà cách nay đã bảy tám ngày rồi, hôm con gặp bà tại chợ Nhơn Giang ở Chợ Lớn...

Thủ Huống gạt phất:

- Mày xạo gì vậy? Mày không biết là bà nhà tao đã chết hơn mười năm nay rồi hả?

Anh con nợ phân trần:

- Con nói có Trời Phật chứng giám... Con đã thấy bà tận mặt như con thấy ông ở đây vậy.

- Vô lý! À mà được... nếu mày dẫn tao gặp được bà, tao sẽ giảm nợ cho mày... tao bỏ nợ cho mày luôn.

Cả hai sẵn tiện đều đi Gia Định nên họ cùng xuống đò... Họ đến Nhơn Giang. Vào chợ Quán, Thủ Huống quả nhiên gặp lại vợ.

- Ô, bà làm gì ở đây thế?

- Tôi đi chợ mua thức ăn... Nhưng tôi phải về âm phủ ngay. Ông có muốn xuống thăm âm phủ thì theo tôi.

Thủ Huống đi theo vợ. Mới bước vào cửa địa ngục Thủ Huống gặp ngay một người bà con ngang tuổi ông nội mình đang chịu trách nhiệm gác cửa. Ông lão dẫn Thủ Huống vào ra mắt vị phán quan ở cõi âm.

Đến nơi xét xử tội nhân ông lão chỉ cho Thủ Huống các nhà ngục giam cầm các tội nhân... Thủ Huống thấy tên mình ghi trên tấm bảng treo ở cánh cửa ngục chữ viết thật to. Nhìn vào trong Thủ Huống thấy đủ các dụng cụ tra tấn để sẵn ở đó. Thủ Huống kinh hãi hỏi:

- Ngục này dành cho ai vậy ông?

Ông lão dặt đường bình thân đáp:

Ồ, ngục này dành cho một gã còn sống trên dương trần chuyên cho vay cắt cổ, keo kiệt và hiểm ác. Bọn tôi đang chờ gã đấy.

Thủ Huống hoang mang, hỏi:

- Ông ạ, nếu kẻ phạm tội mà biết hối cải thì có được giảm tội không ạ?

- Ừ đó là chuyện khác. Ở đây luôn chuẩn bị mọi thứ để mà hành tội khi hán vẫn cứ sống bạc ác như cũ.

Thủ Huống không thiết điều gì nữa. Hân vội vã trở về trần gian. Đến nhà, Thủ Huống xóa nợ cho tất cả mọi người và rồi đem của cải ra bố thí cho kẻ nghèo khó, bệnh tật. Thủ Huống xuất tiền để làm một cái bè lớn, trên đó cất nhà, chứa đủ gạo muối, củi lửa... cho đậu nơi giao lưu của sông Sài Gòn và sông Đồng Nai để bố thí cho những ai đi ghe thuyền lỡ đường trên thủy lộ ấy.

Từ đó Nhà Bè, ngôi nhà nổi, được mọi người biết đến. Người lập ra nó được thế nhân xưng tụng là người giàu lòng từ thiện. Thủ

Huống chết, ngôi nhà nổi cũng không còn nhưng cái tên Nhà Bè thì vẫn còn mãi về sau này.

Phụ chú cuối truyện: Thủ Huống theo các dị bản trên vốn là tay “thơ lại”, nhưng cứ theo lời tục truyền thì Thủ là “Trường trạm thuế đầu nguồn sông” theo đường sông như Thủ Đức, Thủ Thiêm, Thủ Thừa... Hẳn nhờ tiền lót tay mà có, lấy tiền cho vay mà giàu... giàu khét tiếng. Câu chuyện này ngoài nội dung khuyến thiện trường ác nói chung còn là di tích của một địa danh gắn với một trường hợp tham quan ô lại biết hối đầu hướng thiện ở xứ Gia Định hồi thế kỷ XVIII.

Rằm Trung Nguyên năm này ở Đồng Tập Trận

Đồng Tập Trận là tục danh của một khu đất hoang rộng 50 dặm mà từ cuối thế kỷ 18, đầu thế kỷ 19 được sách sử gọi là Diên Vũ Trường, cách 10 dặm về phía tây nam thành Gia Định (nay thuộc khu vực từ đường Cách Mạng Tháng Tám chạy dài đến trường đua Phú Thọ, cặp theo đường Điện Biên Phủ và đường Ba Tháng Hai). Đây là nơi xưa kia vào tháng giêng tổ chức lễ Tế Mạ (cúng các tổ sư về binh pháp), tế cờ và tập trận. Đồng Tập Trận được đổi thành Đồng Mã Ngụy sau biến cố Lê Văn Khôi (1835), Tây gọi là Plaine des Tombeaux. Dưới thời thuộc địa, đây là pháp trường xử tử những người yêu nước... Mọi dấu tích đã nhòa đi theo năm tháng, lịch sử của vùng đất chỉ còn gói gọn trong ngôi miếu được gọi không chính danh lắm là “Miếu Thành hoàng bốn cảnh” nằm trong hẻm 528 đường Điện Biên Phủ, Phường 11, Quận 10.

Tiết tháng bảy mưa dầm sùi sụt,

Lọt hơi sương lạnh ngắt xương khô

Nào nùng thay bấy chiếu thu,

Ngàn lau nhuộm bạc, lá ngô rụng vàng.

(Nguyễn Du: *Văn tế thập loại chúng sinh*)

Tôi đến miếu dự lễ Trung nguyên được tổ chức dưới danh nghĩa lễ húy kỵ đức Thành Hoàng bốn cảnh vào ngày 22-7 âm lịch trong cái

tâm thức văn hóa của mùa lễ cúng cô hồn... Nhưng trong khói hương, chiêm trống của nghi lễ giống như lễ tế truyền thống ở các đình làng Nam bộ, tôi vẫn tưởng tượng rằng đối tượng được thờ cúng ở đây là các lớp người xưa khuất mặt-những vong hồn cô độc, oan khiên.

Chính điện, nơi bàn thờ trung tâm là bài vị để bốn chữ Hán: Thành Hoàng bốn cảnh, nhưng hai bên lại là Tả ban chiến sĩ và Hữu ban chiến sĩ, khác với bài vị Tả ban liệt vị, Hữu ban liệt vị ở đình làng. Lại nữa, hai bên hông là bài vị Nữ kỳ cô hồn và Nam kỳ cô hồn (kỳ: cầu), những dấu tích chỉ ra cái nguyên ủy của ngôi miếu.

Theo văn tự còn lại ở đây, ngôi miếu này được thành lập theo giấy phép số 01, cấp ngày 1-7-1949 cho tám hội viên sáng lập, đứng đầu là ông Nguyễn Văn Mông. Nhưng trên bộ lư đồng đặt nơi tiền án lại ghi rõ ràng: “*Anh em xe ngựa phụng cúng cô hồn miếu - 1951*”. Điều này chỉ ra rằng đây là ngôi miếu thờ cô hồn mặc dù năm 1949 phải cải danh cho hợp pháp, còn trong tâm thức dân chúng, mà “anh em xe ngựa” (thuở ấy bến xe ngựa ở đường Lê Hồng Phong bây giờ) là đại diện, vẫn coi đó là “Cô hồn miếu”, mà nguồn gốc khởi phát từ sau ngày 16-7 năm Ất Vị (1835): quân triều đình đánh hạ thành Phiên An, bắt chém không sót một ai, tất cả 1.250 người chôn ở Đồng Tập Trận và dựng bia - có tài liệu gọi là Mả Ngụy, hay Mả Biển Tru (biển tru: diệt ngay, giết gấp).

*Phía sau đất rộng mệnh mông,
Xưa Đồng Tập Trận rộng thông tứ bề.
Mô súng dượt súng thường lễ,
Trường đua thì để đấu về ngựa hay,
Kể bên gò đất cao dày,
Kêu rằng Mả Ngụy thuở nay tiếng cùng,
Minh Mạng thập lục niên trung,
Phan An thành hãm người trong hơn ngàn.*

*Nam phụ lão ấu cả đoàn,
Tội lây vạ tràn vua chẳng thứ dung.
Biển tru hạ chiếu ngai rồng,
Thành trung tặc đảng chôn chung một hầm.
Giặc oan chết đã cam tâm,
Rủi ro xích tử lỗi lầm vì đâu!
Oan hồn ăn thâm uống sấu,
Suối vàng lạnh lẽo ai cầu cho siêu...*

(Nguyễn Liên Phong:
Nam kỳ nhơn vật phong tục diễn ca, Sài Gòn, 1909, tr 39)

Thờ cúng cô hồn là một tập tục có từ lâu đời và được định hình hoàn chỉnh theo tín lý pha trộn của lễ Địa quan giải ách của Đạo giáo cùng với lễ Vu lan, rằm tháng bảy âm lịch của nhà Phật. Ở đây cần lưu ý đến ngày “hạ thành Phiên An”: 16-7 năm Ất Vị (1835) và lễ húy kỵ Thành hoàng bốn cảnh: ngày chủ nhật đầu tiên sau rằm tháng bảy âm lịch hàng năm. Sự trùng hợp này khiến chúng ta đồ rằng cái gọi là lễ Trung nguyên- húy kỵ Thành hoàng bốn cảnh có lẽ bắt nguồn từ lệ giỗ hội - giỗ chung cho những người chết cùng ngày sau khi thành Phiên An bị quân triều đình đánh hạ.

Trong câu chuyện bên lễ hội, các vị trong ban quí tế cho biết khu vực này vào đầu thế kỷ 20 là pháp trường của nhà nước thuộc địa. Các anh hùng kháng Pháp bị giặc kết án đều đưa về xử tử tại đây... và anh linh của các liệt sĩ đó đã được thờ tự ở ngôi miếu này. Lục lại những tài liệu liên quan đến phong trào Thiên Địa hội, đến cuộc nổi dậy của Phan Xích Long của Nguyễn Hữu Trí... thì thấy những gì các vị trong ban quí tế kể cho tôi nghe đều là sự thật.

Tập *Về thập tam bát tú thọ tử hình* cho ta biết cuộc khởi nghĩa đánh vào khám lớn Sài Gòn ngày 15-2-1916) 40 người: trong đó 38 người bị xử tử vào chiều 22-2-1916 tại Đồng Tập Trận.

(...) Muốn cho hân rày,
Tôi xem cho biết.
Coi người oanh liệt,
Dưỡng sức thể nào.
Làm phản Tần Trào,
Ngày nay thọ tử.
Quan trên định xử,
Mô Súng đột bia (Kế trường đua ngựa Sài Gòn / nguyên chú)
Mộ cũ bên kia,
Người leo đứng chặt...

Hai tập: 1/ Về 13 người bị xử bắn tại Đồng Tập Trận (S. Impr. de l'Union, 1916) và 2/ Thập tam tú thọ tử hình (Sài Gòn, Impr. J. Viêt, 1916) kể lại đợt xử lần hai 13 người bị giặc đưa ra hành quyết tại pháp trường Mô Súng vào sáng 16-3-1916.

Đọc các tập thơ về này, đằng sau những câu chữ nặng mùi bôi bút là danh tánh những người vì nghĩa lớn, các bậc dũng liệt vì nước quên mình, là hình ảnh của pháp trường rải cát trắng thắm máu đỏ, là lời nói than thiết trước khi lìa trần: “Bà con ở lại mạnh giỏi” ... và hình ảnh của những người lấy nón che mặt khóc...

Tôi hỏi các vị trong ban quý tế: Ngày xưa ở đây thuộc làng nào?
Đáp: Làng Hòa Hưng của Võ Trường Toản. Xưa nơi đây là đồng trống, phía kia là đại đồn Chí Hòa. Tôi hỏi: Đồng Mả Ngụy ở đâu?
Đáp: Từ bùng binh ngã sáu Cách Mạng Tháng Tám, dọc theo đường Ba Tháng Hai... đến Phú Thọ. Hồi Đại Hàn làm đường, đào lên thấy xương không là xương!

Rằm Trung nguyên đã qua, qua đi như mọi việc hàng trăm năm nay, nhưng nơi ngôi miếu nhỏ, sâu trong con hẻm đông đúc, phố xá bao quanh ồn ã, kỷ ức lịch sử vẫn trường tồn.

Ảnh hưởng của Phật giáo đối với tập tục, tín ngưỡng Sài Gòn - Gia Định

I.

Ảnh hưởng của Phật giáo đối với các phong tục tập quán Sài Gòn - Gia Định lớn lao nhất có lẽ biểu hiện qua việc đức Phật được thờ phổ biến ở các gia đình như một trong những gia thần và sự hiện diện của những nghi thức Phật giáo trong các lễ nghi gia đình khác.

1. Việc thờ ảnh tượng Phật tại gia đình các tín đồ Phật giáo là điều bình thường, song tục ở xứ “Gia Định chuộng đạo Phật” mà tác giả *Gia Định thành thông chí* đề cập đến hẳn là nói đến mức độ phổ biến của nó. Không biết từ bao giờ ở Sài Gòn - Gia Định phổ biến tục đưa Phật vào cuối tháng chạp âm lịch hàng năm.

Cũng như ông Táo chầu trời vào ngày 23 tháng Chạp, ngày 25 tháng Chạp, người ta làm lễ đưa thần và Phật lên chầu trời. Lễ vật gồm có nhang, trà, kẹo, bánh, trái, các món chay và hoa, được bày trên tran thờ nơi thờ chung Phật, Định Phước Táo Quân, và các nữ thần (bà Mẹ sanh, Mẹ độ...) có khi thờ cả ông Địa, thần Tài để cúng

lễ. Sau ngày này, người ta cho rằng, linh khí của chư vị đã về trời, nên đem các tượng thờ chùi rửa, dọn dẹp tran thờ sạch sẽ, các tấm vải màn, các khăn vải phủ tượng đều thay đổi hay giặt giũ sạch sẽ. Nước tắm Phật phải là thứ nước tinh khiết, thường là nước mưa, nấu trong chiếc nồi hoàn toàn mới và pha thêm mùi thơm hoặc lá có tinh dầu thơm. Lại có tục dùng nước tắm Phật để tắm cho con cháu trong nhà để được khỏe mạnh. Việc dọn dẹp, tắm tượng xong đem đặt vào chỗ cũ và buông y màn xuống cho đến khi làm lễ rước Thần Phật về vào ngày cuối năm. Thời gian này, do vắng Phật nên không đốt nhang, gõ chuông, cúng nước, hoa gì cả.

Sự đồng nhất Phật với các gia thần cùng những tập tục đưa Phật, rước Phật như vậy đã chỉ cho thấy rằng Phật giáo đã hội nhập vào tập tục tín ngưỡng dân gian như thế nào.

2. Việc thờ Phật ở gia đình có thể xuất phát từ lòng mộ đạo của tín đồ Phật giáo, song mặt khác cũng do những sự xác tín không chánh đáng khác. Theo các sách tử vi, chẳng hạn như bộ *Tam nguyên đại lược*, *Tam nguyên tiểu lược* hay bộ *Diễn cầm tam thế diễn nghĩa*, chúng ta thấy việc đề xuất thờ các Phật, Bồ-tát là thần độ mạng cho các loại tuổi khác nhau như những thần linh khác.

Trong sách *Tam nguyên tiểu lược*, sự đề xuất này còn dè dặt. Ở đây tác giả đã nêu ra việc đàn ông thờ thần độ mạng dựa theo thập can: “Giáp, Ất, thuộc Mộc, ở về Đông phương, thờ ông Xích đế; Mậu, Kỷ, Trung ương thuộc Thổ, thờ ông Hoàng Đế; Canh, Tân, thuộc kim ở về phía Tây phương thờ ông Bạch đế; Nhâm, Quý thuộc Thủy, ở về Bắc phương thờ ông Hắc Đế”. Nhưng tiếp theo đó lại dặn dò thêm: “Còn có ai tuổi Giáp, Bính, Mậu, Canh, Nhâm thờ ông Quan Đế cũng được vậy. Ất, Đinh, Kỷ, Tân, Quý thờ Phật hay ông Từ Vi”.

Trong sách *Diễn cầm tam thế diễn nghĩa*, việc thờ thần độ mạng căn cứ vào thập can mà có đối tượng thờ khác nhau.

	Nam	Nữ
Giáp - Ất	Quan Thánh Đế Quân độ mạng	Cửu Thiên Huyền nữ độ mạng
Bính - Đinh	Cậu Tài, cậu Quý độ mạng	Bà Chúa Ngọc nương nương độ mạng
Mậu - Kỷ	Ngũ Công Vương Phật độ mạng	Phật Bà Quan Âm độ mạng
Canh - Tân	Quan Bình Thái Tử độ mạng	Bà Chúa Tiên nương nương độ mạng
Nhâm - Quý	Ông Từ Vi độ mạng	Bà Cửu Thiên Huyền Nữ độ mạng

Ở sự đề xuất trên, chúng ta thấy Ngũ Công Vương Phật và đặc biệt là Phật Bà Quan Âm đã hiện diện trong tập hợp các thần linh có nguồn gốc từ các thần linh Trung Quốc, Việt và Chăm (Chúa Ngọc, Chúa Tiên, Cậu Tài, Cậu Quý). Sự cộng tồn như vậy đã xác định tính chất dân gian của ảnh hưởng Phật giáo này. Nói cách khác, ảnh hưởng của đạo Phật đối với văn hóa tín ngưỡng Sài Gòn - Gia Định không chỉ là phổ biến của hệ giáo thuyết chính thống do nỗ lực hoàng hóa của chư Tăng mà còn là tác động theo hướng tự phát của nhu cầu sùng tín có tính chất thực dụng của các dạng thức thờ cúng dân gian.

3. Rất khó tìm được nguyên lai của ảnh hưởng Phật giáo đối với hiện tượng phổ biến trong dân gian Sài Gòn - Gia Định như thế nào ở việc gọi Định Phước Táo quân là “Phật Táo” cũng như sự xác tín Ông Địa là “Phật Địa”.

a. Theo truyền thống tín ngưỡng nghiêm ngặt trong các gia đình người ta thờ Định Phước Táo ở trên tran thờ (riêng hoặc chung với các gia thần khác) ở nhà trên và bàn thờ ông Hỏa Táo, được coi là Đông Trù tư mệnh - hiểu là thần bếp đặt ở nhà bếp. Nhiệm vụ của

Định Phước Táo quân, được coi là Phật Táo, là theo dõi công, tội của các thành viên trong gia đình và hàng năm có trách nhiệm báo cáo những việc tội phước ấy với Ngọc Hoàng để Ngọc Hoàng thưởng công phạt tội đối với con người được công bình. Có lẽ mục đích khuyến thiện của tín ngưỡng này đã khiến vị gia thần này được coi là một vị Phật, có chức năng như một phán quan, các phụ tá thường thấy bên cạnh các vị Minh Vương cai quản thập điện..

Một chi tiết cần chú là tập tục trong lễ cúng tiễn Táo Quân về trời ngày 23 tháng Chạp hàng năm ở đây lẽ phải có một “bộ đồ cúng ông Táo” trong đó có một tờ giấy in hình *cò* và *ngựa*, gọi là “cò bay ngựa chạy”, được coi như phương tiện chuyên chở ông Táo chầu trời. Rõ ràng là “cò”, “ngựa” ở đây là biện sự của nghi “xá mã”, “xá hạc” trong nghi lễ Phật giáo nhằm thực hiện khai quang cho hạc mang sớ lên trời và mã mang sớ xuống những trú sở dưới đất.

Trong tục cúng ông Táo ở Miền Bắc, con cá chép là vật cưỡi của ông Táo được đề xuất theo truyền thuyết cá vượt vũ môn hóa rồng. Từ con cá chép cho đến “cò bay ngựa chạy”, các phương tiện có vẻ hợp với thực tế cho việc đi đường bộ và thăng thiên lên trời là một sự biến đổi do sự ảnh hưởng trực tiếp của nghi thức “xá mã, xá hạc” của Phật giáo.

b. Hình tượng ông Địa thuộc thế hệ xa xưa tồn tại đến một hai thập niên đầu của thế kỷ XX là dạng tượng “Ông Địa đầu trọc”. Đặc điểm dễ nhận ra của thế hệ tượng này là rất gần với qui phạm đồ tượng học của hệ thống tượng La hán. Trong một số trường hợp, tượng Ông Địa đầu trọc còn giữ bộ y choàng hở một vai hoặc áo pháp của tăng sĩ mà chúng ta thường thấy ở các tượng A-nan và tượng Ca-diếp. Về sau, từ những năm gần đây, tượng ông Địa bị khấn đầu riu đã thoát dần nhân diện của tượng La hán, song cái “bụng bự”, trang phục đặc biệt là chiếc áo hở ngực, hở bụng, và thế ngồi bán già lại chịu ảnh hưởng của tượng Di Lặc. Con cạp trong thế hệ tượng cổ thường được tạo tác với dạng phù điêu lại được cải đổi thành vật cỡi với tư thế tượng ngồi thoải mái, chân co chân duỗi của

loại tượng *La hán Thượng kỳ thú* hay tư thế tượng *Ngũ Hiên* (Bồ tát cưỡi voi, sư tử hầu, thanh sư), và rồi loại tượng ông Địa hiện đại này rõ ràng là chịu ảnh hưởng của tượng Di Lặc lẫn kiểu tựa sư tử của loại tượng La hán nói trên. Chính vì sự ảnh hưởng này mà trong dân gian không ít người nhầm lẫn tượng ông Địa và tượng Di Lặc. Xem xét vài chi tiết như vậy nhằm chỉ ra mức độ sâu sắc của ảnh hưởng Phật giáo đến tín ngưỡng dân gian ở vùng đất này. Và mặt khác, có lẽ vì sự ảnh hưởng của những đặc điểm tướng dạng của tượng Phật Di Lặc đối với hình tượng ông Địa nên hình tượng này được thế nhân gọi là Phật Địa.

4. Nói chung, Phật giáo tác động đến văn hóa, đến các tập tục tín ngưỡng bằng cả con đường “tùy duyên hóa độ” chủ động của các Tăng lữ lẫn con đường tự phát do sự thâm nhập của các tín điều Phật giáo vào nếp sinh hoạt và tư duy của thế nhân, để rồi tạo nên một sự cộng tồn những những xu hướng, nghi thức bắt nguồn từ các giáo thuyết khác.

a. Cây nêu ngày Tết được coi là có chức năng làm tiêu chí ngăn cản sự xâm nhập và quấy phá của ma quỷ được tháo ngực lên trần gian vào dịp năm mới. Nó có tác dụng như một thứ bùa trấn yểm cho các gia đình cùng với hình tượng của bùa “Tứ tung ngũ hoành” và bùa “Bát quái” của Đạo giáo. Tuy nhiên, trong thực tế tồn tại cả hai sự tích suy nguyên về cây nêu. Một mang dấu ấn của Phật giáo và một là của Đạo giáo.

Một tích kể rằng: Thuở xưa, cứ vào dịp đầu năm lại có một con thiên linh cầu thường xuyên xuống trần gian ăn hồn người chết. Khương Thượng (Khương Thái Công) là người có pháp thuật đã khuất phục được con thiên linh cầu này. Con vật xin tha mạng, Khương Thượng đồng ý với điều kiện là không được phá nhiều làng xóm, hại người hại vật, dưới sự giám hộ của ông ta, biểu tượng bằng lá bùa “Tứ tung ngũ hành”. Do đó mới có tục dựng nêu vào dịp tết.

Một tích khác cho rằng: Mỗi dịp Tết, bọn ma quỷ ở địa ngục lên trần gian, song vì không có người cúng quảy như các vong hồn quá vãng có người tế tự nên quấy nhiễu dân gian. Dân gian cầu cứu Phật, Phật giúp người trừ nạn quỷ khiến chúng không dám quấy nhiễu. Phật cấm không cho chúng héo lánh đất Phật mà dấu hiệu biểu trưng là phướn, chuông khánh với làn ranh giới bằng vôi trắng. Do vậy, thế nhân có tục dựng nêu có treo khánh sành, phướn giấy và trước nhà có rắc vôi bột đánh dấu để ma quỷ không dám đến quấy phá. Lại có sự tích kể rằng lá phướn là hình ảnh chùm ruột của một kẻ hung ác đã hối cải, phát tâm mổ bụng lấy ruột để dâng Phật.

Như vậy, tập tục dựng nêu ngày Tết đã có sự hội nhập của một biến sự đậm dấu ấn Phật giáo. Mặt khác, trong cái gọi là bùa nêu dán ở trước cửa mỗi gia đình vào dịp Tết cũng có hai loại: một loại gồm bát quái, tử tung ngũ hành và hình cọp, và một loại khác lại có chữ “úm” trong giữa vòng thái cực và hai bên hình bát quái có hai dòng chữ ghi câu chú “Ma ni bát mê hồng” của nhà Phật, mặc dù trên cùng vẫn có hàng chữ “Khuông Thái Công tại thủ” của Đạo giáo.

b. Sự cộng tồn của các “sản phẩm” mộc bản chịu ảnh hưởng của đạo Phật trong tín ngưỡng dân gian, ngoài lá bùa nêu nói trên, còn thấy cả trong tập hợp giấy tiền “*Vãng sanh*” và loại giấy tiền “*Ngũ hành tạo hóa vãng sanh thần chú*”.

Loại mộc bản *vãng sanh tiền* có loại lớn in nguyên bài thần chú vãng sanh (*Vãng sanh quyết định chơn ngôn*) chữ Hán trên vành trái của một đồ hình dạng đồng tiền lớn: “*Nam mô A-di-đà-bà-dạ - Đa-tha-già-đa-dạ... Cha-đa-ca-lê-ta-bà-ha*” và bên dưới là ba dãy tiền đồng, mỗi dãy gồm ba loại “tiền bà” khác nhau: “Thái bình nhị nhân”, “Thiên minh thông bảo” và “Vi hiệp quốc xương”.

Loại tiền vãng sanh khác có kích cỡ nhỏ hơn, nhưng nội dung lại khá phong phú:

- Trên cùng là câu niệm: Nam mô A-di-đà-Phật

- Phần chính là đồ hình đồng tiền, giữa đề: “*Vãng sanh thần chú*” quanh 4 cạnh của lỗ giữa đồng tiền và vòng ngoài là câu chú nguyện: “*Nam-mô Quan âm đại từ đại bi cứu khổ địa chủ, cầu Thái Thượng lão quân, cấp cấp như luật lệnh sắc*” và phía ngoài là hình vẽ đủ các thứ đồ thế: áo, quần, chuông, khánh, độc bình, lược, kéo, ly, chén, tách và một lá cây (có lẽ là thuốc lá).

Không có cứ liệu chính xác để xác định niên đại xuất hiện của hai loại tiền vãng sanh này hầu chỉ ra tính chất lịch sử của việc biến đổi từ loại này đến loại kia hay ngược lại. Ở loại “*Vãng sanh tiền*” lớn, nội dung Phật giáo chiếm tỷ trọng chủ yếu và các dãy tiền bùa mang hơi hám Đạo giáo là phần phụ trợ. Bài “chú vãng sanh” cũng giữ được tính chất nguyên gốc của nó, với nội dung “qui kính Phật A-di-đà (A-di-đà-bà-dạ tức Vô Lượng Thọ, Vô Lượng Quang Phật, giáo chủ cõi Tây phương Cực lạc), qui kính Như lai (Đa-tha-già-đa-thạ - tiếng Phạn Tathagatha) và công năng cơ bản của bài chú là tận trừ nghiệp chướng, tiêu tai, tăng phước... cũng mang ý nghĩa gốc của nhà Phật. Điều đó có khác với loại tiền vãng sanh khổ nhỏ, là loại giấy tiền có nội dung đa tạp, hỗn dung nhiều thành tố có nguồn gốc từ Đạo giáo và tín ngưỡng dân gian. Bài “*Vãng sanh thần chú*” ở đây có cả việc “Địa chủ cầu Thái Thượng lão quân được diễn đạt bằng văn phong rất... phù thủy. Câu niệm lục tự mang màu sắc tịnh độ trong loại tiền vãng sanh này được in như hàng tit lớn của trang giấy, song vẫn không thể lẫn át hàng loạt các hình họa đồ thế... tất cả đã chỉ ra tính chất tổng hợp của Phật giáo và Đạo giáo.

Sự ảnh hưởng của Phật giáo vào loại “giấy tiền vàng bạc”, sử dụng trong việc thực hành nghi lễ của các dạng thức tín ngưỡng ở Sài Gòn - Gia Định nói chung là đa dạng, có nhiều mức độ và kiểu cách khác nhau. Cũng là loại tiền vãng sanh, ngoài hai loại trên, lại có loại “*Ngũ hành tạo hóa vãng sanh thần chú*”. Ở loại này, tên gọi chung loại trên đây đã thay cho câu lục tự “*Nam mô A-di-đà Phật*” và quanh đồng tiền với câu chú vãng sanh pha tạp như loại khổ nhỏ nói trên không có hình đồ thế in kèm. Ngược lại phần dưới là những dòng

chữ “chỉ dẫn cách dùng” nêu rõ công năng của sản phẩm cung ứng cho “dịch vụ thần thánh” này. “Đốt một tờ tiêu trừ 1.000 nạn tai, trừ tà ma, phước đức vô hạn, tất cả sinh linh đều vãng sanh Cực lạc”. Rõ ràng là loại tiền vãng sanh này đã đi quá xa trong việc đưa đạo vào đời; và như vậy, sự việc này đã chỉ ra tính chất phù chú của việc dân gian hóa các tín điều, kinh chú của nhà Phật ở vùng đất này.

Ở loại giấy cầu “*quí nhưn*” phò trợ, “*Nhất phàm phong thuận*” (có nghĩa thuận buồm xuôi gió) ngoài 4 quý nhưn còn có hình của ông Phước, ông Thọ, Phật Quan Âm và Phật Di-lặc bố trí ở 4 phía quanh mặt đồng tiền vàng. Điều này biểu thị quan niệm đồng nhất Phật Quan Âm và Phật Di Lặc với các phúc thần là các quý nhưn có khả năng và thần lực giúp đỡ cho con người đạt được những kết quả cụ thể trong đời thường.

II.

Trong văn hóa truyền thống của dân tộc ta hầu như luôn tồn tại tổng thể tam giáo. Sự phân biệt nghiêm ngặt theo xu hướng biệt phái thực sự không phổ biến trong đời sống văn hóa. Điều này cũng thấy trong các lễ thức truyền thống của *đình* làng và lễ cúng *miếu, đền, từ* mang tính chất dân gian.

1. Ở đình, ngoài sự ảnh hưởng của Phật giáo trong lễ tống ôn, tống khách, các nghi lễ liên quan đến vong hồn cô độc, còn thấy sự thâm nhập của nghi thức tụng kinh cầu an. Tương tự như vậy, nghi thức tụng kinh cầu an cũng phổ biến trong dịp cúng miếu.

Nghi thức này thường được tổ chức ở đình như một nghi thức đầu tiên nhằm mục đích cầu xin sự an lành cho dân làng. Đối tượng tế tự ở nghi thức này là chư Phật, Bồ - tát, tức các đối tượng tín ngưỡng khác với các đối tượng cầu xin của *lễ kỳ yên* ở đình làng.

Người thực hiện nghi thức cầu an có thể là nhà sư hay thầy cúng, thiết bàn thờ có tượng cốt Phật Quan Âm, tiến hành các nghi thức niệm hương, tán Phật, tụng kinh Phổ Môn, và phát số:

“Phục dĩ,

Hữu nguyện tòng tâm, bất phụ thần minh chi đức. Sở cầu toại ý vinh chiêm từ hóa chi ân.

Sớ vị

Việt Nam quốc... tỉnh... quận... thôn... đình hội... Phụng Phật tu hương hiến cúng, hoàn nguyện nghinh tường tập phúc sự. Kim tín chủ... đình hội, hợp gia tiểu đẳng, duy nhật phần hưởng tâm thành khẩn bái cung cang.

Kim tướng quang trung, cụ thần sở giả, ngôn niệm tín chủ đẳng, sinh tư trần thế, hạnh đắc nhân luân. Hà càn khôn phú tái chi ân cảm nhật nguyệt chiếu lâm chi đức.

Tu giả bản nguyệt dương nhật cung tượng thuyển táng trụ ư... đình phụng tụng Đại thừa bối điệp tôn kinh, kỳ táng giáng phúc thọ, kim tác đạo tràng.

Sớ văn

Hòa nam Thượng tấu, Nam mô Trung thiên giáo chủ Điều ngự Bồ đề Sư Thích Ca Mâu Ni Phật Sát hải vạn linh nhất thiết thần đồng thù thắng

Phụng nguyện: Gia môn khang thái, vĩnh vô phiền não chi tâm, tứ tự điều hòa thường hữu thanh minh chi phúc.

Tuế tử niên... nguyệt... nhật...

Phụng vi đệ tử khấu bái thượng số”

Đọc xong số thì đốt số và tiếp tục tụng kinh *Diệu Pháp Liên Hoa* cho đến khi dứt lễ. Lại có tục đến gần khuya và gần sáng lại tụng kinh cầu an hai lần nữa gọi là huyền kinh.

Đình làng ở Sài Gòn - Gia Định được hình thành từ thời khẩn hoang và trở thành một thành tố chính thống của thiết chế văn hóa Nho giáo thời phong kiến. Hoàn toàn khác với các dạng thức tín ngưỡng dân gian khác, đình có nghi thức cúng tế mang tính chất chính thống. Hệ thống nghi thức cúng tế ở đình được khuôn đúc theo quan niệm về thế giới của Nho giáo nhằm tỏ rõ giềng mối và

chuẩn mực đạo đức chính trị của nhà nước phong kiến. Nói tóm lại, đình và lễ nghi cúng tế của nó là một hệ thống nghi tiết chặt chẽ được xác lập trên cơ sở thế giới quan Nho giáo và những chuẩn mực phong kiến điển lệ qui củ. Do vậy, sự hội nhập của nghi thức cầu an vào nghi thức cúng đình đã xác nhận ảnh hưởng lớn lao của Phật giáo trong sinh hoạt tín ngưỡng cộng đồng có tính chất truyền thống của làng xã. Tuy nhiên cũng cần thấy rằng sự hội nhập của nghi thức tụng kinh cầu an vào nghi thức cúng đình dường như mới xuất hiện từ những thập niên đầu thế kỷ này, khi chế độ phong kiến nhà Nguyễn đã bị chế độ thuộc địa thay thế. Đình làng, theo đó đã không còn bị ràng buộc bởi những quy định nghiêm ngặt của điển lệ phong kiến và trong chừng mực nào đó, đình đang trên đà biến đổi từ một dạng thức tín ngưỡng truyền thống sang dạng thức tín ngưỡng dân gian.

Thực tế, sự có mặt của nghi thức tụng kinh cầu an trong lễ cúng đình, cho đến nay tuy là hiện tượng phổ biến, song không phải là nghi thức chung cho tất cả các đình. Nói cách khác, quá trình hội nhập của nghi thức Phật giáo này vào đình còn trong thời kỳ đang phát triển chưa hoàn tất. Tương tự trường hợp này là hiện tượng đưa ảnh tượng Phật, Bồ tát vào thờ trong một số đình, miếu mà chúng ta có thể tìm thấy ở không ít nơi tại Thành phố Hồ Chí Minh và các địa phương khác. Điều này không chỉ là biểu hiện của ảnh hưởng Phật giáo đối với các tín ngưỡng dân gian và truyền thống mà còn biểu thị rằng Phật giáo, các tín điều của Phật đã và đang định hướng cho xu thế phát triển của đời sống tâm linh và tín ngưỡng trong tương lai.

2. Trong việc đưa tượng Phật, Bồ tát vào thờ trong các cơ sở tín ngưỡng không Phật giáo, đáng chú ý nhất là việc thờ phụng Phật Bà Quan Âm ở các miếu. Hiện tượng này phổ biến ở hầu hết các nơi. Ngoài việc dựng tượng Quan Âm Nam Hải lộ thiên ở sân trước còn có việc thờ Quan Âm ở các điện thờ mà thường là ở vị trí trung tâm và cao hơn các nữ thần được coi là đối tượng tín ngưỡng chính

của các ngôi miếu này. Sự sắp đặt các tượng ảnh trong các cơ sở tín ngưỡng dân gian này xuất phát từ một xác tín đã trở thành nếp suy nghĩ phổ biến là Phật Bà Quan Âm là một nữ thần của các thần (Năm Bà Ngũ Hành, Bà Chúa Xứ, Bà Thủy Long, Bà Linh Sơn Thánh Mẫu, Bà Thiên Hậu...) cùng với sự thờ phụng Quan Âm là sự tri tụng phẩm Phổ Môn trong *Diệu Pháp Liên Hoa* kinh và tất nhiên là việc sử dụng các pháp khí chuông, mõ của nhà Phật trong các lễ cúng tế của miếu...

Một trong những đặc điểm chính yếu của tín ngưỡng dân gian là sự cầu xin có tính chất thực dụng. Do vậy, vị Bồ tát “cứu khổ cứu nạn” này với thần lực diệu dụng “tam thập nhị ứng” và “thập tứ thí vô úy” đã đáp ứng được yêu cầu tín ngưỡng của dân gian. Điều này đã lý giải được nguyên nhân sự phổ biến của tín ngưỡng thờ Quan Âm trong dân chúng, trong các cơ sở tín ngưỡng, đặc biệt là các miếu thờ nữ thần. Trong chiều hướng phát triển của lịch sử, yêu cầu của cuộc sống trở nên đa dạng hơn nên các nữ thần có công năng phò trợ hạn chế sẽ không còn đủ uy linh để so với khả năng “cứu khổ cứu nạn” bao trùm của Phật Bà Quan Âm, sẽ mất dần vị trí trọng yếu vốn có trong đời sống tín ngưỡng dân gian. Do đó, các dạng tín ngưỡng thờ nữ thần sẽ ngày càng bị “Quan Âm hóa”.

Tượng Mực đồng và chùa Mực đồng

Mực đồng thi tạo kim lưu tích

Ông Trí tiên tu hậu hữu danh.

Cặp câu đối khắc trên hai trụ cổng chùa Long Phước (xã An Đức, Ba Tri, Bến Tre) đã chỉ ra đây vốn là ngôi chùa do mực đồng khởi tạo và sau đó, nhà sư Minh Trí là trụ trì đầu tiên. Tôi đã nghe một số câu chuyện truyền khẩu về loại chùa mực đồng này và cứ bán tín bán nghi về cái lời sự thật lịch sử của nó. Do đó, khi đứng trước chùa Long Phước, cái “chứng cứ văn tự” đó đã làm tôi xác tín về sự tồn tại của loại chùa do trề chần trâu / bò “khai sơn tạo tự”. Từ ấy mỗi lần có dịp đi đây đó, tôi luôn lưu tâm đến việc ở đây có ngôi chùa mực đồng nào không và nếu được mách bảo là có, tôi liền tìm đến để xem cho bằng được các di vật còn lại - đặc biệt là loại tượng, thường được nặn bằng đất sét, mà theo lời truyền khẩu là do đám mực đồng tạo tác. Một cách không đầy đủ, đến nay tôi đã tận mắt thấy khoảng hơn 40 ngôi chùa mực đồng ở khắp các địa phương thuộc xứ Lục tỉnh Nam kỳ.

1. Chùa mực đồng có thể hiểu là ngôi chùa làng, thuộc cơ cấu thiết chế văn hóa thôn / làng thời trước, gồm đình - chùa - miếu - vũ, hiểu là ngôi chùa thờ Phật nho nhỏ mà dân làng tự ý lập nên để tự giải quyết nhu cầu tín ngưỡng của cộng đồng. Ở đó thờ thần, Phật và Phật được thờ tự theo tâm thức của thứ Phật giáo dân gian hơn là

giáo nghĩa đích thực của Phật pháp. Cũng có chùa mực đồng về sau này trở thành ngôi bửu sát danh tiếng như chùa Sắc tứ Linh Thầu ở miệt Xoài Hột (Tiền Giang), song đa phần thì tồn tại như một ngôi chùa làng, nằm trong cái không gian văn hóa làng xã: đất vua, chùa làng, phong cảnh Bụt... và các truyền thuyết về chúng cũng tồn tại theo năm tháng, mặc dù chùa đã có tên tự hân hoi, có chư tăng dừng bước vân du đến trụ trì và hoàng hóa đạo pháp...

Ở An Phước tự (tục danh chùa mực đồng Hóc Tra / An Bình Tây, Ba Tri, Bến Tre), cách chùa Long Phước nói trên vài cây số, người ta kể rằng: Thoạt tiên, đám mực đồng hay tụ tập chơi: nặn các tượng thần, tượng Phật và lập một cái am lá để thờ cốt tượng dưới chòm cây tra gần một hóc nước. Do vậy, chùa có tên là “chùa Hóc Tra”. Di tích còn lại là pho tượng La hán cỡi cọp vàng và tượng một Ông Địa có hình tướng hệt Ông Địa múa lân. Cả hai đều đạt trình độ tạo hình... khó có thể nói là do đám chần trâu tạo tác!

Ở chùa Da Lươn (tên chữ Thiên Trường tự / Đồng Sơn, Gò Công) lại có truyền thuyết tường tận hơn về lịch sử ngôi chùa: Thuở xưa, bọn mực đồng bày trò nặn tượng thần, Phật bằng đất sét chơi. Chơi chán lại đem tượng thả xuống ao Ông Tú... cho Phật tắm mát! Lạ thay các tượng Phật ấy lại nổi linh bình. Bọn trẻ hốt hoảng vớt các tượng lên để ở một nơi và che một am tranh để thờ. Sau đó, có một nhà sư từ xa đến, thấy cảnh chùa đơn sơ, hiu quạnh bèn phát tâm ở lại tôn tạo chùa. Ngày qua tháng lại, vị thiền sư một thân một mình khai phá dần rừng cây chà là ở đầm Bà Dơn để dọn một chỗ đất lập chùa. Người dân không biết danh tánh của ông, chỉ thấy ông suốt ngày phơi tấm lưng trần sạm nắng như da lươn nên gọi ông là “thầy Da Lươn” và ngôi chùa đó cũng có tên là “chùa Da Lươn”. Sau nhiều đời trùng tu, chùa đổi tên là Thiên Trường tự.

Chùa Phật Nổi (Phước Lâm tự) ở ấp Ràng, xã Trung Lập Hạ (Củ Chi, Thành phố Hồ Chí Minh) được thành lập cách nay 200 năm cũng là một ngôi chùa mực đồng. Tục truyền, lúc đó, ông Phan Sủ (Thiền

Sử - Như Thành) cùng bè bạn trong xóm, nhân một hôm thả trâu vào rừng, bày trò lặn xuống bầu Đất Sét để lấy đất nặn tượng Phật chơi. Hết ngày, bọn trẻ lùa trâu về nhà, bỏ các tượng Phật giữa rừng. Đêm đó, bọn trẻ phát bệnh sốt và nói nhảm liên hồi! Sau khi gan hởi, cha mẹ bọn trẻ biết chuyện bèn cùng nhau lập chùa thờ các cốt tượng ấy - để gọi là chuộc tội với Phật! Thế nhưng Trùm cả và Trùm chủ trong làng không chấp thuận việc lập chùa vì lí do dị đoan đó. Để làm rõ mọi việc, Hương chức đem các tượng Phật bỏ xuống ao nước, có 8 tượng nổi lên trên mặt nước. Thế là dân làng xúm nhau, kẻ công người của, dựng ngôi chùa lợp lá để thờ các tượng Phật mục đồng đó. Năm 1963 chùa bị Mỹ bỏ bom sập, nên sau đó dời vào chợ Trung Hòa. Di tích còn lại là một thân tượng Phật bằng đất sét và một số tượng gỗ được tạo tác hết sức thô phác, nhưng có thần thái độc đáo.

Nói chung, truyền thuyết về nguyên nhân khởi phát của các ngôi chùa mục đồng mỗi nơi mỗi khác, nhưng chung nhất đều được hình thành trên mẫu đề: bọn trẻ chăn trâu nặn tượng đất sét và các tượng ấy khi thả xuống nước đều nổi. Trong lịch sử, tín điều thiêng liêng về các pho tượng nổi là rất phổ biến và từ tâm thức văn hóa sâu kín đó, giờ đây các cổ mẫu ấy lại tái sinh và tích hợp vào loại tượng mục đồng như một phương thức ảo hóa.

2. Đằng sau những tình tiết truyền kỳ là một thực tế: có một tập hợp tượng Phật dân gian hình thành một cách tự phát trong thời khẩn hoang lập làng ở Nam bộ mà tác giả của nó là các sư sãi, tín đồ Phật tử và trẻ mục đồng (hay được gán cho trẻ mục đồng). Rõ ràng là nghệ thuật tạo hình Phật tượng ở Nam bộ từ buổi đầu đến những năm 1950 là một tiến trình song hành của cả hai dòng phái dân gian và chuyên nghiệp. Dòng tượng dân gian biểu hiện rõ nhất và nhiều nhất là tượng đất và tượng gỗ (có thể kể thêm hai loại tượng đất nung và tượng làm bằng hợp chất thường được gọi là “ô dước”); ở đó, loại tượng đất sét được gọi là tượng mục đồng, có thể coi là loại hình khởi phát của lịch sử tạo hình tượng Phật.

Đặc trưng cơ bản của Phật tượng mục đồng là sự thô phác và hồn nhiên làm sống sờ người xem như một thoáng thoáng thốt khi bất chợt nghe câu hò buông dài trên sông vào một buổi chiều phai nắng nọ và từ đó, không bao giờ gặp lại cái ấn tượng đó. Nói cách khác, chúng được tạo tác không theo các quy phạm tạo hình, không hề biết đến các quy tắc về đồ tượng học Phật giáo: quí tướng, tọa thức, ấn quyết, pháp phục... chúng được tạo tác bằng thủ pháp riêng, đậm tính chủ quan theo căn cơ của người tạo tác. Chúng hình thành như thể là vô tâm, vô chấp, vô sở trụ... Tác phẩm được tạo nên là tình ý của người tạo tác mà không phải là sự dụng công, dụng ý của thợ điêu khắc chuyên nghiệp. Tính vô chiều thức đã dẫn tới sự độc đáo của từng Phật tượng, và có thể gượng ép lấy thuật ngữ của hội họa mà nói thì thủ pháp “đại tả ý” là dự phóng sáng tạo của tác giả tượng mục đồng: nó chủ vào hình khối, dừng lại ở mức tạo dáng, không quá chăm chú vào chi tiết, cái chú trọng ấy là thần khí, sắc thái tâm linh.

Do đó, về mặt tạo hình chúng ta thấy đặc điểm của tượng mục đồng là tính thô phác và giản lược. Lấy tập hợp Phật tượng mục đồng ở chùa Thanh Sơn (thị trấn Hóc Môn, Thành phố Hồ Chí Minh) làm ví dụ, chúng ta thấy chúng giản lược đến mức là nếu căn cứ vào các đặc điểm về hình tướng, tọa thức, ấn quyết thì khó mà định danh được chính xác cho từng tượng: tất thấy đều ngồi theo thức tọa thiền và tay kết định ấn.

3. Nói chung vô chiều thức, nhưng không phải là sự phóng túng hoàn toàn mà cơ hồ việc biểu đạt cũng bắt nguồn từ một hoài niệm nào đó về hình tướng chư Phật, Bồ tát trong tâm thức của người tạo tác để chỉ ít ra cũng có sự khu biệt nhất định giữa Phật hình, Bồ tát hình với hình tướng của các thần linh không thuộc đối tượng thờ tự của Phật giáo. Ngoài hình tướng chung, các chi tiết tạo hình khác cũng được lưu tâm như tư thế tọa thiền (nôm na là “ngồi xếp bằng”) và hai bàn tay, trong phần lớn các trường hợp, cùng biểu hiện một thức ấn quyết (mudra) nào đó - tất nhiên là không hoàn toàn đúng như qui thức mà đồ tượng Phật giáo đã xác định. Chẳng hạn, tượng

Phật tọa thiền ở chùa Linh Châu (Tần Tây, Gò Công), tuy đã bị hư hỏng nhiều, vẫn toát lên thần thái an định và từ bi của đức Phật. Điều này khác biệt rõ nếu so sánh với tượng Tà Mun (vị thần bảo hộ cộng đồng, gốc của tộc người Tà Mun) ở chùa mục đồng Phước Đồng (Tân Bình, Dĩ An, Bình Dương). Ở đây, tuy không bị câu chấp vào các nguyên tắc đồ tượng học, nhưng trong lòng người tạo tác đã tiềm ẩn một cổ mẫu Phật tượng - một tâm ảnh về Phật, để từ đó mà phát tâm tạo tượng. Nói cách khác, Phật giáo nói chung, Phật tượng nói riêng, trải qua lịch sử đã trở thành văn hóa của dân tộc, văn hóa ở đây biểu hiện ký ức tồn đọng qua thời gian văn hóa hiểu theo nghĩa tất cả những gì đã có đều bị mất đi, thì cái còn lại là văn hóa; và rồi khi bao nỗi gian truân của công cuộc khẩn hoang lập nghiệp đã có phần ổn định, thì giờ đây, trong tâm cảnh của những lưu dân lại bùng lên một khát khao tâm linh, một nhu cầu văn hóa - tinh thần: họ móc đất sét dưới chân mình nặn thành Phật tượng và lập một góc chòi lá để thờ Phật. Ở đây cũng lưu ý rằng đa số chùa mục đồng đều thờ cả Phật tượng lẫn tượng thần linh đa tạp. Với cái nhìn hồi cổ như vậy, Phật tượng mục đồng là hình tượng mang đậm cá tính chủ quan, được nhân cách hóa, là sự hóa thân tình cảm và tư duy của người tạo tác vậy. Do đó, mỗi Phật tượng là một thủ đắc riêng, là thành tựu nghệ thuật dân gian có giá trị lịch sử quan trọng và tập hợp tượng mục đồng tự nó cũng biểu hiện căn cơ sở đắc của cộng đồng cư dân thời đó ở vùng đất mới.

Lịch sử truyền thừa Phật giáo ở phương Nam đã để lại cho chúng ta những dữ liệu về các bậc tổ đã cùng với các lưu dân tiến hành công cuộc khai hoang và bấy giờ, buổi đầu gian khó, chiến tranh liên miên đó, phương thức hoàng hóa viên dung đạo - đời ắt được coi là thích hợp. Bởi vậy, lịch sử đã ghi lại việc có nhà sư xông ra đánh cọp trừ hại cho dân, lại có bậc cao tăng dẫn thân tích cực vì mục đích lợi lạc quần sanh như mở đường, bắc cầu, chữa bệnh... Tập hợp tượng mục đồng đã ra đời trong bối cảnh của xu hướng khế cơ là chủ đạo đó.

Những ngôi chùa xưa đã mất

Từ buổi đầu khai hoang theo lịch sử truyền thừa của Phật giáo Gia Định, cũng từ tài liệu thư tịch Hán Nôm, chúng ta biết rằng trong các nhóm lưu dân vào phương Nam khai phá có cả các tăng sĩ đạo Phật. Làng được thành lập thì thiết chế văn hóa làng truyền thống, gồm đình, chùa, miếu, võ cũng được hình thành. Đó là những thành tố của cơ cấu văn hóa cộng đồng hồi đó, bên cạnh sinh hoạt hò, hát, lý, vè, nói thơ, hát bội... Rồi sau đó, có một số ngôi chùa làng nhờ sự đóng góp của bá tánh hay do những nhân duyên lớn lao khác được trùng tu tái thiết thành những danh lam có tiếng tầm một thời. Thế nhưng, những ngôi chùa được thư tịch Hán Nôm xưng tụng là những “danh lam cổ tự” ấy nay hầu như không còn nữa.

Lật lại các bản đồ chiến sự 1860 - 1861, chúng ta thấy thực dân Pháp đã chiếm các chùa cổ ở Gia Định để thiết lập cái gọi là “phòng tuyến chùa chiến” để phòng ngự với các cuộc tấn công của quân ta, nhất là từ đại đồn Chí Hòa. Bắt đầu từ phía tây thành Gia Định vào Chợ Lớn còn có các “đồn - chùa”: 1/ Pagode avancée (hay Pagode Barbé). 2/ Pagode des mares; 3/ Pagode des Clochetons; 4/ Pagode Chinoise (hay Pagode de Cây Mai)... Như vậy, các ngôi chùa cổ của

đất Gia Định xưa đều bị quân giặc chiếm đóng, rồi cho phá hủy vì theo quan điểm của kẻ xâm lược dưới danh nghĩa “mở rộng nước Chúa Trời” thì đó là “những tàn tích ngoại đạo”. Thực dân Pháp, thời mà các Đô đốc cầm quyền, việc phá hủy chùa chiền được coi ngang như việc phá hủy thành Gia Định (bao gồm dinh thự, gạo thóc...) theo ý đồ xóa sạch các “dấu vết cựu trào”.

1. Ngôi chùa sát thành Gia Định mà thực dân Pháp gọi là “chùa trước” (Pagode avancée) trong các bản đồ hành quân thấy trong sách viết về cuộc viễn chinh của chúng chính là ngôi chùa lớn được sắc phong là “Quốc Ân Khải Tường tự” mà địa điểm chính xác của nó là khu vực nay là Bảo tàng Chứng tích Chiến tranh. Chùa này được gọi là chùa “chùa trước” vì từ thuở khai hoang đến lúc bị triệt hạ (cuối thế kỷ XIX) ở khu vực thôn Hoạt Lộc - một trong các làng cổ ở Bến Nghé - hay gọi chung là xóm Lụa, xóm Chợ Đũi (có tư liệu gọi là thôn Tần Lộc) có hai ngôi chùa là chùa Khải Tường và chùa Từ Ân. Chùa Khải Tường do tổ Phật Ý khai sơn tạo tự vào năm 1744 sau một thời gian tổ và một tăng sĩ kết nghĩa huynh đệ sáng tối ra sức chặt cây phá rừng, dọn gai, mở đường đầy gian khổ. Sau khi dựng ngôi chùa là Khải Tường, vị tăng sĩ kết nghĩa huynh đệ với tổ Phật Ý (mà nay không còn biết tên) lại dựng một ngôi chùa thứ hai lấy tên là Từ Ân tự, mà vị trí nằm trong khuôn viên công viên văn hóa Tao Đàn ngày nay⁽¹⁾.

Chùa Khải Tường ấy là nơi thứ phi của Nguyễn Ánh, trong giai đoạn gọi là “Gia Long tẩu quốc”, có đến trú ngụ khoảng cuối thế kỷ XVIII và tại đây bà hạ sinh hoàng tử Đảm / Đờm, sau này là vua Minh Mạng. Do vậy sau khi lên ngôi, năm Nhâm Thìn (Minh Mạng thứ 13, 1832) nhân bàn về mô mã của tổ tiên, vua Minh Mạng đã lệnh cho bộ lễ: “... Nhân đó nghĩ đến chỗ ta ở, chỗ nhà cũ của Tổng quốc công phu nhân tại ngoại thành Gia Định, vậy sai quan địa phương tìm hỏi xem”.

1. Theo Thiển Hòa từ Huệ Chí, *Lịch sử chùa Tổ đình Giác Lâm*, Bản đánh máy của chùa Giác Lâm, 1983.

“Đến đây quan thành Gia Định tìm hỏi được di chỉ ở làng Tần Lộc, vẽ địa đồ dâng lên”.

Vua dụ rằng: “làng Tần Lộc ở phía hữu thành Gia Định, khi trước Hoàng thái hậu ta theo Hoàng khảo Thế tổ Cao Hoàng đế ta vào Nam, từng đóng tại nơi ấy. Thực là hợp với điềm tốt: “Cầu vồng trôi ở bến Hoa⁽²⁾” nghĩ đến đất quý phát phúc càng nên giữ mãi dấu tích để khuyến khích sau này. Vậy nếu dựng ngôi chùa ở ngay chỗ đất ấy, gọi là chùa Khải Tường để ghi sự tốt lành to tát chứng tỏ nơi phát phúc lâu dài”.

Vua bèn lấy của kho 300 lạng bạc, giao cho quan địa phương, theo cách thức đã định của bộ Công, gọi thợ xây dựng. Lại mộ các sư đến ở, tổng cộng là 20 người. Các lễ tiết hàng năm, có ruộng tự điển được đặt để cung cấp. Phàm gặp tiết Thánh thọ, tiết Vạn thọ và các lễ: ngày trừ tịch trồng cây nêu, tết Nguyên đán, tết Đoan dương, tiết Tam Nguyên, ngày sóc ngày vọng đều dâng đồ cúng chay và hương nến⁽³⁾.

Theo tư liệu trong bài viết của Thiển Hòa từ Huệ Chí đã dẫn thì chùa Khải Tường được sắc tứ là “Quốc Ân Khải Tường tự” và chùa Từ Ân cũng được sắc tứ. Khi thực dân Pháp đánh chiếm Gia Định, chùa Từ Ân dời về Tần Hóa (Quận 11) và ở đây còn lưu giữ biển hiệu của chùa Khải Tường và một số tượng cổ của chùa Từ Ân. Chùa Khải Tường bị chiếm làm đồn, do đại úy Barbé làm đồn trưởng. Đêm 7-12-1860, tên Trung úy này bị nghĩa quân Trương Định phục kích giết chết lúc hấn đang đi từ đồn chùa trước đến đồn chùa Ô Ma (Pagode... des Mares). Chính vì tên của viên Đại úy thuộc trung đoàn đệ tam thủy quân lục chiến Pháp chiếm chùa Khải Tường để làm đồn nên thực dân Pháp gọi chùa này là “Pagode Barbé”.

2. Cầu vồng trôi ở bến Hoa: Nữ Ngung, đời Hoàng Đế, nằm mộng thấy sao lớn trên cầu vồng sa xuống trôi ở bến Hoa châu. Nữ Ngung giao tiếp với sao ấy sinh ra Thiệu Hiêu.

3. Theo *Đại Nam thực lục chính biên*, Đệ nhị kỷ, bản dịch của Viện Sử học, Hà Nội, Nxb. Khoa học Xã hội, 1961, tập XI, tr. 173 - 174.

Theo P. Daudin trong bài viết *La stèle funéraire du capitaine Barbé au cimetière de Sài Gòn* (B.S.E.I, 1943, T.XVIII, no 1-2, tr. 9-16): Barbé bị giết ngày 7-12-1860, chùa Khải Tường được gọi là chùa Barbé và bị biến mất vào năm 1880. Đám bè bạn của Barbé đã cướp tấm bia đá mà vua Thiệu Trị cho chở vào để đặt trên mộ cha vợ vua là Phạm Đăng Hưng ở Gò Công để làm bia mộ cho Barbé ở nghĩa trang Sài Gòn (sau gọi là nghĩa trang Mạc Đĩnh Chi) với dòng chữ “*Ci-git BARBÉ, capitaine d’Infanterie de Marine, tue dans un embuscade, le 7 Decembre 1860, souvennis de ses commarades*” từ nền bia đá chữ Hán. Sau năm 1975 nghĩa trang Mạc Đĩnh Chi giải tỏa, cái bia làm chứng tích cho sự kiện lịch sử này được đưa về bảo quản ở Bảo tàng Cách mạng Thành phố Hồ Chí Minh, đến nay vẫn còn để làm bằng chứng cho “thái độ văn hóa” của những kẻ đi “khai hóa” các dân tộc thuộc địa.

Chùa Barbé đi vào lịch sử không chỉ là nơi trú đóng của Gia Long, nơi sinh ra hoàng tử Đờm mà sự kiện viên Đại úy Barbé đến tội cũng được tiểu thuyết hóa và trở thành truyền thuyết dân gian.

Hai tác giả người Pháp là Le Vardier và De Maubry đã kể lại mối tình éo le của cô gái Bến Nghé là Thị Ba và viên Đại úy này trong tác phẩm *Scenes de la vie anamite - Khi hoa* (Nxb. P. Ollendorff, Paris, 1884) và câu chuyện này, trong dân gian đã trở thành câu chuyện kể về người con gái biết gạt bỏ những riêng tư để giúp nghĩa quân kết liễu tên sĩ quan xâm lược. Sau này, câu chuyện được tái hiện trong vở cải lương *Nàng Hai Bến Nghé*.

Đến nay, chùa Khải Tường chỉ còn lại ít di vật ở chùa Từ Ân, chùa Thiếu Lâm (Hóc Môn) và pho tượng Di Đà (tạc bằng gỗ mít thếp vàng, cao 1m60) hiện được trưng bày ở Bảo tàng Lịch sử (trong Thảo Cầm Viên). Theo lời tục truyền, đây là pho tượng được vua Minh Mạng dâng cúng vào dịp lễ lạc thành chùa Khải Tường vào khoảng năm 1832. Đây là di vật đã tồn tại để làm chứng cho ngôi cổ tự đã biến mất.

2. Theo P. Daudin và các sử liệu viết về cuộc đánh chiếm Gia Định hồi những năm 60 của thế kỷ XIX thì sau khi đánh hạ thành

Gia Định, Arier ở lại Sài Gòn với khoảng 800 lính chia nhau chiếm chùa Khải Tường và chùa Cây Mai để làm đồn.

Cơ sở thờ tự mà thực dân Pháp gọi chùa Hiến Trung hay gọi chung là “chùa ở chỗ nhiều ao vũng” (Pagode de mares) vốn là đền Hiến Trung xây dựng vào năm Ất Mão (1795) và trùng tu vào năm 1804 để thờ các công thần đã từng giúp Nguyễn Ánh mà đứng đầu là Võ Tánh và Ngô Tùng Châu. Thực ra, ở khu vực mà về sau cũng gọi là “thành Ô Ma” này, ngoài đền Hiến Trung còn có một ngôi chùa được xưng tụng là “Đại bồ sát” của cả xứ Gia Định là Kim Chương tự. Theo *Gia Định thành thông chí*: Chùa được Hòa thượng Đạt Bốn từ Quy Nhơn vào khai sơn năm 1755, được vua ban cho tấm biển đề là Kim Chương tự. Khi Đạt Bốn mất truyền lại cho đồ đệ là Quang Triệt. Ở đây, năm 1775, Lý Tài, người cầm đầu đạo quân Hòa Nghĩa đã mượn chùa để làm lễ tôn Phước Dương làm Mục Vương nên chùa lại được sắc tứ một lần nữa. Quang Triệt tịch, Quang Trạng kế tục; Quang Trạng mất, Quang Tuệ nối. Năm 1813 Trần Nhơn Phụng vâng theo di chỉ của Cao Hoàng hậu ban một vạn quan tiền để trùng tu chùa và chỉnh lý kinh tạng, trồng chuông cho thêm vẻ trang nghiêm: giữa là Phật điện, trước sau có đông tây đường, sơn môn, phương trượng, kinh thất, hương viện và phạm đường chạm trổ, tô son tốt đẹp, rộng cao⁽⁴⁾.

Năm 1859 khi đại đồn Chí Hòa thất thủ, chùa Kim Chương vốn là ngôi quốc tự nên tăng chúng đã cấp tốc dời chùa và chở Phật tượng rút về Mỹ Thiện (nay thuộc huyện Cái Bè, Tiền Giang). Ở đây chùa đã đổi tên là chùa Hội Thọ. Trải qua bao cuộc chiến tranh, đến nay, chùa Hội Thọ còn bảo lưu được một số bài vị chư tổ và tượng cổ của Kim Chương tự⁽⁵⁾. Đây là những di tích mỹ thuật được tạo tác cách nay chỉ ít là hai trăm năm của đất Gia Định xưa. Ngoài tượng Di Đà được tạo tác bằng đất sét in khuôn, còn các tượng gỗ đều mang phong cách nghệ thuật của điêu khắc gỗ Phú Xuân.

4. Trịnh Hoài Đức, *Gia Định thành thông chí*, bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Sài Gòn, Nha Văn hóa xuất bản, 1973, tập Ba, tr. 88 - 89.

5. Đây là bộ tượng gỗ do Cao Hoàng hậu dâng cúng hồi năm 1813, gồm tượng Ngọc Hoàng, Nam Tào, Bắc Đẩu, Bồ Đề Đạt Ma, Già lam Thánh chúng, Thập điện Minh Vương, Phán quan.

Cũng như tượng Phật Đi Đà của chùa Khải Tường, các Phật tượng gỗ của chùa Kim Cương là cứ liệu chỉ định cho sự giao lưu văn hóa Phú Xuân - Gia Định, mà ở đó không chỉ là tác phẩm mà có thể là cả nghệ nhân chạm khắc gỗ.

3. Ngôi chùa được gọi là “Chùa Chuông” (Pagode des clochetons) có tên gọi là chùa Kiểng Phước. Chùa bị thực dân Pháp chiếm làm đồn, gọi là đồn Kiểng Khương. Ngôi chùa này không được chép trong tài liệu thư tịch Hán Nôm. Ngay nay chúng ta có thể hình dung hình dáng kiến trúc của chùa qua bức tranh khắc được in trong sách của tác giả Pháp: *Đồn Kiến Khương / chùa Pagode des clochetons*; gốc: E. Courtambert và L. De Rosny: *Tableau de la Cochinchine* - Paris, Armande le Chavalier, 1862.

4. Chùa Cây Mai là ngôi chùa quá danh tiếng ở xứ Gia Định xưa vì nơi đây là một danh lam và là một danh thắng với: một gò đất nổi cao có nhiều cây nam mai nhành cỗi rườm rà, nhưng khi hoa nở không có tuyết, chỉ có lá hộ vệ mùi thơm mà thôi. Thứ hoa này thụ bẩm linh khí mà sinh ra, không đem trồng nơi trước được. Trên có chùa Ân Tồn, đêm đêm đọc bối kinh, chuông mai trống chiếu vang rền trong mây khói... Lại có suối chảy quanh chân gò, các du nữ chiếu mát chống thuyền hái sen; gặp lúc giai tiết, văn nhân thi sĩ mang bầu rượu theo từng bậc cấp leo lên ngâm vịnh tại nơi đầu gò, dưới gốc mai, hoa cùng văn tự nồng nặc mùi hương...⁽⁶⁾

Chùa Cây Mai là tục danh của chùa An Tồn; Cây Mai là một gò đất và là một địa danh chỉ chung cho vùng Phú Lâm. Theo *Đại Nam nhất thống chí* thì chùa này là một thắng cảnh của Nam Trung và tục truyền hoa mai trắng (Nam mai, họ mù u) có năm ra hoa có năm không, biến đổi theo sự vãng phục của chùa. Đây là nơi thành lập thị xã đầu tiên của Gia Định. Trịnh Hoài Đức có hai bài thơ vịnh danh thắng này: *Mai khâu văn thiếu* và *Mai khâu túc hạc*; sách *Đại Nam*

6. *Gia Định thành thông chí*, sdd, tr. 37 - 38.

nhất thống chí có ghi lại một bài thơ tứ tuyệt của một thi sĩ vô danh:

*Thiền môn hà xứ phỏng mai hoa,
Tạm gác chinh tiên luận thích già.
Hương nhập trà bình yên chính noãn,
Nhất sinh trần lại bán tiên ma.*

Dịch:

*Cửa thiền ta đến viếng mai hoa,
Tạm gác chinh tiên luận thích già.
Hương nhập trà bình dương ngút khói,
Một đời trần lụy bán tiên ma.⁽⁷⁾*

Chùa Cây Mai danh tiếng là thế, nhưng sau khi Pháp chiếm làm đồn đã tiêu hủy sạch không còn một di tích gì, ngoài một cội nam mai cố gắng gượng sống để lưu dấu nơi ngôi danh lam cổ tự đã từng tọa lạc hầu an ủi những ai hoài cổ đã cất công đi tìm dấu xưa tích cũ.

Thời gian tưởng như hững hờ là thế nhưng lại chảy mạnh mẽ vô cùng, cuốn trôi theo nó mọi thứ. Chiến tranh và tà kiến của kẻ xâm lược lại phá hoại dữ dội hơn... Những thành tựu từ buổi đầu của 300 năm lịch sử mà cha ông ta đã gây dựng mười phần nay không còn được một. Bởi vậy, cái gì xưa cũ còn lại quý giá biết nhường nào, nhất là khi đây lại là những di vật cổ xưa của nghệ thuật điêu khắc gỗ của lớp thợ Huế có mặt ở Gia Định mà thành tựu của họ có thể tìm thấy ở chùa Hội Khánh (Bình Dương) và một số ngôi nhà cổ ở đó đây trên đất Nam bộ. Đó là lớp nghệ nhân tiền thân của phái thợ Thủ (Thủ Dấu Một) - cái nôi của nghệ thuật điêu khắc gỗ.

7. *Đại Nam nhất thống chí - Lục tỉnh Nam Việt*, bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Sài Gòn, Nhà Văn hóa xuất bản, 1972, tập Thượng (tỉnh Gia Định), tr. 9.

Kim Chương tự ngôi chùa của lịch sử đất Gia Định

Hai ngôi chùa cổ của trấn Phiên An được tác giả *Gia Định thành thông chí* khảo tả là Giác Lâm tự và Kim Chương tự. Chùa Giác Lâm nay còn tồn tại và chùa Kim Chương đã không còn.

1. Chùa Kim Chương “Ở phía tây nam trấn hơn 4 dặm, về phía bắc quan lộ. Ở giữa là Phật điện, trước sau có đông tây đường, sơn môn, phương trượng, kinh thất, hương viện, và phạn đường chạm trổ tô sơn, tốt đẹp rộng cao, phía bắc chùa có suối nước ngọt bốn mùa dúi đất chảy tràn ra ướt dẫm cả đường đi. Năm Ất Hợi (1755) đời vua Thế tôn năm thứ 18 (Nguyễn Phúc Khoát) có thấy tăng ở Qui Nhơn là Đạt Bản Hòa thượng đến lập chùa ở đây được vua ban cho tấm biển đề là “Kim Chương tự”. Khi Đạt Bản mất, truyền lại cho đồ đệ là Quang Triệt. Năm Ất vị (1775) Hòa nghĩa đạo Lý tướng quân lập vua Mục vương (Nguyễn Phúc Dương) tại đây, lại sắc ban một lần nữa. Quang Triệt mất, Quang Trạng kế, Quang Trạng mất, Quang Tuệ nối. Năm Đinh Dậu, niên hiệu Gia Long 12 (1813), Thần võ quân Phó tướng Trần Nhân Phụng vâng theo di chỉ Cao hoàng hậu ban tiền 10.000 quan để trùng tu chùa và chỉnh lý những kinh tạng, trống

chuông cho thêm vẻ trang nghiêm. Hiện nay là một đại bửu sát (ngôi chùa danh thắng) ở Gia Định.”⁽¹⁾

2. Chú thích đôi điều

1. Điều lưu ý trước nhất là tên chùa: chùa Kim Chương trong *Đại Nam nhất thống chí* (biên soạn hồi 1865 - 1882)⁽²⁾ gọi là chùa “Thiên Trường” và được sắc tứ là “Phổ Quang Thiên Sơn tự” và trong *Bản đồ thành Gia Định* (do Trần Văn Học vẽ năm 1815)⁽³⁾ lại ghi là chùa “Kim Chung”.

2. Về địa điểm tọa lạc của chùa Kim Chương, “ở phía tây nam trấn hơn 4 dặm, về phía bắc quan lộ” nay là khoảng ngã tư Nguyễn Trãi với Cống Quỳnh, đại thể là nơi chùa Lâm tế ngày nay. Quan lộ là đường đi nối liền vị trí này về miền Đông Nam bộ ra Trung Bắc và hướng kia về miền Tây Nam bộ. Vị trí chùa Kim Chương như vậy là tọa lạc ở khu vực lý sở của trấn Phiên An, tức dinh trấn. Trấn thủ dinh hồi sau 1698 (khi Nguyễn Hữu Cảnh thiết lập phủ Gia Định), kiêm luôn tri huyện Tân Bình và Tri phủ Gia Định, lấy đồn dinh (dinh hiệu là doanh trại) “làm chỗ cho quan tham mưu cư trú” đóng ở “chợ Điều Khiển”. Điều Khiển là chức quan được đặt ra sau năm 1731 có nhiệm vụ thống lãnh toàn bộ lực lượng quân đội các trấn để đảm bảo an ninh quốc phòng vùng biên khốn. Trương Phước Vĩnh được chúa phong cho chức Điều Khiển đó, đặt nha thự ở phía nam dinh trấn. Chợ Điều Khiển gần dinh quan Điều Khiển nên được gọi tên như vậy. Chợ này nằm trên đường quan lộ (Nguyễn Trãi) và tọa lạc khoảng giữa Ngã Sáu Phú Đồng với chợ Thái Bình. Chùa Kim Chương như vậy là ngôi chùa được xây dựng ở khu vực gần lý sở của dinh trấn và gần chợ Điều Khiển. Xét các dữ liệu khác từ *Gia Định*

1. Trịnh Hoài Đức, *Gia Định thành thông chí*, bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Nxb. Văn hóa, Sài Gòn, 1972, tập Hạ, tr. 88 - 89.
2. *Đại Nam nhất thống chí - Lục tỉnh Nam Việt*, bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Nxb. Văn hóa, Sài Gòn, 1973, tập Thượng, tr. 95.
3. Xem B.S.E.I, T.X, No 4.

thành thông chí thì chùa nằm trong khu vực phát triển. Ngoài chợ Điều Khiển, chệch qua bên phía bên kia là chợ Tân Kiểng (718 / 10, đường Trần Hưng Đạo, phường 2, Quận 5): “chợ phố trù mật, thường năm đến ngày tết Nguyên đán, có cuộc chơi vân xa và đu tiên, đáng gọi là một chợ lớn”⁽⁴⁾. Các dữ liệu này chỉ ra Kim Chương tự là ngôi chùa của chốn thị thành chứ không phải là ngôi sơn tự.

3. Lại cũng ở vùng chợ Tân Kiểng, năm 1770, có con hổ dữ “đi lạc” vào nhà dân kêu gào dữ tợn. Đồn dinh phái binh lính đến vây bắt, nhưng hổ dữ không ai dám xúc phạm đến. Qua ngày thứ ba có “nhà sư vân du là Hồng Ân cùng đồ đệ là Trí Năng xin vào bắt hổ cho dân”. Hồng Ân bị hổ vỗ chết. Trí Năng tiếp viện đánh trúng đầu hổ chết. Người tại chợ cho Ân là có nghĩa khí, đem an táng tại chỗ đấy, rồi xây tháp⁽⁵⁾. Nay tháp không còn nhưng còn bài vị “Cậu Ân” thờ trong đình Tân Kiểng. Dẫn lại sự kiện này từ *Gia Định thành thông chí* để nêu ra giả định rằng phải chăng chùa Kim Chương là nơi lui tới của các nhà sư vân du từ nơi khác đến đất Gia Định. Ở đây cũng không loại trừ, hai thầy trò Hồng Ân và Trí Năng vốn trước đó đã tá túc nơi Kim Chương tự. Ở đó, họ nghe được tin cọp dữ hại người bèn xách côn ra chợ đánh cọp. Cũng không loại trừ họ là các nhà sư đồng hương Qui Nhơn của Đạc Bản hòa thượng, tổ khai sơn của Kim Chương tự, bởi lẽ như *Gia Định thành thông chí* miêu tả thì Hồng Ân và Trí Năng là hai nhà sư võ nghệ cao cường, đó là cái sở đặc biệt của dân Bình Định.

4. Chùa Kim Chương liên tục được chúa ban biển, sắc tứ và được Cao hoàng hậu để lại di chỉ ban một vạn quan tiền để trùng tu nhà chùa, chỉnh lý kinh tạng, trống chuông. Điều này cho thấy đây là một trong ngôi chùa công / quan tự của thời đó. Việc chúa Nguyễn Phúc Khoát ban tẩm biển “Kim Chương tự” cho chùa vốn

4. Trịnh Hoài Đức, sdd, tập Hạ, tr. 96 - 98.

5. Xem *Đại Nam thực lục chính biên*, Đế nhị kỷ, Bản dịch Viện Sử học, Nxb. Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1961, tập XI, tr. 173 - 174.

bắt nguồn từ “truyền thống” của các đời chúa trước, chẳng hạn như trường hợp “Sắc tứ Hộ Quốc tự” (1734), “Sắc tứ Vạn An tự” (1710) ở Trấn Biên. Điều này cho thấy cho đến trước khi Gia Long lên ngôi, các chúa Nguyễn còn tuân thủ chủ kiến “Nho, Thích song hành”, tức Nho giáo chưa thật sự trở thành chính thống. Chính vì vậy, các chúa Nguyễn khi loạn lạc, ngay cả Nguyễn Ánh khi còn bôn tẩu, đều lấy chùa làm nơi nương náu. Nguyễn Phước Thuần và Nguyễn Phước Dương chạy vào Gia Định đã tá túc ở chùa Kim Chương và chuyển phế lập do Lý Tài dần dựng cũng diễn ra ở đây. Do vậy nên Mục vương Nguyễn Phước Dương lại sắc tứ cho chùa. Nói chung, bị quân Trịnh rồi Tây Sơn tấn công, Duệ Tông Nguyễn Phước Thuần rút chạy vào Gia Định, rồi bị áp lực của Lý Tài phải nhường ngôi chúa cho Mục vương Nguyễn Phước Dương (Tân chính vương). Rốt cục, hai năm sau, cả hai đều bị Tây Sơn bắt giết. Các phe phái chống Tây Sơn lần lượt hợp nhất dưới ngọn cờ của Nguyễn Ánh từ năm 1778. Lịch sử Gia Định bước vào thời kỳ nội chiến Nguyễn Ánh - Tây Sơn, Nho giáo cũng được hưng khởi dần thành hệ ý thức chính thống của Nguyễn Ánh trong quá trình tiến về Phú Xuân, rồi Thăng Long.

3. Nước mất chùa tan

Đầu năm 1858, thực dân Pháp chiếm thành Gia Định và bắt đầu mở rộng phạm vi chiếm đóng. Lật lại các bản đồ chiến sự 1860 - 1861, chúng ta thấy chiếm các ngôi chùa cổ để thiết lập cái gọi là “phòng tuyến chùa chiến” (lignes des pagodes) để chống lại các cuộc tấn công của quân ta. Bắt đầu từ phía tây thành Gia Định vào Chợ Lớn, phòng tuyến gồm các chùa: 1/ *Pagode avancée* (còn gọi là Pagode Barbé, tức chùa Khải Tường; 2/ *Pagode des mares*; 3/ *Pagode des Clochetons*; 4/ *Pagode Chinoise* (hay *Pagode Cây Mai*)... Nói chung, giặc Pháp chiếm hầu hết các chùa làm đồn, rồi sau đó phá hủy cốt để xóa “dấu vết cựu trào” và cũng để gạt bỏ các “di tích ngoại đạo”. Nói cách khác, làm một công để đạt cả hai việc: chính trị và văn hóa - tín ngưỡng.

Trong danh sách các chùa trên, ngôi chùa được thực dân Pháp gọi là “Pagode des Mares” (chùa ở nơi có nhiều “ao vũng”, sau này gọi là thành Ô-ma) là khu vực có chùa Kim Chương và đền Hiến Trung. Đền Hiến Trung xây dựng năm 1795, trùng tu năm 1804 để thờ các công thần đã từng theo giúp Nguyễn Ánh, trong đó đứng đầu là Võ Tánh và Ngô Tùng Châu. Đó là một di tích cựu trào nên trước sau gì cũng cần phá bỏ - theo quan điểm của kẻ xâm lược. Còn chùa Kim Chương vốn là ngôi quan tự nên năm 1859, khi Đại đồn Chí Hòa thất thủ, đã được tăng chúng cấp tốc dỡ chùa và chở tượng Phật rút về “vùng căn cứ” của quân đồn điền: nay thuộc xã Mỹ Thiện (huyện Cái Bè, tỉnh Tiền Giang). Ở đây, về sau, chùa đổi tên là chùa Hội Thọ. Trải qua bao cuộc chiến và thời gian đến nay, chùa bảo lưu được một số bài vị Tổ và Phật tượng của Kim Chương tự. Nhờ các bài vị tổ mà chúng ta biết được đó là “hậu thân” của ngôi đại bửu sát của xứ Nam Trung hồi thế kỷ XVIII và các Phật tượng ở đây là di tích mỹ thuật của đất Gia Định được tạo tác cách nay chỉ ít gần 200 năm.

4. Di vật còn lại

Tập hợp các di tượng ở đây có hai loại: tượng làm bằng đất sét và tượng gỗ. Tượng đất sét được tạo tác bằng kỹ thuật đắp tượng rỗng - gọi chung là tượng nê tố - khá công kỹ, từ kiểu thức lẫn đường nét hoa văn trang trí. Tuy hiện nay không còn lành lặn, nhưng những gì còn lại cho thấy tượng được tạo tác bằng kỹ pháp chuyên nghiệp, tuân thủ nghiêm túc về qui phạm đồ tượng học Phật giáo. Chính ở chất liệu và kỹ pháp tạo hình của tượng nên đây là di tượng có giá trị lịch sử mỹ thuật thuộc loại quý hiếm cần được bảo tồn.

Tượng gỗ ở đây hiện còn: 1/ *Phật Thích ca sơ sinh*; 2/ *Địa Tạng vương Bồ Tát*; 3/ *Bộ tượng Thập điện Minh Vương*; 4/ *Bồ Đề Đạt Ma*; 5/ *Tiêu Diện Đại sĩ*. Nhìn chung, đa phần các tượng gỗ này được tạo tác do các thợ điêu khắc gỗ có tay nghề cao, đạt đến trình độ chuyên nghiệp. Điều này thể hiện rõ ở thể dáng đăng đối, trang nghiêm biểu thị oai nghi của các loại tọa thức và mặt khác, trình độ tạo tác cũng

thể hiện ở việc xử lý nhân diện tượng: có chú ý đến những khác biệt về tuổi tác (già / trẻ), phong thái (trang nghiêm / thư thái) v.v. trong mỗi tượng của bộ *Thập điện Minh Vương*. Ở đây chúng ta dễ nhận ra nét tĩnh lự ở tượng *Bồ Đề Đạt Ma* và nét sinh động của tượng *Địa Tạng vương Bồ tát* được tạc trong tư thế “kỵ thú” với tọa thức thanh nhàn đế vương (*Raja lilasana*) và thức thí vô úy ấn (*Vitarka-mudra*). Nói cách khác, việc xử lý thể dáng tượng bằng cách chọn lựa tọa thức, ấn quyết như vậy ắt phải được thực hiện bởi người nghệ nhân già dặn về tay nghề và có một tri kiến nhất định về đồ tượng học Phật giáo.

Ở một mức độ đề đặt nhất định, khi so sánh với tượng Phật gỗ do vua Minh Mạng dâng cúng cho Quốc Ân Khải Tường tự năm 1832, chúng ta có thể đồ rằng tượng Phật gỗ của Kim Chương tự này là do nghệ nhân ở kinh đô Phú Xuân tạo tác. Đoán định này cũng căn cứ trên kết quả nghiên cứu về các thể hệ tượng gỗ ở xứ Gia Định: thế kỷ XVIII đến đầu thế kỷ XIX, ở Gia Định chưa có đội ngũ nghệ nhân tạc tượng Phật gỗ đạt trình độ chân phương và nghiêm túc như vậy.

Nói chung, Kim Chương tự là ngôi chùa gánh lấy hầu hết những thăng trầm của lịch sử đất Gia Định. Lúc được coi là ngôi “đại bửu sát”, lúc chỉ còn là ngôi chùa lá nhỏ hoang tàn ở ven Đồng Tháp Mười. Giờ đây, những gì còn lại ở đó là những di vật quý hiếm của lịch sử, của lịch sử Phật giáo, của lịch sử mỹ thuật đất Gia Định xưa. Chúng cần có được một chế độ bảo quản đặc biệt cho đời sau.

Giác Viên cổ tự tập đại thành nghệ thuật điêu khắc gỗ

I. Nguyên ủy của chùa Giác Viên

Chùa Giác Viên, xét về mặt lịch sử thì không phải là ngôi chùa thuộc thế hệ chùa cổ xưa nhất của đất Gia Định; xét về mặt danh nghĩa, chùa cũng không phải là một ngôi chùa Sắc tứ và cũng không là ngôi chùa đứng đầu của một dòng truyền thừa mà nó là một ngôi chùa thuộc tổ đình Giác Lâm tự.

Giác Lâm tự, theo tư liệu thư tịch Hán Nôm, thì do cư sĩ Lý Thoại Long lập vào năm 1747. Vị trụ trì đầu tiên là Hòa thượng Viên Quang (tịch năm 1828), bạn thân thiết của Trịnh Hoài Đức, một danh sĩ của xứ Gia Định, được thế nhân xưng tụng là một trụ cột trong “*Gia Định tam gia*”. Nói cách khác, Hòa thượng Viên Quang là cao tăng có tiếng tăm hồi ấy. Đệ tử của ông, Hòa thượng Hải Tịnh, là người kế thừa xuất sắc dòng đạo này và đóng góp rất lớn trong việc hoằng hóa Phật pháp cũng như tạo tác các công trình kiến trúc Phật giáo ở vùng đất này. Năm 1798, cách nay tròn 200 năm, Hòa thượng Hải Tịnh đã quyết định trùng tu lại chánh điện chùa Giác Lâm và từ

nhân duyên này mà Quan Âm viện, tiền thân của chùa Giác Viên bây giờ, đã ra đời.

Số là thuở ấy, việc vận chuyển gỗ chủ yếu bằng bè thả trôi theo đường thủy từ Chợ Gạo (Phú Lâm) theo rạch Ông Buông lên rạch Hố Đất (vùng Đầm Sen ngày nay). Gỗ được đem đến, đổ lên bến Hố Đất và từ đó chuyển về chùa Giác Lâm (cách độ 2 km) bằng xe trâu. Chuyển hết số gỗ phải mất một thời gian khá lâu nên tổ Hải Tịnh cử ông Hương Đăng xuống bến Hố Đất, cắt một cái chòi nhỏ để giữ gỗ. Ông Hương Đăng cắt chòi ở đó, rồi thỉnh một tượng Phật Quan Âm để thờ, đêm hôm công phu, kinh kệ đều đặn. Ngôi chùa lá nhỏ ở cái bến rạch Hố Đất ấy được kẻ qua người lại vào cúng bái và sau hai năm giữ gỗ, chòi lá đã thành cái am. Do đó, khi sắp dỡ chòi về lại chùa Giác Lâm, ông Hương Đăng lại nảy ra ý định muốn tạo dựng ở nơi đây một cảnh chùa để tu. Ý nguyện của ông Hương Đăng được tổ Hải Tịnh đồng ý. Thế là, ngôi chòi lá trở thành hậu điện và phía trước chòi dựng lên một ngôi chánh điện thờ Quan Âm Bồ Tát lấy hiệu là Quan Âm Viện. Như vậy, Quan Âm viện, tiền thân của chùa Giác Viên, được khai sinh vào đầu thế kỷ XIX.

II. Chùa Giác Viên

1. Năm 1852, niên hiệu Tự Đức thứ 4, tổ Hải Tịnh đổi Quan Âm Viện thành Giác Viên tự và lấy nơi này làm cơ sở chính để tập hợp chư tăng học tập khoa ứng phú, còn chùa Giác Lâm làm cơ sở học tập và nghiên cứu Tam tạng giáo điển. Ứng phú là môn nhạc lễ và các hình thức diễn xướng nghi lễ của nhà Phật mang tính chất tổng hợp (ca, nhạc, múa, trò diễn và sân khấu) tích hợp và thừa kế nhiều thành tựu của nghệ thuật ca xướng và diễn hí dân gian và truyền thống. Khoa ứng phú đã làm cho lễ nghi nhà Phật khế hội vào các nghi lễ tang tế, cầu an, cầu siêu, trai đàn, bố thí của thế nhân và qua đó, truyền bá giáo lý Phật giáo.

Công việc học tập và cải tiến khoa ứng phú ở đây ngày một phát triển khiến cho chùa Giác Viên trở thành trung tâm đào tạo ứng phú thu hút cả các tăng sinh lục tỉnh.

2. Đến nay, các tư liệu còn lại không cho chúng ta một hiểu biết gì về ông Hương Đăng và ngay cả năm tháng ông qua đời. Chúng ta chỉ biết rằng khi ông Hương Đăng qua đời, tổ Hải Tịnh cử đệ tử lớn của mình là Minh Vi, hiệu Mật Hạnh, làm trụ trì chùa Giác Viên.

Năm 1859, Pháp đánh Gia Định, chiếm các chùa làm phòng tuyến để phòng thủ chống lại quân ta, từ đại đồn Chí Hòa. Chùa Giác Lâm, Giác Viên tuy xa làn tên mũi đạn, nhưng cũng lâm vào tình trạng bị đất chung của xứ sở. Tình trạng này kéo dài đến hơn 10 năm sau mới bắt đầu có phần cải thiện. Lúc đó, tổ Hải Tịnh cử thầy Minh Vi làm trụ trì chùa Giác Lâm và cử thầy Minh Khiêm, hiệu Hoàng Ân làm trụ trì chùa Giác Viên.

Hòa thượng Minh Khiêm là bậc cao tăng học rộng hiểu nhiều so với chư tăng lúc bấy giờ. Hòa thượng thấy trong học tập, các sa di mới vào học đạo, không có một quyển kinh hay tài liệu học tập nào viết bằng chữ Nôm mà toàn là chữ Hán nên thấy góp nhặt trong các bộ tỳ ni (luật) để biên soạn bằng chữ Nôm, viết bằng thể loại trường hàng thành lập sách *Tỳ ni nhật dụng yếu lược*. Sách được khắc bản gỗ in tại chùa Giác Viên năm 1894, thầy Huệ Lưu (chùa Huệ Nghiêm, Thủ Đức) viết lời đề tựa ở trang đầu. Trang kế, ngoài tựa sách bằng chữ Hán có phụ chú bằng chữ Nôm: “Phép tắc hằng dùng rất vón”. Vón có nghĩa là ngắn gọn, tức là “yếu lược”. Đây là cuốn kinh sách đầu tiên của Phật giáo trọn bộ và là một văn bản chữ Nôm thế kỷ XIX mà các nhà ngôn ngữ, các nhà nghiên cứu chữ Nôm ở Nam bộ coi là một tư liệu quý giá, thuộc loại hiếm. Đồng thời, bộ sách này được chư tôn hòa thượng hợp tại chùa Giác Viên, nhất trí đưa vào pháp điển, làm sách giáo khoa sơ cấp trong giáo trình dạy đạo ở các chùa Nam kỳ. Hiện nay bản khắc in còn giữ tại chùa Giác Viên. Sự

kiện này làm cho chùa Giác Viên trở thành một “*di tích lịch sử văn tự*” của vùng đất phương Nam.

3. Năm 1891, tổ Minh Khiêm sai thầy Như Lợi và tăng chúng cùng nhau lo việc trùng tu chính điện chùa Giác Viên, sau đó, bà Lương Thị Việt lại cúng tiền để sửa luôn nhà hậu tổ cho xứng với tòa chánh điện mới. Công việc tiến hành gần 3 năm mới hoàn tất. Đó là di tích hiện tồn của chùa Giác Viên. Nói cách khác, kiến trúc chùa Giác Viên hiện nay là di tích kiến trúc của thế kỷ XIX; trong đó, còn bảo lưu di vật và tượng thờ của các niên đại trước đó khiến cho nơi đây là một tập đại thành các công trình điêu khắc gỗ phong phú và đa dạng về phong cách nghệ thuật.

III. Di tích kiến trúc - nghệ thuật hiện tồn

Trong các di tích mỹ thuật của Nam bộ nói chung và Thành phố Hồ Chí Minh nói riêng, chùa Giác Viên là một nơi tập trung phong phú hiện vật điêu khắc có giá trị nghệ thuật đáng chú ý.

Ở đây có gần 153 tượng lớn nhỏ, 57 bao lam (cửa võng) và 60 phù điêu. Mỗi hiện vật được tạo tác theo những kỹ pháp khác nhau tạo nên sự đa dạng về phong cách lẫn đề tài.

1. Hầu hết các bao lam được thực hiện bằng kỹ thuật chạm lõng. Trong nghệ thuật chạm gỗ có hai kỹ thuật cơ bản là cạo lạng tác phẩm và đục nhát đục lúc hoàn thành tác phẩm. Mỗi cách đều có sở trường nghệ thuật riêng của nó. Các bao lam ở chùa Giác Viên có đủ hai kỹ thuật này.

Có giá trị về nghệ thuật hơn hết trước tiên phải nói tới *bao lam Bá Điều* ở Chánh điện. Bao lam Bá Điều ở chùa này tuy kích thước không lớn (3 thước 30 x 2 thước 50 x chiều rộng nhất của chân là 0,25 thước) nhưng nó là điển hình mẫu mực nhiều mặt của nghệ thuật chạm lõng gỗ của Thành phố Hồ Chí Minh và có thể của cả Nam bộ. Trong những khoảng không gian hạn chế, với bố cục đăng

đối đơn, kỹ thuật chạm lõng có trở, nghệ nhân đã khéo léo sắp xếp tổng cộng 94 con chim từ lớn đến bé, từ chim trên trời cho tới loại chim ở bờ rạch, ao sâu, đồng cạn thường thấy nhất nơi đồng bằng Nam Bộ. Ở hàng ngang trên của bao lam gồm 14 con chim chia thành 7 cặp đối xứng với nhau. Ngay trung tâm là cặp chim phụng đang múa, đuôi vẩy thành nhiều tua uốn lượn, đầu trở ra ngoài, hai cánh xếp vào thân, cánh phải đầu nhau thành những tia lửa chĩa thẳng lên trời; lần lượt tới chim hồng hoàng mỏ lớn, cánh cò bay ẻo lả, con kết đậu suy tư; ở hai góc của phần ngang ở mỗi bên giò bao lam, gồm 40 con chim được xếp theo từng cặp từng loài, đủ trống mái, chỉ riêng tổ chim con bé xíu nằm ẩn hiện trong hốc cây mà phải chú ý lắm mới thấy được, gồm 3 con chim nhỏ, được kết hợp với con chim mẹ lẻ loi đang bay về làm thành con số chẵn. 94 con chim trong một tác phẩm đủ tạo thành một thế giới chim thu nhỏ. Qua dụng ý sắp xếp của nghệ nhân, tác phẩm này cho ta thấy được 3 không gian và 3 cảnh đời khác nhau. Ở phần ngang trên với những con chim to lớn, có vị trí cao trong thế giới chim chóc, loại thường sống trên cao, trong rừng xanh trên khoảng trời xanh bao la, đã tạo ra một không khí trang nghiêm, uy nghi và trang trọng. Trái lại, những loài chim có thân xác nhỏ hơn, có vị trí thấp trong xã hội loài chim lại được nằm ở phần hai của tác phẩm (phần trên của giò bao lam). Đó là những loài chim thường đậu ở sân vườn, nơi cảnh thấp, gần với cuộc sống con người như: chim cu, chim sẻ, chào mào, họa mi, v.v.. Ở đây, ta lại bắt gặp một không khí rộn rịp, náo nhiệt, và cũng không kém phần tươi vui, hạnh phúc. Cảnh sinh hoạt này làm ta liên tưởng đến cảnh đời của loài người. Đó là cảnh ăn ngủ, tranh mối, rìa lông, âu yếm, tỏ tình nô giỡn, bay nhảy, giận dữ... Phần cuối của tác phẩm, không khí yên tĩnh lại, cái tĩnh lặng nhuốm chút trầm ngâm, suy tưởng. Đó là cặp chim hạc đang lặng lẽ, đôi le le, con nằm con đứng, được tạc rất hiện thực ở dưới đám sinh lý. Với bố cục 3 phần như trên, người xem thấy được trật tự của xã hội loài chim đồng thời cũng cảm nhận một chút triết lý của cuộc đời, cảnh xã hội con người với nhiều tầng lớp, hoặc là sự sinh

ra lớn lên, khát khao rồi già cỗi, sự tuần hoàn của triết lý nhà Phật hay một suy nghĩ về thân phận? Đó là sự lý giải riêng của người thưởng ngoạn. Những người thưởng ngoạn khác có thể tìm thấy ở đó một thông điệp triết lý hay một thông điệp xã hội khác. Còn tự thân tác phẩm này, xét về mặt chuẩn tắc của nghệ thuật tạo hình cổ điển thì nghệ nhân đã tạo được một tác phẩm sinh động theo yêu cầu là có đủ hình thể các loại chim: con bay, con hót, con ngủ, con ăn mồi - gọi là nguyên tắc phi - minh - túc - thực.

Người thưởng ngoạn sẽ choáng ngợp trước bầy chim đang động đây, một bầy chim đông đúc như những vườn chim ta thường thấy ở đồng bằng Nam Bộ. Nhưng với tâm hồn sáng tạo và nhất mực tài hoa kết hợp với tư duy thẩm mỹ cao, người nghệ nhân đã khiến cho tác phẩm vẫn mang một không khí khoáng đạt và không đơn điệu, trùng lặp. Tất cả con chim trong tác phẩm đều đang đậu hay đang sinh hoạt trên một thân cây nhiều mắt được vươn lên từ đám sinh lý phía dưới. Thân cây làm nền chính cho tác phẩm, nó uốn lượn thành thanh ngang ở phần ngang trên. Trên cây, không có hoa, có lá, chỉ trở những cành nhỏ, cành to, có những cành mảnh mai như một cọng tăm, trên đó lại trở nhiều mắt nhỏ. Nét đục tinh tế, tài hoa không dừng lại ở đó mà còn thể hiện ở những chân chim. Nhiều con chim, cẳng chân nhỏ xíu như cọng nhang đang bám trên cành cây cũng nhỏ như vậy tạo thành một thế chơi vui, bay bổng, nhún nhảy, một thế động rất tài tình làm cho tác phẩm sinh động và cũng rất thực.

Sự sinh động và hiện thực đó càng được nâng cao qua dáng vẻ của chim. Tuy mỗi loài chim được chạm theo từng cặp, nhưng không có con nào có vị thế đáng đứng, đáng bay, đáng hoạt động trùng lặp nhau. Nếu con này đang giương cánh bay thì con kia đang nhìn theo giỡm cẳng. Nếu con này đang bay, đầu ngoái lại thì con kia cố vươn cổ về trước. Con này đang âu yếm rìa lông cho con bên cạnh thì con kia đứng yên khoái trá. Con này đang ngâm con giun đang quần quai nơi mỏ thì con kia từ cành bên đang há mỏ, giỡm cẳng, cánh khuyếch ra dáng như tranh giành. Bên cạnh việc tạo dáng cho chim,

người nghệ sĩ sáng tạo cũng đã phản ánh rất trung thực tính cách cũng như ngoại hình của từng loài từ cái mỏ, cái chân, con mắt, cái đầu, sợi lông, cái cánh cho tới tính cách đặc thù của từng loài một. Ở cặp le le ở dưới cùng: con nằm, con đứng trên sinh, nhất đục chạm một nét mắt chim nhưng nét đó tạo ra sự sâu lắng và khoảng trống trước đó biến thành một khoảng trống tĩnh lặng, cái vô tận đầy chất triết lý. Ở đôi chim hạc đang đứng trầm tư trên tảng đá kia, cái cổ rút, cái mỏ khoằm, đôi mắt lim dim có phải đang suy tưởng hay im lặng rình mồi. Ở con chim trống đang tỏ tình với cái đuôi xòe, cánh phập phồng như múa, cái đầu nghiêng nghiêng kia là thủ thi tâm tình. Ở con chim đang hướng chân để tranh mồi, dáng đứng, cái nghiêng của đầu, cái hé của mỏ thể hiện rất rõ ý muốn chiếm đoạt. Ngược lại con chim đang ngậm mồi thì cánh xếp lại, đưa ra phía trước như một tấm khiên để bảo vệ miếng ăn. Ở những con chim non đang thò đầu khỏi tổ trông ngóng mẹ về, được chạm trong một hốc cây, nét đục đơn sơ nhưng thể hiện được khát vọng đợi chờ và ta hình như nghe được từ nơi những chiếc mỏ nhỏ xíu tiếng ríu rít non tơ của chim non chờ mẹ. Và chim mẹ đang bay về, cánh vươn về trước như hối hả về để sớm đem mồi cho bầy con đang trông đợi...

Nói chung, con chim trong hiện thực đã được người nghệ sĩ mang vào tác phẩm với nhiều dáng vẻ, chứng tỏ tác giả đã có óc quan sát rất tinh, đã có cuộc sống gần gũi với thiên nhiên và lòng yêu thương gần bó với thiên nhiên, đã hiểu rất rõ cái mình muốn thể hiện, đã nắm bắt được hiện thực trên cơ sở nghệ thuật, do vậy tác phẩm không những thể hiện được cái hình, cái nhìn mà bộc lộ được cái tình, cái ý.

Một tác phẩm cũng có một giá trị độc đáo khác ở chùa Giác Viên là bao lam *Thập bát La hán thượng kỳ thú*. Tác phẩm này được thực hiện cùng thời gian với tác phẩm trên. Đây là tác phẩm chạm lõng kết hợp với phù điêu cao 3/4, một hình thức phong phú khác của hình thức chạm lõng. Thập bát La hán là một đề tài cổ điển của Phật giáo. Ta có thể gặp hình ảnh 18 vị La hán này ở nhiều chùa chiền từ

xưa đến nay. Nhưng tác phẩm ở chánh điện chùa Giác Viên này, điều độc đáo của nó không phải là ở đề tài mà ở chỗ phong cách thể hiện và sự phá vỡ đề tài truyền thống của tác phẩm mang tính dân gian đậm nét.

Tất cả các vị La hán có dáng ngồi tương tự nhau: một chân co, một chân duỗi. Tay đặt ở nhiều vị trí khác nhau, mỗi tay cầm một “trì vật” đặc trưng của mình, ông cầm chày, ông cầm cày, ông cầm khoen, ông cầm chập chĩa, ông cầm thẻ, ông cầm bình hoa và đặc biệt có ông cầm cây rảy tai khoai trá v.v..

Một điểm tương đối thống nhất ở 18 vị La hán này là khuôn mặt của vị nào cũng được tạc tuy đơn sơ nhưng hiền hậu, mập tròn hóm hỉnh và đậm nét dân gian. Điểm khác nhau nữa ở các La hán là con vật cỡi và đây cũng là một điểm tương đối khác biệt của tác phẩm: bò, trâu, nghé, dê, bê và thậm chí cả heo và chó. Với những khuôn mặt tươi vui, với những con thú bình thường, gần gũi, các vị La hán ở đây không còn uy nghi, nghiêm trang như trong kinh kệ nữa mà như là hiện thân của những chú mục đồng.

Tác phẩm là sự kết hợp rất tài tình và nhuần nhuyễn giữa hai kỹ pháp cạo láng và để lại dấu nhát đục. Mười tám vị La Hán được chạm như những bán tượng tròn, cạo láng tròn trịa ở phía trước tạo cho da thịt chắc lắn, mập mạp. Ngược lại các đám mây nền gắn chặt các tượng lại với nhau thì chạm để lại những nhát đục lớn mảng. Bởi thế cái động đáng lẽ phải thanh thì ở đây những đám mây hình xoắn để nguyên nhát đục làm cho ta có cảm tưởng như đang bay đi để chờ các vị La Hán. Do đó tác phẩm thêm phần sinh động. Bộ bao lam này gồm hai phần chia ra hai bên tả hữu của Chánh điện, mỗi bên 9 vị, do bố cục rộng rãi, thoáng đãng khác hẳn nhiều tác phẩm khác cùng đề tài.

Những bao lam khác đáng chú ý ở địa điểm này là: bao lam đăng đối hai mặt ở nhà tổ ranh giới với giảng đường. Về mặt đề tài, hệ thống bao lam này không có gì đặc biệt. Cùng kết hợp với cảnh vẽ

người như tiên cô cỡi nai; người cỡi ngựa, có tiểu đồng theo hầu là các loại cây trái quen thuộc như vải, lê ki ma v.v.. Điều đáng chú ý ở đây là kỹ thuật thực hiện, mỗi bao lam có kích thước ngang 3,5 mét; cao 2,50 mét cùng 0,25 mét chiều rộng của giò bao lam, người nghệ nhân đã tạc hai mặt đối xứng: một mặt ở nhà tổ và một mặt ở giảng đường. Hai mặt giống hệt nhau. Ta biết rằng, ngày trước các nghệ nhân thực hiện tác phẩm thường vẽ phác đường nét cơ bản sau đó mới đục chạm, cho nên các tác phẩm khó giống nhau và cân xứng. Chính vì lẽ đó, hệ thống bao lam ở đây giống hệt nhau cả hai mặt là điều thiện nghệ. Hệ thống bao lam ở giảng đường, chỗ thờ bá tánh, cũng thuộc loại đặc biệt về mặt đề tài. Các bao lam ở đây kết hợp về nhiều đề tài chung vào một tác phẩm và sự kết hợp này vượt khỏi những quy phạm của mỹ thuật cổ điển. Thông thường ngày xưa người ta thường để một giống thú / giống chim với một cây / cảnh / hoa trái để tượng trưng một ý nghĩa ước lệ như: mai - điều, liên - áp, ngô đồng - phụng, tùng - công, tiêu - tượng, sen - chài, cúc - kẻ... Ở đây ta thấy những trái, cây không nằm trong danh mục cũ như khổ qua, mướp, xoài, măng cầu...

Các bao lam thần vọng ở Đông lang chùa lại theo đề tài rất có tính chất điển tích: Mạnh Lương bắt ngựa, Võ Tòng dả hổ, Ngư tiểu canh độc... lại được kết hợp với hoa trái bốn mùa ở Nam bộ như: măng cầu, lê ki ma, phật thủ, xoài v.v.. Những bao lam này được thực hiện bằng thủ pháp chạm nhiều lớp chồng nhau và người, trái, thú được chạm gần như những tượng tròn ba mặt, nét tía tinh vi, chú ý những chi tiết nhỏ như chòm râu, ánh mắt, chiếc lông, cái lá cho nên tuy những tác phẩm này thuộc đề tài cổ điển nhưng vẫn mang một nét rất riêng là nghiêng về tả thực.

Cuối cùng, bao lam cần phải bảo quản gấp vì nằm ở Tây lang, phần đang bị thiệt hại nặng nề của chùa Giác Viên là bao lam khi bắt chim. Có cùng kích thước với các bao lam khác, bao lam này có phong cách gần giống với bao lam *Thập bát La hán thượng kỳ thú* ở chánh điện đã nói ở trên. Tuy nhiên ở đây, tác giả đã đi sâu vào miêu

tả vào cái “thần thái” của đối tượng chính. Ở hàng ngang trên của tác phẩm, mỗi bên chạm một con khỉ tay níu cành, tay kia vươn ra bắt con chim trong bàn tay. Con chim giãy giụa, mỏ há sợ hãi. Con khỉ thì lộ vẻ khoái trá. Tác phẩm được tạo bởi kỹ thuật cạo láng nên tạo được sự tròn trịa, mềm mại thích hợp.

2. Tượng tròn được tập trung phần lớn ở chánh điện (128 tượng). Nếu chia bước phát triển của nghệ thuật tượng tròn ở thành phố làm ba thời kỳ: thời kỳ hình thành (tượng chùa Sắc tứ Tập Phước, tượng chùa Trường Thọ ...), thời kỳ phát triển (tượng chùa Giác Lâm, Phụng Sơn, Phước Tường...) và thời kỳ phát triển nghệ thuật cao (chùa Pháp Hội, Linh Sơn, Phước Hòa...) thì các tượng chùa Giác Viên thuộc thời kỳ thứ hai, tức là không còn những nét thô cứng của bố cục tam giác và cũng có phần nào vượt qua tính chất dân dã như ở chùa Trường Thọ, Sắc Tứ Tập Phước. Tuy nhiên, các tượng này cũng chỉ mới tròn trịa, nét chạm mềm mại, nhưng không có chiều sâu. Nổi bật ta có thể kể một số tượng sau đây:

Tượng Thập vị Minh Vương (10 tượng), có chiều cao kể cả bệ là 85cm (bệ 12cm), chiều ngang hai gối 27cm, 2 vai 31cm và khuôn mặt dài 18cm. Như thế về mặt tỷ lệ, các tượng này theo đúng quy tắc cũ “tọa tứ lập thất”. Khuôn mặt của các tượng đều mặt chữ dẹt, môi mím nghiêm khắc, mày xếch, sóng mũi thẳng. Các khuôn mặt đều toát ra vẻ lạnh lùng của những người xét công định tội. Tất cả đều ở dáng ngồi trên bệ tượng tạc thành ngai, mặc áo quan có đắp nổi hổ phù trước ngực, chân đi hia, gấu áo chạm nổi sóng nước.

Tượng Nam Tào, Bắc Đẩu (phía mặt của chánh điện) là tượng đứng có chiều cao cả bệ 80cm (bệ 11cm), mặt 15cm, vai ngang 23cm: chân để thẳng, tay trái nắm đai lưng, tay phải tượng Bắc Đẩu để ngựa, cầm bút, tay Nam Tào cầm sổ. Mặt vuông, cầm bạnh.

Tượng Thập bát La hán (18 tượng) có chiều cao 75cm, (bệ 9cm), chiều ngang hai vai 25cm. Dáng ngồi thoải mái (chân co chân duỗi) mỗi vị La hán cầm mỗi vật khác nhau ở trên tay. Nhìn chung, đây

là bộ tượng tương đối có giá trị nghệ thuật ở thể đứng và thần thái có phần sinh động. Với 18 tượng, người tạc đã tạo nhiều dáng ngồi khác nhau, với những khuôn mặt dân dã gần gũi nên tượng không đơn điệu và gây ít nhiều thiện cảm cho người xem.

Tượng Hòa thượng Chơn Không, cao 92cm (bê 15cm), chiều ngang hai gối 50cm, chiều ngang 2 vai 47cm. Đầu dài 19cm. Mặc y pháp, tay trái để trên đùi, tay phải cầm phất trần. Dáng ngồi. Áo ít nếp, tượng trưng. Điểm đáng chú ý ở tượng là tròn trịa, phúc hậu, mang rõ nét Việt Nam.

Tượng Tổ Hải Tịnh, cao 103cm (bê 10cm) dáng ngồi, ngang hai gối 48cm, hai vai 48cm. Đầu 20cm. Khuôn mặt già dặn, đầy chất trí tuệ, thần sắc tươi nhuận, tay cầm quạt, tay kia cầm phất trần.

Tượng không tên, cao 93cm (bê 18cm). Đầu 20cm. Ngang hai gối 48cm, hai vai 43 m, khuôn mặt suy tư, mắt nhắm kiểu thiền định, tay phải cầm phất trần, tay trái để ngửa trên lòng đùi.

Nhìn chung, 3 tượng chân dung này ở chùa Giác Viên đánh dấu cái mốc khởi đầu.

Thật ra, ở chùa Giác Viên, trong thời gian trước, cũng có một số tượng có giá trị nghệ thuật nhất định. Nhưng gần đây, nhà chùa đã cho sơn phết lại một số tượng với màu sắc xanh đỏ lòe loẹt, đã phá mất giá trị vốn có của số tượng này. Cách đây vài năm, bộ tượng Ngũ hiền và bộ tượng Tam thế đáng được coi là những tác phẩm xuất sắc của thể hệ tượng tròn thứ hai của Gia Định. Nét chạm đã ít nhiều thuần thực. Thần thái của tượng đã đạt được trình độ khả quan. Việc tô vẽ như hiện nay thật đáng tiếc.

Bốn tượng Tứ Thiên Vương là những tượng được đặt trên xà đỡ lấy xà ngang của chánh điện. Tay của tượng đỡ lấy như đỡ bầu trời tưởng tượng cho sự tiếp xúc giữa hai cõi và cũng gây một không khí thiêng liêng cho chánh điện.

3. Phù điêu tập trung ở các cột để trang trí cho các câu đối, hoành phi. Để tài thường thấy là tứ linh, bát tiên, thập bát La hán, qua thử, lan điệp và những hoa văn trang trí... những sám bài thường chạm Quan Âm, Thế Chí, Văn Thù... (trong Ngũ hiền). Nổi bật ở thể loại này, ta chú ý đến bức chạm sư tử (một phiên bản của đề tài "Tứ Vi / sư tử trấn trạch") ở nhà tổ xoay về phía giảng đường. Tuy nét chạm không có gì đặc sắc nhưng hình nét đã mang tính cách điệu cao, tạo dáng đẹp, mang tính trang trí. Sư tử được chạm trên một phiến gỗ lớn, dáng điệu hung dữ, đầu vươn về phía trước, thân mình nằm trên đường chéo của tranh, mắt lồi, miệng nhe những bờm xoắn hình tròn ốc cuộn nối tiếp nhau. Tất cả khí lực hùng dũng dồn về hai chân trước, tạo thế mạnh mẽ. Nét chạm mềm mại, uyển chuyển, thể hiện trình độ kỹ thuật khá.

Ngoài ra ở chánh điện, nơi các cột sát tường ngăn đôi nhà tổ và chánh điện, còn có 4 bức phù điêu trên cột tạc đề tài tứ linh: nét chạm nhiều lớp rậm rạp gần với kiểu cách của các chùa Tàu.



Những hiện vật nghệ thuật bao gồm tượng, các cửa võng, các công trình chạm khắc trang trí khác ở chùa Giác Viên phong phú cả về số lượng, thể loại, đề tài và phong cách nghệ thuật. Do đó, giá trị nghệ thuật của chúng mang tính chất đa dạng của nghệ thuật điêu khắc trên gỗ của Thành phố Hồ Chí Minh vào cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Bản thân di tích này có thể được coi như một bảo tàng mỹ thuật của một số cánh thợ chạm khắc gỗ của Sài Gòn - Gia Định⁶. Ở đó, còn nhiều chỉ dẫn bổ ích cho việc nghiên cứu nghệ thuật tạo hình nói chung, về mặt tư duy sáng tạo, việc chọn lựa đề tài, cùng với những kỹ xảo nghề nghiệp và những đặc điểm nghệ thuật của một thời kỳ phát triển đáng chú ý của nghệ thuật chạm khắc gỗ ở vùng đất Gia Định.

6. Cánh thợ chạm gỗ họ Đinh ở Cần Đước do Đinh Văn Dục làm thợ cả (Hai Thường, Ba Hoa, Năm Thối) chạm các bao lam, liên đối... đặc biệt là bao lam Bá Diêu. Người tạc tượng là Kỳ Nhân (người Minh Hương) và để lại dấu ấn của nghệ thuật chạm khắc gỗ của người Hoa ở Đồng Lang.

Đặc trưng kiến trúc truyền thống của chùa Nam bộ

Đặc điểm phổ biến của kiến trúc thờ tự bao gồm đình chùa, miếu, vũ ở Nam Bộ phân biệt rõ rệt với kiến trúc dân dụng là ngôi nhà tứ trụ. Nói cách khác, nhà tứ trụ là kiến trúc để thờ thần, thờ Phật và không một ai cả gan làm một ngôi nhà theo kiểu nhà tứ trụ để ở. Tại sao lại có điều kiêng kỵ này? Đây là câu hỏi mà ở bài viết này, chúng tôi thử tìm cách giải đáp.

1. Kiểu nhà tứ trụ là kiểu kiến trúc nhà rường (còn gọi là xiên trính / xuyên trính), một trong hai kiểu kết cấu phổ biến của kiểu thức kiến trúc Đàng Trong. Cái khác của nhà tứ trụ và nhà rường dân dụng là bốn cây cột cái bố trí cách đều nhau ở bốn góc một diện tích hình vuông và từ 4 cột cái đó, các kèo dầm và kèo quyết đưa đều ra 4 hướng tạo thành một ngôi nhà vuông vức. Nhà tứ trụ khác nhà rường dân dụng là ở chỗ gian trung tâm hình vuông thay vì hình chữ nhật, vì như thế không gian nội thất được mở rộng đều ra bốn phía và xác lập một không gian trung tâm - hiểu là ở giữa quan trọng nhất, vuông vắn và không thiên lệch về kích cỡ cho bốn phương tám hướng.

2. Vấn đề tiếp theo là tại sao không gian vuông vắn ấy được coi là thiêng, dành cho việc thờ tự thần Phật?

Một cách trực quan rất dễ nhận ra, đó là kiểu thức của một ngôi nhà tháp. Nhiều nhà nghiên cứu đã giải lý từ “chùa chiền” của tiếng Việt bắt nguồn từ *stupa* và *caitya*.

Stupa (Sanskrit) hay Dagoba (Pali) dịch và âm Hán là phù đồ, tháp; có nguyên nghĩa là gò, đống, ụ đất cao và tháp đài để chứa đựng hài cốt người chết, đặc biệt là xá lợi của Phật.

Caitya cũng có nghĩa gần như stupa tức cũng là nơi để hài cốt, xá lợi nhưng lại hàm nghĩa rộng hơn: là nơi để kinh tạng, ảnh tượng - hiểu là nơi thờ, chùa miếu⁽¹⁾.

Nói chung stupa / caitya nhập vào xứ ta gọi chung chung là “chùa chiền” hay gọi nghiêm túc hơn là chùa tháp với sự phân biệt chùa khác với tháp mặc dù đều nằm trong tổng thể một cụm kiến trúc Phật giáo gọi chung là chùa. Rồi trong tiến trình lịch sử, chùa là kiến trúc có nhiều canh cải và càng ngày càng biến đổi khác xa với kiểu thức của stupa / caitya nguyên thủy.

Trong sự tiến hóa đó do ngôi nhà tứ trụ là kiểu kiến trúc thờ tự còn bảo lưu được những đặc trưng cơ bản của stupa / caitya - kiến trúc thờ tự truyền thống của Phật giáo mà ngày nay chúng ta có thể tìm thấy ở các di tích cổ của Phật giáo ở khắp Châu Á - đặc biệt nhất là tháp Sanchi (thế kỷ I trước Công nguyên - thế kỷ I Công nguyên, ở Madhya Pradesh / Ấn Độ). Nói cách khác, việc sử dụng kiểu nhà tứ trụ để làm chánh điện thờ Phật như một chuẩn tắc phổ biến và duy trì mãi đến nay (cả trong một số chùa mới làm bằng bê tông cốt sắt) có thể coi là sự bảo lưu truyền thống kiến trúc stupa / caitya; mặt khác việc chọn kiểu nhà tứ trụ để làm đình, miếu, vũ để thờ tự các thần linh khác ở Nam Bộ là chứng tích chỉ ra sự ảnh hưởng của kiến trúc Phật giáo đối với kiến trúc miếu vũ của các tín ngưỡng dân gian

1. A dictionary of the Chinese Buddhist terms, Broadway House, London, 1973, về từ stupa, xem các trang 342a, 343a, 359a, 389a; caitya xem các trang 152a, 227a, 250b, 336b, 342a, 444b.

và truyền thống khác ở mảnh đất này. Đó là ảnh hưởng của Phật giáo đối với văn hóa phương Nam (hay rộng hơn là Đông Nam Á).

3. Về kiểu nhà tứ trụ, có ý kiến cho rằng đó là kiến thức kiến trúc bắt nguồn từ dịch lý gọi là nhà tứ tượng: thái âm - thiếu dương - thái dương - thiếu âm; đây là kiến giải tư biện pha màu sắc dịch lý phong thủy và định vị ngũ phương theo thuyết ngũ hành mà thế nhân đời sau, do ảnh hưởng của Đạo giáo / Nho gia đề xuất ra.

Trở lại ngôi chính điện của chùa Phật ở Nam Bộ để quan sát, chúng ta thấy rằng việc thiết lập Đại Hùng bửu điện là sự tái lập có tính chất tượng trưng ngọn núi Tu Di - một ngọn núi trung tâm của thế giới theo vũ trụ luận Phật giáo. Theo đó có 4 hướng của Tu Di là 4 cõi: 1/ Bắc Cu lô Châu / Uttarakuru; 2/ Nam Thiệm Bộ Châu / Jambhuvipa (là trái đất của chúng ta); 3/ Tây Ngưu Hóa Châu / Godana; và 4/ Đông Thắng Hằng Châu / Puva-Videha. Bốn cõi ấy bao quanh núi Tu Di có bốn vị Thiên Vương (Tứ Đại Thiên Vương) thống quản: 1/ Trì Quốc Thiên Vương / Phrtarastra, 2/ Quảng Mục Thiên Vương / Virupaka, 3/ Tăng Trưởng Thiên Vương / Virudhaka, 4/ Đa Văn Thiên Vương / Dhanada. Theo Phật thoại, Phật Thích Ca đã có ngự đến núi Tu Di để thuyết pháp và 4 vị Tứ Thiên Vương (cùng với chư Phật, Bồ tát, Long thần, Hộ pháp...) đều đến nghe pháp và rất hoan hỉ nguyện hỗ trợ Phật pháp và các bậc tu hành. Đây là một trong những căn cứ để từ đó biện sự bài trí Phật điện cũng như kiểu thức kiến trúc chính điện của chùa. Mô hình tượng trưng như vậy rất dễ nhận thấy ở các chùa Nam Bộ mà đặc biệt là chính điện của chùa Giác Viên với tượng Tứ Đại Thiên Vương được đặt ở bốn góc trên đầu cột chính của gian trung tâm nếp nhà tứ trụ. Nói cách khác, ngôi chính điện tứ trụ trong chừng mực nhất định được coi là hình ảnh tượng trưng cho núi Tu Di và Phật điện là ảnh tượng tái hiện cuộc pháp hội lớn đã từng diễn ra ở đó.

Tất nhiên điều này cũng bị tác động của những quan niệm khác mà rõ rệt nhất là sự kết hợp với các thành tố khác nhằm biểu thị

của một đàn tràng (Mandala / Mandāra: linh phù, đàn, đạo tràng). Mandala, theo cách hiểu trực quan và đơn giản là một đồ án (diagram) hay một sơ đồ biểu hiện về thế giới / vũ trụ. Người ta căn cứ vào đó để thể hiện một điện thờ tròn hay vuông, nhiều lớp đồng tâm. Ở đó đặt tượng Phật, Bồ Tát thành nhóm hay nhiều nhóm.

Borobudur (Indonesia) là một kiến trúc tiêu biểu. Nó vừa là một Caitya (chandi / tháp) vừa là một đàn tràng mà tất cả tượng và tranh khắc chạm đều hướng về trung tâm hay nói cách khác, Borobudur là những cụm kiến trúc nghệ thuật hướng ra 4 hướng (và cái tâm trống rỗng). Theo Chân ngôn tông, Mandala là một tập hợp những thế lực linh thiêng đủ loại có khả năng bảo hộ nhà cửa, tịnh thất... Còn đàn hay đạo tràng, theo quan niệm thông thường được coi là chỗ tu hành (một cuộc đất, một chỗ ngồi) nơi ấy người tu tập ngồi thiền định mà thâm nhập sự linh thiêng của chư Phật, chư thánh, thần bảo hộ cho nơi ở ấy và rộng hơn là bảo hộ cho nhà ở, tịnh thất. Do đó chùa được xây dựng theo mô hình đó. Như vậy sự kết hợp giữa một stupa hay caitya và Mandala đã mở ra khả năng dung nạp nhiều đối tượng thờ tự vào ngôi chính điện và ngôi nhà tứ trụ ấy cũng được phân bố mặt bằng ra những khu vực thờ tự riêng, bao quanh bửu điện Tu Di sơn.

4. Nói chung, kiểu nhà tứ trụ đã biểu thị những nguyên lý khác nhau để tạo nên ngôi chính điện có tính chất vừa khế lý vừa khế cơ. Đó là đặc trưng đáng chú ý của bộ phận chính yếu trong tổng thể kiến trúc chùa Nam Bộ.

Từ những năm đầu thế kỷ XX đến nay kiến trúc chùa ở Sài Gòn - Gia Định, ở Nam bộ nói chung, có nhiều thay đổi theo nhiều xu hướng và kiến trúc đa dạng. Một ít chùa khi tái thiết, tuy có theo kiểu thức mới, song còn bảo lưu chính điện kiểu tứ trụ; còn đa phần thì theo kiểu khác - có chùa lại theo kiểu kiến trúc tròn đồng trục của nhà thờ, hay chú tâm đến giảng đường nhiều hơn chính điện. Mọi sự canh cải đều đáng được trân trọng vì có như vậy mới thích ứng được với yêu cầu thực tế của mỗi thời đại.

Tuy nhiên, những cải đổi đó, trừ một vài trường hợp, đa phần là đa tạp, chưa định hình thành một mẫu mực nào nhất định - nhất là mẫu mực “cách tân truyền thống”. Quá trình đó cũng kéo theo sự cải đổi điện thờ. Chẳng hạn như chỉ thờ ở chánh điện một tượng Phật Thích Ca duy nhất, được thêm vào hai bên: một bên là Bồ tát Quan Thế Âm có chức năng độ sanh; một bên là Địa Tạng Vương Bồ tát có chức năng độ tử là một bước tiến khá xa so với chính điện truyền thống.

Rõ ràng, việc đề xuất chỉ thờ một Phật tượng là nhằm “nhất tâm bất loạn” có thể được coi là rất hợp lý, nhưng trong thực tế xu hướng này có phần cực đoan, có tính chất khế lý mà không lưu tâm đến tính chất khế cơ. Ngược lại, việc đưa Bồ tát độ sinh và Bồ tát độ tử ở vị trí tả hữu Phật Bốn Sư lại coi ra có phần thực dụng và với Phật điện này có khả năng dẫn đến xu hướng quá chú tâm đến tính chất “khế cơ” và vô hình chung là nhạt đi tính chất khế lý. Tất nhiên, việc “chất chồng” vào Phật điện đủ thứ tượng thờ đa tạp... lại đã làm mất hẳn tính chất trang nghiêm thanh tịnh của chốn thiền môn. Đây là câu chuyện của một vấn đề khác.

Các thể hệ tượng gỗ ở Sài Gòn - Gia Định

Các pho tượng Phật bằng gỗ cổ xưa có thể xác định được niên đại là các di tượng của chùa Kim Chương hiện còn bảo lưu ở chùa Hội Thọ (xã Mỹ Thiện, huyện Cái Bè, tỉnh Tiền Giang) và kể đó là pho tượng Phật do vua Minh Mạng dâng cúng cho chùa Khải Tường vào năm 1832 (nơi vua Gia Long lưu trú trong thời bốn tẩu và là nơi hạ sinh hoàng tử Đàm - vua Minh Mạng sau này) để tạ ơn Phật mà nay còn lưu giữ tại Bảo tàng Lịch sử Thành phố Hồ Chí Minh. Còn hầu hết các tượng gỗ cổ xưa, tính từ năm Pháp chiếm Gia Định về trước, thì chỉ có thể dựa vào những cứ liệu phụ trợ để ước định niên đại. Thể hệ tượng này đã bị thời gian, mối mọt và đặc biệt là do chiến tranh từ nửa cuối thế kỷ XIX đến sau này tiêu hủy gần hết, hầu như không còn lại bao nhiêu.

1. Thể hệ tượng gỗ đầu tiên của đất Gia Định may mắn còn sót lại là các tượng ở các chùa vùng ven: Trường Thọ, Long Huê (Gò Vấp), Sắc tứ Tập Phước, Bảo An (Bình Thạnh)... Các pho tượng gỗ này đều thể hiện chặng đường phôi phai của nghệ thuật là tượng gỗ của các thể hệ nghệ nhân cuối thế kỷ XVIII - đầu thế kỷ XIX. Nhát đục thô sơ, vụng về, bố cục phần lớn thiếu cân đối. Tỷ lệ “tọa tứ lập thất” có được quan tâm song tỷ lệ thân, mặt, tay, chân bất xứng. Phổ biến là bố cục tam giác cân, đối xứng một cách cứng nhắc, đầu nhỏ còn tay chân

thì dài ngoằng, vai xuôi, mặt nhọn, ngổ co rút thiếu tự nhiên và nét mặt hầu như không mấy tượng có được thần thái trang nghiêm. Về cơ bản, tượng rất thô phác, thậm chí có tượng dừng lại ở mức tạo dáng.

Thàng hoặc có một vài tượng hỗn hậu thật thà. Bộ La hán chùa Sắc tứ Tập Phước là một ví dụ. Tư thế tượng đa dạng, về mặt tượng ngô nghê, dân dã, đậm tính chất dân gian. Và vì vậy, các tượng này có phần khác tính chất chân phương và đỉnh đặc của thế hệ tượng có niên đại cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX mà chúng ta thấy ở chùa Gò (Phụng Sơn Tự, Quận 11), chùa Giác Lâm (Tân Bình), chùa Giác Viên (Quận 11).

2. Chuyển tiếp từ thế hệ tượng cuối thế kỷ XVIII - đầu thế kỷ XIX đến thế hệ tượng cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX nói trên, trong thực tế dường như có một “thế hệ tượng quá độ” mà chúng ta có thể bắt gặp ở các chùa Từ Ân (Quận 6), Vạn Đức (quận Bình Thạnh), Long Nhiêu, Hội Sơn, Phước Tường (Thủ Đức) và có thể kể thêm vào đây là bộ tượng cổ ở chùa Giác Lâm.

Căn cứ theo niên đại khai sơn và lịch sử các ngôi chùa hiện bảo lưu những pho tượng của thế hệ chuyển tiếp này có thể liệt chúng vào niên đại của thế hệ tượng thứ nhất. Song xét về đặc điểm đồ tượng lại không ổn.

Chùa Từ Ân được khai sơn đồng thời với chùa Khải Tường vào khoảng năm 1751. Đây là hai nơi nuôi chúa Nguyễn Ánh khi vị chúa Nguyễn này còn bôn tẩu. Do đó khi lên ngôi, vua Gia Long đã sắc tứ cho hai ngôi chùa này, ban tiền bạc để xây dựng mới và ruộng đất để làm tự điền. Hai chùa này trở thành chùa lớn ở đất Gia Định. Sau khi hạ thành Gia Định, thực dân Pháp chiếm chùa Khải Tường làm đồn. Nghĩa quân ta phục kích, giết tên sĩ quan Barbé, trưởng đồn này, tại vùng Chợ Đũi (Phường 6, Quận 3 hiện nay). Chùa Khải Tường bị phá hủy. Chùa Từ Ân dời về Tân Hóa (Quận 11 ngày nay). Như vậy, tượng Phật ở chùa Từ Ân hiện nay phải là loại tượng có niên đại thuộc đầu thế kỷ XIX (trước năm 1859).

Chùa Giác Lâm, theo sách *Gia Định thành thông chí* được khai sơn vào năm 1744. Từ đó đến nay, chùa đã trùng kiến nhiều lần: lần đầu tiên vào năm 1804, lần sau vào năm 1909. Bộ tượng mới có niên đại đầu thế kỷ XX, sau đợt trùng kiến 1909. Bộ tượng cũ có kích thước nhỏ hơn (gồm một tượng phật, 18 tượng La hán, 10 tượng Minh Vương...) hẳn là phù hợp với kích thước của ngôi chùa cũ song niên đại của chúng lại là một vấn đề nan giải, chưa thể khẳng định là năm 1744 hay 1804. Rõ ràng là bộ tượng cũ ở chùa Giác Lâm đã có một số đạt được sự đăng đối, chân phương và một số khác lại khá dân dã. Thực tế ấy cho phép đưa bộ tượng cũ này vào thế hệ tượng của giai đoạn chuyển tiếp.

Chùa Vạn Đức vốn là ngôi chùa được khai sơ từ thế kỷ XVIII ở Gò Vấp và được dời về địa điểm hiện nay (Xóm Gà, Bình Thạnh) sau năm 1945. Vạn Đức, Trường Thọ và Long Huệ là ba ngôi chùa cổ của đất Gia Định hiện tọa lạc ở vùng Gò Vấp. Chứng cứ lịch sử này đã góp phần xác định niên đại các pho tượng Phật cổ còn bảo quản ở chùa này là khoảng giữa thế kỷ XIX. Chùa Hội Sơn, chùa Phước Tường và chùa Long Nhiêu ở Thủ Đức cũng là những ngôi chùa khai sơn từ cuối thế kỷ XVIII song cũng vì sự tàn phá của thời gian, đã được trùng tu nhiều lần nên việc xác định niên đại của các tượng ở đây cũng khó chính xác. Chính vì vậy, việc xác định niên đại buộc phải áp dụng phương pháp so sánh về mặt đồ tượng học hay rộng hơn là qui pháp tạo hình và phong cách của chúng.

Xét về đặc điểm đồ tượng, ta rất dễ nhận ra những nét tương đồng của thế hệ tượng chuyển tiếp này: Một là, bố cục tượng đã vững hơn, tỉ lệ đã ít nhiều hợp lý. Hai là, thủ pháp đã có phần già dặn hơn, đặc biệt là chúng đã tiến đến sự đăng đối và chân phương, tạo nên thần thái uy nghi của thế hệ tượng cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX, mặc dù vẫn còn không ít vẻ thô phác của thế hệ tượng đầu tiên mà chúng ta đã nói ở trên.

3. Thế hệ tượng thứ 3 là các bộ tượng ở chùa Phụng Sơn (Chùa Gò, Quận 11), chùa Giác Viên, chùa Giác Lâm (bộ mới). Niên đại

của các bộ tượng này là những thập niên bản lề của thế kỷ XIX và thế kỷ XX. Các tượng đã đánh dấu rõ rệt bước tiến bộ của tượng gỗ Sài Gòn - Gia Định ở tỷ lệ cân đối. Nét mặt nghiêm nghị với tư thế đứng, ngó đỉnh đạc, chân phương. Đường nét, các nếp áo cũng như nhân diện đạt đến mức ít nhiều trang nghiêm, biểu thị xu hướng chính là đăng đối chân phương.

Mặt khác, ở thế hệ tượng này, điểm tiến bộ nổi bật là nghệ nhân đã thoát khỏi những khuôn mẫu nhân dạng của tượng Trung Quốc để tạo nên những pho tượng, đặc biệt là khuôn mặt tượng gần với nhân dạng Việt Nam hơn. Đặc điểm này khá phổ biến trong phần lớn các tượng ở các chùa nêu trên và đặc biệt các tượng Tổ ở chùa Giác Viên là những tượng chân dung sớm nhất ở Sài Gòn - Gia Định nói riêng, ở Nam Bộ nói chung. Sự phát triển từ những khuôn mẫu đồ tượng học Phật giáo Đại thừa Trung Quốc ở thế hệ tượng thứ nhất đến thế hệ tượng thể hiện ít nhiều những đặc điểm nhân dạng Việt Nam và đến tượng chân dung các vị Tổ ở chùa Giác Viên là một bước phát triển đáng lưu ý của kỹ pháp sáng tạo, từ biểu tượng đến tượng người thật.

4. Nghệ nhân chạm khắc gỗ ở đất Sài Gòn - Gia Định xưa, qua thư tịch Hán Nôm, đã thấy hành nghề từ thế kỷ XVIII. Điều này cho thấy, từ buổi đầu khai phá vùng đất phương Nam này, nhất là khi yêu cầu xây dựng nhà cửa của các bậc hào phú, cũng như đình thự quan lại và đình, chùa, đền, miếu trở nên cần thiết khi đời sống kinh tế đã ổn định, làng xóm, chợ phố đã hình thành. Nghề chạm khắc gỗ như vậy có nguồn gốc từ Thuận - Quảng (Trung Bộ). Những người thợ này đã đến định cư ở nhiều nơi trên đất lục tỉnh và họ đã tạo nên những chi phái chạm khắc gỗ có kỹ thuật và phong cách nghệ thuật khác nhau: Thợ Thủ (Sông Bé - Thủ Dầu Một) là một cánh thợ tiêu biểu của miền Đông. Thợ Thủ (Chợ Thủ, An Giang), thợ Sa Đéc là các chi phái khác. Cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX, vùng Bến Nghé với tư cách Gia Định kinh của Nguyễn Ánh, đã tập hợp thợ từ các

nơi vào cuộc chế tạo của nhà Nguyễn; và sau đó, do yêu cầu của sự phát triển đô thị hóa vùng đất Sài Gòn - Gia Định, cũng đã đẩy mạnh tốc độ phát triển của ngành chạm khắc gỗ và đồng thời thu hút thợ chạm khắc gỗ tứ xứ về đây. Điều này đã xác định tính chất đa dạng về tạo hình và phong cách của nghệ thuật điêu khắc gỗ nói chung, của tượng gỗ nói riêng.

Một phái thợ khác cũng đã có mặt khá sớm và làm ăn phát đạt ở xứ này là phái “Thợ Tàu” (thợ người Hoa). Phái thợ này sở đắc những thành tựu của nghệ thuật điêu khắc gỗ Hoa Nam và phương thức sản xuất có ít nhiều có tính chất hàng hóa. Họ đã sản xuất các sản phẩm mỹ nghệ gỗ được gọi là “hàng chợ” - hiểu theo nghĩa là sản xuất hàng loạt để bán - để cung ứng cho nhu cầu của đền, miếu, từ đường và đồ gia dụng của tầng lớp hào phú. Những sản phẩm này, cộng với những thứ “thượng phẩm” đặt mua từ “bốn quốc” chở sang bằng đường thủy thực sự đã tạo nên một thứ quý hiếm so với những sản phẩm điêu khắc của thợ Việt. Loại này hay ở mảng khối, bố cục nhiều tầng nhiều lớp trông đồ sộ, qui mô song bị coi là “ô đẽ” và kém tinh tế so với sản phẩm của thợ Việt. Chính do việc không chú trọng tỉ mỉ đến tiểu tiết nên sản phẩm của cánh thợ Tàu bị gọi chung là “hàng chợ” một cách có phần không hoàn toàn chính xác.

Trong thực tế, đến cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, thợ Việt vẫn được coi là phái thợ sở trường của nghệ thuật chạm khắc đề tài hoa, lá, chim, thú và tượng người (Phật, Thánh, Tiên...) là sở trường của thợ Tàu. Họ là tác giả của hàng loạt tượng Quan Công, Thiên Hậu, Mẹ Sanh, Văn Xương, Phước Đức chính thần... thờ ở các đền, miếu, được gọi là Chùa Ông, Chùa Bà nay còn bảo lưu. Điều này giải thích tại sao tượng gỗ ở các chùa cổ đều đậm dấu ấn nhân dạng của Trung Quốc. Chúng không hẳn được thợ người Hoa tạo tác tất cả, mà ở đó một số tượng là do thợ Việt mới mảy mò bắt chước thợ người Hoa, theo mẫu tượng Trung Quốc. Không ít tượng Phật Quan Âm thời kỳ này hao hao tượng Thiên Hậu thánh mẫu hay Kim Huê nương nương là một ví dụ.

Ký Nhân - tác giả các pho tượng ở chùa Giác Lâm (bộ tượng mới), Giác Viên là người Việt gốc Hoa, Tài công Ken thợ tạc tượng Sa Đéc, tác giả các pho tượng ở chùa Phụng Sơn cũng là học trò của thợ người Hoa. Điều này đã giải thích tính chất “Minh Hương” - hiểu theo nghĩa Việt lai Hoa - của thể hệ tượng cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX này. Ở đây tính chất Hoa thể hiện đậm nét ở các tượng Thập vị Minh Vương với khuôn mặt chữ “dụng” theo xác tín của tướng diện học Trung Quốc truyền thống chỉ những kẻ có sao Quan lộc chiếu mệnh, lần trang phục: áo, mũ, đai, giày... Mức độ ảnh hưởng này nhạt hơn ở các tượng Phật, Bồ tát, còn các tượng La hán thì sự phong phú về tư thế của bộ tượng này đã khiến chúng tách rời khá xa những chuẩn mực chân phương để trở lại với phong thái hỗn nhiên và dân dã.

Có thể dùng một so sánh để làm rõ mức độ ảnh hưởng của thợ điêu khắc người Hoa thuộc thể hệ tượng này ở đất Chợ Lớn bằng cách xem xét các tượng có cùng khoảng niên đại này ở chùa Hội Khánh (Thủ Dầu Một). Ở xứ sở được coi là cái nôi lớn của thủ công nghiệp - đặc biệt là nghề chạm khắc gỗ của Nam Bộ này, dường như truyền thống Thuận - Quảng của nghệ thuật chạm khắc gỗ được phát triển thuần nhất hơn. Do đó, các tượng ở chùa Hội Khánh đậm đà tính chất Việt. Bộ La hán ở đây là một thành tựu, có thể coi là tiêu biểu của thể hệ tượng gỗ Nam Kỳ cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Giá trị của nó là ở sự dụng công nghiêm túc, ở tỉ lệ ổn đáng, ở đường nét mềm mại và hơn hết thảy là nét mặt sinh động, thần thái tươi tắn rất Việt Nam, rất gần gũi với người phàm mà không ngây ngô, dân dã như các bộ tượng này ở chùa Tập Phước hay thậm chí là các bộ La hán ở chùa Giác Lâm, chùa Giác Viên.

5. Sài Gòn - Gia Định là tụ điểm của nhiều dòng chảy văn hóa, tính chất hội tụ văn hóa ấy biểu hiện khá rõ trong điêu khắc gỗ. Ở mức độ đơn giản nhất, có thể tìm thấy nhiều phong cách nghệ thuật thuần nhất ở các chi phái thợ khác nhau trong các di tích kiến trúc nghệ thuật hiện tồn tại trên địa bàn Thành phố Hồ Chí Minh.

Chùa Ông, chùa Bà của người Hoa là sản phẩm của phái thợ Hoa. Ở đó tập hợp tính chất oai nghiêm của các tượng thần, tượng thánh, với tư thế ngồi đỉnh đặc trên ngai, với y trang của bậc quan tướng, của bà hoàng, bà chúa, với màu sắc phong phú đến rực rỡ, lòe loẹt tích hợp với hình rồng, hình phụng và các loại hoa văn đặc thù.

Ở chùa Việt, các bộ tượng như bộ La hán ở chùa Giác Viên, Giác Lâm đậm đà tính chất dân tộc và ở chùa Văn Thánh (Cầu Dầu, Bình Thạnh) lại là một bộ tượng thuần chất của thợ điêu khắc gỗ Kim Bồng - Quảng Nam. Bộ tượng Thích ca Tam Tôn có niên đại chính xác là năm 1909, được đặt trên một bệ vuông cao, phía trên nữa là đài sen nhiều lớp, cánh tia cực mỏng. Đặc điểm của bộ tượng này chỉ ra một khuôn mẫu mà hầu như rất hiếm ở Lục tỉnh Nam Kỳ. Tượng Phật có khuôn mặt thật thuần hậu, uy nghi mà không bất động, nặng nề. Nét mặt hiền hậu mà không ngây ngô, trái lại mang vẻ già dặn của một đấng từ phụ. Nếp áo, đường nét nói chung là mềm mại hơn nhiều so với các tượng thuộc thể hệ cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX mà chúng ta đã đề cập ở trên. Bộ tượng này đã góp phần làm phong phú thêm về phong cách cho tập hợp tượng gỗ Sài Gòn - Gia Định.

6. Rất tiếc là cánh thợ Quảng Nam này không ở lại nơi đây để lập nghiệp nên tác động của họ không nhiều. Họ để lại cho xứ này một ngôi chùa và bộ tượng Thích Ca Tam Tôn ấy mà thôi.

Ngược lại, các phái thợ khác, mà trước hết là phái thợ người Hoa, đã tạo nên sự giao lưu rõ rệt với thợ Việt ở Sài Gòn - Gia Định. Tính chất hỗn hợp mà chúng ta gọi là đặc điểm Minh Hương ấy, không chỉ cùng tồn tại trong địa bàn thành phố, thậm chí ngay trong cùng một di tích kiến trúc nghệ thuật, mà còn thể hiện ngay trong mỗi tác phẩm. Nói cách khác, trong các tượng thuộc thể hệ thứ hai đều có thể tìm thấy sự tổng hợp này. Đạt trình độ tiêu biểu là các tượng nhỏ dạng phù điêu cao 3/ 4 trên các bao lam ở chùa Giác Viên.

Hơn nữa, trong một số phái thợ Việt mà đáng chú ý là cánh thợ Thủ hộ Huỳnh, sự tiếp thu những thủ pháp của các chi phái thợ khác

đã tạo nên một phong cách nghệ thuật riêng, làm cho nghệ thuật điêu khắc gỗ những năm 1940 về sau ở Sài Gòn đạt được những thành tựu xuất sắc.

Thợ Thủ Huỳnh Văn Dừa (vốn quê Bà Rịa, Thủ Dầu Một) những năm đầu thế kỷ XX đã xuống Sài Gòn - Chợ Lớn hành nghề. Ông định cư ở Chợ Đệm (Bình Chánh, Thành phố Hồ Chí Minh). Ở đây, ông đã tiếp xúc với thợ Hoa và những công trình điêu khắc của phái thợ này. Đồng thời ông cũng đã lưu tâm đến việc tạo tác những tác phẩm điêu khắc giống y như thực. Sự xác lập phương pháp sáng tạo nhằm phản ánh chân thật sự vật dường như bắt nguồn từ xu hướng cổ điển trong nghệ thuật phương Tây mà giờ đây đã được truyền bá rộng rãi ở các trường Mỹ thuật Gia Định, Mỹ nghệ thực hành Bình Dương hay được truyền thụ gián tiếp qua các phương tiện báo chí, sách vở và tác phẩm mỹ thuật phương Tây đang du nhập trong đời sống.

Sự tiến bộ của Huỳnh Văn Dừa là sự bỏ bớt kỹ thuật dùng nhát đục để hoàn chỉnh tác phẩm và nghiêng về kỹ thuật cạo láng và tìu tốt tỉ mỉ, mượt mà. Kỹ thuật này cùng với xu hướng sáng tác giống y như thực đã đạt được những thành tựu rõ rệt bắt đầu từ thế hệ con và em của Huỳnh Văn Dừa với những công trình điêu khắc ở Bửu Sơn Quán (Quận 5), đình Vĩnh Công (Long An), chùa Liên Hoa (Quận 6) và tiêu biểu nhất là Nghĩa Nhuận hội quán (Quận 5, Thành phố Hồ Chí Minh).

Rõ ràng, với những tượng của cánh thợ họ Huỳnh ở Nghĩa Nhuận hội quán, nghệ thuật điêu khắc gỗ ở Sài Gòn - Gia Định nói chung, nghệ thuật tạc tượng nói riêng đã trở nên hoàn hảo. Hàng loạt các tiểu tượng trên các bao lam: *Đánh cò, Tiểu phu, Ông cầu...* cùng với các quần thể tiểu tượng *Trưng nữ vương khởi nghĩa, Lê Thái Tổ khởi nghĩa, Lục Quốc phong tướng...* đã khẳng định sự vững vàng và dụng công kiên nhẫn của những thợ chạm tài hoa. Bức tượng *Ngựa* do Huỳnh Văn Xuyên - con trai Huỳnh Văn Dừa - tạc là một tác phẩm được làm theo mẫu ngựa thật. Nó không chỉ đẹp ở thể dáng mà còn đạt những yêu cầu chuẩn xác của cơ thể học, yêu cầu mà các điều

khắc gia hiện đại coi như nguyên tắc căn bản của nghệ thuật tạo hình. Chính vì vậy, cũng với nhiều lý do khác nữa mà tượng *Ngựa* này đã trở thành tác phẩm có một không hai ở vùng đất này. Điều đó có thể nhận ra dễ dàng khi so sánh nó với tất cả các tượng ngựa ở các đền, miếu, đình ở xứ Nam Kỳ.

Có thể nói rằng từ xu hướng muốn tạo nên những tác phẩm điêu khắc gỗ giống như thật, cánh thợ họ Huỳnh đã càng lúc càng xa rời tính chất ước lệ của tư duy sáng tạo cổ truyền để bước vào phương pháp tạo hình hiện đại, khi ấy đã thâm nhập trong giới làm mỹ thuật và trong tâm lý thưởng ngoạn nghệ thuật của công chúng Sài Gòn - Gia Định thời thuộc địa đầu thế kỷ XX. Tất nhiên, sự tiếp cận ấy hoàn toàn không khiến họ trở thành những điêu khắc gia tân thời, vốn được đào tạo từ nhà trường Mỹ thuật thuộc địa hay Âu châu. Cái mới được tiếp thu nhằm nâng cao cái cũ chứ không hoàn toàn phủ nhận cái cũ để “toàn tâm toàn ý” theo cái mới. Chính vì vậy mà những tác phẩm của họ vẫn còn thuộc phạm trù nghệ thuật truyền thống.

7. Trong các chi phái thợ từ các địa phương khác đổ về Sài Gòn - Gia Định, phái thợ Bắc, sau đợt di dân 1954, là một phái thợ có nhiều đóng góp quan trọng. Vào những năm 1954 - 1960, các nhóm Bắc đã tạo nên một khối lượng tượng gỗ sơn đáng kể cùng với những công trình chạm khắc gỗ ở các đền mẫu: Bình Hòa Phước, đền Quan Bơ, đền Quan lớn Tuấn Tranh, đền Bát Hải, đền Bắc Lệ... Đây là hệ thống phủ thờ thuộc tín ngưỡng Tam tòa Tứ phủ miền Bắc phối tự cùng với một số tượng anh hùng dân tộc vô cùng phong phú. Chúng được tạo tác theo khuôn mẫu ảnh tượng học truyền thống đã được xác lập từ lâu ở miền Bắc. Bộ Tam tòa Thánh Mẫu (Mẫu Thiên phủ Liễu Hạnh, Mẫu Thượng Ngàn, Mẫu Thoải), bộ tượng các vua cha, bộ tượng các ông hoàng, bộ tượng các cô, các cậu đã cung cấp một tập hợp tượng với những đề tài và phong cách hoàn toàn mới mẻ đối với vùng đất này.

Mặt khác, các nghệ nhân chạm khắc gỗ miền Bắc cũng đã tạo tác những bộ tượng Phật mà trình độ nghệ thuật của chúng có thể coi

là đỉnh cao của lịch sử điêu khắc gỗ Sài Gòn - Gia Định. Đó là bộ ba *Bốn sư thuyết pháp - Địa tạng - Quan Âm nghìn tay nghìn mắt* ở chùa Phước Hòa (Bàn Cờ - Quận 3) và các tượng chùa ở Pháp Hội (Quận 10) của nghệ nhân Nguyễn Đức Thống.

Nếu ở bộ tượng ở chùa Phước Hòa, tài nghệ của người nghệ nhân Hà Đông này được biểu thị ở sự kết hợp tượng và các vòng hào quang chạm nổi cực kỳ tinh xảo thì ở các tượng chùa Pháp Hội lại bộc lộ rõ sự hoàn hảo của tài năng tạc tượng gỗ. Tượng của Nguyễn Đức Thống cho thấy sự tìm tòi của riêng người tạo tác, sự cách tân mang tính chất sáng tạo hơn là sự nô lệ những khuôn mẫu về nếp nghĩ rập theo những gì đã có từ trước.

Tượng *Quan Âm nghìn tay nghìn mắt* ở chùa Phước Hòa của Nguyễn Đức Thống trên danh nghĩa là bức tượng phục chế tượng Quan Âm của chùa Bút Tháp, song từ bố cục, tỉ lệ đến nhân dạng rõ ràng là được nâng cao hơn, hiện đại hơn. Khuôn mặt của vị Bồ tát độ sinh với tấm lòng chí nguyện và quyền năng siêu việt này đã được thể hiện trọn vẹn với dáng vẻ của một vị thần.

Năm 1978, Huỳnh Văn Định, Huỳnh Măng và Huỳnh Chánh Đức lần đầu tiên phục chế thành công bức tượng Quan Âm này của chùa Bút Tháp. Thành tựu có tầm quốc gia này đã khẳng định tài năng của cánh thợ chợ Đệm và đem lại vinh quang lớn lao cho nghệ thuật khắc gỗ ở vùng đất này. Tuy nhiên, so với pho tượng Quan Âm của Nguyễn Đức Thống thì rõ ràng đây chỉ là một sự sao chép, một sự phục chế đúng theo nghĩa của nó. Nói một cách khác, ở tượng Quan Âm của Nguyễn Đức Thống có nhiều sáng tạo của người tạo tác: thần thái của tượng đối khác, tư thế của các đôi tay cũng được bố trí đăng đối hơn, đường nét và thủ pháp nói chung toát lên vẻ mềm mại, tròn lẳn và trẻ trung; đặc biệt hơn 900 tay - mắt trên vòng hào quang đã được tạo tác công phu khiến những bàn tay nhỏ bé ấy có đầy đủ chi tiết từ đốt ngón đến chỉ tay...

Tượng *Bốn sư thuyết pháp* và tượng *Địa Tạng* là hai tượng cực đẹp nhờ ở tư thế đỉnh đặc với khuôn mặt hiền từ pha lẫn với vẻ lạnh lùng đầy uy lực của tượng Chăm nếu có thể tạm so sánh như vậy.

Các pho tượng ở chùa Pháp Hội đẹp ở đường nét y phục mềm mại bọc quanh các tượng uy nghi. Ở đó vẻ cương nghị cộng với sự nhu nhuyễn, cái cương hòa với cái nhu tạo nên sự hài hòa của sự tương tác.

Thế hệ tượng gỗ thời kỳ này thực sự đã hoàn mỹ bắt nguồn từ những thành quả của cánh thợ họ Huỳnh ở Nghĩa Nhuận hội quán. Sau đó các tác phẩm của Nguyễn Đức Thống ở chùa Phước Hòa, chùa Pháp Hội đã làm cho nghệ thuật tạc tượng gỗ Sài Gòn - Gia Định thêm những bước tiến khá xa.

8. Tiếc thay, từ thập niên 1960 đến nay, tượng gỗ đang trong thời kỳ sung mãn của nó đã bị tượng đúc khuôn (bằng thạch cao hay ciment) thay thế. Loại tượng sản xuất hàng loạt bằng chất liệu rẻ tiền này đã trở nên phổ biến vì phù hợp với túi tiền của bá tánh và nhanh chóng chiếm được địa vị thống trị. Giờ đây, tượng được sản xuất hàng loạt theo những tiêu chuẩn thẩm mỹ của thời đại mới với mất bố cục, môi trái tim, mũi dọc dừa của những “người mẫu quốc tế”. Những tiêu chuẩn đó đã được thợ làm khuôn quan tâm khi tạo hình Phật bà Quan Âm. Người ta cũng xác định rằng Phật Thích Ca phải được tạo hình theo đặc điểm nhân dạng Ấn Độ, sinh quán của vị giáo chủ Phật giáo. Các khuôn mẫu ảnh tượng học của các quốc gia khác nhau trong sách báo được sưu tập để làm mẫu khi đặt hàng hay chào hàng.

Tượng gỗ giờ đây không chỉ là tượng thờ mà chủ yếu là hàng mỹ nghệ. Kích thước của chúng được thu nhỏ lại để đáp ứng nhu cầu bày biện, trang trí trong gia đình. Chúng loại và để tài được phát triển chưa từng có. Từ ông Phúc, Lộc, Thọ đến chư Phật, Bồ tát, La hán, từ chim muông đến thú vật, từ mẫu cũ đến những mẫu tượng cổ rồi đến những sáng tác mới, hiện đại, tất cả đã tạo nên một tập

hợp đa dạng và chuẩn mực của cái đẹp càng ngày càng được chú ý rõ rệt hơn trong tượng gỗ mỹ nghệ, thậm chí cả ở tượng thờ.

Về phong cách, ở thành phố chúng ta, tượng gỗ mỹ nghệ là một tập đại thành của truyền thống điêu khắc gỗ Bắc, Trung, Nam. Cá biệt trong những năm gần đây, một số tự viện đã tạo tác một số tượng Phật gỗ khá lớn và mỹ lệ, song đa phần là các phiên bản và phóng đại hình tượng mẫu cổ xưa trong nước hoặc nước ngoài. Tất cả đang chuyển động theo sự chuyển động của thời đại và gần đây đã thấy dấu hiệu của những tìm tòi để tạo nên những tác phẩm, những công trình có sắc thái riêng, có phong cách độc đáo.

Cánh thợ họ Huỳnh và tập đại thành điêu khắc gỗ ở Nghĩa Nhuận hội quán

Năm 1978, việc nghệ nhân Huỳnh Văn Định cùng con trai Huỳnh Chính Đức và cháu Huỳnh Măng sao chép thành công tượng “Phật Bà nghìn mắt nghìn tay” nổi tiếng của chùa Bút Tháp (Bắc Ninh) đã đem lại thanh danh cho cánh thợ họ Huỳnh. Thành tựu đột xuất này có cội nguồn lâu năm, mà chứng tích là tập thành các sản phẩm điêu khắc gỗ ở di tích Nghĩa Nhuận hội quán.

Di tích lịch sử văn hóa Nghĩa Nhuận hội quán (27 Phan văn Khỏe, Phường 13, Quận 5, Thành phố Hồ Chí Minh) nguyên là đình thờ thần Thành Hoàng bốn cảnh của thôn Thanh Bình, huyện Bình Dương, tỉnh Gia định xưa (theo sắc phong vào năm 1852, Tự Đức ngũ niên). Năm 1879, đình làng được tái thiết và do tỷ lệ người Minh Hương chiếm phần lớn trong cơ cấu dân cư ở đây nên đình làng được đổi thành Hội quán Nghĩa Nhuận, đồng thời đổi tượng thờ tự chính là Quan Thánh đế quân, Thiên Hậu thánh mẫu và Thành Hoàng bốn cảnh...

Công trình này sau đó được trùng kiến, trùng tu nhiều lần. Di tích hiện tồn là thành tựu của lần trùng kiến khoảng từ 1940 - 1960. Với thức kiến trúc “Tứ hợp viện” của chùa Hoa, vật liệu kiến trúc

gồm các cấu kiện do thợ đá Bửu Long tạo tác, cùng với các sản phẩm gốm “công nghệ miếu vũ” của Trường Mỹ nghệ Biên Hòa và các đồ án điêu khắc gỗ của cánh thợ chạm gỗ họ Huỳnh ở Chợ Đệm.

1. Không thể truy nguyên về xa xưa hơn nữa, giờ chúng ta chỉ biết cánh thợ này khởi đi từ ông Huỳnh Văn Dừa, quê ở Bà Lụa (Thủ Dầu Một - Bình Dương). Nói cách khác, ông Dừa đã sở đắc những kỹ xảo nghề nghiệp của phái thợ Thủ trước khi hành nghề ở Chợ Lớn và định cư ở Chợ Đệm (Bình Chánh, Thành phố Hồ Chí Minh). Tại đây vào những năm đầu thế kỷ XX, ông đã có những trải nghiệm qua sự giao tiếp với các nhóm thợ điêu khắc gỗ người Hoa và xu hướng mới của nghệ thuật phương Tây đang trên đà khởi phát. Từ thực tiễn đó, ông đã thay dần kỹ pháp tạo hình và ngả qua xu hướng tả thực. Đó là đặc điểm nổi bật, biểu hiện rõ tính chất cách tân so với trước của các thế hệ nghệ nhân chạm khắc gỗ của cánh thợ này.

Về mặt kỹ pháp, bắt đầu từ Huỳnh Văn Dừa đã dần dần từ bỏ thủ pháp dùng nhát đục để hoàn chỉnh tác phẩm của phái thợ Thủ, để nghiêng về thủ pháp cạo láng khiến cho hình khối trở nên tròn trịa và đường nét được trau chuốt mượt mà. Áp dụng thủ pháp cạo láng, song nhờ chú tâm vào việc tả thực nên tác phẩm của cánh thợ này không dừng lại ở mảng khối thô tháp của kiểu thức đại tả ý dừng lại ở mức tượng hình của các cánh thợ người Hoa. Ông Dừa luôn quan sát kỹ thực tế, lấy đó làm mẫu để tạo tác cho các đồ án chạm khắc.

Tục truyền, khi người con của ông Dừa là Huỳnh Văn Xuyên (1900 - 1961), tục gọi là “Thợ Bụng”, tạc tượng ngựa Xích Thổ theo đơn đặt hàng của bà Trần Thị Đức (phụng cúng vào Nghĩa Nhuận hội quán năm 1952) thì thỉnh thoảng một hai hôm ông ra bến xe ngựa, uống cà phê để quan sát ngựa. Việc làm này khiến cho người đặt hàng sốt ruột... và cuối cùng, bà Đức phải thuê hẳn một con ngựa về cột bên cạnh để ông Xuyên đục theo mẫu con ngựa thật. Đó là tượng ngựa Xích Thổ tuyệt mỹ nay đặt thờ ở Nghĩa Nhuận hội quán. Tượng ngựa này không chỉ là con ngựa tả thực với sự

chuẩn tắc cơ thể học của mỹ thuật phương Tây đang là thời thượng, mà còn là kết hợp khá nhuần nhuyễn cái thực và thần thái, vượt qua khỏi tính chất sao chép tự nhiên chủ nghĩa. Nói tắt một lời: Tượng ngựa này là chứng tích của sự chuyển đổi từ nếp tư duy sáng tạo truyền thống sang xu hướng hiện đại. Tất nhiên ở đây cái mới không phủ định cái cũ mà nâng cái truyền thống lên một cấp độ mới cao hơn trước.

2. Xu hướng tả thực tuy còn bị câu thúc bởi khuôn mẫu truyền thống, đặc biệt là việc tạo tác các đồ án trang trí kiến trúc thờ tự thuộc tập tục tín ngưỡng truyền thống, song yêu cầu bám lấy thực tế trong tạo hình là nguyên tắc luôn được tuân thủ. Theo lời kể của ông Huỳnh Văn Định, ngay cả khi tạo hình sư tử, ông Xuyên cũng dẫn ông vào sở thú để nghiên cứu. Ông cho rằng trong thiên nhiên, cây cỏ hoa lá đều hết sức đa dạng và ông yêu cầu người tạo tác phải tái tạo cho được phần nào điều đó. Mỗi cành cây có già có non, có lớn có nhỏ, có đoạn sần sùi, có đốt non tơ; lá thì có lá rách, lá lành, thậm chí có những lá sâu kền (sâu cuốn lại làm tổ). Mỗi cành hoa, chẳng hạn hoa mai, cũng không phải tất thảy đều đồng loạt xòe ra năm cánh, mà có nụ, có búp, có đóa hàm tiếu, có đóa mãn khai và thậm chí có đóa đang tàn với một vài cánh hoa đã rụng mất.

Chim, thú mỗi loại đều có đặc điểm hình thể riêng, hay cách bay nhảy, ăn ngủ, kêu hót cũng khác. Loài chim cũng không chỉ bay, hót, ngủ, ăn mỗi theo quy định “phi, minh, túc, thực”. Chính do khuynh hướng tả thực đó nên trong phần lớn các đồ án cảnh vật cặp đôi truyền thống ở trên bao lam, cột và khám thờ ở Nghĩa Nhuận hội quán đậm tính phong cảnh hơn là đồ án biểu trưng có chức năng biểu ý chúc tụng cát tường như ý thường thấy.

Cũng là đề tài kê - cúc (gà - hoa cúc) biểu ý điềm lành (cát) nhưng ở đây không chỉ là gà với cúc mà dưới cội hoa cúc, gà bắt mỗi (con bướm hay chuồn chuồn), mớm mồi cho bầy gà con. Do đó đồ án này được hiểu theo nghĩa mới: tình mẫu tử. Cũng đề tài này, ở

một bức chạm khác là gà mẹ bắt con giun đất với bảy gà con xúm quanh. Lại một bức khác, con mối là con cóc hay con rắn mối.

Đặc điểm phổ biến ở đây là mỗi đồ án thường được chú tâm bổ sung những “đơn nguyên” phụ. Cụm trúc lại có dây leo quấn quanh, hoa trái có thêm ong bướm, châu chấu. Sen lại có thêm cò dưới gốc, hoặc bèo trên mặt nước lằng đằng...

Ở đây, cũng từ đề tài hoa - điểu, ta lại thấy chùm mạn sai trái và con chim đang mổ trái mạn phía trên. Sự canh cải như vậy cũng đã nảy sinh đề tài mới, đưa cây trái địa phương vào nghệ thuật chạm gỗ. Trường hợp này còn hiếm.

Một cách thức khác là tích hợp các đồ án mỹ thuật truyền thống với nhau, bằng một bố cục tương thích để tạo nên một đồ án đậm chất phong cảnh. Trên bức bình phong Tứ thú (cầm, kỳ, thi, họa) lấy đề tài cặp đôi trúc - tước (trúc và chim sê), các bụi trúc tạo thành rừng trúc như nghiêng theo gió làm hậu cảnh, và sinh động hơn là những đôi chim sê giao đầu như cặp uyên ương tình tứ... Đó là cái nền của các tài tử phong lưu đang tấu nhạc, đánh cờ, vịnh thơ và vẽ tranh.

3. Xét về mặt đề tài, thực sự mới mẻ là các bức chạm điển tích cổ. Ở đây, bên cạnh bức *Lục quốc phong tường cho Tồ Tần* là *Trưng Nữ Vương khởi nghĩa* và bức *Lê Thái Tổ khởi nghĩa*. Có thể nói, đây là lần đầu tiên lịch sử dân tộc Việt Nam xuất hiện trong thể loại “quần thể trên tượng” của điêu khắc gỗ ở các cơ sở tín ngưỡng vùng ở đất này. Trước đó, các bức chạm gỗ loại này (hay thậm chí ở các quần thể tiểu tượng gốm Cây Mai) đều là các điển tích lấy từ Bắc sử, từ tượng tích có gốc là tiểu thuyết chương hồi Trung Hoa.

Về kỹ pháp tạo tác, ba bức chạm này của cánh thợ họ Huỳnh cũng thể hiện sự khác biệt của nó. Chúng được thực hiện bằng cả điêu khắc tượng tròn, chạm lõng, phù điêu; tính chất tả thực bộc lộ ở việc chú tâm đến đặc điểm cơ thể học của nhân vật lẫn nguyên tắc viễn cận của luật phối cảnh qua việc diễn tả cảnh trí từ cận cảnh,

trung cảnh và hậu cảnh, có lưu tâm đến gần - xa, tỏ - mờ khá lớp lang. Chính vì vậy mà thần thái nhân vật bộc lộ rõ nét: quân ta đội ngũ chỉnh tề, khí thế đàng đàng; quân địch mặt mày hốt hải, tháo chạy tán loạn. Chính vì vậy, hiệu quả trực quan đã tạo nên ấn tượng tức thì đối với người thưởng lãm. Cái hay cái khéo là ở đó.

Nghĩa Nhuận hội quán là di tích có niên đại không cổ xưa là mấy, nhưng có thể nói nó là một tập đại thành kết tinh những thành tựu của truyền thống nghệ thuật điêu khắc gỗ, của thành tựu kiến trúc nghệ thuật truyền thống nói chung của đất Sài Gòn - Gia Định. Ngoài ra, ở đây còn có những thành tựu đáng chú ý về điêu khắc đá, các loại sản phẩm “công nghệ miếu vũ” gồm sứ Biên Hòa...

Bước đầu tìm hiểu đạo Minh Sư - Phật Đường ở Sài Gòn - Gia Định⁽¹⁾

Minh Sư Phật Đường là một tông phái mà giáo thuyết của nó đã ảnh hưởng rất mạnh mẽ đến các tôn giáo cứu thế và các dạng thức tín ngưỡng cũng như các tổ chức “hội kín” ở Nam Kỳ vào cuối thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX. Tuy nhiên cho đến nay, vì nhiều lý do, đối tượng này chưa được nghiên cứu tường tận. Ở đây chúng tôi dựa trên ít tài liệu hiếm hoi cùng với kết quả điều tra thực tế từ các tu sĩ Minh Sư, các tài liệu lưu trữ ở các chùa Phật Đường để phác ra những nét chính yếu về lịch sử của tông phái này và coi như một nghiên cứu khởi đầu có tính chất sơ lược.

1. Theo lịch sử tông Phật Đường là tông phái thờ Phật tại gia xuất hiện vào khoảng nhà Đường ở Trung Quốc

Phái Phật Đường thì sau khi Lục Tổ Huệ Năng tịch, Thiền tông bị đình đốn khoảng 70 năm, có Thiền sư Đạo Nhất họ Mã và cư sĩ Bạch Ngọc cùng nhau đồng thời chấn hưng. Thiền sư Đạo Nhất và cư sĩ Bạch Ngọc đều đắc pháp với Thiền sư Nam Nhạc - Hoài Nhượng và được truyền thừa đời thứ 7. Thiền sư Đạo Nhất mở thiền đường tại Lư Sơn, chấn hưng thiền môn. Cư sĩ Bạch Ngọc mở thiền đường tại Hằng Sơn (Nam Nhạc), chấn hưng Phật Đường.

1. Bài viết chung với nhà nghiên cứu Trương Ngọc Tường.

Đương thời có người hỏi Lục Tổ: “Pháp nhãn truyền cho ai?” Tổ trả lời: ““Hữu đạo” thì được, “vô tâm” thì không”! Rồi tiếp: “Sau khi ta tịch khoảng 70 năm thì ở phía Đông xuất hiện hai vị Bồ tát đồng thời chấn hưng tông pháp của ta”. Xưa nay có nhiều cách lý giải sự tiên đoán đó, riêng tông phái Minh Sư thì cho rằng hai vị Bồ tát chấn hưng tông phái Tào Khê là Đạo Nhất và Bạch Ngọc Tổ sư. Cư sĩ Bạch Ngọc lập một tông phái riêng. Đầu tiên Ngài mở thiền đường tại Hằng Sơn, sau phát triển được 800 thiền viện, chia 16 chi phái. Môn phái Phật Đường phát triển mạnh vùng Đông Trường An nên còn gọi là phái Đông Lâm.

Bạch Ngọc Tổ sư tịch, ngài La Phụ Quyền truyền thừa đời thứ VIII. La Tổ sư hành đạo vùng Hà Bắc - Giang Nam, đạo hạnh của Ngài được nhiều người mến mộ nên vua Đường rước về trụ trì một ngôi chùa trong cung Khai Nguyên. La Tổ sư tiên đoán đạo Phật sắp bị nạn lớn, thế nên Ngài cho tín đồ “hỗn tục hòa quang” hoàng khai Phật pháp. Quả nhiên, mấy mươi năm sau, Thế Tôn nhà Hậu Chu đàn áp Phật giáo. Vua ra lệnh phá bỏ tự viện, bắt tăng lữ phải hoàn tục. Riêng La Tổ sư vì là một danh tăng nên bị bắt giam và liễu đạo trong nhà lao vào năm Hiên Đức thứ 3 (956). Nhờ chủ trương “hỗn tục hòa quang” nên đạo mạch bị đứt đoạn nhưng đạo pháp vẫn được lưu truyền.

Sau 800 năm, đến cuối nhà Minh thì tông phái Phật Đường được chấn hưng. Vào năm Thiên Khải thứ 3 (1623), ngài Hoàng Đức Huy được một “dị nhân” mật truyền tâm ấn, truyền thừa đời thứ 9, sự kiện ngài Hoàng Đức Huy được truyền thừa sau 800 năm đạo mạch đứt đoạn cũng giống như sự kiện ngài Ngô Thời Nhậm (đời Tây Sơn) nhận được truyền thừa của phái Trúc Lâm Tam Tổ (đời Trần). Sau khi đắc pháp, Hoàng Tổ sư vào Lư Sơn, hoàng dương vùng Giang Hữu. Rồi tiếp sau có các Ngài Ngô Tĩnh Lâm, Hà Huệ Minh, Viên Thôn An... kế vị.

Khoảng giữa thế kỷ XVII, người Mãn Châu từ phía Bắc Trung Quốc tràn vào diệt nhà Minh, lập nhà Thanh. Nhiều cuộc khởi

nghĩa nổi dậy, có một số người dựa vào các hình thức tôn giáo tín ngưỡng để tập hợp quần chúng như nhóm Thiên Địa hội, Thiếu Lâm tự, Bạch Liên giáo, Bát Quái giáo... Mặc dù trong nội bộ có tình che giấu, giải thích “Minh Sư” là “ông thầy sáng suốt”; nhưng qua các hoạt động tôn giáo, tông phái này không thể nào che giấu tính chất hội kín của một tổ chức tập hợp những người “bài Mãn phục Minh”.

Hết Nguyên Ba tuần hoàn dựng lại,

Hội mười hai cho đủ mới rằng.

Cõi hồng trần còn hơi lãng xãng,

Người lành bởi chịu bể cay đắng.

Chữ “tam đạt” thi công phải gắng,

Muốn lên bờ phải thoát biển mê.

Học Phật gia niệm chữ từ bi,

Tu Tiên đạo giữ câu cảm ứng.

Trung với hiếu, Nho là bằng chứng

Phật, Thánh, Tiên: tam giáo một tông...

(Giác mê diễn ca)

Tông phái Minh Sư là một tông phái mang tính chất tôn giáo cứu thế: thờ Phật, tu Tiên, sinh hoạt theo Nho giáo. Giáo lý Minh Sư có hai phần: đốn giáo và tiệm giáo. Phần tiệm giáo đề cao thuyết Di Lặc cứu thế với mục đích tuyên truyền cho mọi người có niềm tin sẽ có Minh vương ra đời để cứu thế, hiểu cụ thể là lãnh đạo toàn dân đánh đuổi kẻ thù xâm lược. Phần đốn giáo, Minh Sư tự xưng là Tào Khê chính phái nhưng lại không theo lệ truyền “tâm ấn” của Tào Khê mà chỉ truyền “tổ ấn”. Minh Sư nêu khẩu hiệu “phổ độ” nhưng thực tế giáo luật khép kín. Điều đó, phải chăng vì Minh Sư là một hội kín nên cần phải có tín đồ thuần thành và có sự lãnh đạo tập quyền?

2. Từ lúc tông phái Minh Sư củng cố, triều đình nhà Thanh đã nhiều lần đàn áp nên thỉnh thoảng có tín đồ Minh Sư chạy sang nước ta theo dòng người Hoa ra hải ngoại

Sau vụ Thái Bình Thiên Quốc (1850 - 1864), Minh Sư bị dồn về Hoa Nam, trung tâm của phong trào bài Mãn phục Minh, rồi sau đó nhờ Đông Sơ Tổ sư, ảnh hưởng của Minh Sư lan tràn khắp vùng Đông Nam Á. Số tín đồ Minh Sư ở nước ta tuy không nhiều nhưng rải rác khắp các tỉnh từ Bắc vào Nam. Do giáo lý (phần tiệm giáo) gần với tín ngưỡng dân gian, thế nên tuy tín đồ Minh Sư không đông nhưng ảnh hưởng của họ rất lớn. Ngoài một số hệ phái chịu ảnh hưởng trực tiếp của Minh Sư như Minh Tân, Minh Thiện, Minh Đường, Minh Lý (Tam Tông miếu)... một số tôn giáo địa phương ở nước ta như Tứ Ân Hiếu Nghĩa, Bửu Sơn Kỳ Hương, Cao Đài... cũng ít nhiều chịu ảnh hưởng. Đặc biệt, khi sang nước ta thì khẩu hiệu “bài Mãn phục Minh” đã được tín đồ Minh Sư Việt Nam đổi thành khẩu hiệu “bài Pháp phục Nam”, bởi vậy lịch sử Việt Nam cận đại có nhiều phong trào gắn liền với lịch sử Minh Sư. Thời Pháp thuộc, tín đồ Minh Sư thường bị theo dõi, đàn áp. Để qua mắt chính quyền đương thời, mỗi Phật đường đều mang hai bảng hiệu: bên ngoài thường nấp dưới bảng hiệu tự viện, đền miếu, còn bảng hiệu Phật Đường thì kín đáo bên trong.

Tông phái Minh Sư được chính thức truyền vào nước ta khoảng đời Tự Đức. Lúc bấy giờ Kim Tổ sư (truyền thừa đời thứ 16) phân công cho Trương lão Đông Sơ sang nước ta. Ngài lập tại Cầu Kho (Chợ Lớn) một thiền đường hiệu Chiêu Minh Phật đường. Sau đó Ngài trở về Trung Quốc nhận Tổ vị rồi lại sang Thái Lan truyền đạo. Trên đường về, Đông Sơ Tổ sư định ghé Chợ Lớn, nhưng lúc bấy giờ ba tỉnh miền Đông đã bị thực dân Pháp thôn tính, bắt buộc Ngài phải ghé Hà Tiên vì ở đây có nhiều Hoa kiều, có thể hoàng dương giáo hóa. Năm Quý Hợi, đời Tự Đức (1863), Đông Sơ Tổ sư lập một Phật đường tại Hà Tiên, hiệu Quảng Tế Phật đường. Sau đó, Đông Sơ Tổ sư lại trở về Trung Quốc, cử Trương lão Trương Đạo Tân sang

Việt Nam, nhưng Trương Trưởng lão chỉ đến Qui Nhơn, lập trên núi Cù Mông một thiền đường hiệu Vân Nam Phật đường rồi liễu đạo tại đó.

Tại Chợ Lớn, Trưởng lão Đông Sơ độ được một đệ tử là Ngô Đạo Quan (quê ở Bình Giao - Bình Chánh). Ngô Đạo Quan sang Trung Quốc cầu đạo, về hóa độ được Ngô Minh Tuấn (thân phụ ông Ngô Minh Chiêu - người khai sáng đạo Cao Đài), Trần Đăng Trạch, Trần Đạo Tấn, Trần Vận Chánh. Ngô Minh Tuấn là người trong họ Ngô ở Bình Giao. Ngô Đạo Quan là con một quan Lãnh binh đồn điền. Trần Đăng Trạch cũng là quan Lãnh binh đồn điền và là cha của Trần Đạo Tấn, Trần Vận Chánh. Tất cả những tín đồ Minh Sư đầu tiên này đều là những người ít nhiều có quan hệ với người Minh Hương hay quan hệ với lực lượng đồn điền nên họ có điều kiện phát triển đạo trong khu vực đó. Tương truyền Phan Công Hớn, lãnh tụ khởi nghĩa Hóc Môn năm 1885, Ngô Viện (tức Đức Bốn sư núi Tượng), trước khi lập một môn phái riêng cũng là tín đồ Minh Sư.

Năm 1895, Đại Lão sư Ngô Đạo Quan lập một Phật đường khác, lấy hiệu là Vĩnh Tế Phật đường tại Tân Quý Tây gần Chợ Đệm (Bình Chánh, Thành phố Hồ Chí Minh). Một đệ tử của Trưởng lão Trương Đạo Tấn là Lưu Đạo Nguyên (tục gọi là Lưu Minh) từ Qui Nhơn vào Sài Gòn và hoàng hóa đạo này xuống vùng Gò Công, Mỹ Tho, Bến Tre. Năm 1892 Lưu lão sư bắt đầu xây dựng Điện Ngọc Hoàng. Đây là công trình kiến trúc Hoa có lai nghệ thuật Âu Tây và Việt Nam. Điện gồm ba phần: chính điện thờ Ngọc Hoàng Thượng Đế, Chơn Võ, Chuẩn Đế, Nam Tào, Bắc Đẩu, Tứ Thiên Vương, Ngũ đạo ôn thần, Vũ Sư, Phong Bá, Giang Thần, Sơn Thần... cùng nhiều vị thần linh khác. Một điện phụ ở một bên thờ Thành Hoàng, Lỗ Ban, Thập điện Diêm Vương, Quan Âm, Địa Tạng... và nhiều vị thần cõi âm... Một số nhà nghiên cứu thời bấy giờ đánh giá cao điện Ngọc Hoàng. Đây là một tập đại thành tín ngưỡng văn hóa dân gian vì nội dung vô cùng phong phú. Vương Hồng Sển trong *Sài Gòn năm xưa* cho biết: “Lưu Minh ăn chay ròng, giữ đạo Minh Sư, lập chí quyết lật đổ

nhà Thanh, xuất tiền tạo lập chùa để vừa thờ phượng vừa làm hội kín”. Thật vậy, điện Ngọc Hoàng chỉ là phần bên ngoài có mục đích thu hút những khách hành hương lễ bái; cốt lõi của điện thờ là “Long Hoa Phật đường” - một gian điện thờ rất đơn giản, kín đáo nằm trên lầu cao phía sau. Trong bài vị thờ “Tam Thánh cung vạn phong Tổ sư”. Tại Long Hoa Phật đường có dòng chữ “*Chúng tướng anh liệt, tiến hô hậu ứng. Tướng soái oai linh, tùy hành bộ binh*” đã chứng minh được điều Vương Hồng Sển nói.

Điện Ngọc Hoàng đang xây dựng dang dở thì Lão sư Lưu Minh liễu đạo. Đệ tử Ngài là Lão sư Ngô Đạo Chương tiếp tục đến năm Canh Tý (1900) mới hoàn thành và sang năm Bính Ngọ (1906) khánh thành. Nhưng rồi cơ duyên không thuận lợi, sau này điện Ngọc Hoàng dần dần biến thành chùa Phật (năm 1982, lấy hiệu Phước Hải tự, ở số 73 Mai Thị Lựu, phường Đa Kao); và năm 1920, lão sư Ngô Đạo Chương lập một thiền đường khác tại Cầu Bông lấy hiệu Quang Nam Phật đường (số 17 Trần Quang Khải). Quang Nam Phật đường thu hút tín đồ người Hoa, trước năm 1975 là cơ sở cách mạng tại nội thành. Bà Thái Lão Lý Hưng Bá từng là trụ trì. Ngoài số Phật đường của tín đồ người Hoa vừa kể còn có một số Phật đường khác của người Việt, đáng kể nhất là Long Khê lão sư và Nam Nhã Phật đường ở Cần Thơ. Long Khê lão sư là học trò Thủ khoa Bùi Hữu Nghĩa, tham gia phong trào Đông Du và Duy Tân. Nơi đây, Phan Bội Châu và Cường Để có lần đến ở trong chùa để bàn việc nước... Theo tài liệu của Bao La cư sĩ (*Văn hóa nguyệt san*, số 52, tr. 700) thì các nhà yêu nước thời bấy giờ định đưa Long Khê Lão sư làm Tỉnh trưởng Cần Thơ nếu các phong trào kháng Pháp thành công. Tại Nam Nhã Phật đường, Long Khê Lão sư và Bùi Hữu Sanh (con Bùi Hữu Nghĩa) đã sáng tác *Đạo Nam kinh*, tuy là kinh sách tôn giáo nhưng thực tế đây là tác phẩm phổ biến kiến thức mới, chống mê tín dị đoan. Do hoạt động tích cực cho phong trào Đông Du, Long Khê lão sư từng bị thực dân bắt cầm tù.

Tập tục lượm giấy chữ (tỏ sự tôn trọng với chữ Hán Nôm) được tín đồ Minh Sư triệt để khai thác. Thực tế những người hàng ngày quảy gánh đi lượm giấy chữ về thiêu đốt cũng là những chiến sĩ giao liên của phong trào. Đây là một hình thức vận động nhằm giáo dục bảo vệ văn hóa truyền thống, chống lại văn hóa ngoại lai. Cấu cơ là một hình thức thỉnh thoảng cũng được tín đồ Minh Sư sử dụng. Hai đàn tiên nổi tiếng nhất thời bấy giờ ở Hòa An (Cao Lãnh) và Cái Khế (Cần Thơ) lại là những nơi có phong trào yêu nước mạnh. Các nhà yêu nước đã lợi dụng đàn tiên, mượn lời tiên thánh, đặc biệt là các anh hùng liệt sĩ tiền bối như Cừ Đạ, Thủ khoa Huân, để cho thuốc, cho thơ rồi lồng vào nội dung giáo dục tinh thần yêu nước.

Nhóm Minh Sư người Việt ở Gò Công thường quan hệ với nhóm Minh Sư ở Sài Gòn và Cần Thơ. Lão sư Lê Nghiễm Kinh (trụ trì Đông Nam Phật đường, Gò Công) thường dịch và ấn tống kinh sách hay quan hệ với cụ Phó bảng Nguyễn Sinh Huy (thân sinh Hồ Chủ tịch). Khoảng năm 1920, Lão sư có rước cụ Phó bảng Nguyễn Sinh Huy về chùa ở hai ba tháng. Lão sư Đinh Đạo Ninh (Vạn Bửu Phật đường) và tín đồ là Nguyễn Văn Côn, Đặng Vương Tả thường sang Nam Nhã đường để cấu cơ và bàn luận việc nước. Năm 1929, Long Khê lão sư lại ủng hộ cách mạng, Nam Nhã Phật đường biến thành trạm liên lạc của Khu ủy Hậu Giang. Đồng chí Ngô Gia Tự, một trong những cán bộ lãnh đạo của Đảng đã tạm ngụ tại Nam Nhã Phật đường để hoạt động. Cũng trong năm 1929, Lão sư Đinh Đạo Ninh trở thành chiến sĩ cách mạng. Vạn Bửu Phật đường (Gò Công) trở thành trụ sở của tổ chức Thanh niên Cách mạng tỉnh Gò Công. Các tín đồ như Đặng Vương Tả, Nguyễn Văn Côn đều trở thành đảng viên Cộng sản. Riêng Nguyễn Văn Côn, người Cộng sản đầu tiên của tỉnh Gò Công sau này là Bí thư Tỉnh ủy.

Năm 1936, theo đường lối Đông Dương Đại hội, Đại Lão sư Đinh Đạo Ninh ở Gò Công ra tận Hải Phòng và Nha Trang vừa hành đạo vừa quan hệ cách mạng. Riêng tại Sài Gòn, Lão sư đã xây dựng một thiền đường hiệu Khánh Nam Phật đường (ở số 30 Nhiều Tứ, Phú

Nhuận). Do hoạt động tích cực nên ông bị địch phát hiện theo dõi. Sau Nam Kỳ khởi nghĩa 1940, thực dân lấy cớ đó bắt Lão sư đày ra Côn Đảo mãi đến khi Cách mạng tháng 8 năm 1945 thành công mới được rước về. Ngoài ra khoảng thập niên 1920 còn có Đại Lão sư Trần Đạo Quang (đệ tử Lão sư Trần Đạo Tánh và Lão sư Trần Vận Chánh ở Cai Lậy) lên hành đạo ở Hạnh Thông Tây (Gò Vấp). Năm 1926, Lão sư Trần Đạo Quang vận động một số tu sĩ Minh Sư như Trần Văn Thụ, Nguyễn Văn Tương, Nguyễn Văn Nguyệt tham gia thành lập đạo Cao Đài. Lão sư Trần Đạo Quang đã góp công lớn cho buổi khai đạo của đạo Cao Đài, nhưng rồi nội bộ không đoàn kết nên Lão sư Trần Đạo Quang và đệ tử là Cao Triều Phát trở về Bạc Liêu lập Cao Đài Minh Chơn đạo. Năm 1945, Cao Triều Phát và tín đồ Cao Đài Bạc Liêu tham gia cách mạng. Tòa thánh Cao Đài Minh Chơn đạo bị thực dân đóng cửa, Lão sư Trần Đạo Quang ẩn tu. Có nguồn tin cho rằng ông bị thực dân Pháp thủ tiêu. Hiện nay, tại Thành phố Hồ Chí Minh có khoảng 5000 tín đồ của tông phái Minh Sư. Trừ một số tu sĩ xuất gia, một số tại gia vẫn sinh hoạt tu hành bình thường, người ngoài khó phân biệt. Tổng số tự viện đều do hai tổ đình Cực Lạc động (Hồng Kông) và Tể Nguyên đường (Singapore) quản lý. Mặc dù chia hai phái nhưng nội dung giáo lý và cách hành đạo hoàn toàn giống nhau và đặc biệt là rất đoàn kết và coi trọng hoạt động từ thiện.

Các tự viện thuộc chi phái Cực Lạc động có:

1. Quang Nam (số 17 Trần Quang Khải, Quận 1 của người Hoa)
2. Khánh Nam (số 30 Nhiều Tứ, Phú Nhuận)
3. Nghĩa Nam (Hạnh Thông Tây, Gò Vấp)
4. Nhuận Nam (Tân Bình), và một số Phật đường của người Hoa ở Quận 5, Quận 6...

Các tự viện thuộc chi phái Tể Nguyên đường có: Trọng Văn Phật đường (Tân Quý Tây, Bình Chánh) và một vài cơ sở khác ở Hóc Môn, Gò Vấp...

Theo sự biến thiên của thời gian, vì nhiều nhân duyên khác nhau, một số cơ sở Phật đường chuyển thành chùa Phật: Điện Ngọc Hoàng (Đa Kao, Quận 1) thành chùa Phước Hải, Điện Ngọc Đế (Bình Thạnh) thành chùa Phước Ân, Vĩnh Tế Phật đường thành Vĩnh Tế tự (Tân Quý Tây, Bình Chánh)... và có một số trường hợp lại thành tự viện thuộc phái Thiên Thai Giáo Quán tông. Nhìn chung, đạo Minh Sư Phật Đường là một hệ phái có nhiều gắn bó và tác động quan trọng với phong trào yêu nước kháng Pháp cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX và sau đó là phong trào cách mạng do Đảng Cộng sản Việt Nam lãnh đạo. Nó có mặt từ phong trào hội kín đến phong trào Duy Tân, Đông Du, rồi các phong trào công khai và bí mật của Đảng Cộng sản. Điều này đã chỉ ra tầm quan trọng của việc tìm hiểu tường tận về quá trình hình thành và phát triển của tôn giáo này trong lịch sử chống ngoại xâm ở Nam Bộ nói chung, lịch sử của Sài Gòn - Gia Định nói riêng. Rõ ràng những gì đề cập ở đây chỉ là những khởi phát sơ lược.

Sài Gòn - Gia Định điệu hát câu hò ngày ấy

Nhà Bè nước chảy chia hai,

Ái về Gia Định, Đồng Nai thì về.

Câu ca dao xa xưa nổi tiếng này không chỉ là dữ liệu lịch sử thông báo cho đời sau một hình ảnh về buổi đầu khẩn hoang vùng đất phương Nam và hẳn đó là câu hò chèo ghe. Ngày nay khi đọc đến câu lục bát này chúng ta có thể hình dung ra một cảnh tượng hoang sơ êm đềm trên ngã ba sông Nhà Bè: một vài chiếc ghe nan, nhịp nhàng khua mái chèo tiến vào vùng đất hoang vu “dưới sông sâu lội, trên bờ cộp um”...

I.

1. Nói như tác giả sách *Gia Định thành thông chí*: “Đất Gia Định nhiều sông rạch, cù lao, nên mười người đã có đến chín người quen việc chèo thuyền, bơi lội, ưa ăn mắm” và “chỗ nào cũng có ghe thuyền, hoặc dùng ghe thuyền làm nhà ở, hoặc để đi chợ hoặc đi thăm người thân thích, chở củi, gạo đi buôn bán rất tiện lợi, suốt ngày đêm ghe thuyền qua lại chật cả sông” (Tập hạ, tr. 14 - 15). Từ thực tế này, hò chèo ghe trở thành một hình thức diễn xướng phát triển trội hơn các loại hình ca hát dân gian khác. Tình hình này được ghi nhận trong bài phú *Cổ Gia Định phong cảnh vịnh*, sáng tác hồi đầu thế kỷ XIX:

*Dưới Bến Nghé hát lẳng lơ, giọng con đò, giọng con rỗi;
Trên tàu voi ca khùng khinh, tiếng thằng mục thằng nai.
Trọ trệ dưới sông, quân Huế kéo neo hò hụi;
Xi xô inh đường cái, khách già rao kẹo ổi chao ôi...*

Trích dẫn trên cho chúng ta hình dung cảnh tượng hò hát râm ran cả một vùng sông nước dưới ngôi thành Gia Định xưa kia. Ở đó, ngoài giới thương hồ chuyên chở đường dài, còn có những con đò, con rỗi, những cô gái bán vằm chèo xuống bán cơm, canh, chè, bún... cất lên đôi câu hò huê tình với các chú lái, chú mũi từ đất kinh kỳ vào đây :

*Ồ... Rổng chầu ngoài Huế,
Ngựa tể Đồng Nai.
Nước sông trong chảy lộn sông ngoài,
Thương... người xa xứ, lạc loài tới đây.*

Và trong kho tàng ca dao, mà chúng ta giờ đây hiểu đó là “ca từ” của điệu hò xưa cũ ấy, có câu hò rằng:

*Bắp non đem nướng lửa lò,
Đố ai ve được con đò Thủ Thiêm*

Câu này có nguồn gốc từ Thuận - Quảng. Ở Huế, người ta hò, hát rằng: “...Đố ai ve được con đò Thuận An”, ở Quảng Nam lại hát: “...Đố ai ve được con đò Hội An”; và rồi xuống miệt dưới lại hò lên rằng:

*Bắp non đem nướng lửa lò,
Đố ai ve được con đò Vàm Nao.*

2. Có thể dẫn ra nhiều câu hò mà nguồn gốc của nó là từ xứ Thuận - Quảng được cải biên lại cho “hợp cảnh hợp tình”. Hò hát dân gian là hoạt động sáng tác có tính chất ngẫu hứng là vậy. Có lẽ bởi thế mà cái điệu “hò hụi” của các anh lái, anh mũi ngoài Huế không “hợp cảnh” với sông nước bình nguyên phương Nam: không

có thác gềnh hay phải chèo ngược con nước của các dòng sông chảy dốc từ nguồn ra biển như ở Trung bộ. Kết quả điều tra thực tế, chúng ta chưa tìm ra một điệu hò sông nước nào mà tiết tấu nhịp điệu của nó gần bó hữu cơ với hình thái của động tác lao động chèo ghe. Nói cách khác, hò chèo ghe ở Gia Định không thuộc loại hò lao động, chức năng cơ bản của nó không nhằm hò để giữ nhịp cho động tác chèo ghe mà là một sinh hoạt giao đãi tình cảm. Giai điệu của hò chèo ghe buông lơi, trải dài trên sông nước và ấm áp sắc thái của hát ru:

*Ồ...ô....ô....
Sông Nhà Bè có cây nằm nước, ở...
Ồ... Sông Bao ngược sóng bủa rao rao...ơ
Ồ Gặp anh đây sao em không hỏi, không chào...
hay là em có (ờ...) chốn nào phụ... anh ?*

Đáp:

*Ngó lên bờ bên đây thấy cây nằm nước xanh xanh
Giữa sông sóng dợn bao quanh cửa vằm.
Gặp anh đây khác tổng lạ làng
Thấy thì thấy mặt, biết đàng nào phân.*

Hò chèo ghe được diễn xướng đối đáp lẫn đơn lẻ. Những chiều hoàng hôn tẻ tái trên sông nước mênh mông vắng vẻ, người chèo ghe cất tiếng hò một câu bằng quơ để làm dịu sự trống trải trong lòng: tức cảnh sinh tình hoặc biểu lộ cảnh ngộ hẩm hiu, khi nghe tiếng con bìm bịp kêu nước lớn:

*Bìm bịp kêu nước lớn anh ơi!
Buôn bán không lời chèo chống mỗi mê.*

Tiếng hò buông lơi ấy hoặc tan biến vào cây cỏ bên bờ, hoặc dập dề theo sông nước và lại có thể đến với ai đó trên bờ, dưới bến, hò đối đáp lại như để đáp cái duyên tri ngộ của kiếp giang hồ rày đây

mai đó. Hò tẻ, hò rơi là như vậy. Trái lại, khi vùng đất phương Nam đã trở nên thịnh vượng thì đường sông lục tỉnh về miền đông qua sông ngã ba Nhà Bè hoặc theo sông Đồng Môn đi Phước Thiển vào Quán Thủ ...; hay theo sông Bến Nghé - Kinh Tàu Hủ, kinh Ruột Ngựa về Rạch Cát xuống Cần Giuộc - Chợ Kinh đi Gò Công Chợ Gạo; từ Rạch Cát qua chợ Đệm, Ba Cùm, Thủ Thừa xuống Vũng Gù, Rạch Chanh xuống miền Tây, đồng bằng Cửu Long giang... Những bến chợ, những giáp nước là các tụ điểm của sinh hoạt hò chèo ghe. Sách Gia Định thành thông chí khi nói về sông An Thông (xưa tục danh là sông Sài Gòn, nay là Kinh Tàu Hủ) có chép: “Dòng sông sâu rộng, ghe thuyền đậu dài trên 10 dặm, theo hai con nước lên nước ròng, ghe thuyền chèo chống ca hát ngày đêm tấp nập. Đây là nơi đô hội, lưu thông các ngả rất tiện lợi (tập Thượng, tr. 42).

Đoạn ghi chép trong tài liệu thư tịch Hán Nôm trên đây cho chúng ta một bằng chứng về sinh hoạt hò trên sông nước hồi đầu thế kỷ XIX. Đại thể ở các tụ điểm trên bến dưới thuyền nơi đô hội, thị tứ đó, kẻ cất tiếng hò rao là có ý mời gọi các tài năng khác cất lời để biết rõ thấp cao, hay tỏ bày tình tứ với một “người dung khác họ” nào đó:

- Bỏ chiếc ghe sau chèo mau anh đợi,
Kéo giông khói đèn bờ buổi tối tăm.
- Dòi dôi theo anh về nơi Bến Thành,
Xem nam thanh nữ tú ...
Ở chi đất này vườn hù chim kêu.

Lại có câu hò ba lơ:

- Bỏ chiếc thuyền loan khoan khoan bột mái
Để qua phân đôi lời phải trái nghe chơi.

Hoặc sinh sự:

- Gió đưa con buồn ngủ lên bờ,
Mừng em có rộng cho qua ngủ nhờ một đêm.

Hay táo tợn hơn “chọc làng chọc xóm”:

- Trên nhà thức dậy mà rêu,
Mai kia đừng trách cái thằng chèo nó hồng kều.

Dẫn ra một vài kiểu câu hò rao trên đây để chúng ta hình dung ra cái cách mà một người hò chèo ghe buộc kẻ khác phải mở miệng hò đối đáp với mình. Có lúc đó là những câu mở đầu buổi hò đối đáp lý thú. Ngoài những cuộc hò đối đáp “hữu duyên thiên lý ngộ” giữa đường mệnh mộng sông nước. Ở những giáp nước, bến chợ: Bến Nghé, Kinh Tàu Hủ, Chợ Đệm, Nhà Bè... những cuộc hò đã một thời vang lên, lồng lộng trong những đêm tối đen như mực hay những đêm trăng sáng. Ở đây các tay hò tứ xứ tụ về; họ hò với nhau trên những con thuyền viễn xứ hoặc đối đáp lại qua với các cô gái bán vằm trên những chiếc xuống con, le lói ngọn đèn dầu...

Do giao thông đường sông phát triển và do yêu cầu đối đáp, hò chèo ghe của giới thương hồ phải thống nhất về giọng điệu cũng như lễ lối diễn xướng. Chính vì vậy mà điệu hò chèo ghe của giới thương hồ lục tỉnh đều na ná giống nhau.

3. Trong các bài về lục bát cổ xưa, đặc biệt là bài về *Các đường Lục tỉnh* mà ngày nay còn tìm được trong mớ thủ bút của Trương Vĩnh Ký (hiện lưu giữ ở Thư viện Thông tin, Hà Nội) thì đúng là một bài hò đồ đọc của giới thương hồ thời lục tỉnh Nam kỳ xa xưa. Ngày nay chúng ta còn có thể nhận ra đây là một loại dân ca mà nguồn gốc Trung bộ vẫn còn biểu hiện một cách rõ rệt nhất là khi so sánh nó với các bài hát đồ đọc gọi là những bài hát thủy trình của giới buôn nguồn ở xứ Quảng Nam.

Điều này cho phép chúng ta giả định rằng bài *Các đường sông Lục tỉnh* sau đây cũng được hò theo điệu hò ít nhiều gần gũi với điệu hò đọc của xứ Quảng:

- Kể từ Lò Gốm đi ra,
Kia cầu Đới Lão, nợ là Đống Tranh.

Anh em con mắt cho lanh,
 Thấy nò thì nói, khúc quanh kia là.
 Thuyền ra vừa khỏi Cây Đa,
 Thuyền xô bánh lái, bát qua Rạch Lào.
 Kể từ Rạch Cát, Rạch Dơi
 Sài Gòn Bến Nghé tựu nơi Nhà Bè.
 Rủ nhau lãnh thẻ chiếu để,
 Ghe nào bạn nấy ta hè kéo neo.

Nội dung bài về này đã cho chúng ta biết thủy trình của các ghe thuyền từ Sài Gòn và Chợ Lớn đến miền Đông và miền Tây Nam bộ và mặt khác, đây là dấu vết hiếm hoi của “ca từ” điệu hò đồ dọc ở Lục tỉnh thời xa xưa mà căn cứ vào các chi tiết cụ thể của nó dường như nó đã có từ thời các thương lái Phú Xuân, Huế “kéo neo, hò hụi” dưới sông Bến Nghé.

II.

1. Nếu sự giao thông đường thủy phát triển đến mức độ mạnh mẽ đã làm cho hò chèo ghe thống nhất về giọng điệu, thì ngược lại, sự giao lưu của sinh hoạt hò trên cạn giữa các địa phương khác nhau lại có phần hạn chế trong từng vùng, nên hò cấy ở các địa phương một số vùng ngoại thành Thành phố Hồ Chí Minh có tính chất bảo thủ hơn và một số nơi lại phong phú về làn điệu. Đó là những vùng đất nằm trên trục giao thông sông nước và trong mùa cấy dễ chênh lệch về thời điểm mùa vụ (sớm hay muộn) nên thu hút công cấy từ nơi khác đến hay công cấy tại chỗ có thì giờ đi cấy thuê ở các vùng lân cận. Chẳng hạn như khu vực thuộc huyện Bình Chánh ngày nay, đặc biệt là các xã thuộc tây Bình Chánh, có một tập hợp các điệu hò cấy mà xuất xứ từ miệt Bến Lức - Thủ Thừa, hay miệt trên Lê Minh Xuân, Đức Hòa - Đức Huệ...

Tên gọi	Địa bàn phổ biến (xã)	Phụ chú
Hò <i>Mái ố</i>	Tần Túc, Tần Kiên, Tần Nhựt, An Phú Tây, An Lạc, Bình Trị Đông, Bình Chánh.	Cất giọng ở âm vực cao: “ố.....ố.....”
Hò <i>Mái dài</i>	Vĩnh Lộc, Bình Hưng Hòa, Tân Tạo	Cất giọng giống như hò <i>mái ố</i> , nhưng trường độ ngân nga dài gần gấp đôi.
Hò <i>Hòa hi</i>	Bình Lợi, Lê Minh Xuân	Xô: <i>Hòa hi í ... í... buồn</i> , có phần bi thiết.
Hò <i>Hòa hơ</i> (được gọi chung là <i>hò giọng đồng</i>)	Các xã phía đông huyện Bình Chánh dọc theo Tỉnh lộ 50: Từ Bình Hưng đến Hưng Long, Tân Quý Tây.	

Nói chung, cơ cấu giọng điệu hò cấy phong phú như ở Bình Chánh trên là hiếm hoi. Còn điệu hò phổ biến chung rộng rãi là điệu hò ơ và dường như đó là điệu hò cổ nhất ở Nam bộ, nhất là vùng miền Đông Nam Bộ xuống đến miền Trung Nam Bộ.

3. Trình bày một cách sơ lược về một vùng hò trên đây để có thể hình dung ra sự phong phú về giọng điệu của hò cấy ngày xưa kia ở trên đồng ruộng của các thôn làng Sài Gòn - Gia Định; và điểm cần chú ý là tuy có giọng điệu khác nhau nhưng thủy đều có hình thức sinh hoạt, thủ tục, lễ lối giống nhau và đặc biệt là gắn với tổ chức điệu hành thợ cấy, gọi là vạ cấy do một người đứng ra phụ trách gọi là *Trùm vạ* hay *Đầu công*.

Sau khi nhận lãnh cấy thuê cho các chủ ruộng, Trùm vạ đi “kêu công”, tức là đi tập hợp thợ cấy rồi phân bố số lượng thợ cấy cho từng đám ruộng.

Độ chừng “gà gáy chớ ba” (4 giờ sáng), Trùm vạ lấy tù và ra ngõ

thổi một hồi: “U... u... u...” đánh thức cả xóm làng đang say ngủ: các công cấy thức dậy chuẩn bị nấu cơm nước. Sau đó độ non một giờ, nửa tiếng, ông Trùm vịn lại thổi một hồi thức công cấy ăn cơm và rồi lại thức công cấy tập hợp tại một nơi qui định. Thế là các công cấy cùng Trùm vịn lên đường. Họ đi khi trời còn tối mịt đến nỗi phải đốt đuốc để đi...

Trời tỏ mặt người, tất cả công cấy đều xuống ruộng bắt tay vào cấy. Trùm vịn thấy ruộng lớn mà ít công lại thổi tù và “U í... ù í...” hiểu là ông muốn báo với trong thôn làng là còn thiếu... còn thiếu... công cấy. Ai rảnh thì ra ruộng mà cấy. Mỗi đám ruộng ấy, một người bắt đầu hò... cho vui và người khác lại bắt rồi bỏ cho người kế bên, rồi kế bên nữa.

Mỗi vạ cấy “lập” một giàn hò từ 4 đến 6 người nửa nam nửa nữ. Hò đối đáp như vậy sẽ trở nên hứng thú khi có 2 đám cấy bên nhau, bên nam bên nữ thi tài. Ngày xưa ấy, đến mùa cấy, có một số chàng trai mê hò, nghe vạ cấy nào có cô thôn nữ nào hò hay, nếu xinh gái lại càng hay hơn, thì lò dò lại xin hò đối đáp. Đó phải là các tay hò chiêng mới có gan đi chọc ghẹo người. Những buổi hò như vậy thật cực kỳ hào hứng. Bắt đầu bên nữ hò reo trước: tìm hiểu “sơ yếu lý lịch” của chàng trai sắp vào cuộc hò hát với mình:

- *Gặp anh đây em hỏi anh ở tổng làng nào?*
Phụ mẫu ở nhà đầy đủ, chốn phòng đào có... chưa ?
- *Phụ mẫu ở nhà già cả... như trời chuyển cơn mưa,*
Anh em còn đông đủ, anh chưa nơi nào.

Rồi kế đó là cao trào của các câu hò gá duyên và gá nghĩa, hẹn hò và than thở:

Em lên mẫu thân may cho tình nhân một chiếc áo,
Mấy bữa rày cơm cháo bỏ ráo, hồng ăn!
Tình nhân ơi (áo này) em may đường kim chìm, mới chỉ lộn...

Vì em may bằng trắng chứ không phải bằng đen.
hay trách móc chọc ghẹo:

Kể từ ngày tôi hiệp cái cuộc tình chung với bạn,
có hôn có thú, tưởng bạn tình chí thú làm ăn.
Nào dè đâu bạn thả chơi cờ bạc ê hề,
Để em cất một cái gánh lên vai buồn bán cái miến,
hết gạo hết tiền lo cho tối sớm, lối xóm giúp giùm;
Tối em trở về nhà còn ba hột cơm nguội,
chút nước mắm: mẹ húp con chan.
Bạn tình ơi! gian nan biết mấy,
Mà bạn không xót cái cảnh gia đành vợ với con!

Dẫn một số câu hò cấy trên đây, chúng tôi muốn lưu ý rằng: càng về sau, nhất là những năm 1930, 1940 lời hò cấy phát triển nhiều chữ hơn là một cặp 6 - 8 của lời hò cấy ngày trước (cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX). Hiện tượng này, theo một số nghệ nhân là do chịu ảnh hưởng của ca vọng cổ. Trong thực tế, một bài hò cấy cũng được chia ra 3 lớp mái (xướng) và 3 lớp trống (xô): nhưng mỗi lớp mái lại được đưa thêm nhiều chữ hò đến mức mỗi bài hò có thể lên trên 200 từ; và đối với những câu hò dài như vậy sắc thái âm điệu của chúng chịu ảnh hưởng của hát vọng cổ. Nói cách khác hò cấy, cũng như các hình thức diễn xướng khác, luôn nhanh chóng bị thay đổi theo từng thời đại, đặc biệt khi có loại hình nghệ thuật biểu diễn thời thượng chiếm vị trí thống trị của thời đại ấy. Ở nội dung lời hò cũng vậy: Ngoài loại hò môi mếp là những câu hò ứng tác trên cơ sở của cuộc sống và cảnh trí tự nhiên nơi đang diễn ra, còn có loại hò tuồng (dựa vào các điển tích của kịch bản hát bội), hò truyện (điển tích rút từ tiểu thuyết cổ của Trung Quốc), hò thơ (rút từ các tình tiết, sự việc của các truyện thơ nôm), hò văn (trích các câu châm ngôn chữ Hán), hò tiểu thuyết (rút từ các tình tiết của tiểu thuyết cận đại: *Giọt máu chung tình* của Tần Dân Tử, các tiểu thuyết

của Hồ Biểu Chánh, Trần Phong Sắc, Nguyễn Chánh Sắt...) v.v.. Nói chung nội dung của một buổi hò cấy rất phong phú, phản ánh khá đầy đủ cuộc sống tình cảm đậm đà và các mảnh đời, các tình huống thế sự thời quá vãng.

4. Thông thường, suốt một ngày cấy, các nghệ nhân chỉ sử dụng một điệu hò nhưng do câu hò dài ngắn không chừng, nội dung thất mở từng lúc, đối đáp ý tứ sâu sắc thâm trầm hay đùa cợt ba lơn không chừng... và các vấn đề đặt ra hóc búa, đánh đố nhau tưởng chừng như dồn nhau vào thế bí, thua cuộc... Tất cả những thành tố đó tạo nên sự lý thú cho buổi hò vạ cấy... Đó là những buổi hò thông thường.

Những hôm, vào quãng ba bốn giờ chiều, trời nổi mưa dông. Công cấy ướt lạnh và yêu cầu của chủ ruộng là phải cấy cho xong. Lúc đó thì hò cấy đổi thành điệu hò có gắn bó với nhịp độ của cuộc cấy lúa nhanh chóng này - gọi là hò mái ba (còn gọi là hổ mái dụt, hò í a hò khoan). Đây là lối hò không có lẽ lối nghiêm ngặt: một người nào đó cũng được, nhớ câu nào thì cất giọng lên và cả đám cấy cùng hò cho vui. Xin dẫn một ví dụ: hò mái ba ở Bình Chánh

Xướng: Say nằm / buội chuối / mà anh rên ơ...

Xô : Í a / hò khoan ơ

Xướng: Miệng kêu / bờ vợ ở...

Xô : Khoan hò / hò khoan .

Xướng: Lấy mền đắp tao (hoặc anh)

Xô : Khoan hò / hò khoan ơ.

Hò mái ba có tiết tấu và nhịp cắt 2 từ một dứt khoát; rồi xô cũng vậy. Nói chung đều vui tươi, pha chút hài hước. Hò dùng trong hò mái ba đều “tiểu” và có “tiểu” như vậy mới hợp với cảnh hò và có vậy mới đỡ cái lạnh của buổi chiều bị mưa dông ướt như chuột lột. Đại thể những câu như sau;

- Cá rô / ăn bột / ăn bèo

Cô nào / kẹp tóc / là mèo / của anh.

- Lấy chồng / cho xứng / thằng trai.

Con một mới cưới, con hai đã... thêm.

- Hiu hiu gió thổi đầu non

Mấy thằng uống rượu là con Ngọc Hoàng

Ngọc Hoàng ngồi tựa bệ vàng

Thấy con uống rượu hai hàng lệ rơi.

Tưởng là con uống con chơi

Ai dè con uống, con rơi xuống sinh.

- Lập vườn thì phải khai mương.

Làm trai hai vợ phải thương cho đồng.

5. *Hò mái ba* là trường hợp đặc biệt của hò cấy, còn hò cấy thông thường là điệu hò giao đãi tình cảm và độc lập với hình thái lao động (cấy lúa) mà nó gắn bó. Do vậy, hò cấy là điệu hò đem diễn xướng trong các sinh hoạt khác: lò đường, hàng xáo (xay giã lúa gạo), lò nhuộm và đặc biệt là hình thức hò cuộc (hò trường)

Hò cuộc là cuộc thi hò của những tay hò xuất sắc ở một vùng. Trong những đêm trăng sáng, lúc thôn làng đã gặt hái xong, thường vào tháng chạp âm lịch, lúc lúa đã chín thành cả lang để chờ qua tối mới cho trâu đập (thuở ấy không đập bồ, không có máy suốt lúa...) hay vào những dịp cuộc tiệc vui chơi, chủ nhà hào phóng nào đó mời các tay hò tụ họp lại, bắc ghế ngoài sân, ngồi bên ấm nước chè tươi, hò đối đáp nhau. Tùy theo từng cuộc hò mà chủ nhà yêu cầu, hoặc các tay hò thỏa thuận với nhau, một quy định cụ thể: hoặc chỉ hò *môi mép*, hoặc chỉ hò *thơ*, hò *truyện* hay hò *tuồng* trong suốt buổi “hội diễn” này; và tuyệt đối tránh hò biếm nhẽ, thô tục.

*Hò thì hò truyện, hò thơ,
Đưa nào hò điểm, nổi ơ lên đầu.*

Những năm đầu thế kỷ XX, hò cấy là hình thức diễn xướng thời thượng, một số thị tứ đã có rạp hát, các nghệ nhân hò cấy đã được mời biểu diễn rạp người ta gọi là hò trường. Một số cuộc hội chợ (Thủ Đức, Hóc Môn, Chợ Lớn, Nhà Bè) cũng tổ chức thi hò đối đáp gọi là hò “kết - mết”. Thời thịnh hành của hò cấy đến những năm 1945, 1950 thì suy tàn dần và đến nay chỉ còn là dư âm. Tổ chức vạ cấy tan rã và hò cấy cũng mai một theo... Làng mạc không còn thanh bình nữa. Tiếng tù và trong sương đêm đã bị thay thế bằng tiếng súng... Lúc đó, hò cấy đã bị hò lơ - một sinh hoạt tập thể thời kháng chiến 1945 - 1954 thay thế.

*Tôi đây không hát thì hò
Xô: A li hò lơ
Chẳng phải con cò
Xô: A li hò lơ
Ngóng cổ mà nghe
Xô: Hò lơ hô lơ, lắng tai nghe
chúng tôi hò lơ / hò lơ hó lơ.*

Ca dao cũ, những sáng tác lục bát mới, chuyên nghiệp có, tự biên tự diễn có đều được đưa vào làm ca từ cho hò lơ. Rồi cũng như mọi dạng thức văn hóa - nghệ thuật hò lơ cũng mai một và giờ chỉ còn lại trong ký ức của thế hệ “nóp với dáo mang trên vai” của ngày hai ba mùa thu rồi năm ấy.

Hò cấy, sau thời vàng son lụi tàn, tìm được chỗ ẩn thân lâu dài trong loại hình diễn xướng nghi lễ: *Hát đưa linh*. Từ “hát” ở Nam Bộ, trong một số trường hợp được dùng để định danh cho các hình thức diễn xướng tổng hợp: *Hát sắc bùa, Hát bóng rỗi, Hát đưa linh...* hay các loại hình sân khấu: *hát bội, hát cải lương* mặc dù ở các hình thức

biểu diễn ấy chưa chắc hát là ngôn ngữ chủ đạo. Ở *Hát đưa linh* thì hò đưa linh là một trong các tiết mục có chức năng kể lễ công đức của người quá cố và tỏ nỗi đau thương của thân nhân đối với người đã ra đi chuyển viễn du cuối cùng của cuộc đời:

*Cái xướng Ớ hô... Tam thốn khí tại thiên bang dụng,
Nhứt đản vô thường vạn sự hữu.
Ô... ở... ở... Người về âm cảnh quạnh hiu,
Kẻ còn dương thế những triều tịch sầu...*
Đạo tị xô Hổ... khoan ... ở...
*hoặc: Lạy lạy xang... đưa chàng tôi huyệt
Quay trở lộn về... già biệt ngàn thu.*

Tuy có chỗ ẩn náu như vậy, nhưng hò đưa linh cũng đang bị các bài bản ca nhạc cải lương, vọng cổ đánh bật ra khỏi diễn xướng tang lễ truyền thống; và ngay cả hình thức tang lễ truyền thống cũng đang bị dần kèn tây với các trò diễn tung hứng vui vẻ và các bài tân nhạc (Lòng mẹ, Công đức sinh thành, Cát bụi...) và các bài nhạc nước ngoài (*Bésamé Mucho, Love is blue, Romeo et Juliet...*) cho ra rìa. Cuộc cạnh tranh vẫn đang còn chờ xem.

III.

1. Sài Gòn - Gia Định ngay từ buổi đầu đã là nơi hội tụ nhiều dòng chảy văn hóa. Nếu buổi đầu, văn hóa Thuận - Quảng là những hạt giống được lưu dân Nam tiến đem vào cấy trồng trên thổ ngời phương Nam thì sau đó là sự tiếp xúc với văn hóa Hoa, rồi văn hóa Tây phương. Do là một thành phố ở ngã tư đường nên các dạng thức văn hóa, các loại hình nghệ thuật đều không thể tồn tại hay tồn tại nguyên dạng lâu dài được. Chính vì vậy mà các loại hình dân ca truyền thống dễ bị đổi thay hoặc mai một.

Qua điều tra ở những huyện ngoại thành vào những năm 1976 - 1982, chúng tôi nhận thấy cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, theo ký ức của những nghệ nhân độ chừng 70 - 80 tuổi, có một hình thức hò / hát huê tình phổ biến khắp các thôn làng của xứ Sài Gòn - Gia Định hồi ấy. Thật ra, sau này, khi mở rộng địa bàn sưu tầm xuống các thôn làng ở Long An, Gò Công, Bến Tre - đặc biệt là các vùng đất bị cô lập, không giao tiếp nhiều với bên ngoài thì cái bóng dáng của hình thức *Hát huê tình* đã mai một ở xứ Sài Gòn - Gia Định lại được thấy lại một đôi phần.

Huê tình (hiểu là hoa tình) nói như Trương Vĩnh Ký là lối diễn xướng nhằm “chọc gái, giỡn trai, nhảu nhe tình ái”⁽¹⁾. Như vậy hát huê tình là một hình thức hát giao đãi tình cảm của trai gái; nói cách khác đây là những bài hát giao duyên.

Xin dẫn một bài do bà Nguyễn Thị Nốt (ở Gò Công) hát để tham khảo:

Xướng: *À ồ...*

Bồi... Cuốn sách (mà) Minh (ơ ồ...) Tầm

Xô : *Làm sao đó kia...*

Xướng: *Làm vậy vàng bạn em ơi... Cuốn sách Minh Tầm tay em cầm, miệng em đọc: “Thiện ác đảo đầu chung hữu báo, cao phi viễn tẩu giả nan tàng”*

Nay gặp em đây bán lộ giữa đường... xuân xanh em mấy.. à

Xô : *Đậu lại cho... liền*

Xướng: *(Vậy chứ) Bạn vàng em có chưa?*⁽²⁾

1. *Hát lý, hò An Nam / Cours aux élèves annamites*, 1886, tr. 2.

2. Câu hát đáp lại: *Con rắn khôn chùn nó đi năm rừng bảy rú,
Con gà không vú nó nuôi chín mười con.
Phải chi nhan sắc em còn,
Anh vô chỗ đó chịu lòng mẹ cha.*

Và sau đây là một bài hát huê tình của xứ Gia Định ngày xưa ấy:

Xướng : *(À...ơ...)* Sáng mai đi chợ Gò Vấp, mua một xấp nhiều
hết sáu quan tiền.

*Dem về: con Hai cắt, con Ba may, con Tư dệt,
con Năm viễn...*

Con Sáu đơm nút, con Bảy đơm khuy ...

Sáng nay, anh bận áo ra đi... con Tám nủ, con Chín trì...

Xô : *Rục, cắt, tang, huê...huê... thùng ở* ⁽³⁾

Xướng: *(Ồ) Mười ơi sao em để vậy ở ... còn áo anh?*

Xô : *Ừ ừ phải vậy đó... thê ơi...*

Theo nhạc sĩ Lư Nhất Vũ: “Sắc thái của chúng (hát huê tình - HNT) nghe dịu dàng, trong sáng, nhịp điệu tự do, phóng khoáng, lúc nhặt lúc khoan, thường dồn dập và gấp rút⁽⁴⁾. Thật ra, hát huê tình vận dụng điệu thức nam (hỏi ai) và đặc biệt câu mở đầu có âm hưởng của hát ru Nam bộ.

2. Thật ra hát ru Nam bộ, về cơ bản là làn điệu hát ru phổ biến cho cả vùng từ Nam Trung bộ - Nam bộ với đoạn mở đầu phổ biến “Ấu ơ...” , “Vị dẫu” và với các câu hát có môtip phổ biến chung.

Ở Trung bộ người ta hát rằng:

Chiều chiều ông Lữ đi câu,

Bà Lữ đi xúc, con dâu đi mò.

Ở Gia Định ta có các dị bản:

Chiều chiều ông Lữ đi câu,

Cá ăn không giứt, để lâu hết mối.

3. Các tiếng định âm cho trống nhạc hát bội.

4. Lư Nhất Vũ, *Tìm hiểu dân ca Nam bộ*, Nxbv. Thành phố Hồ Chí Minh, 1983, tr. 101 - 106; 209 - 214.

Hoặc :

*Chiều chiều ông Lữ đi câu
Bỏ ve, bỏ chén, bỏ bầu ai mang.
Và ở miệt rừng Sác - Cần Giở ta nghe:
Chiều chiều ông Lữ đi câu,
Sầu tha ông Lữ biết đâu mà tìm?*

Rồi lên miệt Hóc Môn - Củ Chi câu hát trên lại biến đổi có phần khiên cưỡng mà vẫn được đông đảo các bà, các chị chấp nhận:

*Chiều chiều ông Lữ đi cày,
Trâu mang gậy ách, khoan tay ngồi bờ.*

Dẫn ra một ví dụ trên đây để chúng ta hiểu được cách thức cải biên hát ru của từng địa phương nhằm phản ánh cái nỗi niềm cụ thể, cái hiện thực đang hiển hiện quanh người diễn xướng.

Cũng có nhiều câu hát ru mà sự biến đổi của nó cũng dường như khá gần bó với thời cuộc; nói cách khác, thể loại dân ca ít chịu tác động của yêu cầu ứng tác như hò hát đối đáp này cũng hoàn toàn không “nhất thành bất biến” mà trái lại, cũng biến đổi một tỉ lệ nào đó để đáp ứng nhu cầu thẩm mỹ nghệ thuật của thời đại mà vẫn bảo tồn cái thành tố truyền thống.

Chẳng hạn câu:

*Ví dầu tình bạn muốn thôi,
Bậu gieo tiếng dữ, cho rồi bậu ra.
Bậu ra bậu lấy ông câu,
Ăn cơm cá bống chặt đầu kho tiêu.*

Lại được biến đổi thành:

(....)
*Bậu ra bậu lấy quan ba,
Bậu ăn bánh mì, bậu nói tiếng Tây.*

Hát ru là hình thức diễn xướng có vai trò quan trọng trong việc bảo tồn và phát triển ca dao. Trong gia đình, hát ru được lưu truyền từ thế hệ ông bà đến cha mẹ, con cháu. Bên chiếc nôi, trên cái võng, bà và mẹ hát ru con cháu bằng những lời ru từ xa xưa và mới mẻ. Đứa bé lớn lên đã thấm nhuần biết bao nhiêu bài ca dao; rồi đến phiên đứa bé ấy lớn lên, với vốn ca dao ấy, nó sử dụng như vốn liếng quan trọng để tiếp tục sáng tạo ra các câu hò, câu hát trong sinh hoạt diễn xướng mà nó tham dự. Nói cách khác, hát ru có thể coi như ngọn nguồn của sinh hoạt hò hát được ứng tác một cách ngẫu hứng trên đồng ruộng, dưới sông rạch; rồi những sáng tác mới ấy lại được chọn lọc, theo một chuẩn nào đó, đưa vào kho tàng hát ru, làm phong phú cho kho tàng ca dao - cái kho dự trữ của diễn xướng dân gian mà lý, những ca khúc bình dân, sử dụng khá nhiều.

IV.

1. “Nam lý, Bắc thơ, Huế hò” là câu tục ngữ được Trương Vĩnh Ký ghi lại vào cuối thế kỷ XIX, và ông giải thích rằng: “Người trong Nam (là từ Đồng Nai ra cho tới Quảng Nam) thì hát lý hay hơn; còn ca, phú, thơ, vịnh thì người ngoài Bắc, còn về việc hò thì là tại nơi kinh kỳ (Huế)...”⁽⁵⁾. Nhận xét này đã khẳng định lý là thể loại dân ca tiêu biểu và trội bật của vùng đất từ Nam Trung bộ đến Nam bộ. Tuy nhiên, kết quả điều tra ở các huyện ngoại thành Thành phố Hồ Chí Minh cho thấy rằng lý dường như đã chịu chung số phận của lớp hò cũ, nó chỉ là hình thức diễn xướng thịnh hành của thể hệ nghệ nhân dân gian từ những thập niên 30 của thế kỷ XX trở về trước và từ thời điểm này trở về sau, lý bắt đầu bị suy tàn dần. Chính vì vậy, lý không được các nghệ nhân hò lý lớp sau, tức thế hệ nghệ nhân hiện còn sống đến nay, coi là thể loại trung tâm của sinh hoạt diễn

5. Trương Vĩnh Ký, *Hát, lý hò Annam* (Théâtre, comedies, chants, chanson annamites), Cours aux élèves annamité, 1886, tr. 1

xướng dân gian. Để cập đến tình hình thực tế trên, chúng tôi không chỉ có ý định lý giải hiện tượng suy tàn của thể loại dân ca này mà còn muốn lưu ý rằng số lượng những bài lý sưu tầm được trong những năm gần đây là rất ít ỏi so với số lượng vốn có của lý ở Sài Gòn - Gia Định xưa.

Theo ý kiến của các nghệ nhân lớn tuổi thì lý là hình thức diễn xướng có mặt trong cả môi trường lao động lẫn vui chơi, ở ngoài đồng ruộng lẫn ở trong gia đình. Ở các vựa cấy, trước khi hò đối đáp, lúc nghỉ trưa, hay chiều tối, lý được coi là một tiết mục diễn xướng phụ của hò. Ở trong gia đình, lúc rảnh rang hay khi có giỗ chạp, tiệc tùng người ta cũng hát lý. Trong môi trường nghi lễ, lý là một làn điệu dân ca dùng để kết thúc các bài chầu mời của Hát bóng rỗi... Tuy có mặt trong các môi trường diễn xướng khác nhau, song đặc điểm cơ bản của lý là hình thức diễn xướng thuần nghệ thuật, tức chức năng của lý phân biệt với chức năng lao động của hò lao động, chức năng giao đãi tình cảm của hò hát giao duyên, chức năng giáo huấn khuyến thiện răn ác của nói thơ và chức năng truyền thông phê phán của vè.

Đặc điểm khác của lý là diễn xướng tập thể. Nó được diễn đồng ca, trong những trường hợp rất hiếm hoi nó mới được diễn xướng đơn lẻ như lý giọng bóng trong Hát bóng rỗi chẳng hạn. *Dại Nam quốc âm tự vị* của Huỳnh Tịnh Paulus Của định nghĩa: Lý hát: kể và hát (vừa kể vừa hát - HNT) có mau có chậm (tr.40); Hát lý: hát bất nhịp, giọng cao giọng thấp lặp đi lặp lại (tr. 563) đã miêu tả khá chính xác về cách hát lý: Tất cả những người tham dự bất nhịp rập ràng, mỗi người mỗi giọng, hát từng bài lý, có đoạn nhặt đoạn khoan, có đoạn chậm rãi rõ lời, có đoạn xi xô toàn là tiếng đệm lót, hoặc một giai điệu hát đi hát lại nhiều lời (ca dao) khác nhau...

Qua điều tra ở các huyện ngoại thành Thành phố Hồ Chí Minh cho thấy đường như lý phân bố không đồng đều ở các vùng khác nhau. Có nơi hoàn toàn không biết đến lý và ngược, chỉ có một số

nơi tập trung nhiều điệu lý như vùng quanh Chợ Đệm (Bình Chánh), vùng Hiệp Phước, Phước Lộc (Nhà Bè), vùng Long Trường, Bình Long (Thủ Đức)...

2. Sau đây xin dẫn ra một số bài lý tiêu biểu sưu tầm được ở một số “lôm lý” thuộc các huyện ngoại thành.

2.1. Lý Trèo lên cây ổi

(Phu) Tréo lên (ơ...ơ...)

(Phu) Tréo lên, lên cây ổi (ta tới) hái ăn,

(Phu) Miếng nhai (ơ...ơ...)

(Phu) Miếng nhai, nhai các cụp

(Tình non tang tính, tính non tang tính)

Chua mà chua đó mà.

(Ham vui chi mà thua ai,

Con cá bống kìm nó lội ra khơi)⁽⁶⁾

Người hát: Ông Trần Kim Tựu
(Tân Kiên, Bình Chánh)

2.2. Lý Bờ đắp

(Phu) Ái đi (ơ...ơ...)

(Phu) Ái đi, đi bờ đắp (ta lới) một mình

(Phu) Phất phơ (ơ...ơ...)

(Phu) Phất phơ, là phơ chéo áo

(Tình non tang tính, tính non tang tính)

Giống hình quân mà phu đó mà!

6. Trèo lên cây ổi hái ăn,
Miếng nhai các cụp, chua mà quả chua

(Ham vui chi mà thua ai,

Con cá bỗng kìm nó lộn ra khơi.)⁽⁷⁾

Người hát: Bà Trần Thị Bảy
(Tần Kiên, Bình Chánh)

2.3. Lý Nón treo

Nón treo quay gậy (phủ đi ra)

(Á) không mà khi không

Can chi (đê), bậu sợ (đô)

Phập phập phồng, gan lá gan

Em ra ngồi (thiêng thị đê), đáo để ơi!⁽⁸⁾

Người hát: Bà Trần Thị Bảy
(Tần Kiên, Bình Chánh)

2.4. Lý Chim chuyển

Chim chuyển buội ôi (phủ đi ra)

(Á) lo mà lịu lo

Màng sáu (đê), con bạn đô,

Ốm ồm o, gậy gậy mồn

Em ra ngồi (thiêng thị đê), đáo để ơi!⁽⁹⁾

Người hát: Bà Trần Kim Tựu
(Tần Kiên, Bình Chánh)

2.5. Lý Con sáo

Ai đưa con sáo (bạn) qua sông

(Ừ ừ ừ bằng rằng) cho nên (cái tình) con sáo.

7. Ai đi bờ đập một mình
Phất phơ chéo áo giống hình phu quân
8. Nón treo quai gậy khi không,
Can chi bậu sợ phập phồng lá gan
9. Chim chuyển buội ôi lịu lo,
Màng sáu con bạn, ồm o gậy mồn

Sáo số lông (bay) bay xa

(Ừ ừ ừ bằng rằng) cho nên (cái tình) con sáo.⁽¹⁰⁾

2.6. Lý Con kết

Ai đưa con kết (bạn) vào vườn

(Ừ ừ ừ bằng rằng) cho nên (cái tình) con kết.

Kết ăn buồng (bạn) chuối tiêu

(Ừ ừ ừ bằng rằng) cho nên (cái tình) con kết ⁽¹¹⁾

Người hát: Trần Kim Tựu

2.7. Lý Con cua

Con cua quậy,

Nó ở quậy.

Nó nó kia ừ hủ dưới hang,

Nó nó kia ừ hủ dưới hang.

Nó nghe quậy,

Giọng lý quậy.

Kính kính càng ừ hủ bò ra,

Kính kính càng ừ hủ bò vô⁽¹²⁾.

Người hát: Bà Trần Thị Bảy (Tần Kiên, Bình Chánh)

2.8. Lý Kiến vàng

Kiến vàng nó cần kiến hôi,

Yếu ảnh, bố tể, cà kiếng hôi

10. Ai đưa con sáo qua sông
Cho nên con sáo số lông bay xa.
11. Ai đưa con kết vào vườn,
Cho nên con kết ăn vườn chuối tiêu.
12. Con cua nó ở dưới hang
Nó nghe giọng lý kính càng bò ra

Nó cần, chị phải, em phải

Kiến hời, kiến vàng, cà kiến vàng⁽¹³⁾.

Người hát: Bà Đào Thị Em (Tây Túc, Bình Chánh)

2.9. Lý Yếu ảnh

Say nằm buổi chuối anh rên,

Yếu ảnh bố tể cà anh rên, cà anh rên

Miếng kêu bờ vợ,

Lấy mền đắp anh, cà đắp anh⁽¹⁴⁾

Người hát: Bà Đào Thị Em
(Tây Túc, Bình Chánh)

2.10. Lý Cái phảng

Khác mùa huê nở (ơ, ờ) (cái) trường đông

Mùa màng, mộng mạ, giống má, thất bát,

cà đụn gieo, cà đụn gieo (ơ í ơ ờ)

Phảng kia phát chế, kèo nèo huơ, kèo nèo huơ (ơ í ơ ờ)⁽¹⁵⁾

Người hát: Bà Nguyễn Thị Mười
(Tây Túc, Bình Chánh)

2.11. Lý Chơi hoa

Khác mùa huê nở (ơ ờ) trường đông.

Huê viên (mà) nở trước do trồng (cái) đầu thu

13. Kiến vàng nó cần kiến hời.

Chị phải em phải: kiến hời kiến vàng.

14. Say nằm buổi chuối anh rên.

Miếng kêu bờ vợ: lấy mền đắp anh!

15. Cà đụn: Tồn một giống lúa

Kèo nèo: Cái móc dài, cái kèo móc (Đại Nam quốc âm tự vị, tr. 473). Tức là cái cù nèo dùng để móc kéo cò, lúc sau khi đã dùng phảng phát cò đứt ra khỏi gốc.

Chơi hoa chúc nguyệt (cái) đầu thu.

Người hát: Bà Nguyễn Thị Mười
(Tây Túc, Bình Chánh)

2.12. Lý Trèo lên cây ổi

Trèo lên (ơ ờ) (cái) chẳng ba

Ngó ra, ra sông rộng (ơ ờ ơ)

Thấy tà, tàu nhà binh (ơ í ơ ơ)

Người hát: Bà Nguyễn Thị Mười (Tây Túc, Bình Chánh)

2.13. Lý Hồ hồ khoan

(Hồ hồ khoan) Cải lên ba lá nó ngắt ngắt

Ở vậy nuôi mẹ, có chồng bao lâu (Hồ hồ khoan)

Người hát: Bà Võ Thị Diệp
(An Phú Tây, Bình Chánh)

2.14. Lý Bóng

Huê liên, huê lý, (ý) huê lái

Phù dung (mà) vạn thọ (i rượng i)

Nở (i) ngày bông rồi lại bông trang

(Cái nổi xể xang a í a)

Người hát: Ông Trần Văn Hương, (Tân Kiên, Bình Chánh)

2.15. Lý Bóng

Huê liên, huê lý, (ý) huê lái, phù dung (a í a)

tang tình vạn thọ (í i rượng ơ)

Nở ngày, trang rồi lại bông trang

(í i) nở ngày, rồi lợi bông trang

(Cái nổi xể xang i i i)

Con rồng vàng (ừ ừ) năm (ơ) móng (ừ)
Vua thái bường (ừ) lập (ơ) hội (í í í í) âu ca (í í í í ơ...)⁽¹⁶⁾
Người hát: Bà Nguyễn Thị Hợi (Hiệp Phước, Nhà Bè)

2.16. Lý Vọng phu

Hỡi ai ngồi tựa bên sông,
Bống con (í a tang tình) cho bú (a í a rường ơ)
(í í í í) Giống hình (phu rồi lại) vọng phu (í a)
giống hình (phu rồi lại) vọng phu.
Cái nơi hoang vu...(í í í) ai hầu xiết kể (í í í)
Hoạn nạn này trời hỡi (í í í) có hay (í í í í...)⁽¹⁷⁾
Người hát: Bà Nguyễn Thị Hợi

2.17. Lý Cây ớt

Ngó vô... ngó vô cây ớt, cây ớt sừng trâu, cây lê (ớ...)
Cây lê, cây lựu (tình non tang tính, tính non tang tình),
Cây dẫu (là dẫu) cây mai đỏ mà!
Ham vui chi mà thua ai, con cá bống kìm nó lội (lội) vờn vờ⁽¹⁸⁾
Người hát: Bà Nguyễn Thị Hợi

2.18. Lý Con cá ngư

Con cá lý ngư sâu tư biếng lội,
Con chim phụng hoàng sâu cội biếng bay.

16. Huê (hoa) lan, huê lý, huê lái,
Phù dung, vụn thò, nở ngày, bông trang
Cái nổi xể xang, con rồng vàng năm móng.
Vua thái bường (bình) lập hội âu ca.
17. Hỡi ai ngồi tựa bên sông,
Bống con cho bú, giống hình vọng phu.
Cái nổi hoang vu ai hầu xiết kể
Hoạn nạn này trời hỡi có hay,
18. Ngó vô cây ớt sừng trâu,
Cây lê, cây lựu, cây dẫu, cây mai.

Cái nổi lá lay (í í í í) ai hầu xiết kể (í í í)
Hoạn nạn này, ai hỡi (í í í) có hay í í í rường ơ.
Người hát: Bà Nguyễn Thị Hợi

2.19. Lý Bàn đôn

Xăm xăm mà bước tới cây chanh (í a rường ơ, í a rường ơ)
Lăm le (í í í tang tình) thì thôi tôi muốn bẻ (í a rường ơ)
(í í í xang u liu cồng)
Sợ nhành, nhành chống gai (í í), sợ nhành, nhành chống gai.
Người hát: Bà Nguyễn Thị Hợi

2.20. Lý Ngựa ô

Ngựa ô (ơ), ngựa ô anh thắng, anh thắng kiêu vàng,
Anh mang lục lạc (ơ ơ ô ơ) đưa nàng, đưa nàng về quê (í í í),
đưa nàng về quê⁽¹⁹⁾
Người hát: Bà Nguyễn Thị Hợi

2.21. Lý Con quạ

Quạ kêu (í) nam đáo nữ phòng,
Người đứng (í í í) khác họ (í í rường ơ)
(Ô ô ơ) đem lòng, thương rồi lại nhớ thương.
(í í í) đem lòng, thương rồi lại nhớ thương.
Người hát: Bà Nguyễn Thị Hợi

19. Ngựa ô anh thắng kiêu vàng
Anh mang lục lạc đưa nàng về quê
Dị bản khác:
Ngựa ô anh thắng kiêu vàng
Anh tra khớp bạc cho mình cỡi chơi
(Bà Ba Giỏi ở Hiệp Phước, Nhà Bè)

2.22. Lý Khóc

Khóc lóc mồm chi (i), nữ nhi con hời

Hời cha con rày (à) bạc ngãi thời thôi.

Người hát: Bà Ba Giỏi (Hiệp Phước - Nhà Bè)

2.23. Lý Hoa tu hời

Cắt nhà hai mái (hòa liền hơ, hoa tu hời i) giao liên (ơ)

Kết dươn không đặng (ờ ơ) kết nguyên sui, ngổ sui ⁽²⁰⁾

Người hát: Bà Ba Giỏi

2.24. Lý Bóng rỗi (Trích bài Thịnh Tổ)

(...)

Lịnh bà Ôi!

Rống nằm kẹt đánh (mà sự) éo le

Nhạn phơi (cái mà) kiếng nhận (rượng i, rượng i)

Lan (i) xòe, lan (rối lợi) kiếng lan.

Người hát: Ông Nguyễn Văn Rẻ

(Long Trường - Thủ Đức)

3. Nhìn chung, lý ở Sài Gòn - Gia Định cũng có những đặc điểm phổ biến chung cho lý ở Nam bộ. Hai hiện tượng nổi bật là “cùng lời khác nhạc” và “cùng nhạc khác lời”.

Hiện tượng “cùng lời khác nhạc” là việc bài ca dao được hát bằng nhiều điệu lý khác nhau. Việc phổ biến nhiều giai điệu khác nhau cho một câu ca dao thực sự đã tăng số lượng giọng điệu lý lên đến mức phong phú. Chẳng hạn với các bài *Lý ngựa ô* đã sử dụng câu ca dao: “*Ngựa ô anh thắng kiêu vàng, anh tra khớp bạc*

20. *Cắt nhà hai mái giao liên*

Kết dươn (duyên) không đặng kết nguyên ngổ sui.

đưa nàng về dinh” (với ít nhiều thay đổi không đáng kể: hoặc “đưa nàng về quê” hay “... cho nàng cỡi chơi”). Trường hợp câu ca dao “*Trèo lên cây ôi hái ăn, Miệng nhai cắn cụp chua đà quá chua*” vừa hát theo điệu *Lý Trèo cây ôi* (2.1) lại hát theo điệu *Lý Nón treo* (2.3); hay bài ca dao “*Ai đi bờ đắp một mình, Phất phơ chéo áo giống hình phu quân*” cũng có thể hát bằng cả 2 điệu lý (2.1) và (2.3), cũng như nhiều điệu lý khác. Hiển nhiên là trong hát lý, với một điệu lý nhất định, người diễn xướng có thể chọn bắt những câu ca dao để làm lời mà hát lên, và như vậy, cũng không loại trừ việc cải biên chút ít ca dao, cũng như ứng khẩu sáng tạo ra những lời mới. Nói cách khác, lời ca của lý là không định hình. Do đó nảy sinh ra hiện tượng “cùng nhạc khác lời”. Nói chung cả hai hiện tượng “cùng nhạc khác lời” và “cùng lời khác nhạc” có một tương quan nhân quả với nhau: một điệu lý có thể sử dụng nhiều lời ca dao và một bài ca dao cũng có thể hát bằng nhiều điệu lý khác nhau. Hai hiện tượng này đã đẻ ra những hệ quả khác.

Trong thực tế, việc gọi tên lý nói chung rất tùy tiện. Có lúc tên gọi một bài lý lại dựa vào nội dung lời ca và có lúc lại dựa vào giọng điệu (nhạc). *Lý Kiến vàng* và *Lý Yến anh*, *Lý Bóng* và *Lý Vọng phu*, *Trèo lên cây ôi* (2.1) và *Lý Bờ đắp* (2.2) là những ví dụ. Thực ra, chỉ là một điệu lý được phổ vào những bài ca dao khác nhau, thì ta có nhiều bài lý với các tên gọi khác nhau tương đương ví dụ các điệu lý (2.1), (2.2) và (2.17)... Ngoài ra, việc gọi tên lý theo giọng điệu (nhạc) lại căn cứ vào nhiều yếu tố khác nhau: hoặc tiếng đệm lót, hoặc tiếng láy đưa hơi (*Lý hoa tu hời*), hoặc loại hình diễn xướng mà nó chịu ảnh hưởng về âm điệu như bóng rỗi (*Lý bóng*: 2.14, 2.15, 2.24...), như nhạc cổ (*Lý Bản đồn*). Từ đó, với một điệu lý sẽ được các nghệ nhân gọi bằng những tên khác nhau. Chẳng hạn *Lý Vọng phu* cũng được gọi là *Lý Bóng*, hay *Lý Rượng i*; hoặc *Lý Nón treo* cũng có thể được gọi là *Lý giọng dê đờ*... Nói chung việc gọi tên lý không căn cứ vào một tiêu chí khu biệt nhất quán

đã làm phức tạp công việc định lượng và phân loại lý. Tuy nhiên, ở trong dân gian cũng cho chúng ta thấy là đã có sự phân loại tự phát theo tiêu chí giọng điệu, một thứ tiêu chí âm nhạc - bên cạnh tiêu chí văn học. Nói cách khác, nghệ nhân hát lý đã chủ ý, ở mức độ nhất định, đến sự khác biệt về giọng điệu của thứ ca khúc bình dân này. Rõ ràng là nếu việc một điệu lý được hát với nhiều bài ca dao khác nhau đã dẫn đến việc khó xác định lời gốc của từng điệu lý thì ngược lại sự phân biệt các giọng lý khác nhau đã chỉ ra mối quan hệ họ hàng của một số điệu lý. Đối chiếu với các điệu lý ở các địa phương khác, rất dễ nhận ra mối quan hệ giữa *Lý Trèo lên cây ổi* (2.1), *Lý Bờ đắp* (2.2), *Lý cây ớt* (2.17) với *Lý Ngựa ô Huế*, với *Lý Ngựa ô Mỏ Cà* (Bến Tre) qua những tiếng đệm lót “tình non tang tính, tính non tang tình”. Tương tự giữa *Lý Con cua* ở Bình Chánh với *Lý Con cua* khác ở Long An, ở Bến Tre; giữa *Lý Vọng phu* với các điệu lý *Lý Giọng bóng*, mặc cho chúng có những biến đổi khác nhau; hay *Lý Nón treo* giọng “đồ đê” với hàng loạt những bài lý giọng “đồ đê” khác ở Nam bộ, cũng như *Lý Hoa tu hời* ở Nhà Bè với những bài lý cùng giọng này ở Long An, Tây Ninh ... Điều này đã chỉ ra mối giao lưu văn hóa của Sài Gòn - Gia Định với các địa phương khác.

Hiện tượng du nhập các điệu lý cũng như các loại hình, thể loại văn nghệ khác là kết quả tất yếu của vùng đất từ lâu đã là đầu mối giao thông, là nơi tụ hội của dân tứ xứ, là nơi hợp lưu của các dòng chảy văn hóa lục tỉnh, Trung bộ. Hiện tượng thâm nhập các điệu lý từ các địa phương khác vào đây mà đến nay còn xem xét cụ thể được là do nguyên nhân di trú của một số người từ nơi khác đến hoặc do người ở đây đi làm ăn nơi khác đem về. Trường hợp các điệu lý *Trèo lên cây ổi* chẳng ba, *Lý Cái phàng*, *Lý Con sáo*, *Lý Ngựa ô*, *Lý Con quạ* của bà Nguyễn Thị Mười (Tân Túc - Bình Chánh), là từ vùng Bình Lợi - Đức Hòa mang về là một ví dụ. Qua trường hợp này, thấy rằng sự thâm nhập một làn điệu dân ca từ bên ngoài vào một vùng khác đòi hỏi phải có một thời gian dài mới thực sự trở nên phổ biến trong

dân chúng và phần lớn các làn điệu lý du nhập vào địa phương mới đều bị biến đổi ít nhiều. Điều này giải thích sự biến đổi của các điệu lý cùng nhạc (kể cả cùng nhạc lẫn lời) ở những địa phương khác nhau, chúng tồn tại như những dị bản của nhau.

V.

Ngoài các hình thức diễn xướng trữ tình, ở đất Gia Định xưa, diễn xướng tự sự cũng chiếm một vai trò quan trọng được gọi là nói: *nói vè, nói thơ, nói tuồng, nói truyện*.

1. **Nói vè** là hình thức kể các bài vè, mà trong cuộc sống đã xuất hiện trong tuổi ấu thơ qua việc nói vắn về các loại đồng dao, có hoặc không gắn với một trò chơi nào đó: *Bắc kim thang, Tùm nùm tùm niệu, Chặt cây dừa, Cho cho trả trả, Tập tằm vòng...*

Ngoài ra, trong tập hợp gọi là đồng dao hiểu theo nghĩa rộng là những bài hát không có chương khúc của trẻ con, có bao gồm các loại vè khác:

- Về kể vật kể việc là các bài vè kể ra các loại nông thổ sản địa phương, những sự việc mà trẻ con cần biết: *Vè Trái cây, Vè hoa, Vè 12 con giáp...*
- Loại thứ hai là các bài vè có nội dung ngộ nghĩnh như về *Nói dóc*, về *Nói ngược...*

Nói chung các loại vè văn tứ, văn năm, văn bảy (tức một câu 4 từ, 5 từ, 7 từ) được nói về gần như đọc, gọi là “*nói vắn vè*” với nhịp cắt từ 2 từ một và hầu như không có giai điệu. Ví dụ bài vè *Nói ngược*:

Nghe vè nghe vè / Nghe vè nói ngược / Ngựa đua dưới nước / Tàu chạy trên bờ / Lên núi đặt lờ / Xuống sông bữa củi / Gà cổ hay ỉ / Heo nái hay bơi / Nước kém ba mươi / Mừng mười nước nhảy / Ghe nổi thì đẩy / Ghe cạn thì chèo / Mấy chủ nhà nghèo / Cho vay bạc nợ / Mấy chủ nhà giàu / Thiếu trước hụt sau / Đòn xóc bữa cau / Dao bầu gánh lúa / May áo bằng búa / Bữa củi bằng kim /

Bó mạ bằng tim / Thấp đèn bằng lạt / Nhà lành đột nát / Nhà rách không đột / Ăn trâu bằng bột / Gói bánh bằng vôi / Giã gạo bằng nôi / Nấu cơm bằng cối / Rằm thì trời tối / Ba mươi sáng trăng / Ngày thì thấp đèn / Tối đi cà ruộng.

2. Một cách phổ biến ở Sài Gòn - Gia Định, nói rộng cả Nam Bộ, người ta hay gọi các bài về lục bát dài là *thơ* - hiểu là các *truyện thơ*. Nguyên nhân dẫn đến việc đồng nhất về lục bát và truyện thơ là vì cả về lục bát và truyện thơ đều được diễn xướng bằng lối *nói thơ*: *Nói thơ quân phường, nói thơ Văn Tiên*; và sau năm 1945, có lối nói thơ kháng chiến, gọi là nói *thơ Bạc Liêu*.

2.1 Trương Vĩnh Ký, trong *Sài Gòn d'autrefois* đã chú thích đoạn văn của bài *Cổ Sài Gòn phong cảnh vịnh*:

*"Bọn quân phường ngồi dưới cội,
Nghe đổ sửa hời khoan hời nhặt.
Giọng oan uơn hời thiệt tổn hời"*

là "*Quân ăn mày nghề bị chín quai hay ngồi dưới bóng cây mát nhíp sửa là nói thơ cho người đi đường thấy mà cho tiền*". Đoạn chú thích này cho thấy rằng nói thơ đã phổ biến từ đầu thế kỷ XIX, khi *Cổ Gia Định phong cảnh vịnh* ra đời. Đây không phải là đọc truyện thơ thông thường mà là một hình thức đọc xướng truyện thơ theo nhịp sửa. "*Sanh sửa*" là "Đổ nhịp mà ca", tức là dùng hai miếng cây ngắn gọi là sanh (huy sênh) gõ vào nhau để đánh nhịp mà cất "giọng oan uơn" (xem *Đại Nam quốc âm tự vị*, tome II, tr.295).

Lối nói thơ mà Trương Vĩnh Ký đề cập đến trong đoạn trích dẫn trên là một trong các tiết mục của hình thức diễn xướng của những người hành khất thường gọi chung là *hát quân phường*. Tác giả *Đại Nam quốc âm tự vị* miêu tả lễ lối hát *quân phường*: "*Bọn ăn mày đi rảo ngoài đường mà kêu nghèo kêu đói để người ta động lòng bố thí, ấy là công chuyện quân phường, dầu có ăn cũng phải đi kêu xin đồ cha mẹ nó quen ăn mà cúng cha mẹ nó. Có lệ kêu cơm trong ba rằm lớn*

là rằm tháng giêng, rằm tháng bảy, rằm tháng mười" (tome I, tr. 185) và khi được bố thí thì hát chúc cho người bố thí rằng: "*Cao lương, cao lễ, ba để, ba đào*" (tome I, tr. 276). Những người hát rong thường được "nậu phường", hay "quân phường" hát bài phường, một lối hát phụ trong hát bội. Mở đầu là *lối nêu* (kêu cơm):

*Bố ông bà...
Lạy ông đi qua, lạy bà đi lại...
Làm doan gặp doan, làm phúc gặp phúc,
Bố thí cho kẻ bán nhưn đồng tiền hột gạo,
Bố ông bà cha mẹ ới!*

Rồi phường:

*Bần khổ nào ai có xót thương,
Than thân khóc tủi nỗi đoạn trường...*

Qua Nam ai:

*Nỗi đoạn trường chàng than thiếp thờ,
Bước phong trần dầu đỡ lấy nhau ...*

Nói thơ là tiết mục nặng về biểu diễn hơn phần kêu cơm. Người nói thơ quân phường đọc xướng những truyện thơ bình dân (như *Lâm Sanh Xuân Nương*, *Phạm Công - Cúc Hoa*, *Thọai Khanh - Châu Tuấn*) lẫn những bài về lục bát kể về những biến cố chính trị xã hội nóng bỏng tính thời sự hòa với nhịp sanh, tiếng đàn huyền hay đàn nhị. Đã một thời, nói thơ quân phường là một hình thức diễn xướng dân gian đã thu hút đông đảo quần chúng ở những nơi công cộng: chợ, bến xe, bến đò...

Kết quả điều tra thực tế ở Nam bộ cho thấy rằng những người hành khất trước kia sử dụng điệu *nói thơ quân phường* và đến những thập niên cuối cùng của thế kỷ XIX lại sử dụng ngày càng phổ biến điệu *nói thơ Văn Tiên*. Cả hai điệu nói thơ này vốn không phải đặc loại của giới quân phường mà là điệu đọc xướng truyện thơ chung của mọi giới.

Rất dễ nhận ra âm hưởng của *hò bài chòi* trong giọng nói thơ quân phường, tất nhiên là có ít nhiều biến đổi. Đặc điểm riêng của nói quân phường là lối nhạo vắn, tức là hay lặp lại hai từ và lấy thêm tiếng đưa hơi âm “l... i...” và nói chung sắc thái buồn thương đau xót hơn so với nói thơ Văn Tiên.

2.2 Nói thơ Văn Tiên ra đời lúc nào? Điều đó, tài liệu trong thư tịch cũ không được ai xác định. Tuy nhiên, rõ ràng là điệu nói thơ này ra đời sau truyện *Lục Vân Tiên* của Nguyễn Đình Chiểu và nó hẳn ra đời khi truyện *Lục Vân Tiên* đã trở nên phổ cập, được công chúng đông đảo đón nhận đến một mức nào đó.

Theo Gabriel Aubaret, trong lời nói đầu bản dịch *Lục Vân Tiên* ra tiếng Pháp (1864), thì từ những năm 60 của thế kỷ XIX “*Truyện thơ Lục Vân Tiên này phổ biến trong dân gian đến mức là ở Nam kỳ không có một người đánh cá hay một người lái đò nào không hát một vài câu thơ ấy khi họ chèo ghe*”⁽²¹⁾ và theo Eugène Bajot thì “dân chúng ai ai cũng thuộc lòng” (truyện *Lục Vân Tiên* - HNT)⁽²²⁾. Mặc dù truyện *Lục Vân Tiên* được phổ cập chủ yếu bằng lối nói thơ, song ngay từ đầu chắc chắn là truyện thơ này được diễn xướng bằng điệu nói thơ vốn đã và đang thịnh hành. Nói cách khác, điệu nói thơ Văn Tiên được hình thành trong quá trình truyện thơ này được lưu truyền bằng miệng và sau một thời gian nhất định điệu nói thơ Văn Tiên mới định hình phổ biến. Như vậy, truyện *Lục Vân Tiên* không chỉ cung cấp cho sinh hoạt nói thơ một “bổn thơ” mới hấp dẫn mà còn làm nảy sinh một điệu nói thơ mang tên của chính nó.

Nói thơ Văn Tiên là một sáng tạo độc đáo của “phong trào” nói thơ ở Nam bộ. Hiển nhiên là có thể “tìm được sự liên hệ giữa điệu hát bài chòi và điệu nói thơ Văn Tiên”⁽²³⁾, nhưng cũng rất dễ nhận thấy là nói thơ Văn Tiên có giai điệu và âm hưởng riêng. Nó không

nặng về tiết tấu với nhịp cắt đứt khoát 2 từ một, cũng như được kể với một tốc độ đều đều, lặp đi lặp lại đơn điệu như bài chòi; trái lại, giai điệu của nói thơ Văn Tiên lên bổng xuống trầm, lúc khoan lúc nhặt, với những tiếng đưa hơi (ở ở) và tiếng đệm “mà” làm cho nó có tính chất ngâm ngợi diễn cảm và tiết tấu rất mờ nhạt:

Trước... ở... đèn... mà xem - truyện - Tây Minh

Gầm - cười - hai - chữ ử ử nhưn tình mà éo le...

Ai ơi / lẳng lẳng / mà nghe /

Dữ cứ rần việc trước ở lành dè thân sau ở...

Cuối thế kỷ XIX, đặc biệt là những thập niên đầu thế kỷ XX, *Nói thơ Văn Tiên* trở thành điệu nói thơ chủ yếu của phong trào nói thơ ở Sài Gòn - Gia Định, ở Nam bộ nói chung, đang hồi cực thịnh. Lúc này, ngoài những truyện thơ cổ, lại có thêm hàng loạt những truyện thơ mới nói về những biến cố lịch sử xã hội nóng bỏng tính thời sự làm cho sinh hoạt nói thơ trở nên gần gũi với sinh hoạt nói về thế sự.

Trong thực tế *nói thơ Văn Tiên* là điệu phổ biến. Đặc biệt trong chín năm kháng chiến chống Pháp (1945 - 1954) *nói thơ Văn Tiên* đã thực sự trở thành hình thức phổ biến những bài về yêu nước bên cạnh điệu *nói thơ Bạc Liêu*. Nếu nói thơ Văn Tiên phổ biến đều khắp nông thôn đến thành thị thì ngược lại điệu nói thơ Bạc Liêu phổ biến giới hạn ở vùng kháng chiến nhất là ở các xã phía tây quốc lộ 1 cũ của huyện Bình Chánh và các xã thuộc huyện Hóc Môn.

2.3 Nói chung, nói thơ (hay cụ thể là *nói thơ quân phường*, *nói thơ Văn Tiên*, *nói thơ Bạc Liêu*) là hình thức độc xướng các thể loại văn học được viết bằng thể văn vần lục bát. Do đó, cần thiết phải lưu ý đến sự nhầm lẫn của ngữ âm Nam bộ khi tìm hiểu hình thức diễn xướng gọi là *Nói thơ rơi*, gọi đúng ra là *Nói thơ rơi*.

Theo *Việt Nam từ điển* của Lê Văn Đức thì “*thơ rơi* còn gọi là *nặc danh*, thơ này tố cáo một người nào đó mà không ký hay để tên thiệt của mình”. Định nghĩa này cũng thống nhất với tác giả *Đại nam quốc*

21. Kỷ yếu Á châu loại thứ 6, tập III, 1884.

22. Tựa của *Histoire du grand Lestré Louc Vian Téane*, Saigon, Rey et Curial, 1880.

23. Sơn Nam, *Văn minh miệt vườn*, Sài Gòn, Nxb. An Tiêm, 1970, tr. 62.

âm tự vị về động từ *Rơi thơ* là: “*Làm thơ cáo ai, nói chuyện ai cố ý bỏ rơi cho người ta lượm mà không để tên mình*”. Như vậy, *thơ rơi* là một thứ *thư ngỏ* và cũng có thể hiểu rộng hơn là một loại văn thông tin có tính chất hịch, cáo.

Đề tài của *thơ rơi* nói chung là phong phú, bao gồm những bức thư của trai gái tỏ tình với nhau hay trách cứ sự bội tình, tham phú phụ bần, của vợ chồng nói về đạo nghĩa tào khang, của bè bạn thăm viếng nhau hoặc khuyên can những điều hay lẽ thiệt của những người tha phương cầu thực gọi về cho gia đình kẻ khó, kẻ khổ nơi đất lạ quê người và đặc biệt đáng chú ý là thư của tù nhân gọi về cho gia đình nói về cảnh tù tội và những bức thư có tính chất hịch, cáo.

Thơ rơi chủ yếu được thể hiện bằng thể “văn bảy” có vần chân và đối nhau từng cặp một. Trong thực tế, *thơ rơi* được phổ biến rộng rãi bằng phương thức truyền miệng được gọi chung là *nói thơ rơi*, hay cá biệt gọi là *nói nhưn tình, nói nhưn ngãi*. Đây là lối đọc xướng gần với lối đọc có ít nhiều ngân nga theo nhịp cắt 3/ 4 hay 3/ 2/ 2 từ của mỗi câu *thơ bảy chữ*. Xin dẫn vài ví dụ:

Thơ trai gọi cho gái

*Thảo thảo vài hàng chữ,
Trước thăm phụ mẫu, sau thực nữ tường tri.
Kể từ ngày lui tới đôi khi,
Thấy thực nữ đem lòng thương nhớ.
Thực nữ ơi,
Bước cẳng về, khóc cười cũng lẽ,
Cần hàm răng, dậm đất kêu trời.
Người nghĩa ơi có biết cho anh,
Nỗi tơ sầu bao xiết nhớ thương.
Đêm năm canh nằm chẳng bén giường.*

Ngày sáu khắc biếng ngồi son triện.

Câu thiên lý như lai bất viễn,

Nhứt phú tâm hà tắc vô do.

Thấy mặt người đôi cũng như no,

Vắng mặt người nhớ hoài không ngớt.

Bà Bảy Gọn kể (xã Trung Lập, huyện Củ Chi)

Thơ gái gọi cho trai

Thảo thảo vài hàng chữ mực,

Để một bức thơ vàng.

Trước thăm chàng đôi chữ bình an, sau tỏ nỗi một dây cầm sắt.

Chiều thơ thẩn nghe ve kêu réo rất,

tối vào ra nghe tiếng dế ngân nga,

Ngồi khoanh tay, châu lụy nhỏ sa,

Nhớ bạn vàng lụy rơi áo nã.

Đó thương đây thương nhưn thương đạo,

Đây thương đó, thương nghĩa thương tình.

Ngó biển Đông sóng dợn linh đình,

Nhìn Thiên Lân non cao vời vời.

Cầm thương chàng, cầm thương tử tiếng nói,

Thương là thương nết đứng, nết ngồi.

Ruột chín chiu nhớ tới khúc nôi,

Gan ba lá thương anh trường đoan.

(Bà Bảy Gọn kể)

Nói *thơ rơi* tuy giai điệu nghèo nàn xong lại là hình thức diễn xướng hấp dẫn đông đảo công chúng. Nói *thơ rơi* không phổ biến đều khắp ở các địa phương như nói *thơ Văn Tiên*. Qua điều tra điền dã chúng tôi thấy rằng *thơ rơi* đặc biệt phổ biến ở Củ Chi, Bình Chánh, Hóc Môn, và mở rộng địa bàn xem xét thì *thơ rơi* phổ biến ở Long An, các tỉnh miền Đông Nam bộ, ngược lại rất hiếm thấy ở các tỉnh miền Tây.

Nhìn chung, những hình thức diễn xướng nằm trong thể loại “nói” ở Sài Gòn - Gia Định là hết sức phong phú. Chúng không chỉ truyền bá các tác phẩm tự sự văn vần mà cả những tác phẩm tự sự văn xuôi (như *nói truyện*) và đặc biệt sinh động là hình thức diễn xướng thường được gọi là *thơ tuồng*, tức những sáng tác vừa bằng thơ lục bát xen với những thể văn (*tán viết, văn viết, loạn viết*) của kịch bản hát bội. Hình thức diễn xướng gồm cả nói thơ kết hợp với các điệu hát bội này là lối *nói tuồng* mà chúng ta sẽ tìm hiểu ở phần tiếp theo của bài viết này.

3. *Văn Doan diễn ca* và *Ông Trượng - Tiên Bửu* là hai bản thơ tuồng được sử dụng phổ biến nhất trong sinh hoạt nói tuồng ở Gia Định. Hẳn hai tác phẩm này đã có mặt rất sớm ở Gia Định và như vậy nói tuồng, hình thức diễn xướng tương ứng của chúng cũng đã xuất hiện đồng thời với chúng? Chẳng có một tư liệu nào đề cập việc này, song giữa hai tác phẩm thì *Văn Doan diễn ca* có lai lịch tương đối dễ truy cứu hơn.

Cuộc khởi nghĩa nông dân ở Bình Định vào thời chúa Nguyễn Minh Vương do Lía cầm đầu đã để lại dấu ấn sâu sắc trong dân gian và đã sớm trở thành đề tài của sáng tác dân gian bao gồm truyện kể, ca dao và vè. *Về Chàng Lía* (vì được sáng tác bằng thể lục bát hát nên còn gọi là *Thơ Chàng Lía*) đã thông qua phương thức truyền miệng đặc biệt hấp dẫn là *nói thơ*, lưu truyền rộng rãi trong dân chúng.

Ai về Bình Định mà nghe,

Nói thơ chàng Lía, hát về Quảng Nam.

Và có lẽ trên bước đường Nam tiến của người dân Thuận - Quảng, truyện kể về Lía cũng như *Về Chàng Lía* cũng đã theo vào Gia Định, để rồi, từ đó, khi hát bội đã thành loại hình sân khấu thời thượng thì *Về Chàng Lía* đã biến dạng thành *thơ tuồng Văn Doan diễn ca* và cũng trở thành văn liệu của *nói tuồng*.

Trong *Hát, Lý, Hồ An Nam*, xuất bản năm 1886, ở danh sách tuồng đồ, Trương Vĩnh Ký đã ghi chú là “*Văn Dươn (Thằng Lía) (thơ pha tuồng)*” và trong *Đại Nam quốc âm tự vị* (xuất bản năm 1895) cũng đã đề cập đến tiểu sử của Lía và cho biết thêm “*Lấy một sự y có hiểu với mẹ, còn cướp của thì cho nhà nghèo, cho nên người ta làm tuồng tập để đời*” (tome I, tr. 564) và giải thích *Hát Thằng Lía* là “*hát chơi tự ý*”. Những trích dẫn trên đã cho thấy chắc chắn rằng bốn “*thơ pha tuồng*” *Văn Dươn* đã ra đời trước thời điểm xuất bản *Hát, Lý, Hồ An Nam* và *Đại Nam quốc âm tự vị*, tức trước thập niên 80, 90 của thế kỷ XIX. Nói tóm lại, *nói tuồng* là hình thức diễn xướng đã có mặt ở Gia Định từ lâu, muộn nhất là trong nửa sau thế kỷ thứ XIX. Hình thức diễn xướng này ra đời có thể được coi như sự tác động của hát bội (tuồng) vào nói thơ, hay nói cách khác hình thức *nói tuồng* có tính chất tổng hợp giữa lối độc xướng truyện thơ và hát những bài bản của hát bội. Chính vì vậy mà, tác giả *Đại Nam quốc âm tự vị* gọi *nói tuồng* là “*Ca xướng tuồng tập*” (tập II, tr. 155). Khác với các truyện thơ toàn là thể lục bát (xướng viết) thì người diễn ngồi một chỗ nào đó, trên ghế, trên ván, hay ngồi trên đất, nói thơ. Ngoài những đoạn thoại có pha thêm phần hát Nam (văn), hát Bắc (loạn), nói lối (tán). Một người đóng đủ các vai vừa ca vừa xướng lại vừa gióng trống theo thứ tự lớp lang; hoặc cũng có thể đôi ba người, được phân vai rõ rệt, để diễn. Tất cả đều ngồi, họ ca xướng, khoa tay làm điệu bộ và trộn mắt, nhíu mày để tạo nên vẻ mặt tương ứng với tình huống tâm lý của vai diễn.

Tình tiết trong *Văn Doan diễn ca* phong phú và sinh động, tốc độ diễn tiến nhanh với những khung cảnh thay đổi, tạo nên sự hấp dẫn đặc biệt. Xin trích một đoạn: Lía lập mưu đốt nhà Tham Bình để bắt lại trâu đã mất đem về cho chủ là Lục Tường.

Tán viết : *Khổ dã, khổ!*

Nguy tai, nguy tai!

Nào tôi biết liệu làm sao mà đem trâu về cho người ta chứ

Xướng viết: *Ấu là toan một chước hay,*

Giả làm trò khó tới ngay nhà người.

Đầu thời Lúa đội nón cời,

Tay cầm roi ngựa tới ngay Tham Bình:

“Tôi nay học đạo Khổng Trình

“Vì chúng lơ bước đem mình giáo khuyển”.

Đôi trông con mắt lão liên,

Thằng Lúa nhìn hết bốn bên cửa nhà.

Tham Bình ngơ đũa thật thà,

Đem cho tiền gạo đầu mà hỏi chi.

Lúa toan ám kế thi vi,

Ra chờ trời tối, lên đi thẳng vào,

Lúa bèn nổi lửa ào ào,

Nhà kia đã cháy ta vào mở trâu.

Tán viết : *Hào hào tai đắc kế, khoái dã ngộ tâm*

Ấu là phóng trâu nọ ra đồng, hội Lục Trường phi báo

Xướng viết: *Lục Trường nghe nói lắt đầu,*

Trâu tao đã mất nay đâu lại còn.

Giả ơn chú Lúa mưu khôn,

Hết lòng với chủ mới tròn công tôi.

Thằng Lúa bèn nói một lời:

“Tôi xin thôi ở, về nuôi mẹ già”.

Văn viết : *Cúi đầu bái biệt chủ gia*

Bắt mặt quê xưa trở lại...

Tán viết : *Ấu là kiếp trở lại thảo trang; ngộ báo lại từ mẫu a!*

Loạn viết : *Diệu vọng sơn xuyên bộ bộ khinh,*

Bôn ba đoạt lộ khoái ngộ trình.

Xướng viết: *Về nhà thừa lạy mẹ hay,*

Tôi chăn trâu này thế sự dễ xuôi.

Con xin đi học mà thôi,

Học may văn võ nên người mai sau.

Mụ Lúa mới nói chặn đầu:

“Con hay gian xảo thấy nào dạy con...”

(...)

Lúa bèn thể thốt năn nỉ,

Con chùa trộm cắp quyết đi học hành.

Xin mẹ lòng hãy cho đành,

Đem con đi học cho thành thân con.

Tán viết : *Trong sách thánh nhưn có người nói rằng: “Nhưn bất học bất tri lý, ấu bất học lão hà vi” mẹ(24).*

So với Văn Doan diễn ca, thơ tuồng Ông Trượng - Tiên Bửu, số lượng nhân vật không nhiều, tính tiết giản đơn, không có gì gay cấn; nhưng những đối thoại của hai nhân vật chính lại sinh động và hài hước. Do đó, tác phẩm này lại có sự hấp dẫn riêng của nó!

Xin dẫn một đoạn: Ông Trượng ghẹo Tiên Bửu ở bến Giang Tân (...)

Tiên Bửu nói: *Ma mà bắt ông Trượng đi cho rồi.*

Theo mà ve con nít hoài vậy kìa !

Xướng: *Sông sâu cá lội vào bờ,*

Lấy ai ông lấy đường chờ uống công.

Lão Trượng xướng: *Bỏ Bửu ơi!*

Chữ rằng: nghi dục kỳ hà, ⁽²⁵⁾

Thấy em còn trẻ vậy mà lão thương.

24. *Huỳnh Hữu thoại diễn ca*, in lần thứ 2, Imp. Claudce, Saigon, 1898.

25. Nghi dục kỳ hà: định thế nào?

Tiên Bưu xướng: *Bô ông Trương ôi*
Ông già tôi không muốn ông đau,
Ông đừng cắc cớ cạo râu đau hàm.

Lão Trương xướng: *Bô Tiên Bưu ôi!*
Con tôm, con tép có râu,
Huống chi em bậu câu mâu sự đời.

Tiên Bưu xướng: *Bô ông ôi!*
Ông già kia ôi ông già
Cái răng ông rụng tôi mà thêm đau.

Lão Trương xướng: *Ô bậu! Thời nghỉ lại đó mà bậu coi!*
Thương nhau vì dậm vì dày,
Cắn rứt chi đó mà nài hàm răng?

Tiên Bưu nói: *Ô ông Trương ôi! Sao ông không biết hồ?*
Theo mà ve con nít hoài vậy a ông?

Xướng: *Ông già kia hỡi ông già,*
Bảy mươi còn muốn gái mà mười lăm.

Lão Trương nói: *Bô Bưu ôi tao cũng biết đó là chốc*
Nhưng mà tao bắt chước theo người đời xưa

Xướng: *Áo dày chẳng ngại quần thưa,*
Bảy mươi có của cũng vừa mười lăm.

Tiên Bưu nói: *Ô ông Trương ôi! Đừng nói làm vậy không*
nên a ông

Xướng: *Thân tôi như trái măng cầu,*
Ở trên bàn án hạc châu, lọng che.

Lão Trương xướng: *Bô Bưu ôi! Còn như...*
Thân qua khác thể con dơi,
Bay lên đáp xuống giỡn chơi măng cầu.

Tiên Bưu xướng: *Ô ông Trương ôi!*
Thân tôi khác thể chuông vàng,
Ở trong thành nội, một ngàn quan canh.

Lão Trương xướng: *Ô Bưu ôi!*
Có chắc chắn chi ở đầu bậu, như lão làm vậy
mỗi vui

Xướng: *Thân qua như thể cái dùi,*
Có lệnh chỉ phán, giờ mùi động chuông⁽²⁶⁾.

Qua hai đoạn trích dẫn trên, chúng ta thấy nói tuồng là một hình thức diễn xướng lý thú vì nói có điệu bộ sinh động và làn điệu phong phú. Nó vừa phục cho nhu cầu nghe và nhu cầu xem. Trong chừng mực nhất định, nói tuồng có thể coi như một thứ “ca ra bộ” có mặt rất sớm, trước khi có loại ca ra bộ khỏi đầu cho kịch cải lương. Nói tuồng, trong những thập niên đầu thế kỷ XX, tuy bị nói thơ lấn át, nhưng nó vẫn còn giữ được vị trí của nó trong suốt mấy thập kỷ sau. Việc xuất bản và tái bản nhiều lần các bốn thơ tuồng trong thời gian này đã chứng minh điều đó; và mãi đến năm 1960, nhà xuất bản Phạm Văn Cường ở Chợ Lớn vẫn tiếp tục ấn hành loại thơ tuồng này⁽²⁷⁾ đã cho thấy rằng nói tuồng vẫn còn tồn tại, mặc dù, trong đời sống văn hóa của Sài Gòn - Gia Định đến lúc này đã có nhiều loại hình nghệ thuật biểu diễn thời thượng khác như phong trào đàn ca tài tử, ca nhạc cải lương, kịch nói và... kịch cải lương đang phát triển mạnh mẽ để rồi giành lấy vị trí thống trị trên sân khấu mà hát bội đã ngự trị suốt từ thế kỷ XVI, XVIII đến những năm đầu của thế kỷ XX.

VI.

1. Má ơi đừng đánh con đau Để con hát bội làm đào má coi

26. Nguyễn Đăng Hương, Tiên Bưu truyện có hình (Bốn cũ dạn lạ) Imp. Commerciale, Saigon, 1904.

27. Bà Huỳnh Kim Danh, *Thơ Nam Kinh - Bắc Kinh* (Bốn cũ soạn lại) Phạm Văn Cường xuất bản, Saigon, 1960.

Hát bội phổ biến trong dân chúng đến mức một đứa bé cũng biết hát bội, làm đào và mẹ nó cũng mê hát bội đến nỗi rất đỗi vui lòng khi bị đứa con dụ là sẽ hát bội cho coi. Nói cách khác, dân chúng mê hát bội, học thuộc từng lớp, từng bài để hát chơi, để giúp vui cho các cuộc tiệc vui mừng. Tổng thể sinh hoạt ca hát nhại theo bài bản của hát bội gọi là “*Thài, ru, chặp, rồi*”. *Thài* là hát giọng khoan thai theo điệu chúc tụng; *ru* là giọng hát phụ của hát bội; *chặp* là hát trích đoạn từng lớp từng đoạn các kịch bản hát bội, *rồi* là hát theo giọng bóng. Nói chung sinh hoạt này rất tự do, đủ thứ đủ loại bất chấp là loại nào thuộc vào đâu. Có thể hát theo bài *đờn*: “*Tình tính tang tôn... tình tang ừ ừ tôn tôn. Tình tang tôn tính tịch tình tình tang tôn (...)* Hoàng trào ừ ừ ừ tình tang tôn tến tính quân ân. Khả cảm tình tang tôn tến tính Dữu Lý...” hoặc nhại theo điệu *Lý quân canh*:

*Ô í a vắng quan (tôi) dám hỏi cô hầu,
Vú cau (mà) ăn với í a í a cạnh trầu được chăng?
Để em (nằm) giữa (ấy à quên) để quan nằm giữa í a í a,
đôi nàng đôi bên.*

Hoặc *Lý đào điên!*

*Vui vui quá lắm,
Để tao chơi, để tao chơi!
Kia ngựa xe như nước,
Nọ quần áo như nêm
Bớ bây ơi, bớ bây ơi,
Đợi tao với, đợi tao với!
(...)*

Hoặc *Lý mọi*

*Bà ơi là bà ơi ừ
Vẳng nghe chim vịt chiều kêu chiều, kêu chiều*

*Bưng khuâng nhớ chủ tôi thương hại, tôi thương xót,
Chiều chín chiều ư, chiều chín chiều, đau quận đau,
Ơi, ông ơi, có hay nổi này chăng, ở ở ở ...*

hoặc bài *Thằng Bọt* (bài hát nói về đám công tử bột ủy quyền thế hiệp kẻ cô, chuyên ăn chơi hư đốn lại vênh váo, hợm hĩnh).

Tổ trẻ!

*Sớm mai tang tang tàng tang,
Cụ báo thằng tê bắt con kiến vàng
Lấy sợ dây chàng
Xỏ ngang lỗ mũi, cho cụ dắt đi chơi
Có không hử, thằng tê?*

Tổ trẻ!

*Mi đi đâu mà cụ kiếm đôn, kiếm đáo,
Đáo địa thiên tôn, hà môn chi xử,
An tự thừa lời,
Thấy ông lọ nổi!
Chẳng thấy thằng tê, ừ hự thằng tê!*

Lại có lúc hát khách Ba Bọt

*(...) Rượu bọt ngon, con gái tốt đẹp, xang xang xang
cống xang xê cống, thôi thời giao phần cụ;
Còn quả thằng trai khăn bằng xiêm chuối bụi mốc,
thôi thời mặc ý bây.*

Hay hát nam xuân Ba Bọt

*Rình rang hai hàng với trước
(Xang á xang tôn tình tang...)
Có thằng Xóm (xang á xang...) thằng Xước theo sau*

Ngồi buồn bắt kiến cỡi chơi (Xang á xang...)

Trèo dây rau má té đau tức mình.

Nói chung các điệu hát bội nhất là các điệu hát phụ (quân ba, hành binh hay hát bài, bắt bài, phường, lý quân canh, lý đào tiên, lý con sáo, lý mọi, hát giao duyên, ru con, đọc thần chủ, bài dựng rượu, bài đòn, bài công tử bột...) đều được dân chúng bắt chước để hát khi cần giúp vui, giải trí trong sinh hoạt phi sân khấu đậm tính chất dân gian, tình hình này cũng tương tự như sinh hoạt biểu diễn ca nhạc cải lương trong nhân dân ở những thập kỷ vừa qua, mà đến nay chúng ta thường gọi là “văn nghệ quần chúng”.

2. Tác dụng của sân khấu hát bội đối với ca hát dân gian cũng giống như ca kịch cải lương và vọng cổ sau này, một hướng khác, là các bài lý, về cũng được các nghệ nhân đưa vào trong các hình thức diễn xướng tổng hợp trong lễ hội đình miếu, trong hát sắc bùa chúc tết.

2.1 Bài *Lý cây bông* nổi tiếng trở thành hoặc gắn bó gốc gác với hát chầu mồi của hình thức diễn xướng nghi lễ Hát bóng rồi trong các lễ hội vía bà, lễ hội cúng thổ địa là một thí dụ:

Huê liên, huê lý (í) huê lái

Phù dung (cái mà) vụn thọt (í a ruộng a)

Nở ở ngày, bông rồi lại bông trang.

Nỗi xế xang, (í a ruộng a...)

Con rồng vàng năm móng, vua thái bường, lập hội âu ca . . .

Các điệu lý: lý đầu cầu, lý 12 tháng trong hát Sắc bùa là những ví dụ khác⁽²⁸⁾

2.2 Các hình thức diễn xướng tổng hợp trong hầu hết các trường hợp đã sân khấu hóa các bài về hay làm cho chúng trở thành một kiểu cách diễn xướng có phong cách nghệ thuật và sinh động hẳn

28. Xem Đặc khảo *Hát Sắc bùa Phú Lễ*, Trung tâm Văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh xb., 2000. Hát Sắc bùa vào đầu thế kỷ XIX phổ biến cả ở Đồng Nai - Gia Định; nay còn tồn tại ở Bến Tre.

lên. Chẳng hạn, bài về kể về các thứ bông được nghệ nhân biểu diễn chấp tuồng hài hước *Địa Nàng*⁽²⁹⁾ diễn đã trở thành một mảng trò nổi tiếng: *Địa ăn vụng chè*.

Ở trò này vai Nàng bưng chén chè trên tay và Địa vừa nói về mà không dần được tính tham ăn đã vừa lấy ngón tay “chăm mút” khiến khán giả lớn nhỏ được một phen cười vỡ bụng.

Địa: (Câu cá): *Ngồi buồn chặt thép uốn lưỡi... câu (chăm chè)*

Chặt cần, xe chỉ,... cột phao, móc câu (chăm chè)

Chùm... Chùm... bóc...

Tôi câu con cá thu, bóc một... con

Nàng: *Lưỡi câu ông nhay quá, bỏ xuống có cá ăn.*

Địa: *Con cá thu, nó tang tình, con cá vược... hai con (chăm chè)*

Con cá hường, nó ba con... ba con (chăm chè)

Nàng: *Ông câu hay quá, mồi đây được ba con.*

Ba con này chắc con giữa ngon à!

Địa: *Tôi xẻ khô, tang tình phơi nắng...*

Bán cho chàng... cho chàng Quảng Đông

Để tôi kể vài chục thứ bông,

Trước phụng cúng lệnh bà,

Sau cầu an trong bốn hội.

(Nhịp - một) *Tú tị, tù tị, tu tì...tú tị tị*

Trăm hoa đua nở, phụng cúng lệnh bà

(Địa chăm chè, Nàng quay qua bắt gắp, Địa giả lờ)

Nam mô a di đà Phật! Cúng phải lay (Địa lay)

Nàng: *Cúng phải lay phải không Địa! Thôi nói nữa đi ông Địa!*

Địa: *Ở chốn tiên nga là bông ngọc nữ,*

29. Xem thêm: *Địa Nàng chấp bóng tuồng hài Nam Bộ*, Nxb. Thành phố Hồ Chí Minh, 1992.

Đặng mùa thi của là bông trạng nguyên (nguyên).
 Tưởng nợ sấu dươn (duyên) bông lau bông huệ,
 Chua là bông khế, bông mít, bông chanh.
 Ngọt là cái bông cam sành, lê lựu, bình bát
 (Chấm chè): Ngọt thử thiệt !
 Những loài tráo chác: bông lách, bông lau.
 Ở chốn cung cao: bông ngọc nga, công chúa (chấm chè)

Nàng: Ngọc nga công chúa hả ông Địa?

Địa: Ủ! Con của vua ở nhà lầu ba tầng.
 Nắng không ưa mưa không chịu.
 Giàu thì bông lúa, lại với bông me
 Bốn cắc một ve là bông trà tàu (chấm chè)
 Không sơn mà đỏ vốn thiệt bông vang,
 Các chú bán ngoài làng kêu là bông cỏ
 (Địa chấm chè): Bán thì phải rao: Ai mua bông cỏ hông?

Nàng: Rao bông cỏ sao ông dứt tay vào miệng ông hả?

Địa: Bông... chè!
 Ở dưới ao sâu, kêu là bông súng.
 Cúng Ông⁽³⁰⁾ không cúng cái bông mồng gà.

Nàng: Bông mồng gà sao mà không cúng hả ông Địa?
 Ông phải kể cho tôi nghe.

Địa: Trước[kia,] khi đi dẹp giặc Huỳnh Cân, [Ông đâm] long
 đao yểm nguyệt. Người hết lương, ngựa hết cỏ. Ông mới ghé
 vào cây đại thọ nằm nghỉ. Binh Tào kéo tới thích khách ông,
 nhưng nhờ con gà nó gáy Ông thức dậy. Mới nhớ công ơn
 con gà nên không cúng.

30. Ông: Quan Thanh Đế Quân / Quan Công / Quan Vũ.

Hai nước giao hòa kêu là bông sứ,
 Bông chi lịch sự vốn thiệt bông trang.
 Bút sa gà chết, xoa tay hết chè.
 Sắc sai năm sứ đi ra,
 Sứ dài, sứ vẫn sứ đi đều...chè!

Tương tự, trong Hát Sắc bùa, bài Về cá được diễn xướng có dàn nhạc phụ họa, có sênh tiền, trống cơm giữ nhịp và có cái xướng con xô rập ràng khác hẳn với lối nói về văn đơn điệu mà chúng ta đã nói ở phần trên⁽³¹⁾.

2.3 Trong hát bội, về được các vai hề sử dụng một cách phổ biến đến nỗi loại về này được định danh là Về hề diều. Về hề diều đa phần là các bài về phê phán các thói hư tật xấu của xã hội nông thôn thời phong kiến. Dẫn một bài làm ví dụ: Về Trùm Phái.

Như tôi từ bán trâu mua ruộng, mới ra việc làm làng.
 Chú tôi thiệt Xã An, bởi chưng hay chăm sóc việc làng.
 Làng thấy giỏi mới cho tôi làm Trùm Phái.
 Phái ai phái, chứ tôi quấy nát,
 Dân lựa anh nào đói khát tôi chẳng bắt đi xâu.
 Tôi lựa anh nào lớn ruộng nhiều trâu,
 tôi bắt buộc đem ra điển lính.
 Quan trên đã sờ định, việc đâu dám sai ngoa.
 Dự mười lăm, mười bảy, hăm ba,
 tuy đao tuế chớ kiêu cư tôi không trực.
 Để tôi mượn một anh một chục,
 dựng phòng khi xây dựng việc làng.
 Hàng ngày tôi trá phép quan,
 Bữa bữa tôi bắt nó viết lá khai làm bốn.

31. Xem Hát Sắc bùa Phú Lễ, sdd, tr. 79 - 87.

Bị một chứng giật mình, chúng đâm đà lỗ óc.
 Tôi mới sang qua nghề dạy học,
 Cứ theo sách cổ kim,
 Câu giáo huấn bất nghiêm thị sư chi đạo.
 Tôi dạy sĩ tử trình thưa dậm dạ
 Học nãi dĩ thành tài.
 Bằng (mà có) thấy nào có hỏi sách hỏi bài,
 Tôi thưa thiệt: Tôi rằm kiểm gao
 (...)
 Ối (còn) luận việc làm pháp có công.
 Sách hành trì tôi để cả chống,
 Còn binh tướng tôi để đà chặt chỗ.
 Thấy tôi dạy bắt tay ấn tổ: ma quỷ cũng thất kinh.
 Bằng ra việc khiển binh: tà ma giai tán khí,
 Bệnh nào hay đau quỷ,
 Tôi mới mài chín ngọn phảng ngồi nghinh.
 Bị có ngày tổ trác thành linh,
 Mũi phảng bén lút vô ba tấc.
 Tôi liền bước chân xuống đất, dậm cẳng réo Tể Thiên.
 Mần ba canh vết chẳng thấy liền,
 Máu ra riết tôi bằng la làng la xóm
 (...)

Toàn cảnh về sinh hoạt hò, hát, nói kể ngày xưa ấy ở đất Sài Gòn - Gia Định như đã trình bày trên đây ngày nay mười phần đã đổi thay hết chín, tám. Là nơi hội tụ nhiều dòng chảy văn hóa nên cái cũ và cái mới luôn phải đụng đầu nhau... và rồi sản sinh ra một dạng thức, một thể loại, một bài ca, một điệu hát mới. Đó là qui

luật phát triển nói chung, nghệ thuật diễn xướng, ca hát nói riêng. Nhưng ở đây là một thành phố ngã tư giao thông nên nó luôn luôn phải chấp nhận sự thử thách của tình trạng thế giới hóa. Cây đàn ghi-ta du nhập vào, nó thành cây đàn ghi-ta lồm phồm để tấu cho ca nhạc cải lương, những bài hát nhạc Tây có mặt trên sân khấu ca kịch này. Hát bội lùi vào phía sau, ẩn mình trong hát chầu cúng đình; điệu lý, giọng hò cũng tàn lụi trong sinh hoạt cấy cày, xay giã... Trên sông nước giờ đây, thi thoảng nghe một giọng đàn kìm và trong mái tranh chiếu khói tỏa, còn đâu đây điệu hát ầu ơ thương thương nhớ nhớ... gọi cho thể nhân một nỗi niềm hoài vọng về thời xa xưa. Đó là ngọn lửa làm ấm lòng thế hệ chúng ta, hướng chúng ta về với cội nguồn. Qua những biến động dồn dập của lịch sử, sự sống còn của câu hò điệu hát đến nay là sự biểu thị sức sống của những giá trị truyền thống và từ đó cũng cho chúng ta thấy giá trị của những gì còn lại, mà hơn hết, chúng là chất liệu cơ bản của âm nhạc hiện đại từ những ca khúc đậm đà chất dân ca thời chống Mỹ: *Câu hò bên bờ Hiền Lương, Hồ Chí Minh đẹp nhất tên Người, Cô gái Sài Gòn đi tải đạn, Tiếng chày trên sóc Bom Bo, Lên ngàn, Những cô gái Đồng bằng Sông Cửu Long...* Hay gần đây trong *Ngẫu hứng lý ngựa ô, Ngẫu hứng lý qua cầu...*

Thời gian tưởng chừng hồ hững và vô tư, nhưng lại mạnh mẽ vô cùng, nó cuốn phăng theo nó hầu như tất cả. Điều đó cho thấy sự sống còn của những giá trị truyền thống là một cuộc thử thách dữ dội và chính từ đó đã làm nên giá trị lớn lao của những gì còn sống với thời đại chúng ta.

Tìm hiểu các hình thức nói thơ ở Nam bộ

Ở Nam bộ, quan niệm dân gian về bộ phận văn học gọi là “thơ” được hiểu tương đối rộng. “Thơ” bao gồm các truyện viết bằng thể lục bát - vẫn thường được gọi là truyện thơ, hoặc truyện diễn ca - cả truyện thơ Nôm và truyện thơ quốc ngữ. Đôi khi các bài về hay những bài lục bát phổ biến trong sinh hoạt nói thơ Bạc Liêu cũng được gọi là “thơ”.

Sự phong phú về số lượng lẫn đề tài và nhất là tác dụng của “thơ” trong đời sống văn hóa và tinh thần người dân Nam bộ xứng đáng để nghiên cứu đối tượng này một cách toàn diện. Đó là nhiệm vụ của một công trình nghiên cứu lớn. Ở bài này, chúng tôi chỉ tìm hiểu các hình thức nói thơ, tức là các hình thức diễn xướng của bộ phận được gọi là thơ nói trên.

1. Nếu từ thế kỷ XVIII đến giữa thế kỷ XIX là thời kỳ phát triển rực rỡ của truyện thơ Nôm thì những năm cuối thế kỷ XIX và nhất là đầu thế kỷ XX là thời kỳ thịnh hành của truyện thơ quốc ngữ và phong trào nói thơ ở Nam bộ. Chặng đường phát triển của truyện thơ từ thế kỷ XVIII đến đầu thế kỷ XX là một quá trình phát triển liên tục có quan hệ với nhau chặt chẽ.

Sự phổ biến hàng loạt những truyện thơ ở giai đoạn sau giống nhau về tên truyện, cốt truyện hay giống nhau trên cơ bản với các truyện thơ cổ là những minh chứng cho mối quan hệ đó. Sự hiện diện của truyện *Song Tinh* ở Hà Tiên và việc truyện Nôm này được đem ra diễn xướng vào những năm cuối thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX đã cho thấy sự trao đổi văn hóa từ đất Thuận Hóa vào Nam bộ⁽¹⁾. Tuy nhiên, phương thức lưu truyền bằng “văn bản”, kiểu truyện *Song Tinh*, hẳn chỉ giới hạn trong phạm vi của giới nho sĩ ít ỏi với những tác phẩm được lưu truyền bằng phương thức truyền miệng.

Một trong những sáng tác dân gian liên quan đến nói thơ / nói về là Văn Doan diễn ca (còn gọi là Thơ Chàng Lía, Dươn Doan Văn Lía hay Thành Lía - thơ pha tuồng) sớm có mặt ở Nam Bộ, trước hết là một văn bản để diễn xướng hơn là để đọc.

Ai về Bình Định mà nghe

Nói thơ Chàng Lía, kể về Quảng Nam

Thơ Chàng Lía / Về (lục bát) Chàng Lía đã thịnh hành ở quê hương của Lía (Bình Định) qua lối nói thơ. Theo làn sóng lưu dân vào Nam lập nghiệp, Thơ Chàng Lía cùng lối “Nói thơ chàng Lía” đã vào vùng đất mới phương Nam.

Không có tài liệu nào xác định thời điểm Thơ Chàng Lía lưu truyền vào đây, song căn cứ vào danh sách tuồng để của Trương Vĩnh Ký lập hồi năm 1886⁽²⁾, được đề cập trong Đại Nam quốc âm tự vị (1885) và năm xuất bản lần thứ hai của Văn Doan diễn ca (1898)⁽³⁾ chúng ta có thể đoán định thời điểm xuất hiện muộn nhất của Thơ Chàng Lía là đầu thế kỷ XIX.

Căn cứ vào văn bản Văn Doan diễn ca / Thơ Chàng Lái chắc hẳn diễn xướng bằng lối mới “thơ pha tuồng”, gọi tắt là “nói tuồng”.

1. Nguyễn Hữu Hào: *Truyện Song Tinh*. Đông Hồ sao lục và khảo cứu, Sài Gòn, Nxb. Bốn Phương, 1962.
2. Trương Vĩnh Ký, *Hát, lý, hò An Nam*, xuất bản năm 1886.
3. *Văn Doan diễn ca* (tức chuyện Chàng Lía), Sài Gòn, Imp. Claude et Cie, 2^e édition, 1898.

Đoạn trích sau đây (nói về việc Lía lập mưu đốt nhà Tham Bình để lừa trâu về cho chủ là Lục Tường), giúp chúng ta hình dung được hình thức diễn xướng tác phẩm này.

Xướng viết: *Lục Tường nghe nói lắt đầu,*

Trâu tao đã mất may đâu lại còn.

Giả ơn chú Lía mưu khôn,

Hết lòng với chủ mới trông công tôi.

Thằng Lía bằng nói một lời:

“Tôi xin thôi ở về nuôi mẹ già”

Tán viết: *Cúi đầu bái biệt chủ gia, bắt mặt quê xưa trở lại*

Văn viết: *Bắt mặt của xưa trở lại; cúi đầu từ một lay dời chân.*

Tán viết: *Ấu là kíp trở lại thảo trang; ngõ báo lại từ mẩu.*

Loạn viết: *Điều vọng sơn xuyên bộ bộ khinh, bên hà đoạt lộ khoái ngô trình.*

Xướng viết: *Về nhà thừa lại mẹ hay:*

“Tôi chăn trâu rày thế sự dễ duôi

Con xin đi học mà thôi,

Học may văn võ nên người mai sau”...

Có lẽ Trương Vĩnh Ký khi đọc bản thơ tuồng *Văn Doan diễn ca* này, thấy hình văn học giống kịch bản hát bội nên đã liệt nó vào danh sách tuồng đồ nhưng lại ghi chú: “*Văn Dươn (chàng Lía) (Thơ pha tuồng)*”.

Qua đoạn văn trích dẫn trên và qua ghi chú của Trương Vĩnh Ký cho ta khẳng định *Văn Doan diễn ca* không chỉ là “bản thơ” để đọc mà còn là “bản thơ pha tuồng” để diễn xướng. *Đại Nam quốc âm tự vị* có định nghĩa về Thơ tuồng là: “truyện đặt có ca vãn cho người ta đọc, hoặc dùng mà ca hát” (tr.403) và Huỳnh Tịnh Của đã phân biệt giữa nói thơ và nói tuồng:

- *Nói thơ*: “Xướng đọc chuyện người ta đặt theo điệu văn thơ.” (*Đại Nam quốc âm tự vị*, tr.155), hay “đọc truyện người ta đã đặt có ca có vãn” (*Đại Nam quốc âm tự vị*, tr.403)

- *Nói tuồng*: “Ca xướng tuồng tập” (*Đại Nam quốc âm tự vị*, tr.155) hay “Xướng đọc tuồng tập người ta đã đặt ra” (*Đại Nam quốc âm tự vị*, tr. 521).

Như vậy lối thơ pha tuồng được diễn xướng bằng hình thức nào? Hầu hết những đoạn lục bát được người ta nói thơ; còn những đối thoại thì được diễn xướng phụ thêm phần hát Nam (văn), hát Bắc (loạn) và nói lối (tán). Vừa nói thơ vừa ca, lại có thể người biểu diễn có thêm bộ tịch giống như kiểu nói tuồng mà ngày nay vẫn còn phổ biến ở Nam bộ.

Ở mức độ nào đó, cũng như *Văn Doan diễn ca*, *Sãi vãi*, một tác phẩm văn vãn, gồm những đoạn đối thoại trực tiếp đã đáp ứng nhu cầu sinh hoạt diễn xướng buổi đầu ở đất Nam bộ. Đặc điểm giọng văn hài hước sinh động của *Sãi vãi* đã làm nổi bật tính chất hoạt kê của lối nói tuồng. Nhìn chung, cả hai tác phẩm này, đặc biệt *Văn Doan diễn ca*, đã giúp chúng ta nhận thức được rất nhiều về một trong những hình thức nói thơ của thời kỳ này trên đất Nam bộ.

Nói tuồng là một hình thức diễn xướng khá hấp dẫn. Nó không chỉ đáp ứng nhu cầu của các thánh giả mà cả khán giả nữa. Cho đến những năm gần đây, hình thức diễn xướng đặc biệt này vẫn còn lôi cuốn được nhiều người. Phổ biến trong những năm đầu thế kỷ XX, trong dân gian và trong thư mục của các nhà xuất bản ở Sài Gòn ta còn thấy nhiều bản thơ tuồng như *Ông Trượng - Tiên Bửu*, *Tổng tâu Đờn Hùng Tấn*, *Nam Kinh Bắc Kinh...* dưới hình thức thơ lục bát có chen tán viết, văn viết, loạn viết kiểu *Văn Doan diễn ca* dẫn trên là một minh chứng cho sự tồn tại của hình thức nói thơ tuồng đặc biệt này.

Ngoài hình thức diễn xướng các bản “thơ pha tuồng”, các hình thức nói thơ có khả năng xuất hiện sớm ở Nam bộ có lẽ là lối nói thơ trong Hát Sắc bùa, lối hô thai (bài chòi) và lối nói thơ quần phường

(lối nói thơ của những người đi ăn xin). Đặc điểm chung của các lối nói thơ này là có nguồn gốc từ Nam Trung bộ và có âm điệu rất gần với lối hô thai (bài chòi).

2. Hát Sắc bùa có mặt ở Đồng Nai khá sớm. Trịnh Hoài Đức sách *Gia Định thành thông chí* (hoàn thành đầu thế kỷ XIX) khi viết về “Tiết cuối năm ở Nông Nại” đã đề cập đến sinh hoạt này⁽⁴⁾. Ở hình thức diễn xướng tổng hợp có lối nói thơ trong tục hát Sắc bùa và nay còn được bảo lưu trong sinh hoạt Hát Sắc bùa ở Phú Lễ, huyện Ba Tri, tỉnh Bến Tre⁽⁵⁾. Đây là lối diễn xướng tập thể những bài lục bát dài.

Giai điệu của lối nói thơ này mang tính chất kể lể. Câu nhạc phát triển trên cơ sở của một cặp lục bát. Nhịp điệu đều đặn, cắt theo 2 từ một và tốc độ chậm vừa theo nhịp của trống cơm, sanh tiền và sanh cái. Ví dụ một đoạn trong bài *Chúc Xuân* sau đây:

- Cái bắt giọng:

*Xốc quách ở / thằng quỉ / (cũng) ném ra /
Chớ cho / thằng quỉ / lộn tà / (cũng) vào đây / ...*

- Con và cái cùng xướng:

*Tháng giêng / giai tiết / (cũng) ba xuân /
Ngựa xe / đậm đuốc (ô) chặt đường / âu ca /
Tháng hai / đào mới / (cũng) trở hoa. /
Gái trai / gặp thuở / nghi gia / (cũng) lương thuận.
Tháng ba / giai tiết / (cũng) mùa xuân /
Sông Ngân / đến Võ / tinh thần / (cũng) thành thời / ...*

Lối nói thơ trong Hát Sắc bùa không chỉ được sử dụng để diễn xướng những bài hát chúc tụng mang tính chất phong tục, mà đặc

biệt được sử dụng để diễn xướng các truyện thơ hay những bài về nói về những sự kiện đáng chú ý ở địa phương. Trong thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp và thời kỳ chống Mỹ cứu nước, các nghệ nhân sử dụng lối nói thơ này để phản ánh những biến cố thời sự nhằm động viên lòng yêu nước, ca ngợi những chiến công và lên án tội ác của kẻ thù.

3. Lối hô thai là một hình thức nói thơ phổ biến ở Nam bộ khá sớm và còn tồn tại mãi đến năm trước cách mạng tháng Tám. Hô thai không chỉ phổ biến trong sinh hoạt chơi thai đố vào những ngày vui Tết mà còn trở thành hình thức diễn xướng phổ biến của những người hành khất ở các bến đò, các khu chợ búa. Lối hô thai này có lẽ bắt nguồn từ lối nói về Quảng mà biến thể của nó là lối hô thai / hô bài chòi.

Trong bài phú *Cổ Gia Định phong cảnh vịnh*, sáng tác vào đầu thế kỷ XIX, có đề cập đến nói thơ của những người hành khất, rằng: “*Bọn quân phường ngồi dưới cội, nghe đổ sữa hời khoan hời nhặt. Giọng van uống hơi thiệt tốn hơi*”... Trương Vĩnh Ký chú thích câu trên: “Bọn quân phường là quân ăn mày, nghề bị chín quai hay ngồi dưới bóng cây mát nhịp sữa mà nói thơ, cho người đi đường thấy mà cho tiền”⁽⁶⁾. Theo *Đại Nam quốc âm tự vị*, “Sanh sữa” là “đổ nhịp mà ca” (tr. 295) “dùng là hai miếng cây ván để mà gõ với nhau” (tr. 287). Như vậy, rõ ràng đây là một hình thức nói thơ rất giống với hình thức hô thai (bài chòi) của những người hành khất ở Trung bộ trong những năm trước Cách mạng tháng Tám.

Giai điệu của lối nói thơ quân phường, tuy giống với hô thai (bài chòi), song đôi khi cũng biến điệu ít nhiều.

Kết quả điều tra bước đầu ở Nam bộ, một số nơi, lối nói thơ quân phường có đặc điểm riêng là lối nhạo vắn tức là hay lặp lại 2 từ và láy thêm “l...l...” tùy thuộc vào thanh điệu của lời thơ, làm cho giai

4. Trịnh Hoài Đức, *Gia Định thành thông chí*, sđd, tập Hạ, tr. 7.

5. Xem Huỳnh Ngọc Trảng, *Hát sắc bùa Phú Lễ - chứng tích giao lưu văn hóa Trung bộ - Nam bộ*, tuần báo Văn nghệ Thành phố Hồ Chí Minh, 1980, số 150.

6. *Saigon d'autrefois*, Trương Vĩnh Ký chép ra quốc ngữ và dẫn giải. Bản in Nhà hàng C. Guiland et Martinon, Sài Gòn, 1882.

điệu và tiết tấu có biến đổi khác với hô thai. Sắc thái nói chung có nét buồn rầu.

Ví dụ:

*Trước-dền-xem-truyện / xem chuyện í...í... Tây Minh,
Gầm-cười-hai-chữ í...í... / hai-chữ-nhơn-tình / nhơn-tình...
mà éo le.
Anh-em-lẳng-lặng ơ / lẳng-lặng í...í...mà nghe.
Dữ-năn-việc-trước í...í... / việc-trước (ơ) lành dè / lành dè...
mà thân sau.⁽⁷⁾*

4. Khi những hình thức nói thơ trên càng ngày càng ít phổ cập trong đông đảo nhân dân thì một hình thức Nói thơ Văn Tiên phát triển phổ biến rộng rãi.

Khó có thể xác định được danh mục các truyện thơ lưu truyền trong dân gian giai đoạn trước và đồng thời với niên đại truyện *Lục Vân Tiên* ra đời và lưu truyền ở Nam Bộ. Song có thể đoán định được là từ thế kỷ XIX ở Nam Bộ đã có phổ biến một số truyện thơ, bên cạnh truyện *Lục Vân Tiên*, số lượng tương đối lớn các truyện thơ còn ghi trong thư mục của các nhà xuất bản ở Sài Gòn vào những năm cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX với ghi chú “Bổn cũ dọn lại” là cơ sở của sự đoán định trên.⁽⁸⁾ Tương ứng với tình hình này là một phong trào nói thơ hình hành. Truyện *Lục Vân Tiên* ra đời trong không khí sôi nổi của sinh hoạt nói thơ đó và nhanh chóng phổ cập trong nhân dân qua phong trào nói thơ này. Tác dụng của phong trào nói thơ với truyện *Lục Vân Tiên* và ngược lại đều rất quan trọng.

Truyện *Lục Vân Tiên* là sản phẩm của sự kết hợp của nền văn học bác học và văn học dân gian ở miền Nam, trong đó yếu tố dân gian chiếm ưu thế. Điều đó làm cho *Lục Vân Tiên* gần với truyện Nôm khuyết danh hơn là các tác phẩm cổ điển khác như *Chinh phụ*

7. Theo Ông Sáu Khoa ở xã Phong Phú huyện Bình Chánh, Thành phố Hồ Chí Minh.

8. Xem H. Cordier, *Bibliothica Indosinica*, Paris, Ump. National Er. Leroux, 1915.

ngâm, Hoa Tiên, Kiều, Song Tinh... Đặc điểm nổi bật cần chú ý khi đánh giá về giá trị nghệ thuật của truyện *Lục Vân Tiên* là nó mang tính chất của một truyện kể - một tác phẩm văn học được sáng tác để diễn xướng. Ngay đầu truyện, Nguyễn Đình Chiểu đã sử dụng lối nói quen thuộc của lối diễn xướng về, truyện thơ của các nghệ nhân dân gian: “Hỡi ai lẳng lặng mà nghe” và trong truyện tác giả đã sử dụng nhuần nhuyễn ngôn ngữ, thi pháp có tính chất truyện kể đại chúng, cốt làm cho người nghe kể hiểu được, nắm bắt được nội dung cốt truyện. Ngay bố cục câu truyện, cách sắp đặt các tình tiết có thứ lớp tự nhiên, gọn gàng, thành từng hồi rõ ràng mạch lạc và cách kết thúc từng đoạn gọn và nhanh, không làm cho người nghe phải chờ đợi. Ở truyện ta cũng thấy được dấu ấn của lối sắp đặt thứ lớp của kịch bản tuồng:

- *Truyện nàng xin hãy còn lâu,
Truyện chàng xin hỏi thử đầu chép ra.
- Đoạn này tôi thử ra đời.
- Đoạn này tôi thử Nguyệt Nga.
- Thử này đến thử Văn Tiên.*

hoặc có đoạn thơ gợi ta cảm giác như đang ngồi xem diễn viên hát bội đang bạch:

- *Đông Thành vốn thiệt quê ta,
Họ là Lục thị, tên là Văn Tiên.
- Đáp rằng: Ta cũng xuống thi,
Hồn Minh tánh tự, Ô Mi quê nhà.*

Điều đó cho thấy truyện *Lục Vân Tiên* là truyện thơ, có nhiều dấu ấn của một truyện dùng để diễn xướng. Với những đặc điểm của mình, *Lục Vân Tiên* đã “đứng” được trong đời sống văn hóa của nhân dân ngay từ khi mới ra đời. Truyện *Lục Vân Tiên* được tái bản nhiều lần trong những năm cuối của thế kỷ XX đã cho thấy sức hấp

dẫn đặc biệt của nó. Truyện *Lục Vân Tiên* không những cung cấp cho phong trào nói thơ một bốn thơ mới xuất sắc, mà nó còn làm nảy sinh ra một hình thức diễn xướng mang tên của nó: Nói thơ Vân Tiên.

Nói thơ Vân Tiên là một sáng tạo độc đáo trong hình thức diễn xướng tự sự ở Nam Bộ. Có người cho rằng có thể “tìm được sự liên kết giữa điệu hát bài chòi và điệu nói thơ Vân Tiên”. Song điều rất dễ nhận thấy là nói thơ Vân Tiên có nét nhạc độc đáo của nó. Nếu ở hô thai (bài chòi) giai điệu đậm tính chất kể lể nặng về tiết tấu, nhịp điệu tương đối ổn định và đơn điệu thì nói thơ Vân Tiên có tính chất ngâm ngợi, nét nhạc sinh động lúc dồn dập, lúc chậm rãi khoan thai, diễn tả.

- Hô thai (bài chòi)

*Trước đèn / xem truyện / Tây Minh, /
Gầm cười / hai chữ / nhơn tình / éo le. /
Ai ơi / lẳng lẳng / mà nghe /
Dữ răn / việc trước / lành dè / thân sau.*

- Nói thơ Vân Tiên.

*Trước (ô) đèn... xem-truyện... ở Tây Minh /
Gầm-cười-hai chữ (...ư) / nhơn tình éo...le. /
Ai-ơi-lẳng-lẳng-mà-nghe
Dữ-răn-việc-trước (ờ...) / lành-dè-thân (ơ) sau.*

Nói thơ Vân Tiên ra đời càng ngày càng làm lu mờ những lối nói thơ cũ. Giai đoạn thịnh hành của nói thơ Vân Tiên là nửa đầu thế kỷ XX - nhất là những năm 1930 - 1936. Từ năm 1936 về sau, nói thơ Vân Tiên dần dần bước vào thời kỳ suy tàn, nhường bước cho ca nhạc tài tử, ca nhạc cải lương.

Sự phát sinh và phát triển của một hình thức diễn xướng nào đó đều không bắt nguồn từ khoảng trống và cũng không thể không bám rễ vào những hình thức nghệ thuật của thời đại của nó. Nói thơ Vân

Tiên, trong những phong trào ca nhạc tài tử phát triển và những năm đầu của kịch cải lương đã “hóa thân” nhập vào sinh khí chung của xu hướng mới mẻ này. Một hình thức nói thơ mới ra đời: Vân Tiên bộ.

5. Hình thức nói thơ Vân Tiên bộ đã xuất hiện những yếu tố sân khấu kiểu nói tuồng. Song nếu nói tuồng trước kia mang dấu ấn của hát bội thì nói thơ Vân Tiên bộ lại đậm sắc thái của ca nhạc tài tử. Do yêu cầu riêng của hình thức diễn xướng này, người ta chỉ dựa vào cốt truyện của *Lục Vân Tiên* để dựng thành những “Bốn Vân Tiên bộ” ngắn. Cũng kiểu như nói tuồng, nói thơ Vân Tiên bộ, khi đang nói thơ lại “giặm” vào các bài bản nào đó, và đặc biệt “giặm” vào những đoạn nói lối. Người biểu diễn khi nói thơ, ca, hoặc nói lối lại làm bộ tịch minh họa.

Những đoạn nói lối giặm vào là những đoạn văn vần đối thoại mang tính chất dí dỏm làm cho hình thức nói thơ Vân Tiên bộ trở thành hình thức đầu tiên của sân khấu hoạt kê hoặc nói như các nhà nghiên cứu về ca kịch cải lương đó là hình thức ca ra bộ. Về thời điểm thịnh hành của hình thức nói thơ Vân Tiên bộ, có lẽ là những năm 20 của thế kỷ XX. Trong bốn Vân Tiên bộ *Bùi Kiệm - Nguyệt Nga* sau đây có đề cập đến năm sáng tác:

*U mille neuf cent vingt trois,
Dịch lại là một ngàn chín trăm hăm ba
Mấy thấy đang diễn tích chị Nguyệt Nga.
Mới dùng tay lại nói anh Bùi Kiệm này quá dè.*

Thôi thôi anh Bùi Kiệm bước vào nhà thấy chị Nguyệt Nga. Lỡ tai chị đeo bông nhận hột, cổ đeo dây kiềng vàng chạm, đội cái khăn lục soạn, bận quần lãnh lưng rút. Á khiến tâm bào Kiệm chết tề.

(Bùi Kiệm nói): “Hèn chi mà tôi ở trên kinh, qua nóng, qua nầy, qua bức, qua bội, qua lặn, qua lội, qua về. May là ông Tơ, bà Nguyệt Lão muốn xe má phấn dựa kề môi son. Này con hai mình ôi. Em lớn rồi sao em không biết chịu lớn. Năm nay tuy trời bão lụt lúa Kiệm cũng còn bảy tám thiên. Nầy ăn chung qua cho con Hai đem bỏ ống lấy tiền riêng!”

“Con hai nghe qua hỏi nè: Em thờ, em phụng, em vọng, em tưởng làm chi bức tượng Văn Tiên? Đồ ma, đồ quỷ, đồ giấy, đồ má... Em thờ ba mươi ngày, bảy mươi bữa hỏi có linh thiêng điều gì?”.

Nga rằng: “Em làm phận nữ nhi, làm thân con gái, chữ trinh, chữ chánh, chữ tiết, chữ liệt là em phải ghi trong lòng”...

Vừa mang tính chất tự sự, tính chất hoạt kê lại vừa sử dụng nhiều đối thoại kèm với điệu bộ, nói thơ Văn Tiên bộ là một hình thức diễn xướng mang ít nhiều yếu tố biểu diễn sân khấu đơn giản đã đáp ứng nhu cầu thưởng thức nghệ thuật của công chúng trước khi ca kịch cải lương phát triển.

6. Phong trào nói thơ ở Nam bộ trong những năm cuối thế kỷ XIX đến trước năm 1975 thịnh hành đến nỗi truyện thơ trở thành một loại ấn phẩm được nhiều nhà xuất bản coi là đối tượng chủ yếu trong hoạt động xuất bản của mình. Việc sử dụng máy in và sự phổ cập chữ quốc ngữ, trong chừng mực nào đó, đã tác động trực tiếp đến tốc độ phát triển và mức độ, phổ biến của sinh hoạt nói thơ.

Nhìn chung, những truyện thơ phổ biến ở Nam bộ gồm có các loại sau đây:

a. Loại thứ nhất bao gồm những truyện lấy đề tài từ cuộc sống xã hội đương thời, tạm gọi là thơ - vè. Hầu hết các sáng tác này mang tính chất “truyện ký” hay “tự truyện” nói về những con người những sự kiện có thật trong xã hội thuộc địa. Thuộc loại này có: *Thơ Thấy Thông Chánh*, *Thơ Sáu Trọng - Hai Đầu*, *Thơ Nam Kỳ* (và *Thơ Nam Kỳ tiếp*), *Thơ Hai Miếng*, *Thơ Năm Ty*, *Thơ Sáu Nhỏ*, và tiêu biểu nhất là *Thơ Mười Chúc*, *Phan Xích Long hoàng đế bị bắt*.

b. Loại thứ hai là những truyện thơ thuộc loại “bổn cũ dợn lại”. Ở loại này phổ biến là các truyện thơ cổ như: *Hoàng Trừu*, *Thoại Khanh - Châu Tuấn*, *Phạm Công - Cúc Hoa*, *Lâm Sanh - Xuân Nương*, *Bạch Viên - Tôn Các*... hoặc các truyện diễn ca các tác phẩm văn học dân gian như: *Thạch Sanh - Lý Thông*, *Con Tấm - Con Cám*, *Phạm Tải - Ngọc Hoa*, *Trần Minh khổ chuỗi*, *Nàng Út*, *Chàng Nhái*...

c. Loại thứ ba là loại truyện phát triển thêm tình tiết từ các truyện thơ cũ, thường được gọi là truyện hậu. Ví dụ: *Hậu Văn Tiên*, *Hậu Phạm Công - Cúc Hoa*, *Hậu Lâm Xanh - Xuân Nương*, *Hậu Nàng Út*, *Hậu Chàng Nhái*...

d. Loại cuối cùng là lấy đề tài từ truyện Tàu. Đây là các truyện “diễn ca” các tích truyện rút từ truyện *Tam quốc chí*, *Thuyết Đường*, *Đông châu liệt quốc*, *Thủy hử*... Loại truyện thơ này được xuất bản để chạy theo thị hiếu mê truyện Tàu lúc bấy giờ. Trong những năm 1920 - 1930, loại truyện này đã một thời hấp dẫn không ít giới bình dân Nam bộ. Trong thư mục của các nhà xuất bản có đến 20 tên truyện thuộc loại này.

Điều mới mẻ đáng chú ý trong hệ thống các loại truyện thơ nêu trên là sự phát triển loại truyện thơ lấy đề tài cuộc sống xã hội đương thời, cắt đứt mối quan hệ với những đề tài cổ, hay đề tài từ nước ngoài, để phản ánh và phê phán những sự kiện thời sự thời thuộc địa. Có thể nói các truyện thơ loại thứ nhất kể trên, trừ *Thơ Mười Chúc*, đã kế tục những ưu điểm và cả những hạn chế của *Văn Doan diễn ca* về mặt đề tài và xu hướng phản kháng. Các truyện khác tuy còn có những hạn chế, nhưng ở các truyện thơ này vẫn hiện ra, ở đây đó, tinh thần phản kháng, bất phục tùng cái trật tự, lên án sự bất công của chế độ đương thời. Hình tượng các nhân vật chính trong truyện, tuy mang nét hào hán và mạnh động, song đôi lúc cũng ánh lên cái dũng khí “giữa đường gặp chuyện bất bình chẳng tha” và tính khí trọng “nhơn nghĩa” ở đời.

Tác dụng phê phán chế độ thực dân phong kiến của các truyện thơ ấy không đều, song không phải là không có. Đó là lý do khiến thực dân Pháp cấm lưu hành các truyện thơ ấy. Do hạn chế của lịch sử, sự phê phán của các truyện ấy nói chung còn phiến diện, và có trường hợp là “hợp pháp chủ nghĩa”. Đó là nét khác biệt cơ bản của các truyện ấy so với *Thơ Mười Chúc*.

Thơ Mười Chức phản ánh một cách trung thực cuộc đấu tranh đẫm máu của anh em Mười Chức chống lại bọn địa chủ tay sai và bọn cò Tây để bảo vệ cuộc sống và ruộng đất của mình xảy ra vào năm 1928 tại cánh đồng Nọc Nặng (xã Phong Thạnh, huyện Giá Rai, tỉnh Bạc Liêu). *Thơ Mười Chức* phản ánh một cách chi tiết sự kiện và sự phẫn uất của người dân đối với bộ máy cai trị thối nát của thực dân. Nó không chỉ là một tác phẩm văn học đánh dấu sự tiến bộ về quan điểm sáng tác, về chủ đề tư tưởng mà còn thể hiện bước ngoặt đáng chú ý trong nhận thức chính trị - thẩm mỹ của nhân dân trong một giai đoạn lịch sử bùng nổ những trào lưu tiến bộ về dân sinh và dân quyền.

7. Như vậy truyền thống sáng tác truyện thơ cũng như sinh hoạt nói thơ càng ngày càng có những biến đổi mới mẻ. Từ truyện *Lục Vân Tiên* đến *Thơ Mười Chức* là một bước phát triển từ việc xác định lý tưởng đến hành động cho lý tưởng. Và từ thơ Mười Chức đến các tác phẩm sáng tác của phong trào Nói thơ Bạc Liêu trong chín năm kháng chiến chống Pháp lại thể hiện những bước phát triển của một bộ phận thuộc dòng văn học dân gian yêu nước chống ngoại xâm.

Nói thơ Bạc Liêu, một hình thức nói thơ kháng chiến, ra đời năm 1946, đã đáp ứng nhu cầu có một hình thức diễn xướng mới nhằm tuyên truyền đường lối chính sách cách mạng sâu rộng trong quần chúng. Chính yêu cầu này đã đề ra cho nghệ nhân ca nhạc tài tử Bạc Liêu Thái Đắc Hàng, người sáng tạo ra lối nói thơ Bạc Liêu, phải đề ý đến việc kế thừa nét nhạc và âm điệu của lối nói thơ *Vân Tiên* và bản *Vọng cổ*, hai hình thức diễn xướng đang hấp dẫn đông đảo quần chúng để tổng hợp thành điệu nói thơ Bạc Liêu.

Nói thơ Bạc Liêu đã kế thừa được yếu tố tự sự của nói thơ *Vân Tiên* và âm điệu tự tình của bản *vọng cổ*. Do vậy, nét nhạc nói thơ Bạc Liêu mang tính chất phức điệu.

*Má ơi con chữa muốn... chống,
Con chờ chiến sĩ thành công trở về
Đời nay chiến sĩ hiên ngang
Đánh Tây giỏi quá nên lòng con thương.*

Một thương chiến sĩ sa trường,

Hai thương súng nóp cả ngày nặng vai...

(Mười thương)

Gần như một xu hướng phổ biến, lối nói thơ nào cũng liên kết với nói lối để trở thành những hình thức sân khấu đơn giản. Nói thơ Bạc Liêu sau vài năm phát triển đã trở thành một lối hoạt cảnh kiểu nói tuồng và *Vân Tiên* bộ. Hoạt cảnh *Kêu gọi tổng phản công* là một ví dụ. Ở hoạt cảnh này sân khấu đã được phối trí cảnh một gia đình lúc trời gần sáng, có bố trí một chiếc giường và đã có giao lưu nhân vật.

Màn mở, người mẹ nói lối:

*Con ơi, cơn nước loạn cần người giúp đỡ,
Buổi khuynh nguy cậy ở thanh niên.
Tổng phản công súng nổ đi đừng,
Mau tuốt kiếm phục thù vong quốc.*

Chuyển sang nói thơ Bạc Liêu:

*Con ơi hãy dứt mối thâm... tình,
Con ra mặt trận giữ gìn biên cương.
Thà là chết ở chiến trường,
Còn hơn sống ở trên giường thê nhi.
Phản công súng nổ đi đừng,
Kia bao chiến sĩ anh hùng xông pha.
Giang sơn nghĩa nặng hơn nhà,
Lẽ nào con nghĩ tình nhà cao hơn.
Biệt ly sinh tử chỗ sồn.*

Người cha đến bên giường vén mùng đánh thức con trai và nói thơ Bạc Liêu:

Mau mau thức dậy lên đường đi con
Nóp đây ba đã cuốn tròn,
Cơm kia ba đã bó đôn hồi khuya.
Vững lòng con cứ ra đi,
Đi ra tới tỉnh kịp kỳ mộ binh...

Nói thơ Bạc Liêu tuy không phát triển thành một hình thức sân khấu nào. Song trong những năm kháng chiến chống Pháp, nó đã trở thành một hình thức diễn xướng được đông đảo công chúng đón nhận và phổ biến khắp Nam bộ.

Các hình thức nói thơ ở Nam bộ có vai trò và vị trí quan trọng trong đời sống văn hóa và tinh thần của dân Nam bộ. Các truyện thơ đến với người tiêu thụ văn học không thông qua việc đọc mà chủ yếu thông qua phương thức diễn xướng. Đó là thị hiếu thường ngoạn đặc biệt của người dân Nam bộ.

Một điểm khác là hầu hết các hình thức nói thơ đều trải qua một giai đoạn “cực thịnh” và rất nhanh chóng được thay thế bởi một hình thức nói thơ khác. Những hình thức nói thơ sau đều có kế thừa hình thức nói thơ trước. Điều đó cho thấy tính chất năng động của quá trình phát triển và khả năng sáng tạo mang tính chất cách tân của các thể hệ nghệ nhân Nam bộ. Tất nhiên, điều đó cũng thể hiện ít nhiều xu hướng ham chuộng cái mới của quần chúng khi thường ngoạn nghệ thuật.

Một mặt, với sự phát triển nhiều hình thức nói thơ khác nhau đã làm cho bộ phận văn học được gộp là “thơ” phát triển phong phú về cả số lượng tác phẩm lẫn những tiểu loại đa dạng. Nói thơ, sau này lại chen vào các môi trường diễn xướng nghi lễ. Lối “độc giảng” các bài sấm và văn của các hệ phái Bửu Sơn Kỳ Hương, Tứ Ân Hiếu Nghĩa và kể đó là các sấm giảng thi văn giáo lý của đạo Hòa Hảo là những ví dụ.

Lục Vân Tiên thời gian và cuộc sống

1. Thời gian rất nghiêm minh trong việc phân biệt những giá trị chân chính với những gì nhất thời, vô giá trị. Trong văn học nghệ thuật không hiếm những trường hợp có những tác phẩm của nhà văn này, nghệ sĩ nọ gặp cảnh sớm nở tối tàn. Và cũng có lắm trường hợp ngược lại. Đối với những tác phẩm có giá trị, ảnh hưởng của chúng không những không sút giảm bởi thời gian mà còn được tăng lên mạnh mẽ. Có lẽ truyện *Lục Vân Tiên* là một ví dụ.

Ngay từ lúc mới ra đời, truyện *Lục Vân Tiên* đã gây xúc cảm trong đông đảo công chúng: “không một người đánh cá, hay một người lái đò nào mà không hát một vài câu thơ ấy, khi họ chèo thuyền” (G. Ô-ba-rê, 1864). Nó không chỉ được đánh giá cao đối với người trong nước, mà ngay cả với các nhà nghiên cứu thực dân đương thời. Từ đó đến nay, ngay trong thời đại chúng ta, truyện *Lục Vân Tiên* vẫn tác động mạnh mẽ đối với hoạt động sáng tác của nghệ sĩ và sự thụ cảm của đông đảo quần chúng nhân dân.

Truyện *Lục Vân Tiên* đến với công chúng bằng những con đường khác nhau, có lúc trực tiếp, có lúc gián tiếp.

Thoạt tiên nó đến với công chúng bằng hình thức nói thơ - cái mà G. Ô-ba-rê gọi là “hát một vài câu thơ ấy”. Không biết giọng “nói thơ *Lục Vân Tiên*” ra đời từ lúc nào, nhưng rõ ràng là từ truyện *Lục Vân Tiên* đã sản sinh ra giọng nói thơ mang tên gọi của nó. Về mặt giọng điệu, rất dễ tìm thấy mối quan hệ giữa điệu hò bài chòi và điệu nói thơ *Lục Vân Tiên*. Điều đó cho thấy truyện *Lục Vân Tiên* là một trong những nhân tố làm nảy sinh ra giọng nói thơ *Lục Vân Tiên* mà sau này trở thành hình thức diễn xướng chủ yếu của hầu hết các truyện thơ, về, thơ - về lục bát ở Nam Bộ.

Bằng lối nói thơ *Vân Tiên*, tác phẩm *Lục Vân Tiên* đã đến trực tiếp với người nghe một cách nguyên vẹn những gì tác giả của nó đã sáng tạo. Tương tự, lối hò *Vân Tiên* (chỉ phổ biến trong phạm vi tỉnh Tây Ninh) cũng đưa truyện *Lục Vân Tiên* đến với công chúng bằng con đường trực tiếp.

Đó là hai cách đưa nguyên bản truyện *Lục Vân Tiên* đến với công chúng thính giả. Ngoài ra, kết quả điều tra thực tế, cho thấy truyện *Lục Vân Tiên* chỉ đóng vai trò một cốt truyện để từ đó, các nghệ nhân dân gian, các nghệ sĩ dựa vào đó sáng tác. Theo đó, truyện *Lục Vân Tiên* được tái hiện trong nội dung các sinh hoạt diễn xướng và đến với công chúng bằng con đường gián tiếp, dưới dạng một sáng tác mới.

Trong hò thơ, các tình tiết các nhân vật của truyện *Lục Vân Tiên* được sử dụng như những “điển tích văn học” để phản ánh, tô đậm, hay ám dụ một tình huống, một nhân cách hay một sự việc cụ thể nào đó. Thoảng hoặc, trong các câu hò đồ mới có hàng loạt nhân vật và các tình tiết của truyện *Lục Vân Tiên* đưa vào, còn phần lớn là một hoặc hai nhân vật. Đôi khi các “điển tích” của truyện *Lục Vân Tiên* tồn tại chung với các điển tích của các tác phẩm khác. Trong khoảng 60 câu ca dao (từ Bình Trị Thiên đến Nam Bộ) có liên quan đến truyện *Lục Vân Tiên*, chúng ta thấy các nhân vật *Lục Vân Tiên*, *Kiểu Nguyệt Nga*, *Bùi Kiệm* và *Võ Thê Loan* xuất hiện nhiều nhất, còn các nhân vật khác rất ít. Điều đó cho thấy chỉ có các nhân vật chính đại diện cho cái tốt và cái xấu của truyện *Lục Vân Tiên* được “sống lại

trong” hò thơ. Nó tồn tại như biểu trưng của những thuộc tính đạo đức hơn là những tình tiết có tính văn học.

2. Tác dụng và ảnh hưởng của truyện *Lục Vân Tiên* đối với các thể hệ sau này không hoàn toàn trực tiếp từ việc nghe hay đọc chính tác phẩm mà thông qua sự tái tạo của tác phẩm dưới những hình thức văn học nghệ thuật khác. Trong những sáng tác mới dựa vào truyện *Lục Vân Tiên*, có những tác phẩm tái hiện toàn bộ truyện (*Phủ Lục Vân Tiên*, *thơ tuồng Lục Vân Tiên*)... và có những tác phẩm chỉ tái tạo một vài tình tiết cốt yếu mà thôi (*Thơ Bùi Kiệm dậm*, *Đón Bùi Kiệm kiện Võ Thê Loan*, *Đón Nguyệt Nga minh oan cho Bùi Kiệm*, và các bài ca cổ...)

Qua những hình thức văn học này, truyện *Lục Vân Tiên* không chỉ đến với công chúng bằng những gì nó có, mà nó được tái tạo bằng những nghệ thuật khác. *Thơ tuồng Lục Vân Tiên* là những tác phẩm được xây dựng bằng cách kết hợp những đoạn thơ 6 – 8 của truyện *Lục Vân Tiên* với những đoạn hát Nam, hát Khách, nói lối; hoặc *Vân Tiên phủ* là tác phẩm dựa sát cốt truyện và trình tự của mạch truyện *Lục Vân Tiên* để diễn tả bằng lối phú 7 từ.

Đó là những sáng tác tái hiện hình tượng nghệ thuật của truyện *Lục Vân Tiên* theo đặc trưng nghệ thuật thể loại.

Trái lại, ở một số tác phẩm khác như *Thơ Bùi Kiệm dậm*, *Đón Nguyệt Nga minh oan cho Bùi Kiệm*, *Thơ Bùi Kiệm kiện Võ Thê Loan*, những tình tiết trong truyện *Lục Vân Tiên* được tái tạo dưới xu hướng hiện đại hóa. Ở loại sáng tác này, nhất là ở *Lục Vân Tiên ghiền*, *Vân Tiên cờ bạc*, sự hiện đại hóa đã bắt chước những đặc điểm chủ yếu của truyện *Lục Vân Tiên*, và điều đó tất yếu dẫn đến sự xuyên tạc ý nghĩa khách quan của tác phẩm. Sự hiện đại hóa thô thiển giả tạo đối với truyện *Lục Vân Tiên* cũng như việc cố ghép nó vào một thời đại nhất định, cả hai đều xem thường sự tiếp thụ tác phẩm nghệ thuật và cuộc sống hiện đại. Ở loại sáng tác hiện đại hóa này, mối liên hệ thực tế giữa những khái quát nghệ thuật của truyện *Lục Vân Tiên* và những

hiện tượng của cuộc sống xã hội thuộc địa đầu thế kỷ XX đối lập nhau rõ rệt. Tính chất phê phán xã hội suy đồi đương thời thể hiện trong cách lý giải mới, ở mức độ nhất định có thể chấp nhận được, song nói chung, kiểu hiện đại hóa này đã vượt quá giới hạn, ở đó bộc lộ những hạn chế hết sức lớn lao. Và nếu có thành công đối với việc tái tạo theo cách hiện đại hóa đối với nhân vật phản diện (Bùi Kiệm) thì ngược lại, việc tái tạo đó rất nguy hiểm vì đã làm sai lệch những hình tượng nghệ thuật của nhân vật chính diện trong truyện *Lục Vân Tiên*.

3. Việc lĩnh hội quan điểm hiện đại không nảy sinh một cách tự động, nó là kết quả của việc nghiên cứu say sưa và những suy nghĩ sâu sắc dựa trên thực tế cuộc sống đương thời. Nó là kết quả từ những tìm tòi sáng tạo của người nghệ sĩ tài năng. Việc tái tạo thiếu suy nghĩ tất yếu dẫn đến việc đề ra những tác phẩm thiếu chất sống bên trong, cũng như việc tin rằng chỉ cần trình bày chân xác tác phẩm văn học nào đó bằng ngôn ngữ nghệ thuật riêng - như sân khấu, hay điện ảnh chẳng hạn - là có triển vọng thành công cũng sai lầm nốt. Bởi lẽ, những gì được sáng tạo ra mà thiếu tư tưởng riêng, thiếu sự nhiệt tình thường làm cho khán giả thờ ơ, hoặc chỉ gây được sự chú ý ở một số đặc điểm cá biệt của những thành tựu diễn xuất riêng lẻ, những kỹ xảo nghề nghiệp hay ở việc lựa chọn diễn viên. Tiếc thay, phần lớn những kịch bản từ *Lục Vân Tiên* (1922) đến những kịch bản xuất hiện một hai năm nay chỉ làm được việc “kể lại” truyện *Lục Vân Tiên* bằng ngôn ngữ sân khấu hay ngôn ngữ điện ảnh.

Dường như các tác giả đều có xu hướng thiên về cách chuyển truyện *Lục Vân Tiên* thành kịch bản sân khấu như là sự tái hiện tác phẩm một cách chính xác và không tạo thêm cái gì mới. Tuy nhiên, cái mà chúng ta gọi là cuộc sống của truyện *Lục Vân Tiên* trên sân khấu trong việc lựa chọn tình huống khác của cốt truyện *Lục Vân Tiên* không giống nhau.

Có kịch bản theo sát cốt truyện từ đầu tới cuối (*Lục Vân Tiên* của V.C, 1992; vở cải lương *Lục Vân Tiên* của Thái Thụy Phong), có kịch bản lại chỉ chọn những tình huống chính, bố cục theo sát trình tự của mạch truyện *Lục Vân Tiên* (vở cải lương *Kiểu Nguyệt Nga* của Ngọc Cung, 1955; *Kiểu Nguyệt Nga* của Chi Lăng và Hoàng Việt, 1980) và có kịch bản bắt đầu từ lúc Lục Vân Tiên thi đỗ, cầm quân đánh giặc Ô Qua (vở cải lương *Lục Vân Tiên* của Cao Hoài Sang, 1923) hoặc từ lúc Thái sư tâu với Sở Vương kể đưa Kiều Nguyệt Nga cống Phiến (tuồng *Lục Vân Tiên* của Đỗ Văn Rờ, 1971) hay lúc sử giả truyền chiếu chỉ của Sở Vương buộc Kiều Công đưa Nguyệt Nga đi cống Phiến (tuồng *Nguyệt Nga cống Hồ* của Hồ Biểu Chánh, 1943).

Do việc tái tạo truyện *Lục Vân Tiên* một cách chính xác nên hệ thống nhân vật của các kịch bản sân khấu, ngoài tuồng *Nguyệt Nga cống Hồ* của Hồ Biểu Chánh, đều không có thêm nhân vật nào mới ngoài những nhân vật có sẵn trong truyện *Lục Vân Tiên*. Việc Hồ Biểu Chánh tạo thêm một số nhân vật mới như Kiều phu nhân (vợ Kiều Công), Bùi tiểu thư (con Bùi Ông, em Bùi Kiệm), Vương sử (sử của Sở Vương), Giáp (dân thường), Ất (người giúp việc của Lục ông), về cơ bản không làm thay đổi tình tiết nào của cốt truyện *Lục Vân Tiên*. Đó là những nhân vật phụ có nhiệm vụ dẫn dắt diễn tiến kịch có phần hợp lý hơn hoặc tăng cường tính khôi hài (nhân vật Ất cà lăm). Trường hợp thêm một số nhân vật này cũng không xuất phát từ ý đồ cải biến, có tính chất sáng tạo theo xu hướng đọc lại tác phẩm theo cách mới nhằm thể hiện một cách sâu sắc những hình tượng nghệ thuật riêng của Hồ Biểu Chánh.

Ở đây cũng cần nói thêm về cách “trích đoạn” tùy tiện đến mức làm sai lệch ý nghĩa khách quan của hình tượng nghệ thuật của tác phẩm trong vở kịch thơ *Lục Vân Tiên* (Đoàn Bích Thuận diễn ở Sài Gòn ngày 19-7-1971). Vở kịch thơ này chỉ trích đoạn đầu: từ lúc Lục Vân Tiên giả tử thấy đề đi thi đến lúc Lục Vân Tiên từ biệt gia đình Võ Công và chấm dứt chỗ Võ Thế Loan từ biệt Lục Vân Tiên với

những lời đối thoại ngọt ngào, hứa hẹn chung thủy với “ông Trạng” tương lai. Điều đó rõ ràng là vở kịch thơ này dễ khiến cho người xem có cảm nhận tốt về Võ Thê Loan, một nhân vật phản diện trong truyện *Lục Vân Tiên*. Mặt khác, vở kịch đã bỏ đi cái lõi của truyện: Mối tình chung thủy của Nguyệt Nga.

Đây là một trường hợp điển hình cho cách đọc - hiểu theo nghĩa rộng - xa rời nội dung của tác phẩm, cách cắt xén thiếu cẩn thận và thô bạo vào kết cấu hình tượng của truyện *Lục Vân Tiên*.

4. Sự tiếp thụ tác phẩm *Lục Vân Tiên* ở thời đại ngày nay không chỉ giới hạn ở việc khám phá những giá trị nội tại mang tính lịch sử của nó mà còn được hiểu có liên hệ sinh động với thời đại.

Những khái quát nghệ thuật trong truyện được được hiểu theo cách mới và chúng có thêm ý nghĩa mới.

*Sói vừa cút khỏi lang chồm tới,
Ta lại lên đường một sớm mai.
Quyết đánh tan mây bầy Cốt Đột,
Biên cương quét sạch giặc Ô Qua.
Chàng Tiên khoác áo xông ra trận,
Xin hẹn ngày về đón Nguyệt Nga.*

(Bào Định Giang - *Tấm lòng biển cả*, 1979)

Truyện *Lục Vân Tiên* trong thời đại ngày nay lại bật ra những nét đồng nhất với thời điểm và hoàn cảnh của người tiếp thụ.

*Dưới hầm đọc Lục Vân Tiên,
Còn nghe vó ngựa bình Phiên thuở nào.*

(Hường Triều,

Trong tổng tiến công đọc “Lục Vân Tiên”, 1968)

Sự mở rộng phạm vi và khơi sâu ảnh hưởng của tác phẩm đối với những thế hệ gần đây cho thấy tất cả mọi yếu tố thẩm mỹ - văn học

cấu thành của tác phẩm đều hoàn toàn không có giá trị ngang nhau, và tác dụng của chúng đã thay đổi.

Trước kia, cái trung, hiếu, tiết, nghĩa được đánh giá cao; cái thuộc về đạo lý được coi như yếu tố chủ yếu thậm chí là duy nhất tạo nên giá trị của tác phẩm. Về sau giá trị của tác phẩm đã xác lập trên những căn cứ khác. Chẳng hạn ở thời kỳ kháng chiến chống Pháp, có người thích đọc truyện *Lục Vân Tiên* ở chỗ nhân vật Cốt Đột “mắt thau râu đỏ” có nét tương đồng nào đó với bọn thực dân cướp nước và những chiến sĩ yêu nước tìm thấy hình bóng của mình trong cuộc bình Phiên của Lục Vân Tiên.

*Từng mơ một trận hiển vang,
Vân Tiên siêu bạc mao vàng,
Trùng trùng binh nghĩa nhấp nhô,
Mím cười vịnh biệt bên bờ Hàm Luông.*
(Hường Triều, bdd)

Hoặc:

*Kháng chiến quê hương xa,
Đêm gặp Kiều Nguyệt Nga.
Bỗng giật mình thức dậy,
Nhớ cô gái cạnh nhà.*
(Lê Anh Xuân, *Độc thơ Đỗ Chiểu*)

Như vậy, một số giá trị cổ hữu trong truyện *Lục Vân Tiên* do những biến đổi trong đời sống xã hội, trong xu hướng thẩm mỹ mới đã không còn giữ được chức năng hữu hiệu, như cũ nữa, và hiện nay, cũng như trong tương lai, công chúng còn tiếp tục khám phá trong truyện những giá trị mới mẻ.

“Thơ rơi” là gì?

Sự có mặt của thơ rơi trong thực tiễn sinh hoạt văn hóa dân gian Nam bộ buộc phải xem xét nó như một đối tượng nghiên cứu - mặc dù nó chưa từng được liệt vào danh sách những thể loại văn học dân gian.

Thơ rơi là gì? Nội dung nó chứa đựng những gì? Và nó được thể hiện bằng hình thức văn học nào? Mục đích chính của bài viết này là nhằm trả lời những câu hỏi trên.

I.

Việt Nam từ điển của Lê Văn Đức định nghĩa “Thơ rơi còn gọi là thơ nặc danh. Thơ này tố cáo một người nào đó mà không ký hay để tên thật của mình” (tr. 1594). Định nghĩa của Lê Văn Đức cũng khá thống nhất với định nghĩa của tác giả Đại Nam quốc âm tự vị về động từ “Rơi thơ” là: “làm thơ cáo ai, nói chuyện ai có ý bỏ rơi rất cho người ta lợm mà không để tên mình” (tr. 262). Các định nghĩa trên xác nhận thơ rơi là một loại thư tín, nhưng chưa phản ánh đầy đủ đặc điểm tính chất của thơ rơi và sinh hoạt nói thơ rơi.

Trong sinh hoạt nói thơ rơi “bức thư” chủ yếu được công bố hàng miệng, trực tiếp và công khai như một hình thức diễn xướng dân gian thông thường. Có nơi thơ rơi được dùng để ru hay ngâm

nga giải sầu khi đêm khuya vắng lặng hay lúc rảnh rỗi. Có lẽ về nguồn gốc các lá thơ rơi ấy là của một người nào đó. Nhưng nếu nội dung của lá thơ ấy hàm chứa những yếu tố văn học thẩm mỹ có tính cộng đồng của một thời đại nên nó được phổ cập. Quá trình lưu truyền đồng thời với quá trình gạn bỏ những yếu tố chỉ định, thay thế vào đó những yếu tố phiếm chỉ để đáp ứng nhu cầu sử dụng chung của nhiều người. Do tính “phiếm chỉ” tên người gởi, mà các định nghĩa rút từ các từ điển nêu trên gọi là thơ nặc danh, thơ không để tên mình. Thật ra, trong thơ rơi, không chỉ tên người gởi mà cả tên người nhận đều phiếm chỉ. Điều đó cho thấy thơ rơi không chỉ phổ biến giới hạn giữa người “nói thơ” và đối tượng nhận được “rơi thơ”. Trái lại, mỗi bức thơ rơi lưu truyền trong một tập thể khá rộng rãi, chủ yếu bằng phương thức đọc thuộc lòng công khai.

Xem xét nội dung các bài thơ rơi sưu tầm được ta thấy chúng thường ở dạng những lá thơ thăm hỏi cha mẹ, bạn bè, hay lời trai gái tỏ tình hoặc trách cứ nhau. Đôi khi ở thơ rơi có tính chất tự sự, song nói chung tính chất trữ tình là chủ đạo và vì chứa đựng tâm sự nên mang sắc thái lời tự tình. Sau đây là một bài ví dụ:

1. Thơ của người con xa xứ gởi cho gia đình:

Tà Lớn xứ này con ở tạm,
Nghiep lưới chài ngày tháng nấu nường.
Gởi thơ cho cha mẹ tỏ tường
Cùng huynh đệ đặng cho hân ý.
Kể từ ngày con đăng trình vạn lý.
Đến bây giờ có bảy tháng dư.
Nghiêng mình nằm nhớ tới mẩu từ
Ngồi trở dậy ruột tằm quặn thắt
...

Việc ở ăn nhiều nỗi đắng cay,
Vái trời Phật xin về quê cũ.
Xứ hiểm địa chim kêu vượn hú,
Để ngâm sâu nhiều nỗi đa đoan.
Ngó dưới sông cá sấu lội dư ngàn,
Nay con tôi nguồn cao nước đục.
Loại thú cầm nhiều thú chình ghê,
Giống chằn tinh lảng vảng dựa bên hè.
Con gấu ngựa tôi lui gần xó vách⁽¹⁾.

2. Thơ gởi bạn cũ

Niềm cố hữu bao châu khó sánh,
Nghĩa kim bằng vàng bạc khó bì.
Chúc thái bình cho bạn cố tri,
Mừng thiên lộc danh bao thẻ bạc.
Phỉ dạ bấy mã phùng bá lạc,
Vui lòng thay bằng điệu ngộ phong.
Đã hai đấng huynh đệ đồng song,
Trò nhơn nghĩa ví trò cốt nhục.
Gẫm cuộc thế có hồi trong đục,
Xin kim bằng suy lượng gần xa.
Sách có chữ rằng: Tiên trị kỳ gia,
Vui lòng nhớ tâm hành chánh đạo⁽²⁾.

1. Sơn Nam, *Nói về Miền Nam*, Sài Gòn, Lá Bối, 1967.

2. Xuất xứ: Ông Chín Nhẹ, ấp Bàu Điều, xã Phước Hiệp, huyện Cù Chi, Thành phố Hồ Chí Minh.

3. Thơ chàng trai gởi cho cô gái

Thảo thảo dài hàng chữ,
Trước thăm phụ mẫu sau thực nữ tường tri.
Kể từ ngày lui tới đôi khi,
Thấy thực nữ đem lòng thương nhớ.
Phụ nữ ơi!
Bước cặng về, khóc cười cũng lỡ,
Cần hàm răng dậm đất kêu trời.
Người nghĩa ơi có biết cho anh,
Mối tơ sầu bao xiết nhớ thương.
Đêm năm canh nằm chẳng bén giường,
Ngày sáu khắc biếng ngồi son triện.
Câu thiên lý như lai bất viễn,
Nhứt phú tâm hà tắc vô do.
Thấy mặt người đôi cũng như no.
Vắng mặt người khóc hoài không ngớt...⁽³⁾

4. Thơ cô gái gởi cho chàng trai

Thảo thảo vài hàng chữ mực
Chữ để một bức thơ vàng:
Gởi thăm chàng đôi chữ bình an,
Sau tỏ nỗi một giây cảm sát.
Chiều thơ thần nghe ve kêu réo rắt,
Tối vào ra nghe tiếng dế ngân nga.
Ngồi khoanh tay châu lụy nhỏ sa,

3. Xuất xứ: Bà Bảy Gọn, xã Trung Lập, huyện Cù Chi, Thành phố Hồ Chí Minh.

Nhớ bạn vàng lụy rơi ảo não.
 Đó thương đây thương hơn thương đạo,
 Đây thương đó thương nghĩa thương tình.
 Ngó biển Đông sóng dợn linh đình,
 Nhìn Thiên Lân non cao vời vời.
 Cảm thương chàng, cảm từ tiếng nói,
 Thương là thương nết đứng nết ngồi.
 Ruột chín chiều nhớ tới khúc nôi,
 Gan ba lá thương anh trường đoạn...⁽⁴⁾

5. Một đặc điểm đáng chú ý là thơ rơi thường chú trọng đến đề tài phản ánh tâm sự của người tù. Trong số những bài thơ rơi sưu tầm được, những bức thư từ nơi tù ngục gửi về cho gia đình, kể về những nỗi xót xa và lòng căm giận đến phần nộ của người tù đối với chế độ lao tù thực dân chiếm tỷ lệ rất lớn.

5.1. Nay anh tỏ vài hàng tâm sự nhỏ

Gởi cho em bầu tường tri.
 Kể từ ngày bị lính bắt đi,
 Làm trần nộ gởi anh lên quan tòa.
 Anh tưởng rằng có phúc sẽ qua,
 Đâu nèn nổi mắc nơi tù rạc.
 Trong cạp rằng quắt nạt,
 Ngoài lính gác giảng dạy.
 Nay anh tả thơ nhàn rưng rưng nước mắt,
 Chốn lao tù như cửa sổ ngựa qua.
 Tưởng cùng nhau chống vợ hiệp hòa,

4. Xuất xứ: Bà Cao Thị Sờ, xã Đa Phước, huyện Bình Chánh, Thành phố Hồ Chí Minh

Nay đau nỗi cắt phân hai ngã.
 Thương cha mẹ tác cao già cả,
 Ngắm phận mình vợ yếu con thơ.
 Chốn loan phòng em bớt đợi chờ.
 ...
 Ngó sau lưng chú xếp đũa roi,
 Nhìn trước mặt thẳng cai mắng nhiếc.
 Đường sanh tử, tử sinh nào biết,
 Lẽ mất còn còn mất nào hay.
 Nhớ thuở xưa Tô Vũ bị đày,
 Dương Tước cũng chẵn dê ai Bắc.
 Vào lao ngục chân mang xiềng sắt,
 Ngó xuống lưng mảnh chiếu chẳng lành.
 Áo dạ xanh rách trước rách sau,
 Cơm gạo lúc bữa no bữa đói.
 Ngoài lính gác chẳng cho ăn nói,
 Chốn ngục tù luống những thương ôi.
 Có miếng trầu không có miếng vôi,
 Có miếng thuốc lại thôi miếng giấy.
 Đường lao khổ anh đà ngó thấy,
 Xin em đừng đem dạ ưu phiền.
 Tả trong thơ nước mắt nhỏ liễn,
 Nghĩa vợ chồng tình dài giấy vẫn!⁽⁵⁾

5. Xuất xứ: xã An Thạnh, huyện Bến Thủ, tỉnh Long An.

5.2. Bồi mẹ già chưa rõ?

*Con tả thơ cho mẹ đặt nghe.
Tối bữa ăn ngồi dựa xó hè,
Trời hé nắng núp vào bên vách.
Bữa chủ nhật tắm kỳ chưa sạch,
Thấy người đi đường vui biết đường bao.
Ngó lên đường học trò đi học lao xao,
Lần tay đếm biết bao nhiêu chục.
Ngó xuống chợ lui ngui lúc ngúc,
Lính mã tà cả bát vạ thiên.
Ngó lên đường xe chạy liến liến,
Tan buổi chợ người đi néo gót.
Giọng kèn Tây kều đã lạnh lót,
Giọng sáo kều nhiều nỗi rành rang.
Nhiều đội cai lon đóng trắng vàng,
Xem nón ni sắc đen tợ hổ.
Chiều tập binh trống đánh rền rền rộ rộ,
Tối vô nhà tiếng nhỏ tiếng to.
Chốn để lao đèn đuốc tối mờ,
Xem tù tội chịu đà sao xiết.
Lính nhiều chú ác gian quá nghiệt,
Đánh chửi hoài, hổ biết đường bao...⁽⁶⁾*

Những bài thơ rơi trích dẫn trên đây cho thấy thơ rơi không chỉ giới hạn trong việc phản ánh những tâm sự, những lời thăm hỏi mà

6. Theo anh Hai Trào (xã An Thạnh, huyện Bến Cầu, tỉnh Tây Ninh) bài này do ông cố anh, tên là Trần Văn Chỗ sáng tác từ nhà lao Tây Ninh gởi về vào khoảng cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX.

còn mở rộng phạm vi phản ánh của mình để thu tóm những hiện thực sinh động của cuộc sống khổ cực và đau thương của con người trong xã hội cũ. Những bức thơ rơi phản ánh khá phong phú nhiều mặt của cuộc sống xã hội. Song không phải bức thơ rơi nào cũng được mọi người lưu truyền. Những bức thơ còn bảo lưu trong dân gian hẳn đó là những bức thơ có giá trị về mặt nghệ thuật và chứa đựng những nội dung sâu sắc phù hợp với yêu cầu thẩm mỹ, tinh thần của một thời đại nhất định. Điều đó cho thấy mặt nào đó giá trị nội dung của thể loại văn học dân gian này.

II.

Phần lớn các bài thơ rơi sưu tầm được đều được làm bằng thể thơ 7 từ. Nhịp chủ yếu là nhịp 3/ 4 hoặc 3/ 2/ 2 và vần chủ yếu là vần chân. Thể thơ 7 từ như trên là thể thơ dân gian khá phổ biến trong tục ngữ, ca dao dân ca, về văn và đặc biệt trong lối nói lối, nói sử của các hình thức biểu diễn sân khấu dân tộc truyền thống⁽⁷⁾.

Ngoài những bài theo thể thơ 7 từ thuần nhất, thỉnh thoảng có những bài thơ rơi có chen những đoạn thơ có số từ ít hoặc nhiều hơn. Điều đó cho thấy thơ rơi trước khi có được thể thơ 7 từ ổn định hẳn được thể hiện bằng một hình thức văn học khác.

Như chúng ta biết, trong văn học cổ điển thường dùng lối văn xuôi (tản văn). Về hình thức, câu văn xuôi cổ phân biệt với văn xuôi mới (tức văn xuôi hiện đại) ở chỗ là tuy trên “lý thuyết” văn xuôi cổ là không buộc phải có vần và có đối, nhưng thật ra ít nhiều đều có đối có vần.

Khoảng cuối thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX, câu văn xuôi tuy có mới hơn song vẫn còn nhiều tác phẩm, kể cả tiểu thuyết, vẫn còn sử dụng lối văn xuôi mang tàn tích của văn xuôi có vần, có đối cổ. Ở Nam kỳ, trên báo chí như *Gia Định báo*, *Nông cổ mín đàm*, *Lục tỉnh tân văn*... hay trong các truyện dài thời kỳ này, bên những bài báo và

7. Những bài hát trong Dương Tử - Hà Mậu của Nguyễn Đình Chiểu cũng theo thể thơ này.

những truyện dài viết theo lối văn xuôi mới vẫn còn phổ biến nhiều bài, nhiều truyện theo lối văn xuôi có đối. Ví dụ:

1. Bài *Tiểu tự* của bài thơ song thất lục bát nói về trận bão lụt năm Thìn (1904) ở Gò Công của tác giả Trần Quan Văn:

“Nhơn lúc trong nhà không rảnh, đôi khi ngoài ngõ chẳng vui:
dụng tiểu binh thì sợ sai mồi, xoang khiến hứng mắc bể đơn tiện.
Ngồi coi sách, nằm thôi coi truyện, ra ngó quanh, vào lại ngó vợ.
Học Ngươn Hòa một phép bàn thơ, theo Châu Mãi hai vai gánh củi.
Xét thân phận tui nên quá tui, tác bầm lăm còn đeo đuổi cái nghèo.
Chạnh nhơn tình sầu rất đối sầu, ngày sâu khắc lại lằng xằng cái cực.
Trời xanh phụ tuổi xanh quá ức, phận bạc xa thẻ bạc nên buồn.
Học Châu Công đời ít kẻ thương, đôi Bảo Thúc thế ầu chẳng có.
Lời quẻ kịch phong kia tục nọ, giọng nhỏ to tiếng nói hơi trầm.
Trước ướm lời với bạn tri âm, sau ngâm lộng đường xài hay dở.”⁽⁸⁾

2. “Trên chữ để Tần Hiệp nhà ga, dưới chạp rao người ta lên xuống.
Huê khát nước thấy dừa muốn uống, tính xuống mua mà xuống lại e,
may đâu con bán dừa đem lại kể xe, cho hành khách tiện bề mua lấy.
Huê mừng dạ mau chân bước lại, kêu hỏi thăm một trái mẩy đồng.
Xây đâu gần bên nà có một thấy thông, chợt thấy khách má hồng bần rùn.
Trơ mắt hỏi thăm trong bụng: “Có phải Thúy Kiều xưa nay sống lại chẳng?
Thấy mới lần tay toan mở túi gió trăng, kiểm lời ghẹo ả hằng cung nguyệt.”⁽⁹⁾

Với lối văn xuôi có đối có vần, trước năm 1920, Lê Hoàng Mưu là tác giả hấp dẫn được đông đảo người đọc. Từ năm 1920 về sau, tiểu thuyết của Nguyễn Chánh Sắt, Hồ Biểu Chánh không còn sử dụng những câu văn có đối có vần nữa, song ở một số đoạn “trữ tình”, người đọc vẫn còn bắt gặp những câu văn đối nhau nhịp nhàng. Những năm 1923, 1924 yếu tố hấp dẫn của truyện *Giọt máu chung*

của Tần Dân Tử vẫn là những câu văn có đối có vần. Điểm đáng chú ý là các truyện *Thấy Lazaro Phiến* (của Nguyễn Trọng Quấn)⁽¹⁰⁾ và *Kim thời dị sử* (của Biển Ngủ Nhụy)⁽¹¹⁾ không được sự hâm mộ của người đọc một phần vì lối hành văn trơn tuột của thể văn xuôi mới. Điều đó cho thấy, lúc bấy giờ thể văn xuôi có đối có vần chiếm vị trí quan trọng trong thị hiếu thưởng ngoạn văn học của đông đảo người đọc.

So sánh thể văn xuôi có đối có vần phổ biến trong những năm cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX với hình thức văn học của thơ rơi ta thấy có nhiều điểm gần gũi như có đối, có vần, có khi giống nhau ở nhịp 3/4, 3/2/2. Điều đó cho thấy hình thức văn học của thơ rơi có thể thoát đầu là thể văn xuôi cổ. Dần dần, do yêu cầu “diễn xướng” nói thơ rơi, yêu cầu truyền miệng của sáng tác dân gian, thơ rơi dần dần đi vào ổn định với thể thơ 7 từ, nhịp 3/4, hoặc nhịp 3/2/2 vẫn chân, và thỉnh thoảng lại có đối.

3. Những bức thư viết theo thể thơ 7 từ trên xuất hiện khá phổ biến trong các truyện thơ quốc ngữ, xuất bản đầu thế kỷ XX là hiện tượng đáng chú ý, cho thấy ảnh hưởng của thơ rơi với truyện thơ thời kỳ này.

Các truyện thơ nôm cổ thường sử dụng thể thơ sáu tám từ đầu đến cuối truyện (*Hoa Tiên*, *Phan Trấn*, *Thạch Sanh*, *Kiểu*, *Lục Vân Tiên*) hoặc có truyện thỉnh thoảng chen thêm văn tế, thơ thất ngôn bát cú (*Song Tinh*, *Dương Tử - Hà Mậu*...). Đặc biệt ở truyện *Song Tinh* có chen một bức thư nhưng viết bằng thể tứ lục⁽¹²⁾ hay *Phạm Công tân truyện*⁽¹³⁾ có chọn việc viết thư bằng thể thơ 4 từ. Còn như truyện *Lục Vân Tiên* ít nhất là có bốn lần tác giả có đề cập đến “thư”, song vẫn không đưa loại thư tín chen vào truyện:

10. Nxb. J. Linage Librairie - Editeur, Sài Gòn, 1887.

11. Nxb. Imp Modern L. Héloiry et S. Moutegout, Sài Gòn, 1921.

12. Nguyễn Hữu Hào, *Truyện Song Tinh* (Đồng Hồ sao lục), tr. 163.

13. *Phạm Công tân truyện*, Nguyễn Quang Xỹ và Hoàng Văn Suất phiên âm và chú giải, Phủ Quốc vụ khanh đặc trách văn hóa xuất bản, 1971, tr. 107 và 140.

8. *Nông cổ minh đàm*, số 160, ngày 6-9-1904.

9. Trích *Oán hồng quần truyện* của Mộng Huê Lầu Lê Hoàng Mưu, Nxb. Imp de l'Union, Sài Gòn, 1920.

- Lần thứ nhất lúc cha Vân Tiên trao thư cho Vân Tiên gởi cho cha Võ Thế Loan:

Câu 327 - *Chữ rằng Hồ Việt nhất gia,
Con đi tới đó trao qua thư nầy.*

- Lần thứ hai là lúc Vân Tiên trao thư cho cha Thế Loan:

Câu 343 - *Hàn Giang phút đã tới nơi,
Vân Tiên ra mắt một hồi trình thư.*

- Lần thứ ba là lúc Vân Tiên được thư báo tin mẹ mất:

Câu 551 - *Vân Tiên vừa bước cẳng ra,
Bỗng đâu xảy gặp tin nhà gởi thư.
Khai phong mới rõ sự cơ,
Mình gieo xuống đất dật dờ hồn hoa.*

- Lần thứ tư là lúc Kiều Nguyệt Nga viết thư để lại cho cha con Bùi Kiệm, trước lúc bỏ nhà Bùi Kiệm ra đi:

*Xây vừa tới lúc canh ba
Nguyệt Nga lấy bút để vài câu thơ
Dán lên vách phần một tờ
Vai mang bức tượng một giờ ra đi*

Việc không đưa loại “thư” vào truyện thơ hẳn có nhiều nguyên do cần giải thích. Song đó không phải nhiệm vụ của bài viết này. Ở bài viết này việc trình bày vấn đề trên nhằm làm sáng tỏ thời điểm “thịnh hành” của thơ rơi. Điều có thể khẳng định là loại thư viết theo thể 7 từ như thơ rơi đến thời điểm Lục Vân Tiên vẫn chưa xuất hiện trong truyện thơ. Sự thịnh hành này không chỉ ở sinh hoạt nói thơ rơi trong dân gian, mà còn ở cả sáng tác văn học thời đó, đặc biệt là truyện thơ bình dân. Ở truyện thơ bình dân đầu thế kỷ XX, các bức thư vẫn viết bằng thể thơ 7 từ, nhịp 3/ 4 (hoặc 3/ 2/ 2), vần chân

thịnh thoảng có đối, chen vào các truyện thơ 6 / 8 khá phổ biến. Chẳng hạn các đoạn trích trong các truyện thơ sau đây:

1. Làm một bức thư, trước gởi thăm nhạc mẫu sau gởi thăm em
bậu hai chữ bình yên. Kể từ ngày kết ngời ngãi giao duyên,
nhớ mẹ nước mắt sa không ráo. Ngồi phu thê can thường chi
đạo, ơn mẹ già nan báo hồi trời. Đêm năm canh nước mắt lụy
rơi, ngày sáu khắc dạ đau quặn quặn. Ngày trông trời mau lên
mau lặn, đêm than thân thở vắn than dài...

(Thơ Mỵ Dội)

2. Trước kính lạy hai ông bà bái, sau gởi thăm chúc việc bình
an. Kể từ ngày dời gót băng ngàn, lên đất Mỹ về tòa kêu án.
Nay quan trên công bình rất đáng, lấy luật hình lại xử trảm
chi. Nay gởi thư cô bác tường tri, cùng thăm viếng đệ huynh
mạnh giỏi. Sự sinh tử trước sau nào khỏi, xin dưới này đừng
nhớ đừng thương. Sau dẫu tôi hồn xuống suối vàng, ơn cô bác
còn ghi ngàn thuở...

(Thơ Sáu Trọng)

3. Trước trọng kính thăm nhạc mẫu sau ngỏ thăm em bậu bình
yên. Kể từ ngày cách trở sơn xuyên, nhớ nhạc mẫu lụy tuông
chẳng ráo. Niềm phụ phụ tào khang chi đạo, ơn mẫu từ nan
báo hồi trời. Đêm năm canh thổn thức lụy rơi, ngày sắc khắc
dạ đau quặn quặn. Dạ hằng trông ngày vắn mau mau, đêm
năm canh thơ thẩn dầu dầu...

(Thơ Mã Ô)

4. Trước kính lạy mẫu thân bá bái, sau ngỏ lời cô bác tường tri.
Kể từ ngày con ôm sủng ra đi, bị thăm thăm án bắt giam ngục
tối. Con cũng biết rằng con vô tội, ngặt bề trên ức hiếp bao
nhiều. Ước cho con mắc chốn tù lao, làm sao khỏi ra vào đối
nại. Thương một nỗi bốn em khờ dại, bị sủng cò bản giải mạng
chung. Đây thân con tận lực kể cùng, rầu một nỗi ngục trung
vắng vè. Thương từ mẫu ở nhà quạnh quẽ, nhớ cháu thơ chịu

chất theo bà. Con có cha rày ra cô độc, vợ có chồng khác thể
vọng phu. Ở khám trung như đứa đui mù. Nay mới rõ lao tù
chốn ấy...

(*Thơ Mười Chức*)

Sự đặc dụng của loại thơ kiểu thơ rơi trong truyện thơ bình dân
cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX và dấu vết gốc gác của nó trong văn
xuôi có đối có vần trong thời kỳ này hẳn có mối quan hệ hữu cơ
nhau. Một điều có thể nêu ra ở đây để củng cố cho ý kiến đã nói trên
là hình thức văn học của thơ rơi hẳn bắt nguồn từ thể văn xuôi cổ.
Thời điểm ổn định của nó với thể thơ 7 từ có lẽ vào cuối thế kỷ XIX -
đầu thế kỷ XX.

Sinh hoạt nói thơ rơi - có nơi còn gọi là nói ân tình, nói nhơn
ngãi, nói nhơn đạo - là sinh hoạt dân gian khá phổ biến ở Nam Bộ,
nhất là vùng ngoại thành Thành phố Hồ Chí Minh và miền Đông
Nam Bộ. Trữ lượng của thể loại này khá phong phú. Nội dung của
nó phản ánh khá nhiều mặt sinh hoạt lịch sử - xã hội của cuộc sống,
đáng được đối xử như những thể loại văn học dân gian khác. Mặt
khác, nghiên cứu về hình thức văn học của nó không chỉ có khả
năng làm sáng tỏ quá trình phát triển hình thức văn học của bản
thân nó mà còn mở rộng tầm hiểu biết đến tiến trình của văn xuôi
Việt Nam ở buổi đầu của báo chí và tiểu thuyết.

Tìm hiểu nguồn gốc và đặc điểm của múa bóng ở Nam Bộ

I.

1. *MÚA BÓNG* là một tiết mục của *hát bóng rỗi*, một hình thức
diễn xướng tổng hợp có chức năng thực hành nghi lễ ở miếu thờ các
nữ thần, miếu thờ Thổ Địa và lễ Tạ trang của các gia đình có thờ Bà,
thờ Ông Độ Mạng⁽¹⁾. Do vậy, việc tìm hiểu nguồn gốc và đặc điểm
của *múa bóng* buộc phải đặt nó trong vòng tay ôm ấp nó là *hát bóng
rỗi* và trong lòng người mẹ sản sinh ra nó là tập tục tín ngưỡng thờ
nữ thần, thường gọi là tục thờ Bà, thờ Thánh Mẫu.

Tập tục thờ cúng nữ thần (Bà Chúa Ngọc, Bà Chúa Động, Bà Thủy
Long, Bà Hỏa, Cô Hồng, Cô Hạnh...) ở Gia Định được thư tịch cổ để
cập sớm, nhất là trong sách *Gia Định thành thông chí* (biên soạn vào

1. *Hát bóng rỗi* gồm các tiết mục chính: Khai tràng; Chầu mời - Thỉnh tổ; Mời tiên ra tuồng;
Phước lộc (gồm các trò: ông Đông, Thanh Đường hạ san, Bà trạo nghinh năm Bà, Hội năm
Bà); Trạng - Nàng xuống huê viên, chập bóng - tuồng Địa Nàng; Múa Bóng (Dâng bóng, Dâng
mâm, múa "Đố chơi"), Bán lộc và An vị.

Xem thêm, Huỳnh Ngọc Trảng, "Các hình thức diễn xướng dân gian ở Gia Định - Sài Gòn",
trong *Địa chí văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh*, tập 3, tr. 44 - 54.

đầu thế kỷ XIX) và sau đó, việc “hay dùng cốt bóng múa hát, lấy làm vui thích” lại được nói đến trong *Đại Nam nhất thống chí*. Đây là những cứ liệu ít ỏi nói về sự thịnh hành của tập tục tín ngưỡng này và hình thức múa hát nghi lễ của nó. Tuy nhiên, điều cần lưu ý rằng, những cứ liệu đó hoàn toàn không có nghĩa là đến thế kỷ XIX, ở Gia Định mới có tục thờ Bà cũng như hình thức diễn xướng nghi lễ gắn với việc thực hành nghi lễ của tập tục đó mà cho phép chúng ta đoán định được là những thứ ấy đã ở vùng đất này sớm hơn thời điểm đó.

2. Kết quả điều tra thực tế cho thấy rằng, các nghệ nhân múa bóng ở Gia Định không chỉ “du diễn” ở miền Tây Nam Bộ mà thường xuyên diễn ở miền Đông Nam Bộ, ra đến các tỉnh cực Nam Trung Bộ đặc biệt phổ biến là ở Phan Thiết, Phan Rang... Họ gắn bó với các hội miếu ở miền Đông Nam Bộ và cực Nam Trung Bộ nhiều hơn miền Tây.

Mặt khác, các nghệ nhân múa bóng Gia Định thường coi trọng “trình độ nghệ thuật” của nghệ nhân múa bóng ở miệt ngoài đó, và không ít các nghệ nhân miệt ngoài ấy được rước vào để dạy nghề. Trường hợp bà bóng Tuất (gốc ở Phan Thiết), một nghệ nhân múa bóng qua đời khoảng những năm 1980, được một số nghệ nhân múa bóng ở Thành phố Hồ Chí Minh hiện nay coi là “Bà thầy” của mình là một ví dụ.

Những điều nói trên cho thấy rằng múa bóng Nam Bộ (hát bóng rồi) nói chung về cơ bản không khác biệt là bao với múa bóng ở các tỉnh cực Nam Trung Bộ. Nói cách khác, chúng có quan hệ gốc gác với nhau và xét cho đến cùng, chúng có cùng một nguồn gốc.

3. Như chúng ta biết, tục thờ nữ thần của người Việt ở Trung Bộ và Nam Bộ có quan hệ giao lưu với dạng thức tín ngưỡng này của người Chăm. Bà Chúa Tiên, Bà Chúa Ngọc, Bà Cố Hi, Cậu Chài, Cậu Quý... vốn là các thần bảo hộ của người Chăm đã thâm nhập vào Nam Bộ một cách gián tiếp. Chúng đã được người dân Thuận - Quảng Việt hóa từ những thế kỷ trước để rồi sau đó, chúng được

những di dân Thuận - Quảng mang theo vào đất Gia Định lập nghiệp. Đi cùng với các tập tục tín ngưỡng đó là các hình thức diễn xướng nghi lễ tương ứng. *Hát bóng rồi, múa bóng* hẳn cũng đã có mặt ở đất Gia Định theo các đợt di dân vào khai phá mảnh đất ở phía Nam tổ quốc và hình thức diễn xướng nghi lễ này, theo đó, vốn đã có quan hệ nguồn gốc với diễn xướng nghi lễ của người Chăm.

Việc đưa ra kết luận trên đây không chỉ căn cứ ở sự tương đồng của múa bóng Nam Bộ và múa bóng Nam Trung Bộ, mà còn có thể đưa ra nhiều chứng cứ lịch sử của nó, cũng như có thể tìm thấy những tàn tích Chăm trong múa bóng Nam Bộ ngày nay.

Tục thờ nữ thần Pô Inư Nugar (còn gọi *Thiên Y Ana, Ana Diễn Bà Chúa Ngọc thánh phi, Thiên Y Ana Diễn Ngọc Phi, Hồng Nhân phổ tế linh ứng thượng đẳng thần, Bà Chúa Ngọc, Chúa Tiên...*) của người Chăm Thành từ lâu đã ảnh hưởng khá phổ biến trong người Việt khắp Bắc Trung Bộ đến Nam Bộ. Theo đó, hình thức diễn xướng nghi lễ, tục gọi là múa bóng của người Chăm (do các bà bóng *Pajao* thực hiện) cũng đã được người Việt tiếp nhận để thực hành nghi lễ trong việc cúng tế vị nữ thần này, và sau đó là các vị nữ thần, các Cô, các Cậu khác của người Việt. Tiêu biểu cho tập tục tín ngưỡng này là Huệ Nam điện ở Hòn Chén (Ngọc Trản) ở Huế và kể đó là Tháp Bà Nha Trang⁽²⁾.

Nếu ở Huế, hình thức diễn xướng nghi lễ này vừa chịu ảnh hưởng của lối *hầu bóng* (và *hát chầu văn*) của tục thờ Tam tòa thánh mẫu miền Bắc, vừa chịu ảnh hưởng của múa bóng thì ở Khánh Hòa và

2. Xem thêm:

- Nghiêm Thẩm, “Tồn giáo của người Chăm ở Việt Nam”, tạp chí *Quê hương*, 1962, số 34, tr. 108.
- Nguyễn Văn Luận, “Góp phần tìm hiểu tín ngưỡng của người Chăm”, *Việt Nam khảo cổ tập san*, số 5, 1968, tr. 79.
- Thái Văn Kiểm, “Sự tích bà ‘Thiên Y’”, *Văn hóa nguyệt san*, 1955, số 17.
- Trần Văn Toàn, “Thiên Y thánh mẫu truyền ca”, tạp chí *Đại học* (Huế), 1964, số 40.
- Văn Đình Hy, “Từ thần thoại Pô Inư - Nugar đến Thiên Y Ana”, trong *Những vấn đề dân tộc học miền Nam Việt Nam*, tập II, quyển 2, Viện Khoa học Xã hội tại Thành phố Hồ Chí Minh ấn hành, bản ronéo 1978, tr. 143 - 170.

các địa phương ở cực Nam Trung Bộ nói chung lại chịu ảnh hưởng của múa bóng Chăm đậm hơn. Đây là kết quả tất yếu của điều kiện địa lý và điều kiện lịch sử cụ thể của hai địa phương này: Nha Trang là vùng đất diễn ra sự giao tiếp Việt - Chăm lâu dài về thời gian và đậm hơn về mức độ so với Huế. Chính vì vậy, ở Khánh Hòa đã hình thành một đội ngũ nghệ nhân múa bóng để đảm nhận việc thực hành nghi lễ ở các miếu thờ nữ thần, nhất là Tháp Bà Thiên Y Ana ở Nha Trang, đông đảo đến nỗi họ tụ họp thành một khu vực cư trú được gọi là Xóm Bóng (thuộc làng Cù Lao). Họ không chỉ đứng ra tổ chức múa bóng trong dịp lễ Vía Bà hàng năm (ngày 3-3 âm lịch) mà họ còn “mở trường” đào tạo các vũ công múa bóng.

*Ai về Xóm Bóng thăm nhà,
Hỏi xem điệu múa dâng Bà còn chăng?
Thế thường tre lùn còn măng,
Lễ dân tham đó, bỏ dâng cho đành.*

(Ca dao Phú Khánh)⁽³⁾

Các nghệ nhân múa bóng Phan Rang, Phan Thiết, ngoài việc học theo “trường phái” Xóm Bóng Nha Trang, còn học theo các bà bóng Pajao Chăm. Và do sự giao lưu nghề nghiệp, những yếu tố múa Chăm hoặc được tiếp tục bảo lưu lâu dài hơn hoặc được gia tăng thêm trong múa bóng Việt⁽⁴⁾. Từ Nam Trung Bộ lại phản hồi ra Phan Thiết, Nha Trang. Trong hai dòng chảy ấy, dòng Nam tiến là chủ yếu. Trong những thập niên gần đây, dòng chảy Nam tiến yếu dần. Múa bóng Nam Bộ phát triển trên thổ ngơi của nó đã có những biến đổi. Tuy nhiên, dù thời gian phân cách đủ để làm cho múa bóng Nam Bộ có một vài biến đổi, song vẫn còn bảo lưu những đặc điểm của múa bóng vùng cực Nam Trung Bộ, thậm chí cả những đặc trưng nghệ thuật của múa bóng Chăm.

3. Dẫn lại của Quách Tấn, *Xử trâm hương*, Nxb. Lá Bối, Sài Gòn, 1969, tr. 178.

4. Xem Nguyễn Đình Tư, *Non nước Khánh Hòa*, Nxb. Sông Lam, Sài Gòn, 1969; Nguyễn Đình Tư, *Non nước Ninh Thuận Phan Rang*, Nxb. Sống Mới, Sài Gòn, 1974.

II.

Một trong những đặc trưng múa bóng Chăm dễ nhận ra trong múa bóng Nam Bộ là nguyên tắc thăng bằng mang tính chất tạp kỹ. Ở đây, động tác múa này có chức năng là dâng lễ vật lên cho các vị thần. Nếu các *Muk Pajao* (vũ công Chăm, bà bóng Chăm) phụ trách việc múa lễ và dâng lễ vật ở các lăng tháp thờ thần, và các *Muk Rija* phụ trách việc này trong các lễ Rija của dòng họ bằng cách vừa múa vừa đội các lễ vật trên đầu sao cho lễ vật ấy được thăng bằng, không rơi đổ trong khoảng cách từ ngoài vào đến bệ thờ; thì các nghệ nhân múa bóng Việt cũng tuân theo những nguyên tắc tương tự trong các điệu múa của mình, cả trong các điệu múa nghi lễ cũng như các điệu múa giúp vui cho hội lễ, gọi là “múa đồ chơi”⁽⁵⁾.

1. Trong tất cả các điệu múa bóng Nam Bộ, điệu múa *Dâng bông* là điệu múa nghi lễ thuần nhất hơn cả. Vũ công đến trước bàn thờ trên, nơi đặt lễ vật (đối diện điện thờ, cách chường 3, 4 mét) cất giọng hát bài *Dâng bông* theo điệu *Xây tá*:

*Cúi đầu dâng vạn thọ,
Ngửa mặt chúc vô cương.
Miệng đều ca hàm tấu nhứt chương,
Để lan liễu múa tiểu mai vài chập*

và nhắc tộ bông (một cái tô hay chén, trong đó xây bông vạn thọ, hoặc bông cúc, bông trang) đặt lên lòng tay trái, quay người đôi ba bận rồi mới đặt tộ bông lên đầu và múa. Vũ công nhảy múa theo nhịp đàn trống của dàn nhạc bóng - một biến thái giản đơn của dàn nhạc lễ, diễn tấu bài *Trống mãn* (?) hay bản đờn nào đó không bó buộc (có thể là *Mẫu đơn*, *Khúc ca hoa chúc*, *Mạnh Lệ Quân* hoặc là *Tiếng chày trên sóc Bom Bo...*) tiến dần vào miếu. Vừa nhảy múa một cách ngẫu hứng, vũ công vừa uốn éo thân người, hoặc nhích vai, tay

5. “Múa nghi lễ Chăm”, xem Phan Xuân Biên, Phan An, Phan Văn Dỗp, *Văn hóa Chăm*, Nxb. Khoa học Xã hội, 1992, tr. 336 - 347.

vung vẩy (chíp lên xuống như chim bay, bướm lượn) hoặc cuộn tròn bàn tay thu vào ngực rồi lại xòe ra trước mặt... Do múa ngẫu hứng nên không có vũ công nào múa giống vũ công nào. Khi vũ công vào đến trước bệ thờ, chủ lễ đón tộ bông đặt lên bệ thờ. Thông thường múa dâng bông gồm “ba chập”, dâng lần lượt 3 tộ bông.

Rõ ràng là việc đặt tộ bông lên đầu để múa dâng lên cho thần là một hình thức diễn xướng nghi lễ phổ biến của người Chăm. Cách thức này không chỉ là thói quen “mang vác” thường ngày mà là cách biểu thị sự tôn kính đối với thần thánh. Bài tụng trong lễ tắm nữ thần Pô Inư Nugar có đoạn đề cập sự việc này:

(...) Tôi đi lấy nước gội tóc thần,

Tôi đi lấy nước sông, dội lên đầu để dâng thần.

Tôi đi lấy nước rửa ngực ngài, để tắm ngài

Tôi đi lấy nước sông, dội lên đầu lên đầu mà đi,
dội lên đầu mà đem đến.

Tôi đi lấy nước để rửa chân, rửa tay thần...

Như vậy, ở đây ngoài đặc trưng *thăng bằng* thì *đội đầu* cũng là một đặc trưng của múa bóng Chăm.

2. Múa *Dâng mâm* là một điệu múa nghi lễ có chức năng dâng lễ vật cho thần như múa *Dâng bông*, song ở điệu múa này những mảng miếng tạp kỹ được pha phách vào nhiều hơn.

Vũ công múa *Dâng mâm* múa rất ít. Múa chỉ có tính chất phụ thuộc khi mâm còn đội trên đầu, và sau đó chủ yếu là biểu diễn các miếng trò tạp kỹ: *Lật* (để mâm nằm trên bàn tay rồi lật bàn tay nghiêng ngửa thật nhanh để tạo ra một xung lực làm mâm “dính chặt” vào bàn tay, không rơi xuống); *chuyển* (vừa múa vừa lắc đầu, vai, thân, chân để tạo nên một lực làm chiếc mâm chuyển từ đầu xuống má, xuống vai, ra tay hoặc xuống lưng, ngực, hông, xuống chân và ngược lại); *bêu* (dùng một đoạn cây ngắn ngậm ở răng, để đặt đứng cạnh vào vành mâm, vừa nhảy múa vừa gõ mâm thăng

bằng); *cấn cạnh* (đặt cạnh vành mâm trên đầu, trên nhân trung, vừa múa vừa gõ mâm thăng bằng)...

Gọi là múa *Dâng mâm*, nhưng lễ vật không phải là mâm mà là một ngôi tháp - một thứ đồ mã. Có ba loại mâm: mâm vàng, mâm bạc, mâm ngũ sắc. Câu hát giáo đầu cho tiết mục này:

Gió đưa hương bát bửu,

Xe trời bánh, nhạc rung.

Lay lịnh Bà ngự chốn miếu trung,

Cho nữ sứ đảo lại hiến võ

đã chỉ rõ mục đích của điệu múa nghi lễ này là nhằm hiến võ. Võ có nghĩa là *ngôi nhà* (xem *Đại Nam quốc âm tự vị*, Sài Gòn, 1896, tome II, tr. 555). Trong nhiều văn bản hát bóng rồi (*Chầu mời*, *Địa Nàng...*), từ võ hay dùng chung dưới dạng từ kép *võ quê* (*võ khuê - căn buồng hay nhà riêng dành cho phụ nữ*) để chỉ ngôi miếu thờ nữ thần. Do vậy, có thể hiểu chức năng nghi lễ của múa *Dâng mâm* là dâng cho thần một cái “đền thờ” cho thần ngự. Và ở đây, việc cái võ ấy được làm theo kiểu thức một ngôi tháp Chăm đã chỉ rõ đây là dấu ấn Chăm trong nghi lễ thờ Bà. Thứ lễ vật đặc thù của múa bóng Việt này được tạo tác từ sự xác tín trong ký ức văn hóa rằng Bà là thần người Chăm nên phải dâng một tháp Chăm để làm chỗ cho bà ngự như tháp thờ các thần của người Chăm trong thực tế.

3. Ở tập hợp các điệu múa *Đổ chơi*, những tiết mục phụ diễn ngoài lễ thức nhằm đáp ứng nhu cầu giúp vui trong hội lễ, đặc trưng giữ thăng bằng có tính chất tạp kỹ là “nguyên lý kỹ thuật” chủ đạo cho tất cả các điệu múa. Về cơ bản, đây là một điệu múa với nhiều đạo cụ. Tùy theo các loại đạo cụ khác nhau mà tập hợp múa *Đổ chơi* có những tên gọi tương ứng và các trò tạp kỹ khác nhau.

- Đơn giản nhất là *múa hoa huệ* và *múa dù*. Vũ công dùng một hoặc hai, ba cành hoa huệ đặt lên nhân trung, trên hốc mắt, trong vành tai, trên sống mũi. Họ nhảy múa một cách ngẫu hứng vừa giữ

cho thứ đạo cụ ấy đứng thẳng trên vị trí đã đặt. Với cây dù cũng vậy, song vũ công có thể diễn những trò ngoạn mục hơn bằng cách đặt cây dù lúc thuận lúc nghịch, lúc xếp lúc lại mở bung ra.

- Với những thứ đạo cụ nặng nề và dễ lún trượt như *trống chầu, chiếc lu, khạp da* bỏ lại đòi hỏi vũ công phải có thể lực, “cứng đầu cứng cổ” hơn. Để tăng phần hấp dẫn hơn, chiếc lu (hay khạp) đặt nằm ngang trên đầu và xoay cho chúng quay tròn, và với chiếc trống chầu, diễn viên vừa nhảy múa lại vừa dùng roi trống đánh mặt này một dùi, mặt kia một dùi hay đánh một hồi trống ngắn.

- *Múa xe đạp* lại đòi hỏi sự thay đổi các tư thế cho thứ đạo cụ kénh càng và nặng nề này: hoặc nâng xe nằm ngang, hoặc dùng răng cắn vào yên xe hay vào bánh xe sau để bật đứng xe lên... và rồi, quay tít bánh xe trước hầu gây ra những dao động để tạo nên những tình huống khó khăn và vất vả hơn cho người biểu diễn.

- *Múa ghế đu* quả đúng là một trò xiếc thật sự. Vũ công múa và người ta đặt trên đầu lần lượt từng chiếc ghế đu. Số ghế càng nhiều, chống ghế càng cao càng biểu thị tài nghệ của người biểu diễn.

- *Múa dao phay* tạo nên cảm giác hồi hộp cho người xem. Vũ công đặt đứng trên nhân trung hay trên sống mũi một đoạn trúc và trên đỉnh đoạn trúc ấy treo tòng teng 3, 4 con dao phay mũi nhọn chìa xuống đất. Vũ công ngửa mặt giữ thẳng bằng cho thứ đạo cụ nguy hiểm ấy và chân bước qua bước lại, tay vung vẩy múa theo nhịp đồn trống.

- Một điệu múa đòi hỏi tập luyện công phu là *múa rót rượu*. Vũ công đặt một chai rượu trên đỉnh đầu để múa và diễn trò rót rượu: cúi đầu, nghiêng cho rượu trong chai rót vào một hàng ly đặt trên bàn, hay trên chiếc khay do một người bưng.

- *Điệu múa được coi là tuyệt chiêu của tập hợp múa Đố chơi* là *múa Lục bình chưng bát tiên*. Đạo cụ là một lọ hoa bằng sành, trong đó có cắm một đoạn thân cây chuối và từ thân cây chuối ấy, người ta cắm tám cành tre mềm, ở đầu ngoài có gắn tám vị tiên (búp bê làm

bằng giấy bồi): Lý Thiết Quái, Lữ Đồng Tàn, Hán Chung Ly, Trương Qua Lão, Hàn Tương Tử, Lam Thái Hòa, Tào Quốc Cựu, Hà Tiên cô. Vũ công đội lọ hoa và các thứ ấy trên đầu để múa, các vị tiên dao động, nhún nhảy theo nhịp múa rất đẹp mắt. Theo giới múa bóng, bà bóng Tuất (gốc Phan Thiết) đã biểu diễn điệu múa này với vai “Quan Công đánh giặc” hai tay cầm thanh long đao, tả xung hữu đột theo vũ đạo tuồng với chiếc lọ hoa trên đầu và tám vị tiên lắc lư theo nhịp đồn trống⁽⁶⁾.

Nói chung, những điệu múa “Đố chơi” là một thứ xiếc dân gian. Ở đó, yếu tố múa thực ra chỉ là yếu tố phụ nhằm tạo nên những động tác có chức năng gây ra “cao trào...” cho trò tạp kỹ.



Những gì đã trình bày trên đã cho thấy rằng múa bóng Nam Bộ có nguồn gốc trực tiếp từ múa bóng vùng cực Nam Trung Bộ và có gốc gác gián tiếp từ múa nghi lễ Chăm. Từ sản phẩm Chăm đã được Việt hóa trên mảnh đất này, múa bóng đã phát triển trong điều kiện tuồng đã trở thành một loại hình biểu diễn nghệ thuật chiếm địa vị thống trị trong xã hội. Sự tác động của tuồng vào hát bóng rồi đã làm sản sinh ra một loại bóng - tuồng. Trong thực tế, tuồng đã ảnh hưởng đến điệu ca, giọng hát, tạo ra những trò diễn - sân khấu tuồng (*Phước Lộc, Bá trạo nghinh năm Bà, Hội năm Bà, Trạng Nàng xuống huê viên, Chập Địa - Nàng, ...*)⁽⁷⁾, nhưng đối với múa bóng, vũ đạo tuồng chưa thực sự làm thay đổi “phong cách” múa bóng của nó, trừ một vài sự pha phách như trong *múa Lục bình chưng bát tiên*. Một điều đáng chú ý là từ nguyên tắc thẳng bằng của múa bóng ở Nam Bộ, trong những thập kỷ gần đây sản sinh ra một loạt các trò múa tạp

6. Tài liệu về hát bóng rồi và múa bóng dùng trong bài này được cung cấp bởi cô bóng Sáu (Xóm Cùi), cô bóng Liễu (Quận 4), cô bóng Thủy (Cầu Calmette, Quận 1), cô bóng Lan (Cầu Tre, quận 8), cô bóng Năm (Cần Thơ), cô Tấm Lan Hương (tức cô bóng Đen - Rạch Giá), bà Bảy Phòng (Bình Hưng, Bình Chánh) và các nghệ nhân Địa - Nàng; Hữu Lợi, Địa Tì, nàng Hóa... Nhân đây chúng tôi xin được cảm ơn.

7. Xem Huỳnh Ngọc Trảng, “Giới thiệu Chập Địa - Nàng”..., tạp chí *Nghiên cứu nghệ thuật*, 1988, Số 3, tr. 28 - 34

kỹ. Chính tên gọi múa “Đố chơi” của tập hợp múa tạp kỹ này đã chỉ ra chức năng thuần nghệ thuật, không gắn bó chặt chẽ với lễ thức, tức những điệu múa này không có chức năng nghi lễ. Tính chất độc lập của múa “Đố chơi” với hình thức nghi lễ sản sinh ra nó đã khiến cho tập hợp múa này dễ dàng từ bỏ môi trường diễn xướng của nó. Việc các đội múa bóng từ các nơi đổ về diễn chầu hàng năm nhân dịp lễ Vía Bà Chúa Xứ (Châu Đốc) là một sinh hoạt diễn xướng có chức năng kép: nghi lễ và “hội thi”. Ở đó, mục đích tranh tài giữa các vũ công, tuy không chính thức, song lại là mục đích chính yếu của họ. Điều này chứng tỏ rằng múa bóng, với sự gia tăng của múa tạp kỹ, đã làm biến đổi chức năng vốn có của loại múa nghi lễ này. Chính vì vậy, ở Cần Thơ, những vũ công múa bóng đã lập thành “Đội múa xiếc dân gian” biểu diễn theo phương thức của một đoàn ca nhạc thông thường.

Thơ tuồng và tuồng hát bội dân gian ở Sài Gòn - Gia Định xưa

I.

1. Ở Gia Định xưa, hát bội là loại hình nghệ thuật biểu diễn có lịch sử từ thời khai hoang và đến thế kỷ XVIII đã trở thành loại hình nghệ thuật thống trị và sản sinh ra nhiều diễn viên có trình độ diễn xuất cao. Chính vì vậy, chúa Nguyễn đã sai lính hầu cận vào Trấn Biên bắt con hát để đưa về diễn ở Phú Xuân (theo *Truyện Đặng Đại Độ* trong *Đại Nam liệt truyện tiền biên*) và đến đầu thế kỷ XIX, Lê Văn Duyệt và các quan chức đã tổ chức các gánh hát bội chuyên nghiệp cho mình cùng với các đội “Du Xuân bạn” biểu diễn trong các cơ đội binh lính của nhà Nguyễn. Trong dân gian cũng hình thành nhiều gánh hát bội diễn ở dịp lễ hội và cuộc tiệc cúng giỗ của gia đình, thịnh hành đến nỗi vào thế kỷ XIX, Trương Quốc Dụng đã lên tiếng phản nân trong sách *Trấn Tây kỷ lược - Tuy Tĩnh Tử tập ngôn*, Trịnh Hoài Đức cũng chê trách nạn lạm dụng việc hát xướng trong *Gia Định thành thông chí*.

Về sau, khi ca kịch cải lương, kịch nói phát triển, hát bội đã mất dần vị trí vốn có trước đó và càng lúc càng suy yếu dần. Trong giai

đoạn từ những năm 1950 đến nay, việc tìm hiểu về tuồng / hát bội đã có một số công trình đáng chú ý. Nhưng riêng bộ phận tuồng dân gian / *tuồng đồ* và *thơ tuồng* những hình thức biểu diễn phổ biến trong công chúng bình dân ở Gia Định, Lục tỉnh Nam Kỳ trước đây chưa được nghiên cứu một cách đầy đủ. Tình hình này đã chỉ ra sự cần thiết có một sưu tập và một khảo cứu tổng quát về đối tượng này.

Rõ ràng là đến nay, công việc này gặp phải những khó khăn, nhất là sự khan hiếm tư liệu, cũng như còn rất ít nghệ nhân để chúng ta trao đổi nhằm thu thập được những thông tin liên quan đến đối tượng tìm hiểu. Do đó, công việc này được coi là nỗ lực vớt vát lại những gì còn có thể vớt vát được.

2. Điều cần lưu ý ở đây là việc thực hiện một sưu tập kịch bản hát bội nói chung, bao gồm cả tuồng thấy, tuồng pho và tuồng đồ dân gian ở Sài Gòn - Gia Định, cũng như việc tìm hiểu về lịch sử, đặc điểm của hát bội Sài Gòn - Gia Định là điều cần thiết. Tuy nhiên, so với các loại tuồng bác học thì việc tiến hành sưu tầm và tìm hiểu tuồng dân gian là việc làm có tính cấp thiết vì lẽ chúng đang trên đà “tàn mất”, có thể bị mai một và mặt khác, tính chất dân dã của nó chắc hẳn đây là tài liệu bổ ích giúp chúng ta phục hồi chúng theo những cách thức thích hợp trong sinh hoạt nghệ thuật truyền thống, trong sinh hoạt hội hè. Đó là ý nghĩa học thuật và ý nghĩa thực tiễn của công việc.

3. Đến nay chúng tôi đã thu thập được 15 tác phẩm hoàn chỉnh.

Về *thơ tuồng* có:

- 1) *Tiên Bưu thơ tuồng*, dịch giả Nguyễn Đức Lương. Hiệu Phạm Đình Khương xuất bản, Chợ Lớn, không đề rõ năm xuất bản [k.n].
- 2) *Tiên Bưu* [thơ tuồng], Bản in của Imprimerie Commercial, Sài Gòn, 1904.

- 3) *Thơ và tuồng Địa Nàng*, Cù Hoàng Sơn trước soạn, Nguyễn Hào Vĩnh xuất bản, bản in lần thứ nhất của Nhà in Xưa Nay, Sài Gòn, [k.n].
- 4) *Địa Nàng*, bản chữ Nôm viết tay, Tàng bản của chùa Long Triều (xã Tân Nhựt, huyện Bình Chánh, Thành phố Hồ Chí Minh, Huỳnh Ngọc Trảng sưu tầm, Cao Tự Thanh phiên âm và chú giải.
- 5) *Ông Địa - Tiên Nương* [hát đối đáp theo cuộc múa bóng] / Traduit par Nguyễn Xuân Sắc, Publié par Nguyễn Hữu Phước, in lần thứ nhất, Phát Toán Libraire - Imprimeur, Sài Gòn, 1912.
- 6) *Từ Minh - Từ Huệ* [hiệu Thành Chai I], tác giả: Đặng Thái Sơn, Phạm Văn Cường xuất bản, Chợ Lớn, [k.n].
- 7) *Từ Minh - Từ Huệ* [hiệu Thành Chai II], tác giả: Đặng Thái Sơn, Phạm Văn Cường xuất bản, Chợ Lớn [k.n].
- 8) *Vọng Phu Thi* / Thanh Phong đạo hiệu Bồng Dinh soạn, Imprimerie J. Viêt, Sài Gòn, 1920.
- 9) *Tuồng Hồ Ngươn Sách và tuồng Ngưu Cao tảo mộ*, Publié par Trần Thiện Quý (Thủ Dấu Một), Imprimerie F. H., Sài Gòn, 1914.

Về *tuồng đồ* có:

- 10) *Thằng Lảnh bán heo và bài ca*, Par V. M. TH. Imprimerie F. H. Schneider, Sài Gòn, 1915.
- 11) *Trương Đồ Nhục*, Thiện Xuân phiên âm ra quốc ngữ.
- 12) *Trần Bồ*, Excursion et Reconnaissances, Aug. 1886.
- 13) *Trương Ngáo*, Bản in của Nhà in Claude et Cie Imprimerie, Sài Gòn, 1904.
- 14) *Giáp Kén - Xã Nhộng*, Bản lưu trữ của Viện Nghiên cứu Sân khấu, Hà Nội.

15) *Nghêu Sò Ốc Hến*, Trích từ *Tuồng hài* của Lê Ngọc Cầu, Nxb. Văn hóa, Hà Nội, 1980.

Ngoài 15 tác phẩm nêu trên, qua điều tra thực tế, chúng tôi đã sưu tầm được: 1) *Thơ tuồng Văn Doan / Chàng Lía, Thơ tuồng Nam Kinh - Bắc Kinh, Thơ tuồng Bảy Tàí đánh bạc...* và 2) Các bản tuồng chữ Hán Nôm chép tay mà phần lớn đều không hoàn chỉnh. Chính vì chưa / không sưu tầm được các phần khác còn thiếu nên chúng tôi không đưa vào sưu tập này. Tuy vậy, những trích đoạn manh mún đó đã cho chúng ta biết số lượng các thơ tuồng và tuồng đồ đã từng lưu hành ở vùng đất này và mặt khác, đây là những cứ liệu quý báu cho công việc nghiên cứu về thơ tuồng và tuồng đồ.

II.

1. Xét về mặt lịch sử, một số nhà nghiên cứu lịch sử sân khấu, lịch sử tuồng nói riêng, cho rằng các loại *thơ tuồng* (nói thơ lục bát *xướng viết* chen với những đoạn viết theo thể văn của tuồng: *văn viết* (hát Nam), *loạn viết* (hát khách), là hình thức cổ sơ của nghệ thuật diễn xướng làm tiền đề cho sự ra đời của tuồng / hát bội. Cũng theo xu hướng này, tuồng đồ dân gian cũng là dạng quá độ từ nói thơ - tuồng đến hát bội / diễn tuồng chính quy với các tác phẩm thuộc loại tuồng thấy, tuồng pho. Tuy nhiên, những dữ liệu từ các tác phẩm thơ tuồng và tuồng đồ này chỉ cho biết về những sự kiện lịch sử thuộc vào cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Tất nhiên, những dữ liệu này cũng có thể mới cập nhật do sự ứng tác theo cách “diễn cương” của nghệ thuật diễn xướng dân gian của thể hệ nghệ nhân cận đại gần đây. Nói cách khác, dữ liệu trong nội dung các thơ tuồng tuy có cho thấy “bối cảnh lịch sử” của chúng, song không là căn cứ chắc chắn để xác định niên đại của thơ tuồng, của hình thức diễn xướng gọi là nói thơ tuồng.

2. Một hiện tượng có phần phổ biến là các bản thơ tuồng hay tuồng đồ đa phần đều tồn tại song hành một bản về (hay thơ - hiểu là về lục bát) cùng tên, cũng đề tài:

- Về Chàng Lía - Thơ tuồng chàng Lía / Văn Doan diễn ca.
- Về Trương Ngáo - Thơ tuồng Trương Ngáo.
- Về Trương Ngộ - Thơ tuồng Trương Ngộ...

Qua điều tra thực tế từ các nghệ nhân lớn tuổi thì: 1/ Các truyện thơ / về phổ biến trong dân gian bằng lối độc xướng hoặc theo cách nói về *Quảng*, nói về *suông*, nói *thơ quân phường* (những người ăn mày đi hát dạo, có đồn cò, đơn độc huyền và sênh phách đệm theo), hay nói *thơ Văn Tiên*; 2/ Tiên khởi là như vậy, sau đó, ở các cuộc tiệc đông vui, các nghệ nhân độc xướng thơ về bắt chước hát bội / tuồng vừa độc xướng thơ và lục bát vừa hát chen các làn điệu hát bội / tuồng cộng với cử chỉ, điệu bộ có hay không có nhạc cụ, trống phách đi kèm; 3/ Cái kiểu “nói thơ về ra bội” chủ vào việc một diễn viên với vai trò người ngoài cuộc kể lại một câu chuyện “của người ta”, tức đứng bên ngoài sự kiện, cách xa các nhân vật của tuồng tích. Cũng có cách diễn như đào kép trên sân khấu: họ hóa thân vào các nhân vật của tích tuồng để trở thành ngôi thứ nhất, đối thoại với các vai diễn khác như trên sân khấu tuồng. Có điều là họ không hóa trang, không vẽ mặt, không mặc trang phục sân khấu, không sử dụng đạo cụ... Cách diễn này có lẽ muộn.

Quá trình biến đổi từ truyện thơ *Lục Văn Tiên* của Nguyễn Đình Chiểu đến *Thơ tuồng Lục Văn Tiên*⁽¹⁾ là một ví dụ tiêu biểu, minh chứng cho tiến trình *nói thơ / về* chịu ảnh hưởng của sân khấu tuồng để hình thành nên lối *nói tuồng*. Xét ở nội dung và thể loại văn học của *bản thơ tuồng Lục Văn Tiên* này, chúng ta thấy *nói thơ về lục bát* đã tích hợp cả hình thức *văn tế*, *hát nam*, *hát khách*, *nói lối*, ngâm thi (hiểu là *thơ thất ngôn bát cú*).

3. Tương tự trường hợp truyện *Lục Văn Tiên* là các bản thơ tuồng không được đặt tên “chính danh” như *Vọng Phu Thi* (1920), *tuồng Hồ Ngươn Sách*, *tuồng Ngưu Cao tảo mộ* (1914), *Từ Minh - Từ Huệ* (hiệu

1. Đặng Lễ Nghi, *Lục Văn Tiên*, Bốn cũ soạn lại có thêm hát Nam, hát khách, Sài Gòn, 1907.

Thằng Chai hiểu là thơ tuồng Thằng Chai - HNT). Ở đây, các bản thơ tuồng hay là loại *tuồng thứ* (hiểu là tuồng ngắn, chỉ một hai thứ / lớp / màn / cảnh) này đều bắt nguồn từ một tích truyện dân gian lâu đời, lấy đó làm cốt truyện và kể lại bằng các thể văn của tuồng. Rõ ràng là các tác phẩm này không chủ vào việc kể lại đầy đủ chi tiết đầu đuôi gốc ngọn của câu chuyện mà chủ vào tình tiết lâm ly, đặc sắc nhất để diễn gọn trong một chốc lát, như là cách diễn trích đoạn mà thuật ngữ dân gian gọi là “*hát chập*”.

III.

1. *Tuồng đồ* là loại tuồng hài, phổ biến trong sinh hoạt biểu diễn dân gian và được coi là loại tuồng không chính thống, không có quy củ như *tuồng thấy*, *tuồng pho* (nói chung là các tuồng hát hội cổ điển sau này được gọi là *tuồng cổ*).

Việc truy nguyên thuật ngữ “*tuồng đồ*” đến nay vẫn chưa có cách cắt nghĩa nào được mọi người nhất trí. Tựu trung, “*tuồng đồ*” được hiểu theo mấy hướng sau đây:

Thứ nhất, “*đồ*” có nghĩa là vẽ, là “*tô lại theo nét, theo mẫu đã vẽ sẵn*” như học trò mẫu giáo đồ lại các mẫu tự được thầy giáo (hay người lớn) đã viết nét nhạ / lợt bằng bút chì. Theo đó, “*tuồng đồ*” là loại tuồng mô phỏng theo tuồng / hát bội cổ điển; tức tuồng đồ là loại sân khấu bình dân, thứ cấp của tuồng chính quy.

Thứ hai, “*đồ*” có nghĩa là “*phỏng đoán*”. Theo đó “*tuồng đồ*” là hình thức sân khấu hao hao, tựa tựa tuồng chính quy, tức giống cách giải thích đầu tiên.

Thứ ba, “*đồ*” là “*đường đi*”; theo đó “*tuồng đồ*” là các vở tuồng thuộc loại “*đồ ngôn / đồ thuyết*” (hiểu là lời nói của người đi đường, loại ngôn ngữ của người qua đường), tức là loại tuồng có nội dung không nghiêm túc, không nhắm vào việc tôn vinh các giá trị đạo lý Khổng Mạnh: trung, hiếu, tiết, nghĩa.

Thứ tư, “*đồ*” là “*học trò*” (như thầy đồ: thầy dạy học trò, sinh đồ...). Theo đó, “*tuồng đồ*” có nghĩa là loại tuồng “*học trò*”, khu biệt với “*tuồng thấy*” - tuồng đã trở thành mẫu mực, hoàn hảo.

Thứ năm, “*đồ*” là “*con đường*”; “*tuồng đồ*” là loại kịch bản được sáng tác bằng cách noi theo con đường vạch sẵn của người xưa.

Nói chung, việc định nghĩa *tuồng đồ* theo hướng giải thích từ nguyên - ngữ nghĩa trên đây là quá phong phú, nhưng cũng đã chỉ ra cách hiểu chung nhất: tuồng đồ là loại tuồng dân gian, không đạt đủ các tính chất của tuồng chính quy, một hình thức bất chuẩn / mô phỏng / dựa theo kiểu cách của tuồng.

Trương Vĩnh Ký trong giáo trình *Hát lý, hò An Nam* (bản in thạch bản, 1886) khi nói về “*Hát bội*” có phân biệt rằng:

“*Tuồng thì có hai thứ: 1/ . Tuồng đồ, 2/ . Tuồng pho.*

1 / *Tuồng đồ là tuồng có một hay hai ba thứ. (thứ: lớp / hồi - HNT); nội bất quá trong ba thứ, quá nữa là năm thứ mà hết tích.*

2 / *Tuồng pho là tuồng truyện dọn ra chẳng kì là ba thứ, mấy thứ cũng được.*

Theo tiêu chí phân biệt này, Trương Vĩnh Ký đã phân các vở tuồng đương thời thành 2 loại. Cách phân loại này coi ra không ổn lắm. Tuy nhiên, chúng tôi xin dẫn ra ở đây như một tư liệu định lượng tuồng hồi cuối thế kỷ XIX.

a. Tuồng đồ

San hậu (Đồng Kim Lân)	3 thứ
Tuấn Mộng Lân	3 thứ
Phụng hoàng anh	3 thứ
Kim Luông - Xích phụng	3 thứ
Tả luông đình	3 thứ
Lý Trình Châu	3 thứ

Võ Nguyên Luông	3 thứ
Hùng Văn - Hùng Võ	3 thứ
Nữ vương tranh châu	3 thứ
Nữ Vương xé nộm	3 thứ
Lộc Hiển Công	3 thứ
Đào Phi Phụng	3 thứ
Bạch Vân Tiên chấn trung	3 thứ
Trương Liêm - Trương Liễn	3 thứ
Hùng Vương cất rở	3 thứ
(...)	
Lục Vân Tiên	3 thứ
Túy Kiều	3 thứ
Văn Dươn	3 thứ
(Thằng Lía - Thơ pha tuồng)	
Mai Lan Cúc Trước	3 thứ
Khuông - Tùng Lão Sài	3 thứ
Nam Triệu - Nữ Tống	3 thứ
Xích Phụng Nguyên	3 thứ
Triệu Mã Văn	3 thứ
Nhạc Hoa Linh	3 thứ
Lý Thiên Luông	3 thứ
Võ Thành Lân	3 thứ
Trần Nhung cúng áo	3 thứ
Tam hoàng	3 thứ

Cao Đức	3 thứ
Trần Bồ	1 thứ
Trương Ngáo	1 thứ
Triệu Tam Húy	1 thứ
Trá hôn (Trần)	3 thứ
Vạn thủy hà	3 thứ
Thằng Dái	1 thứ
Bất tiểu	1 thứ
Đồng hoàn châu	3 thứ
Huỳnh Lan - Bạch Cúc	3 thứ
Kim Ngưu	3 thứ
Trần Cam - Lý Thiện	3 thứ
Mã Hiến	3 thứ
Mai Lương Ngọc	3 thứ
Uất Long Thừa	3 thứ
Lôi phong phá (Thanh xà - Bạch xà)	
Kim tứ kỳ duơ	3 thứ
Linh Ân	1 thứ
Lý Kỳ Ân	3 thứ
Linh lân	3 thứ
Ngọc Côn - Huỳnh Tứ	3 thứ
Đinh Lưu Tú	3 thứ
Thủy hà	3 thứ
Ba Vành	1 thứ
Văn Lía	2 thứ

Hội hải	3 thứ
Lưu Thiện	3 thứ
Đại trượng phu - Chí quân tử	
Mao Y (Thục Vương thần quy)	3 thứ
Đào Phi Phụng - Kiều Nguyệt Tầm	3 thứ
Diệm Ngọc Hầu	3 thứ
Giang Công mưa cọp (Thiên Lũy)	3 thứ
Sở Vương	3 thứ
Phụng thăng thiên	3 thứ
Trương đồ nhục	3 thứ
Ô long mã	
Lý Kỳ Sanh	3 thứ
Lý Tư Sanh	3 thứ
Phụng Kiến Văn	3 thứ
Ngũ oán hổ (Cấm Huê đình)	
Giác hoang (Tâm trào điển)	3 thứ
Châu Lý Ngọc	3 thứ
Đấu báu	3 thứ
Hoa sanh nhơn	3 thứ
Tứ bầu	3 thứ
Tứ linh	3 thứ
Kỳ huê lợi thuận	3 thứ
Mã Đãng Luông	3 thứ
Lự Không tư	3 thứ

b. Tướng pho

Tướng Châu (Phong thần) đến 100 hồi

Tướng Chiến Quốc

Ngô Phù Sai (Câu Tiễn).

Từ Tư phá mỗ v.v.

Tướng Đông Hán

Tướng Tam Quốc (...)

Tướng Đường (...)

Tướng Tống (...)

Cách phân biệt tướng đồ và tướng pho dựa trên quy mô ngắn dài của vở diễn dường như được nhiều người đương thời chấp nhận. Huỳnh Tịnh Của trong *Đại Nam quốc âm tự vị* (1898) cũng định nghĩa *Tướng đồ*: *Tướng hát một chuyện riêng, đối với tướng pho là tướng kể cả nguyên bộ*. Nói chung, cách hiểu tướng đồ như vậy là không đầy đủ, chưa thu tóm những khác biệt của tướng đồ và tướng cổ chính quy. Để có cái nhìn chung nhất về tướng đồ, chúng tôi xin dẫn bảng tóm tắt sự khác biệt của tướng đồ và tướng thấy do các nhà nghiên cứu xác định như sau:

		Tướng đồ	Tướng thấy
1	Tư tưởng triết học	Cách cư xử theo đạo lý làm người (đạo đức thực tiễn - HNT)	Đạo thờ vua giúp nước
2	Đề tài	Về xã hội trong cuộc sống hàng ngày	Về quốc sự trong triều đình
3	Tích tướng	Ở thôn xã Việt Nam, chuyện trước mắt	Ở những đất nước xa lạ (thường là bên Tàu - HNT), chuyện lịch sử cổ xưa
4	Phạm trù	Thiên về cái hài	Thiên về bi hùng
5	Cấu trúc	Nặng về tự sự	Nặng về xung đột bạo liệt

6	Nhân vật	Nhân dân lao động	Vua quan phong kiến
7	Quan điểm sáng tác	Có phần tự do, ít gò bó	Diễn luật phản minh, có tính mẫu mực
8	Ngôn ngữ	Mộc mạc	Trau chuốt điêu luyện
9	Môi trường hoạt động	Chỉ lưu hành trong dân gian	Lưu hành cả trong cung đình và trong dân gian

Gốc: Lê Ngọc Cầu, Phan Ngọc:

Nội dung xã hội và mỹ học tuồng đồ, Nxb Khoa học Xã hội, 1984, tr. 67 - 68.

2. Như trên đã nói, vào cuối thế kỷ XVIII, hát bội đã phát triển ở vùng đất mới phương Nam với một mức độ nào đó nên chúa Nguyễn đã sai hầu cận vào đây để tìm bắt “con hát” đưa về phủ chúa ở Phú Xuân. Có lẽ, ở vùng đất mới chưa có bộ máy hành chính cai trị chặt chẽ nên có thể trong hoạt động biểu diễn hát bội đã có tuồng đồ - nếu không muốn nói rằng tuồng đồ có điều kiện phát triển thuận lợi hơn tuồng thấy.

Theo *Đại Nam thực lục tiền biên*, năm 1769, chúa Nguyễn “*sai các châu, huyện lập Phường Chơi Xuân, mỗi phường 15 người, nộp thuế 1 quan tiền*” và sau đó lại ban lệnh: “*Đặt 10 Bạn Du xuân (bạn hát đi các nhà, các làng hát thuê - HNT) lấy Cai cơ Ngô Công Quý cai quản. Mỗi bạn 15 người làm bạn, mỗi năm nộp sưu 600 quan, thuế thân cũng coi như quân hạng*”. Có lẽ việc lập ra các phường, bạn này là quá trình “quốc diễn hóa” (hiểu là chính thống hóa) việc hát xướng trong dân gian, đặc biệt trong quân đội của nhà Nguyễn. Tuy nhiên, ở thôn xã việc tổ chức hát xướng đã diễn ra đến mức lạm phát, trở thành tệ tục. *Gia Định thành thông chí* (viết đầu thế kỷ XIX) cho biết: “Phong tục cầu đảo được việc vui mừng đều mở cuộc hát xướng (diễn hí). Như nhà tên Giáp sắp khởi cuộc hát xướng, ắt trước hết, giết heo phân tống cho những người quen biết, cho biết là ngày hẹn mời đến xem hát chơi gọi là “phiêu lễ”. Đến ngày, tùy tình hậu bạc đem tiền đến làm lễ mừng, coi hát, ăn uống no say rồi về. Sau người quen biết ấy có mở trường hát cũng đưa “phiêu lễ” đến tên Giáp thì Giáp thế nào cũng phải đi. Như tên Ất trước đi mừng Giáp 1 quan thì nay Giáp phải đi trả lại cho tên

Ất gia bội lên 2 quan, sau tên Giáp có việc mừng nữa thì Ất phải gia lên 3 quan... Đi qua đi lại, cứ gia bội như thế dần đến 100 quan đến nỗi có người phải cầm thế vay mượn để trả phiêu lễ ấy, hoặc có người nghèo không báo đáp cho đủ số thì người làm phiêu lễ đến sách vắn, có khi sinh kiện nhau. Tục ấy bị nghiêm cấm nay đã chấm dứt”⁽²⁾.

Tình trạng tổ chức hát xướng / diễn tuồng khắp nơi với một mức độ “quá đáng” cũng bị Doãn Uẩn (làm quan thời Minh Mạng trong *Trấn Tây kỷ lược*), tác giả *Đại Nam nhất thống chí* (cuối thế XIX) lên án. Tình hình này cho thấy các điều kiện cho tuồng phát triển: Ở chốn đô hội nơi dinh thự các quan lại (như Tổng trấn Lê Văn Duyệt chẳng hạn) tuồng thấy gia tăng là một chuyện; còn ở nơi thôn xã, các gánh hát tuồng và tuồng đồ lại có quá nhiều thuận lợi để lớn mạnh về lượng và về chất.

3. Nói chung, các tài liệu thư tịch Hán Nôm cổ không ghi chép gì và cũng không có phân biệt nào về tuồng đồ, song trong tình hình “tục cầu đảo được việc vui mừng đều mở cuộc hát xướng” đã cho chúng ta thấy một chỉ báo sơ lược về lịch sử phát triển tuồng đồ ở vùng đất mới trong tiến trình Nam tiến của dân cư và văn hóa. Ở đây có một vấn đề cần chú ý: môi trường diễn xướng của tuồng, đặc biệt của tuồng đồ, là “môi trường nghi lễ”, khi có “tục cầu đảo được việc vui mừng”.

Cái môi trường diễn xướng nghi lễ của các dịp “cầu đảo được việc vui mừng” ở đây là các cuộc lễ tư gia mà cụ thể là lễ cầu an / cầu phước (gọi là việc *kiết / cát*: tốt lành) hoặc là các lễ thức liên quan đến tang tế đặc biệt là lễ trai đàn (hiểu chung là *làm chay / trai*) để cầu siêu cho vong hồn cha mẹ, ông bà đã chết. Ở đình, tuồng đã dự phần thực hành nghi lễ bằng các tiết mục *Xây châu - Đại bội* và *Hát châu*. Ở lễ hội miếu, *hát chập* giúp vui đã dần dần hình thành *chập bóng tuồng Địa - Nàng*; và ở lễ thức Phật giáo trong các dịp lễ trên, hát bội đã cùng với nghi lễ tạo nên một cơ cấu nghi lễ hội, gọi là “*Trong*

2. *Gia Định thành thông chí*, bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Sài Gòn, 1972, tập Hạ, tr. 12.

chay ngoài bội”, tức trong nhà thực hiện nghi lễ làm chay / trai đàn và ngoài sân / vườn dựng rạp để diễn hát bội.

Đại Nam quốc âm tự vị / (1895) định nghĩa “Trong chay ngoài bội” là “Cuộc bày trong ăn đồ lạt, làm việc sám hối, ngoài bày chuyện vui chơi hát bội” (tome I, tr. 115). Cũng ở mục từ “Chay” này, tác giả *Đại Nam quốc âm tự vị* cũng chỉ rõ rằng “làm chay. làm cuộc sám hối theo đường Phật, có xô giàn bánh trái, đồ ăn cho người ta lượm”; tức gọi theo thuật ngữ khoa nghi Phật giáo, làm chay là trai đàn, ở đó có nghi thức “xô giàn” được gọi là *thí thực*. Bối cảnh của lễ Trai đàn *thí thực* này cũng được phản ánh ở cụm từ “vui như chay: vui lắm” (tome 1, tr.115). Về từ bội, *Đại Nam quốc âm tự vị* cho biết rằng: “Trò bội: cuộc ca hát, đám hát, bạn hát” (tome 1, tr. 67).

Nói tắt lại, việc truy nguyên các từ vựng liên quan về “chay” và “bội” trên đây đã làm sáng tỏ việc có mặt của hát bội / trò bội trong nghi lễ Phật giáo ở đất Gia Định xưa. Đây là một vùng đất mà các ghi chép trong thư tịch Hán Nôm đều khẳng định là xứ sở “chuộng đạo Phật”, trong tang tế có nhà theo nghi thức Gia lễ / Nho và có nhà theo lễ thức nhà Phật, tục không nhất luật. Theo đó, hình thức “trong chay ngoài bội” hẳn là một tập tục không thể không phổ biến.

Kết quả điều tra thực tế trong những thập niên cuối thế kỷ XX, chúng tôi được biết rằng các nhà sư ứng phú (nôm na là các “*thầy làm đám*”) ngoài việc thực hành nghi lễ còn đảm nhận việc biểu diễn các tuồng đồ trong hình thức gọi là “bội”, được gọi chính thức là “*đàn tứ phang*”, hàm nghĩa đây là một đàn tràng khế hợp với / chiếu theo cái sở thích của dân chúng (tứ phương bá tính). Nói chung, do sự tích hợp với hình thức nghi lễ Phật giáo nên các tuồng tích của “bội” đều có nội dung chức năng hoằng hóa đạo pháp. Do đó, “bội” được dân chúng gọi là “Hát Phật”.

Điều này đã giải thích nội dung không ít các tuồng đồ dưới tích truyện đầy hài hước (đã khiến một số nhà nghiên cứu sân khấu gọi là “tuồng hài”) đều ẩn chứa cái chủ đề nói về lý nhân quả, luật luân hồi đậm chất khuyến giáo của nhà Phật.

- *Tuồng Mục Liên - Thanh Đế*: Thanh Đế, mẹ của Tôn giả Mục Kiến Liên đại đệ tử của Phật, có tài thần thông vốn là một tín đồ mộ đạo. Hôm nọ, sắp đến lễ ở chùa, Thanh Đế lo xay giã số nếp còn lại trong nhà thật kỹ. Bà ngồi lựa từng hạt nếp, chọn những hạt no tròn, lành lặn để đem tới chùa cúng dường. Tuy nhiên, khi Thanh Đế mang số nếp đó đến cúng chùa thì bị các sư sãi ở chùa chê ít, không hoan hỉ tiếp nhận như những người giàu có khác đem nhiều lễ vật hơn đến cúng. Do đó, bà ta tức giận.

Sau đó, Thanh Đế nghĩ ra một kế để thử thách tăng. Bà giết chó làm nhân bánh bao và mời chư tăng đến nhà làm lễ trai tăng (đãi cơm chay cho tăng chúng). Vì tội đó nên khi mãn phần, Thanh Đế bị đọa vào địa ngục A tỳ, làm ngựa quý: chịu đói khổ và ngồi bàn chông. Mục Kiến Liên là một người con chí hiếu, dùng phép thần thông xuống địa ngục tìm mẹ. Thấy mẹ đói khổ, Mục Kiến Liên dâng cơm cho mẹ, nhưng do nghiệp dữ đã mang nên khi Thanh Đế thò tay bốc cơm ăn thì cơm đã hóa thành lửa than đỏ rực.

Mục Kiến Liên trở lại dương gian cầu Phật Thích Ca và được Phật bảo nên cúng dường vào ngày chư tăng tự tứ sau khi mãn kỳ an cư kiết hạ và cầu xin chư tăng chú nguyện cho thì chắc chắn mẹ ngài sẽ được giải thoát khỏi cảnh khổ đau ấy.

Tuồng Mục Liên - Thanh Đế đề cao đạo hiếu của Phật giáo đồng thời giải thích nguồn gốc và ý nghĩa của lễ hội Vu lan.

- *Ông Trượng - Tiên Bửu* thực là một bản “thơ tuồng”, tức về hình thức văn học là một tác phẩm gộp cả các đoạn thơ lục bát (dùng để nói thơ) và các thể loại văn học (nói lối, hát nam, hát khách, bạch, xướng...) của kịch bản tuồng. Trong dân gian, thơ tuồng *Ông Trượng - Tiên Bửu* được diễn xướng bằng lối nói tuồng: nói thơ và hát theo giọng điệu tuồng. Ở đây tuồng *Ông Trượng - Tiên Bửu* được diễn chủ yếu là nói thơ và hát tuồng mang tính chất đối đáp qua lại giữa hai nhân vật chính là ông Trượng và cô lái đò tên là Tiên Bửu. Ông Trượng là lão già xuống bến nhờ Tiên Bửu chèo đò qua sông. Ông

ta buông lời tán tỉnh chọc ghẹo và đương nhiên, có lái dò đáng tuổi con cháu phản đối. Thế nhưng qua lời đối đáp, Tiên Bửu xiêu lòng nhận làm vợ lão Trương. Về sau, Tiên Bửu thấy chán cảnh chồng già vợ trẻ, bèn bày mưu dụ lão Trương nhảy vào chảo nước sôi để tắm đặng “hóa trẻ” ra. Lão Trương chết. Tiên Bửu trở lại bến dò xưa và một hôm lại gặp một tráng sĩ tuần tú qua dò. Họ đối đáp qua lại như lần trước với lão Trương và sau đó, họ phải lòng nhau, thể hẹn gần bó vợ chồng. Nhưng khi Tiên Bửu cầm tay tráng sĩ lúc tiễn biệt thì chàng biến mất theo làn gió thoảng.

Nói chung, tướng *Ông Trương - Tiên Bửu* là một tướng hài hước, thậm chí là những đối thoại thuộc loại “đổ thanh giảng tục”, nhưng toàn bộ tích tướng lại nói lên tính chất vọng tưởng của tri thức thế gian, cảnh tình con người về sự vô thường của vạn hữu, của sự già trẻ, sanh tử... đậm tính chất thuyết giáo của nhà Phật.

- Tướng *Trương Ngáo đòi tiền Phật* cũng là một vở tướng hài. Cốt truyện: Tam Bành là một phụ nữ chanh chua. Chồng mẹ ta là Trương Ngáo, một gã đàn ông thật thà đến mức đần độn, ngớ ngẩn. Tam Bành đến nhà Lục Tồn, một phú hộ chuyên nghề cho vay nặng lãi, vay một số tiền đem về cho chồng ra chợ bổ hàng đem về bán lẻ.

Ra chợ, gặp lúc chùa nọ đang quyên tiền để đúc tượng Phật, Trương Ngáo tưởng nhà chùa vay tiền, liền giao hết số tiền ấy vào việc đúc tượng. Về đến nhà, sau khi kể lại đầu đuôi mọi chuyện, Trương Ngáo bị mẹ Tam Bành giận dữ, đuổi ra khỏi nhà. Trương Ngáo gặp phải cảnh cùng đường bèn quyết chí lên đường tìm Phật để đòi lại tiền. Vô tâm đạo dị tâm: Trương Ngáo gặp được Phật. Phật cho Ngáo ba hoàn thuốc định thần và đổi tên là Hứa Chơn Tâm.

Trên đường về, Hứa Chơn Tâm ghé vào quán nọ và được cô chủ quán, tên là Hà Như Ý, yêu mến. Họ kết hôn thành vợ chồng. Khi đó, ở nhà Tam Bành bị Lục Tồn đòi nợ và rồi gạ gẫm lấy Tam Bành làm vợ. Cặp vợ chồng “mặt cửa gặp mướp đàng” này ham mê cờ bạc nên chẳng bao lâu tán gia bại sản, phải theo giúp việc cho mẹ Bồng Sỏi

để kiếm sống qua ngày. Một hôm, vợ chồng Hứa Chơn Tâm mời thầy trò Bồng Sỏi đến nhà cúng lễ “Tạ tran” Bà Độ Mạng. Khi Lục Tồn và Tam Bành vừa đến bị vợ chồng Hứa Chơn Tâm nhận diện, chuẩn ra khỏi nhà một cách nhục nhĩ.

Tướng *Trương Ngáo đòi tiền Phật* nói về lý nhân quả theo quan điểm bình dân. Ở đó, cũng phản ánh những nét khá hiện thực về bối cảnh xã hội của Sài Gòn - Chợ Lớn đầu thế kỷ này. Ngoài những yếu tố thực hiện đó, tên của các nhân vật cũng hàm chứa những ẩn dụ về sân si, lục căn, chơn tâm... là những dụng ngữ Phật giáo.

- Tướng *Trương Đổ Nhục* (còn gọi là tướng *Hồn Trương Ba da hàng thịt*): Diêm vương xét sổ thấy tên đồ tể là Trương Đổ Nhục (Trương Ba) đã mẫn phần số nên sai quỷ sứ lên trần bắt hồn đưa xuống âm phủ. Nhưng vì Thổ Địa sơ ý, lại dẫn quỷ sứ đến bắt nhầm hồn của Hòa thượng họ Trương, một vị chân tu gần đắc quả.

Khi đem ra xét xử, Diêm vương mới phát hiện ra sự nhầm lẫn đáng tiếc này nên cho hồn Hòa thượng họ Trương được hoàn hồn sống lại. Oái ăm là đến lúc đó, tăng chúng đã đem nhục thân của Trương Hòa thượng hỏa táng thành tro rồi. Do vậy Diêm vương bèn cho hồn Trương Hòa thượng nhập vào xác Trương Đổ Nhục.

Trương Hòa thượng, trong thân xác anh đồ tể, không sao thích ứng được công việc ở nhà hàng thịt nên bỏ nhà vào chùa. Vợ Trương Đổ Nhục không hiểu câu chuyện “hoàn hồn tái kiếp” do Diêm vương sắp đặt nên đến chùa ấu dả, một mực đòi dẫn “chồng” về nhà. Còn tăng chúng ở chùa hiểu rõ sự tình nên cương quyết không cho thấy mình hoàn tục. Cuối cùng, hai bên đem chuyện cáo với quan huyện. Sau những thử thách, quan huyện cho phép “Hòa thượng Trương Đổ Nhục” cạo đầu đi tu và ngược lại, nhà chùa trả tro xác của Trương Hòa thượng cho vợ Trương Đổ Nhục mang về mai táng.

- Tướng *Quan Âm giáng thế* là vở tướng gần bó khá hữu cơ với nghi lễ: Bồ tát Quan Âm “nghe” mùi hương khẩn nguyện trong lễ trai đàn bèn giáng thế để chứng lễ. Nhưng khi xuống trần, Bồ tát

Quan Thế Âm không biết chính xác nơi đang thiết lễ trai đàn bèn gọi Thổ Kỳ và Thổ Địa đến dẫn đường. Cốt truyện đơn giản là vậy, song ở đây vai Thổ Kỳ và Thổ Địa bày ra nhiều trò diễn hài hước, có khi kéo dài từ 2 đến 3 giờ mới kết thúc. Tuồng *Quan Âm giáng thế* đại thể khá gần với chặp *Địa - Nàng* trong Hát Bổng rồi ở lễ hội cúng miếu. Điều này đã cho thấy mối quan hệ nguồn gốc của chúng. Tuy nhiên, đến nay chúng ta chưa sưu tầm được một văn bản hoàn chỉnh nào của tuồng *Quan Âm giáng thế* và hơn nữa, tuồng này còn có độ dài ngắn hơn và không phổ biến rộng rãi như chặp *Địa Nàng*. Chính vì vậy, chúng ta có thể đoán định rằng tuồng *Quan Âm giáng thế* là một phiên bản của chặp *Địa - Nàng*. Nói cách khác, ảnh hưởng của tuồng đối với “hát bổng rồi” dân dã lâu đời hơn là đối với “hát Phật” của nhà chùa.

Nhìn chung, khoa nghi ứng phú Phật giáo tích hợp nhiều nghi thức thuộc nhiều kiểu lễ thức khác nhau; ở đó, ca, nhạc, múa, trò bội... kết hợp thành một hình thức diễn xướng nghi lễ tổng hợp đạt mức độ hoàn chỉnh cao.

Riêng Hát Phật / trò bội đã góp phần phát triển nghệ thuật tuồng / hát bội dân gian (*tuồng đồ*) về cả số lượng kịch bản lẫn kiểu thức trình diễn...

Như vậy, khi chế độ phong kiến nhà Nguyễn thiết lập nên thể chế văn hóa Nho giáo chính thống ở xứ ta, hát bội / tuồng một mặt phát triển theo xu hướng tư tưởng trung - hiếu - tiết - nghĩa Nho giáo thì ở mặt khác, tuồng đồ dân gian được tiếp tục duy trì và phát triển ở các rạp lá, nhà lồng chợ nơi thôn ấp, ở cuộc “hát chặp” giúp vui nơi lễ hội miếu, ở các đám làm chay “trong chay ngoài bội” tại các tư gia. Ở các nơi đó, nếu có đủ điều kiện thì mời bạn hát đến diễn và ngược lại, nếu điều kiện tiền bạc eo hẹp thì một đào / hay một kép độc diễn trọn một bốn thơ tuồng. Chính vì vậy phần lớn các vở tuồng đồ thường có một “dị bản” thơ tuồng cùng tên / cùng nội dung tồn tại song song.

Về hề điều

Ở đời có bốn cái ngu,

Làm mai, lãnh nợ, gác cu, cầm chầu.

Câu ca dao trên có lẽ nói đến cái “khó xử”, chứ không phải là “cái ngu dại” thông thường ở trên đời, bởi ở đời, cổ nhân truyền ngôn rằng: “Khôn cũng chết, dại cũng chết, biết thì sống”. Thế nào là “biết” để được sống thì “ai tu nấy đắc” vì mỗi một việc rơi vào những hoàn cảnh đặc thù đòi hỏi cách “biết” khác nhau, chẳng có kinh nghiệm nào chung để có thể viết thành cẩm nang mà truyền bá. Cái đệ tứ ngu ở đây nói vậy là để chỉ cái khó của người cầm chầu trong các đám hát bội. Đánh chầu mà hào phóng quá thì bị coi là thiên vị, bị công chúng ngờ: Thành cha cầm chầu này coi bộ có máu Bùi Kiệm, cứ thấy đào ra là chầu lia, chầu lịa! Còn nghiêm túc: đánh chầu khen / chầu thưởng nhằm lúc diễn viên hát diễn đạt trình độ nghệ thuật, đánh vào dăm trống chề chỗ hát bậy, diễn dở v.v. thì tất nhiên là mất lòng diễn viên. Ở đời, ai cũng thích được khen, trên sân khấu cũng vậy và hơn nữa mỗi tiếng chầu khen lại có “vật chất minh họa”: khán giả dắt tiền thưởng vào quạt xếp ném lên sân khấu, tức danh lợi đều phần phát, nên càng cần thiết hơn. Cái yêu cầu quan yếu đối với việc cầm chầu là

làm sao thỏa mãn cả đôi bên. Có giai thoại kể rằng: Đêm hát nọ, có một người quan chức cầm chầu quá gắt. Diễn viên hát đã quá nửa tuồng mà chẳng được tiếng chầu khen, chầu thường nào. Thế là trên sân khấu: Một kép dắt trâu ra cày, cù nhằng qua cù nhằng lại. Một kép khác lại:

- Từ sáng giờ mày cày mới được mấy đường cày vậy thôi hả?

- Dạ thưa chủ, tôi cầm cày, con trâu nó đi tới đâu, tôi cày tới đó. Trâu đi chậm rì hả!

- Tổ mẹ mày, cái da trâu chứ có phải ông vải mày đâu mà mày không dám đánh...

Cái “da trâu” ở đây chỉ cái mặt trống chầu và người cầm chầu coi như đã biết là mình đã dính vô cái ngu đã được ông bà báo trước.

1. Hát bội ở trường hát, ở nhà lồng chợ thì có phần dễ dãi hơn, nhưng hát bội ở lễ Kỳ yên đình làng thì kịch bản được Hương chức, Ban quí tế chọn lựa kỹ. Nói chung là các vở tuồng là đã có pho phách, bởi “*Có tích mới dịch nên tuồng*”. Tích lấy trong truyện, trong sử phải nhằm đề cao trung hiếu tiết nghĩa, trung phải thắng nịnh, kết thúc phải có hậu để đưa ra thông điệp luân lí. Tuồng đồ thì nội dung là cuộc đời, chứ tuồng pho, tuồng truyện thì không thoát ra khỏi điển tích hay, có ý nghĩa giáo hóa. Trong lúc diễn hát chầu cúng thần thì tất nhiên là phải nghiêm túc, còn ngoài ra, trong lúc hát không cúng tế gì thì diễn viên, nhất là vai hề, có thể diễn cường một vài trò châm chọc như trường hợp đã kể trên. Các trò diễn cường đó do đã đưa hiện thực của cuộc sống lên sân diễn nên cũng có sự hấp dẫn riêng và lâu ngày đã tạo nên một tập thành - gọi chung là *Về hề diễn*.

Hồi thập niên 80 của thế kỷ trước, khi đi đây đó ở Long An - xứ sở thuộc hạng đáng kể về số lượng gánh hát bội, tính từ cuối thế kỷ XIX đến năm 1950, lần đầu tiên tôi được biết đến loại về đặc biệt này.

Ông Bầu Hương (Phạm Kim Hương ở miệt Phú Ngãi Trị, chủ gánh hát Tấn Lợi Ban) kể: Đào Tắm Nhiều thủ vai hề trong vở *Tam*

khí Châu Do, đến lớp động quan đã cương một bài điệu đám tang Đốc phủ Ca (chủ quận Hóc Môn ác ôn hồi Tây mới vô, bị nhân dân Hóc Môn, dưới sự lãnh đạo của Phan Công Hớn nổi dậy chém):

Bởi... Ông cha xưa để lại,

Con cháu mới sửa sang.

Mắn một chức nhưn quan,

Đặng độ trong thiên hạ.

Năm ngoái coi hơi khá,

Năm nay hồng có đám nào.

Đạo hò tôi chọn được tám mươi,

Đồng một hạng không cao không thấp

Nhưn quan nào khéo tập,

Khó được một hạng như tui.

Vào động quan tri hóa hần hỏi,

Dầu (đường) xa mấy cũng không xao chén nước.

Gầm nhà tui có phước.

Xóm giếng đã thương trước: đồn rục như cồn.

Đồn tuốt tôi Hóc Môn: quan tri phủ mới sai xuống rước

Gầm nhà tui có phước,

Mừng thăm hồng dám nói ra.

Đám ma nào bằng đám ma Đốc phủ Ca.

Đưa đám có Lang Sa, cũng thị như cơm bữa!

Đưa quan ra đến cửa: thường mười tám giây “xăng”!

Ngập ngừng tui hồng dám ăn bởi sợ badônét nó đưa ngay cổ

(...)

Nhưn quan ngồi trên ghế

Đưa ra đến đất nhị tì.

Đến giờ hạ rộng một khi,

Trật đờn nóc: nó trối đầu cả kiếng họ...

Bài về hể điều lâm tình tiết quá hay, lo ghi chép cho đủ, tôi quên hỏi: Diễn xong rồi sao? Người cầm chầu đánh trống chầu thường hay gò tang: Cắc! Cắc!

2. Từ đó, khi đi sưu tầm văn học dân gian, ở đâu tôi cũng dò loại về này. Ở Rạch Chanh (thị xã Tân An) tôi ghi được một bài về hể điều khác của vai Thầy bói trong tuồng *Dự Nhượng nằm cẩu*.

Quê ở Rạch Chanh

Ngã tánh danh là Quít.

Tiền bản Tổ chẳng cần nhiều ít,

Việc nhang đèn chẳng luận có không

Nên thấy thì phải nói lòng bông

Bỉ quẻ Diệc cũng thông.

Xử quẻ ma cũng giỏi.

Chân lẫn đường đôi,

Cọp ngồi đó cũng trối thầy!

Đi đường nhờ có thằng này (chỉ cây gậy)

Đặng nó đem đường chỉ lối.

Chỉ mấy câu là đủ để hiện ra một gã thầy bói “huých lác” rất đời mà... chẳng nằm trong kịch bản. Ấy vậy mà làm cho buổi diễn trên sân khấu sống động và dưới đó, khán giả cũng được cười cho đã cái đời.

3. Tìm trong làng xóm cũng có mấy bài. Tìm trong sách cũ cũng có một cuốn: *Về Hể điều* của Nguyễn Học Đạo [Imprimerie J. Viêt, Sài Gòn, 1915]. Cái cụm từ “*Về hể điều*” là tôi gọi theo sách này thay vì trước đó tôi gọi đại là “*Về hát bội*”. Các bài về trong sách này không

ghi chú xuất xứ, hoàn cảnh ra đời từ tuồng tích nào. Mặc dù vậy, cứ chép ra đây vì nội dung cũng hay và vui không kém mấy bài “tấu hài” của quý nghệ sĩ thời danh đương đại:

Về Trùm Phái

Như tôi từ bán trâu mua ruộng,

Môi ra việc làm làng.

Chú tôi vốn thiệt Xã An,

Bởi vì chường hay chăm sóc việc làng.

Làng thấy giỏi mới cho tôi làm Trùm Phái.

Phải ai phải chờ tới quấy nát,

Dân anh nào đói khát tôi chẳng bắt đi xâu.

Tôi lựa anh nào lớn ruộng nhiều trâu,

Tôi bắt buộc đem ra diễn lính.

Quan trên đã sờ định,

Việc đâu dám sai ngoa.

Dự mười lăm, mười bảy, hăm ba,

Tuy đao tuế chỗ kiều cư tôi không trực.

Để tôi mượn một anh một chục,

Đặng phòng khi xây dựng việc làng.

Hàng ngày tôi trả phép quan,

Bữa bữa tôi bắt nó viết lá khai làm bốn.

Hoặc ra đường đánh lộn,

Chúng nó bắt trối đầu.

Chỉ cho khỏi hỏi nó ở làng nào?

Tôi mới lựa mấy tên dân dào,

Tôi biên vào cho nó.

Trong bộ Nguyễn Văn Nhiêu thì có,
 Tôi sửa lại Nguyễn Văn Nhiêu.
 Thăng Nguyệt tôi sửa thăng Tiêu,
 Đinh Văn Sĩ tôi sửa Hà Văn Nhậm.
 Cứ đi hà nhứt thể góp ráo nạo dùng trừ.
 Mỗi nóc gia góp một quan tư,
 Đa đình số bội hai quan chín.
 Máy thăng nào có hay mời hay thỉnh,
 Bớt cho nó năm tiền.
 Máy bà vớ dùng biên,
 Lão nhiều thì ba quan cho đủ.
 Dân kiểu cư ký ngụ coi vọi ở chẳng lâu.
 Ba quan góp đã lần đầu.
 Nó có lớn tiếng thì một quan năm cũng lấy.
 Còn như thợ rèn thợ đáy, cùng thợ lười, thợ te,
 Hai quan năm góp thiếu chẳng nghe.
 Còn thăng hay ngang ngược,
 Bộ tướng nó kỳ khôi.
 Ba quan góp đã chẳng thôi,
 Nó có lớn tiếng thì năm tiền cũng tốt.
 Máy chị con gái góp một chục một,
 Vì máy chị ý chưa chống làm những điều quá ngán!
 Nghe trống đánh, bỏ làm... sửa soạn,
 Chạy tới nơi ngồi trước máy bà già,
 Coi mỗi mẻ rồi mỗi trở ra,
 Đè buống hát đái cho khai ngấy!

Về Bá nghệ

Như tôi lanh lợi đã nên lanh lợi,
 Mà khôn ngoan rất dỗi khôn ngoan.
 Đã trải việc điểm dăng,
 Rồi sang qua nghề nghiệp.
 Nghề buôn bán cũng nên bật thiệp,
 Xuống chợ Dinh lăm lé gồm ghê.
 Bị tôi thả chừng dề, dĩ nó mắng tôi ngồi xếp tó.
 Hai bên bốn phố họ mới cười chú lái nhà què.
 Tôi chạy ra nói chuyện giải huế,
 Nó mắng thét tôi dề mui chun tuốt.
 Đó tôi mới sang qua nghề làm thuốc,
 Sở trường tôi lão thuộc
 Biết hết thuốc ngoại phương.
 Thang bài tôi giỏi gắt.
 Bệnh nào dẫu coi chắc,
 Tôi nhậm ý hốt trúng một thang.
 Ai đi phong nhang,
 Tôi nhận lộn thương hàn.
 Tôi cho phục ô được.
 Chết ngay cẳng cuốc.
 Bằng tinh thông lão thuộc,
 Tôi có miếng võ kinh.
 Đường thảo múa cũng xinh,
 Đường quyền đi cũng thuộc.
 Roi kia dài đậm đuộc,

Tôi thủ ngọn trung bình.
 Bị một chứng giật mình.
 Chúng đâm đà lỗ óc.
 Tôi mới sang qua nghề dạy học,
 Cứ theo sách cổ kim,
 Câu giáo huấn bất nghiêm, thị sư chi đạo.
 Tôi mới chỉ sĩ tử trình thừa dậm dạ
 Học nãi dĩ thành tài.
 Bằng thầy nào có hỏi sách hỏi bài,
 Tôi thưa thiệt tôi rằm kiếm gạo.
 Như hạch cho chắc đạo,
 Việc làm mọc có tài.
 Cứ nhà cặp làm hoài,
 Máy đời thềm làm bậy.
 Việc làm coi chẳng đấy,
 Tôi rước thợ chúng tôi cho đồng.
 Công việc làm tôi đã bỏ đồng,
 Còn tôi để đứng ngoài quạt nước.
 Luận hai đàng tội phước,
 Việc làm pháp có công.
 Sách hành trì tôi để cả chống,
 Còn binh tướng tôi để dĩa chặt chỗ.
 Thấy tôi dạy bắt tay ấn tổ,
 Ma quỷ cũng thất kinh.
 Bằng ra việc khiển binh,
 Tà ma giai tán khí,

Bệnh nào hay đau quỉ,
 Tôi mới mài chín ngọn phảng ngối nghinh.
 Bị có ngày tổ trác thành linh,
 Thần phảng bén lút vô ba tác.
 Đó tôi mới bước chân xuống đất,
 Dậm cẳng réo Tể Thiên.
 Mần ba canh nó chẳng thấy liền,
 Máu ra riết tôi bằng la làng la xóm.
 Bằng học cho lịch lãm,
 Nghề cờ bạc cũng lạnh.
 Chén cắc cụp cũng rành,
 Me, ba ngoe cũng thạo.
 Đem bạc vào khóa thảo
 Cái nào thấy cũng kiêng vì.
 Ai “đi lượng” ngồi chắc trúng như ghi,
 Chóa con mắt tôi đánh đũa hai đồng,
 Miệng hô “túc” nó ăn, tôi xuất hạn.

Nói chung, ở Nam bộ, cái gọi là “Nói vè” là một đại tập thành đặc biệt phong phú. Ngoài cách nói về sông sông thông thường, nói về có mặt trong nhiều loại hình diễn xướng như Hát sắc bùa, diễn loại bóng tuồng Địa - Nàng chẳng hạn. Có điều cần lưu ý gọi là “Nói vè” là hình thức diễn xướng các loại vè văn ba, văn tứ, văn năm hay về trường đoản cú (mỗi câu dài ngắn không chừng); còn loại vè lục bát thì diễn xướng bằng cách khác, gọi là “Nói thơ”. “Thơ” ở đây là truyện thơ lục bát, còn thơ, đặc biệt là thơ cổ, khi ngâm vịnh thì phổ biến nhất loạt gọi là “Ngâm thi”. Mỗi một hình thức nói về đều có cái hay riêng, riêng nói Về Hể điều thì thỏa mãn cả hai nhu cầu nghe và nhìn. Cái trò mà chỉ nghe không thôi thì... rõ chán.

Chuyện đời ý đạo trong “thơ tuồng Ông Trọng - Tiên Bửu”⁽¹⁾

*Phải chi không có chồng nhà,
Vai mang chuỗi hạt, áo dài đi tu.
(Hố hơ... hò khoan)
- Bạn tu đâu chẳng phải tu đây,
Tu chùa một cột, đá xây... hai hòn!*

Hồi tháng tám năm 2006, tôi được bà Đoàn Thị Tham, nghệ nhân hát hò khoan Quảng Nam (thôn Nghĩa Tây, Đại Nghĩa, Đại Lộc), tuổi quá 80, hát cho ghi âm câu hát trên, chen với những tràng cười hể hả... bởi câu hát đó đã làm bà sống trở lại thời son trẻ sôi nổi của mình. Đây là một trong nhiều câu hò câu hát rất

1. Các bản *Thơ tuồng Ông Trọng - Tiên Bửu* hiện có:
 - Bản in của Imprimerie Commercialie, Sài Gòn, 1904
 - Bản của nhà in Bảo Tồn, *Tiên Bửu thơ tuồng*, Dịch giả Nguyễn Đức Lương in lần thứ 3, Chợ Lớn, 1950 (?).
 - *Thơ và tuồng Ông Trọng - Tiên Bửu* (có hình), người soạn: Nguyễn Văn Khỏe, Bazar Phạm Văn Thịnh, No 179, Rue d' Espagne - Sài Gòn, không ghi năm xuất bản.
 - Bản 1 và 2 về cơ bản là giống nhau; bản 3 có nhiều cải biên, khác với hai bản trên. Các trích dẫn ở bài viết này, chúng tôi dựa vào bản 1 và bản 2.

thể tục mà tôi đã sưu tầm được từ các làng xã từ xứ Quảng đến miền Tây Nam Bộ. Thoạt đầu, tôi cứ nghĩ đó là những câu “hò xạo” của các tay hò “kiến tại” (thuật ngữ dân gian chỉ việc ứng tác tại chỗ) trong các cuộc hò hát. Lệ chung: *Hò thì hò truyện, hò thơ / Đứa nào hò xạo: nổi o lên đầu*; thế nhưng trong lúc đối đáp trả treo, không ít tay hò phá lệ và cũng... huế cả làng vì hài hước cũng là một thành tố quan trọng góp phần vui vẻ cho cuộc hát hò, diễn xướng nghệ thuật.

Tuy nhiên, nhận định này không phải mười phần đều đúng. Bởi khi đọc tập *Thơ tuồng Ông Trọng - Tiên Bửu*, nhiều câu hò hát quả là... thể tục ấy lại thấy trong sáng tác này. Điều đó chỉ ra rằng, trong quá khứ, tập thơ tuồng hài hước này đã có ảnh hưởng rộng rãi trong đời sống cộng đồng làng xã Nam Trung bộ và từ đó, chúng lan vào sinh hoạt hò hát.

1. Tập *Thơ tuồng Ông Trọng - Tiên Bửu* có cốt truyện khá đơn giản và cũng chỉ có 3 nhân vật: Ông Trọng (Tiên ông 80 tuổi, sau hóa thân thành tráng sĩ trẻ), Tiên Bửu (cô gái 15 tuổi làm nghề chèo đò ngang ở bến Giang Tân) và Bửu mẫu (mẹ của Tiên Bửu). Tuy có 3 nhân vật, song nội dung chủ yếu là lời thoại của hai nhân vật chính (Ông Trọng và Tiên Bửu), do đó, sáng tác này còn mang đậm dấu ấn của hình thức hát đối đáp dân gian hơn kịch bản sân khấu. Nói cách khác, các xung đột nội tại trong đối thoại và diễn tiến theo dòng thời gian của mạch truyện:

- **Lớp 1:** Tiên Bửu xin phép mẹ ra bến Giang Tân làm nghề đưa đò để kiếm tiền nuôi mẹ
- **Lớp 2:** Ông Trọng giả làm thương khách xuống bến Giang Tân để thử lòng Tiên Bửu.
- **Lớp 3:** Ông Trọng ve vãn, tán tỉnh Trương Bửu.

Xin trích dẫn một đoạn:

Lão Trương xuống: *Bỏ đò ơi!*

Đò đưa một chuyến mây đồng.
 Thời nàng khá nói cho ông trao tiền.
 Tiên Bửu xướng: Đò tôi đưa khách quăng đồng (?).
 Ông có (đi đò) mây đồng thì xia tiền ra.
 Lão Trượng xướng: Tưởng là một chuyến mây đồng.
 Mấy quan chẳng luận, không chống... lo chi!
 Tiên Bửu nói: Hai bên thiên hạ coi Ông Trượng đó mà coi!
 Phú dữ quý thị hơn chi sờ dục,
 Nay mới thấy: Ông già lánh tục tìm tiên.
 Lão Trượng nói: Bớ bậu ôi!
 Thời phú dữ quý thị hơn chi sờ dục,
 Bán dữ tiền thị hơn chi sờ ố.
 Lão với nàng là căn số trời xui.
 Tiên Bửu nói: Ma mà bắt ông Trượng đi cho rồi,
 kẻo mà ve con nít hoài vậy kia!
 xướng: Sông sâu cá lội vào bờ;
 Lấy ai ông lấy đừng chờ uống công!
 Lão Trượng xướng: Bớ Bửu ôi!
 Chữ rằng nghi dục kỳ hà,
 Thấy em còn trẻ vậy mà lão thương.
 Tiên Bửu xướng: Bớ Ông Trượng ôi!
 Ông già tôi chẳng muốn đâu
 Ông đừng cắc cổ cạo râu đau hàm.
 Lão Trượng xướng: Bớ Tiên Bửu ôi!
 Con tôm, con tép nó còn có râu,
 Huống chi em bậu câu mâu sự đời.

Tiên Bửu xướng: Bớ ông ôi!
 Ông già kia hỡi ông già,
 Cái răng ông rụng tôi mà thêm râu!
 Lão Trượng xướng: Bớ bậu! Bậu thời nghĩ lại đó mà bậu coi.
 Thương nhau vì dậm vì dài,
 Cắn rứt chi đó mà nài hàm răng?
 Tiên Bửu nói: Bớ Ông Trượng ôi!
 Sao ông không biết hồ
 để theo mà ve con nít hoài vậy a ông?
 xướng: Ông già kia hỡi ông già,
 Bảy mươi còn muốn những là mười lăm.
 Lão Trượng xướng: Áo dài chờ nại quần thưa,
 Bảy mươi có của cũng vừa mười lăm!

So với các lớp khác, lớp này tập trung các đối thoại hài hước
 dung tục tiêu biểu nhất của tập thơ tuồng này và có lẽ từ các đối
 thoại lược dẫn sau đây thể hiện một cách chung nhất về tính
 chất khiếm nhã của sáng tác này.

- Thuyền tôi chờ lưới chờ câu,
 Thuyền đâu mà chờ hàm râu ông già.
 - Già thời già mặt già mày,
 Cũng như cau lửa: đồ da non lòng.
 - Thân tôi như trái măng cầu
 Ở trên bàn án: hạc chầu lọng che.
 - Thân qua khác thể con dơi,
 Bay gần dưới thấp dạo chơi măng cầu
 Thân tôi khác thể chuông vàng,
 Ở trong thành nội một ngàn quân canh

- Thân qua như thể cái dùi,
Chờ lệnh chỉ phán, giờ mùi động chuông.
- Mười lăm mười sáu còn non,
Tôi không có muốn ông còn hàm râu.
- Già thời già mặt già mày,
Tay chân già hết, chỗ rày... còn non
- Chồng con chỉ nửa ngầy ngà
Vai mang chuối hạt, áo dà đi tu.
- Tu đâu cho lão tu cùng,
Mai sau thành Phật ngồi chung một bàn.

Kết thúc lớp này: Lão Trương giải đáp được các câu đố do Tiên Bửu nêu ra, nên theo lời giao ước Tiên Bửu phải chấp nhận Ông Trương làm chồng.

- **Lớp 4:** Tiên Bửu lập kế lừa Ông Trương (chèo đò ra sông) để chạy trốn (về nhà với mẹ).
- **Lớp 5:** Ông Trương đuổi theo. Cả hai về ra mắt Bửu mẫu. Mẹ Tiên Bửu phản đối cuộc hôn nhân già - trẻ này. Ông Trương đưa Tiên Bửu về nhà mình.
- **Lớp 6:** Tiên Bửu lập mưu dụ Ông Trương nhảy vào chảo dầu sôi... để dặng "tắm hết già hóa trẻ". Ông Trương "chết". Tiên Bửu trở lại Giang Tần làm nghề lái đò như cũ.
- **Lớp 7:** Ông Trương có phép tiên, chẳng những không chết mà lại hóa thành chàng trai tuấn tú.
- **Lớp 8:** Ông Trương, giờ trong lột trắng sớ, trở lại bến Giang Tần, để "Thử nàng có biết có nhân chăng là?"
- **Lớp 9:** Tiên Bửu gặp tráng sĩ liền phải lòng. Hai bên thể nguyện kết nghĩa phu thê. Tình duyên vừa chớm, tráng sĩ lại lấy có phải về quê phụng dưỡng mẹ già liền chia tay:

Em ơi!

Nàng đã trở lại Giang Tần,

Nợ âu ta kíp - thình không biến hóa

Tiên Bửu chưa dứt cơn bịn rịn thì tráng sĩ đã về trời mất dạng

Giá vô đẳng vân khứ khinh khinh,

Thăng thiên biến hóa tiểu nhưn hình

Với những đối thoại như vậy, *Thơ tuồng Ông Trương - Tiên Bửu* là một sáng tác sân khấu hài hước thô tục, song đằng sau những biểu hiện ấy, cốt truyện đã chuyển tải một chủ ý nói về lẽ vô thường, sự vọng tưởng và thủ chấp của con người: sự già - trẻ, sanh - tử, ái - biệt ly, câu bất đắc... Nói cách khác, dưới hình thức hài hước thể tục đó, *Thơ tuồng Ông Trương - Tiên Bửu* là một sáng tác nhằm chỉ ra các nỗi khổ của con người theo quan điểm của nhà Phật.

2. Thơ tuồng, theo truyền thống, là hình thức diễn xướng dân gian pha trộn giữa nói thơ (các đoạn *xướng*) và hát theo bài bản hát bội / tuồng: nói lối (*tán*), hát nam (*văn*), hát khách (*loạn*). Theo đó, mỗi bốn thơ tuồng được một ít diễn viên thậm chí chỉ một diễn viên, thủ tất cả các vai trình diễn. Hình thức diễn này gọi là "nói tuồng". Tùy theo hoàn cảnh cụ thể có thể có trống nhạc hoặc không có trống nhạc phụ họa. Điều này thấy rõ trong cơ cấu vai diễn và hình thức văn học cũng như diễn tiến hành động, lớp lang của *Thơ tuồng Ông Trương - Tiên Bửu*.

Điều đặc biệt đáng lưu ý ở tập thơ *Ông Trương - Tiên Bửu* này là với nội dung tuồng tích đó, với mục đích hoàng hóa đạo pháp đó nó phải được trình diễn trong môi trường diễn xướng nghi lễ của nhà Phật. Đó là các cuộc lễ gọi là "trong chay ngoài bội" tức trong dịp tổ chức lễ trai đàn (bên trong đàn lễ) và bên ngoài phụ diễn các tuồng tích hát bội.

Kết quả điều tra hồi cố, được tiến hành hồi những năm 1980 - 1990 cho biết việc thực hành diễn xướng “trong chay ngoài bội” thịnh hành ở Nam kỳ từ thế kỷ XIX và tồn tại đến năm 1952. Ở thời điểm thịnh hành, việc diễn các “tuồng bội do các nhà sư ứng phú đảm trách và được gọi là hát Phật ở “Đàn tứ phang”. Trong bối cảnh chung của “lễ hội Phật giáo đó, các tuồng tích buộc phải chủ vào việc xiển dương đạo pháp đồng thời lại phải tùy thuận vào thị hiếu thế gian, khế hợp với cơ duyên của chúng sanh. Nói cách khác, mỗi kịch bản là một nội dung tích hợp cả chuyện đời lẫn ý đạo. Điều này đã giải thích đặc điểm độc đáo của bản *Thơ tuồng Ông Trượng - Tiên Bửu*. Và đây cũng là đặc điểm chung của nhiều vở tuồng đồ hải hước mà xưa nay, được coi là những kịch bản tuồng dân gian: *Trượng Ngáo đòi tiền Phật*, *Trượng Đố Nhục* (tên khác: *Hồn Trượng Ba, da hàng thịt*)...

Thơ về Nam Kỳ Lục tỉnh những pho sử dân gian truyền khẩu

Tập quán gọi *truyện thơ* (kể cả một số bài vè) lục bát là “*thơ*” có lẽ mới xuất hiện vào cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX - khi các *truyện thơ* nôm được xuất bản với số lượng lớn bán rộng rãi dưới danh nghĩa “*transcrit en quốc ngữ*” (hiểu là: phiên âm ra chữ quốc ngữ La tinh) hay “*bốn chữ soạn lại*”. Còn trước đó, *truyện thơ* lục bát phổ biến gọi là *chuyện văn*.

I. VĂN / TRUYỆN VĂN VÀ THƠ VỀ

Huỳnh Tịnh Của trong *Đại Nam quốc âm tự vị* định nghĩa *văn* là “*Chuyện đặt có ca vãn*” và “*chuyện văn*” là “*chuyện đặt có ca vãn*” (tome II, tr. 538). Lưu ý: *chuyện* ở đây là *truyện*, *chuyện văn* là *truyện văn* tức là *truyện thơ*. Trương Vĩnh Ký (trong giáo trình văn học Việt Nam / *Cours de Littérature Annamite*, 1891) cũng gọi *truyện thơ* lục bát là *văn*: *Kiểu văn*, *Lục Văn Tiên văn*, *Tử đạo văn*, *Giáng sinh văn*... Điều này đã chỉ ra sự thịnh hành của thể loại văn trong đời sống văn hóa vùng đất mới phương Nam hay rộng hơn là xứ Đàng Trong thời Trịnh Nguyễn phân tranh.

Ở Đàng Trong, văn xuất hiện với Đào Duy Từ (1572 - 1634): *Ngọa Long Cương văn, Tứ Dung văn*. Đến lúc bấy giờ trong văn chương bác học quan điểm chính thức coi văn vẫn là thể loại tự tình hơn là thể loại tự sự, nhưng trong dân gian dần dần các sáng tác được gọi là văn, yếu tố tự sự càng lúc càng trở nên chủ đạo. Chính vì vậy, thể loại *chuyện văn / truyện văn* khá phổ biến mà bằng chứng ngày nay còn bảo quản được là các bài văn của đạo Thiên Chúa Giáo: *Cécilia đồng trinh tử đạo văn, Bà Gus-dít văn, Hoàng hậu sa-ve văn, Thánh Vi-tô tử đạo văn, Antôn văn, Hàm oan chi tử văn, Thánh A-lê-xu văn, I-Nê tử đạo văn, Tử dân tử thú văn, Cha mẹ dạy con văn, Lục súc tranh công văn*... Sự thịnh hành của loại “chuyện văn” trong dân gian khiến cho các truyện thơ nôm lục bát cũng được gọi là văn.

Vào cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX, trong khi các ấn bản truyện thơ quốc ngữ Latinh được gọi là “thơ” phổ biến rộng rãi, tập tục gọi truyện thơ lục bát là văn vẫn còn bảo thủ trong các sáng tác của các hệ phái tôn giáo cứu thế Nam bộ với ít nhiều biến đổi: *Văn Tà Lơn, Văn Sư Vãi bán khoai*... Văn là những bài lục bát dài nói về chuyện thể sự của các ông đạo, hiện diện ở xã hội cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX như một dòng tiên tri nên vẫn được coi là sấm. Sấm văn là tên gọi chung các bài văn của các tôn giáo cứu thế; và sau đó vào những năm 1930, cách đọc theo phương ngữ Nam Kỳ và xu hướng muốn “cải cách” theo Phật giáo, *sấm văn* đã được chính danh là *sấm giảng*.

Nói chung, từ văn / truyện văn đến sấm giảng là những biến đổi khá lớn, xét về “chất” của thể loại văn học được định danh bằng các tên gọi trên. Điều lưu ý ở đây, văn / truyện văn là từ định danh thể loại truyện thơ ở vùng đất mới chỉ ít là đến cuối thế kỷ XIX. Điều này không chỉ thấy trong cách hiểu của Huỳnh Tịnh Của, Trương Vĩnh Ký như đã dẫn trên mà còn thấy trong từ điển *Dictionarium Anamitico Letium* (Ninh Phú, 1877) của Taberd, *Tự điển Việt Pháp* của J.F.M Génibrel (1848). Nói cách khác, việc gọi tên thơ là văn /

truyện văn / sách văn là điều rất phổ biến. Việc gọi truyện thơ là thơ là cách gọi xuất hiện lúc chữ quốc ngữ Latinh đã thịnh hành.

2. Cũng như “thơ”, tên gọi thể loại tự sự dân gian là “về” cũng chủ vào đặc điểm hình thức của thể loại văn vần. Những sáng tác được thể hiện bằng lối văn ba, văn tứ, văn năm (tức mỗi câu 3 từ, 4 từ, 5 từ) đều gọi là về mặc dù có một số bài nội dung không phải là về như cách hiểu của chúng ta ngày nay: về là một loại “báo miệng”, tức là những sáng tác kể về “người thật việc thật” tức các sự kiện thời sự được thể hiện bằng lối “nói vắn nói về”, nhằm thông tin cho quảng đại quần chúng.

Huỳnh Tịnh Paulus Của trong *Đại Nam quốc âm tự vị*, định nghĩa về là “*chuyện khen chê đặt có ca vắn*” và việc sáng tác về là: “*Đặt chuyện khen chê có ca vắn ấy*”. Điều này đã chỉ ra những đặc tính căn bản của về là: 1/ sáng tác nhằm tỏ thái độ phê phán hay biểu dương (khen chê); 2/ về thuộc thể loại văn vần (ca vắn); và 3/ thuộc loại hình tự sự (chuyện). Đặc điểm phân biệt về và chuyện thơ là ở chỗ: 1/ về phản ánh những “người thật việc thật” còn truyện thơ truyền thống đa phần là những sáng tác hư cấu; 2/ về chủ vào việc thông tin sự kiện, còn truyện thơ ngoài sự kiện còn chú trọng đến tình huống, cảnh ngộ, tâm trạng của nhân vật; 3/ về tuy có khen chê, nhưng có mức độ chung nhất của công luận, còn ở truyện thơ, tác giả bày tỏ thái độ theo chủ kiến riêng; và 4/ về chủ vào việc kể lại đầy đủ chi tiết sự kiện theo quan hệ nhân quả hay quan hệ cơ cấu hệ thống của các sự kiện liên quan, còn ở truyện thơ mạch truyện gần bó quanh nhân vật trung tâm...

Trong kho tàng văn học dân gian có những bài về có số lượng đồ sộ thu tóm một khối lượng sự kiện lịch sử - xã hội to lớn liên quan đến nhiều người như về *Thất thủ kinh đô*. Tuy các loại sáng tác loại này cũng được thể hiện bằng thể thơ lục bát, song do đậm tính chất kể người kể việc, chúng còn một khoảng cách nhất định với thể loại thơ về lịch sử - xã hội phổ biến ở Nam Kỳ hồi cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX.

II. THƠ - VỀ LỊCH SỬ - XÃ HỘI NAM KỲ

1. Thể loại thơ về lịch sử - xã hội Nam Kỳ không phải là hiện tượng đột xuất. Xét một cách chung nhất, thể loại này là một thứ về lục bát trường thiên kể về những biến cố nổi trội - hoặc do tầm vóc có ý nghĩa lịch sử lớn lao hay có tính chất thời thượng đã từng xuất hiện trong lịch sử văn học dân gian. Về *Chàng Lía* ở Bình Định là một ví dụ tiêu biểu. Tuy nhiên, đặc điểm khác biệt dễ nhận ra giữa các tác phẩm thuộc thể loại thơ về lịch sử - xã hội Nam Kỳ với về trường thiên kiểu về *Chàng Lía* là ở chỗ chúng có những thuộc tính của truyện thơ: có chú trọng đến tình huống, cảnh ngộ và tâm trạng của nhân vật và thậm chí có những tình tiết hư cấu ở mức độ nhất định. Nói cách khác, các sáng tác thơ về này một mặt, nó không hẳn như về và mặt khác, chúng lại có chú ý đến tính xác thực, tính tư liệu nên chúng lại không giống hẳn là truyện thơ - hiểu đại thể là tiểu thuyết văn vần cổ.

Sự pha trộn vừa truyện thơ vừa về đã xác lập sự khác biệt riêng của thể loại này nên, tuy rằng trong dân gian gọi chung là “thơ”, nhưng để phân biệt rõ hơn chúng ta gọi là “thơ - về”. Tính “về” của các sáng tác này đã chỉ rõ đối tượng được phản ánh là “người thật việc thật” đã từng tồn tại trong xã hội, trong lịch sử. Chính vì vậy, chúng ta định danh là thơ - về lịch sử - xã hội. Để phân biệt với các truyện thơ nôm (vô danh hay có tác giả), các truyện thơ diễn ca cổ tích, diễn ca các điển tích cổ rút từ Bắc sử hay tiểu thuyết chương hồi Trung Hoa....

2. Sự hình thành của thể loại thơ về lịch sử - xã hội ở Nam Kỳ có lẽ khởi đầu từ các bài về lục bát được diễn xướng bằng lối nói thơ, hoặc theo điệu nói thơ: hoặc nói thơ quân phường (tức những người ăn mày hát rong) hay điệu nói thơ Văn Tiên. Nậu phường, nậu quân phường đọc xướng các truyện thơ bình dân (như *Lâm Sanh - Xuân Nương*, *Phạm Công - Cúc Hoa*, *Thoại Khanh - Châu Tuấn*...)

lần những bài về lục bát (có thể do chính họ hoặc do một “thầy về” nào đó sáng tác) kể về những biến cố chính trị - xã hội nóng bỏng tình thời sự. Các “tin tức” này đã được thông tin bằng điệu nói thơ mang hơi hám của bài chòi hòa với tiếng đồn cò hay đàn độc huyền réo rắt và nhịp sanh, nhịp sửa.

Đã một thời nói thơ quân phường là một hình thức diễn xướng dân gian mang tính chất công diễn nơi chợ búa, đầu cầu, bến đò, bến xe... thu hút đông đảo quần chúng; và mặt khác “áp lực của công chúng” luôn đòi hỏi những sáng tác mới mang hơi thở của cuộc sống đã diễn ra quanh mình đã thúc đẩy các nghệ nhân nói thơ, đặt về ứng tác những “bốn thơ mới”. Cuộc sống xã hội càng lúc càng diễn biến sôi động hơn, đa tạp hơn đã sản sinh nâng nguồn động lực sáng tạo lên một tầm mức cao hơn và thời sự hơn. Thơ về có nguồn gốc từ cục diện xã hội đó.

Vào những năm bản lề của thế kỷ XIX và thế kỷ XX, ở Nam Kỳ, báo chí quốc ngữ và báo tiếng Pháp ra đời, đảm nhận nhiệm vụ thông tin của chế độ thuộc địa và như vậy kể bấy giờ về và thơ về trở thành tiếng nói của dòng công luận không chính thức, phi quan phương. Điều này đã quy định tính đối lập / đối kháng của tập hợp về và thơ về. Đặc điểm này không phải là mới. Tính chất phi quan phương vốn là thuộc tính khen chê của về, đã thấy trong về *Chàng Lía* (hồi thế kỷ XVIII) hay *Thơ Bốn Bang* (khoảng những năm 30 của thế kỷ XIX). Tuy nhiên, trong các bốn thơ về này hướng mũi nhọn phê phán vào chế độ thực dân và biểu hiện xu hướng yêu nước, tôn vinh tinh thần đối kháng dưới những khía cạnh và mức độ khác nhau. Điều đó đã giải thích việc đề cao một số nhân vật mà ngày nay, xét một cách nghiêm ngặt, là còn nhiều điều phải bàn. Đó là hành động bán Biện lý Tây của thầy Thông Chánh, việc giết kẻ bội phu của Sáu Trọng hay những hành vi “hào hán” của Năm Ty, Sáu Nhỏ, Hai Miêng... Tất cả những người thật việc thật đầy đủ được tác giả các bốn thơ về nhìn nhận như là những hành vi đối kháng lại thể lực thống trị thuộc địa. Đối với Sáu Trọng thì “ước vọng Cần Vương

chép sử ngoài (tức mong ước được chép vào “Cần Vương ngoại sử”); đối với thầy Thông Chánh: “Thương thầy Thông Chánh hùng anh / Ngày sau hậu thế lưu danh muôn đời”; đối với Cậu Hai Miêng lại là một nhân vật:

*Nam Kỳ Lục tỉnh nổi danh,
Thật là một bậc anh hùng trên đời.
Tuổi nay gần mới ba mươi,
Tánh tình hòa hiệp ít người dám đương
Thương người thất thế lỡ đường,
Thương người trung chánh ghét phường tà gian.*

Nói chung khi sức mạnh của vũ khí của thực dân xâm lược đã đè bẹp các lực lượng yêu nước được khởi động dưới các ngọn cờ khác nhau thì điều đó không có nghĩa là đã dập tắt được ngọn lửa phản kháng trong tâm khảm người dân Nam Kỳ. Do vậy, không chỉ là những người yêu nước chống Pháp được tôn vinh mà cả những hành động chống lại cái trật tự của bọn thống trị đã áp đặt trên đất thuộc địa cũng được đề cao. Chính vì vậy, những bài thơ về này đã bị chính quyền thực dân ra lệnh tịch thu và cấm lưu hành vì nói như Phạm Long Điền: “Hai tập thơ bình dân (*Thầy Thông Chánh* và *Sáu Trọng - Hai Đầu* - HNT) đã làm rung rinh chế độ thực dân miền Nam vào đầu thế kỷ XX”. (Tập chí *Bách Khoa* số ra ngày 30 tháng 7 năm 1974). Chính vì tác dụng lớn lao của các bốn thơ về này nên Nguyễn Liên Phong, một cây bút thân Tây, đã lớn tiếng cảnh báo trong tập sách *Nam kỳ nhân vật phong tục điển ca*, xuất bản tại Sài Gòn năm 1909:

*Sau thêm Sáu Trọng hành hung,
Sát nhân bạch huyết mạng đồng phù du.
Thông Chánh chuyện không đáng thù;
Bản quan Biện lý tu du bỏ mình.*

*Quốc gia có lẽ công bình,
Hai người xử tử phân minh răn người
Nghĩ đi nghĩ lại nực cười,
Mang câu huyết khí ở đời sao xong.
Làm người không xét đực trong,
Đặt về tám bảy điên khùng bia danh.*

Tác động mạnh mẽ của các bốn thơ về lịch sử - xã hội, như vậy đã làm cho thực dân thống trị lo ngại. Một mặt chúng cấm đoán, tịch thu và mặt khác, đám bồi bút phụ họa vào bằng cách lớn tiếng chê bai. Đó là một trong những cách hạn chế ảnh hưởng của loại thơ - về này và một phương cách khác là đám tay sai thực dân đã biết sử dụng ưu thế lưu truyền của thơ - về làm công cụ tuyên truyền cho “công cuộc khai hóa thuộc địa” hay để phản tuyên truyền.

Thơ Nam kỳ và *Thơ tiếp theo Thơ Nam kỳ* xuất bản năm 1876 được tái bản hơn 10 lần có thể được coi là thuộc loại thơ về tuyên truyền. Tuy nhiên, ở hai bốn thơ về này đằng sau những câu lục bát ca tụng công lao của chế độ thuộc địa là một hiện thực đầy rẫy những tệ tục và bất công. Đó là bức biếm họa về bọn xu thời và các thể lực mới nảy sinh của cái gọi là chế độ tân trào. Tiếp theo đó, *Thơ Phan Xích Long hoàng đế bị bắt* (nhà in L' Union, 1916), *Về 13 người bị xử bắn* (Nhà in L' Union, 1916), *Về Thập lâm tú thọ tử hình* (J. Viêt, 1916)... là những ấn phẩm thơ về mà nội dung chủ yếu là sự xuyên tạc đầy cố ý, bóp méo sự thật và bôi đen các cuộc nổi dậy bạo động chống Pháp hồi bấy giờ để biện hộ cho việc thực dân xâm lược và các thể chế của chế độ cai trị đương thời. Ngoài các bốn thơ về được xuất bản để xuyên tạc những người kháng Pháp còn có thơ về được in ra để tô vẽ cho công lao khai hóa của thực dân ... Nói chung, cả hai hiện tượng đều hiển hiện rõ sự đặc dụng và mức độ tác động của thể loại thơ về lịch sử - xã hội ở xứ thuộc địa này và chính vì lí do đó mà thơ về bị thực dân lợi dụng để tuyên truyền. Điều này đã làm phức tạp và mất đi sự thuần nhất của thể loại văn học bình dân này.

III. NHỮNG PHO SỬ DÂN GIAN TRUYỀN KHẨU

1. Thơ về lịch sử - xã hội Nam Kỳ có nguồn gốc từ phương thức sáng tác của dòng tự sự dân gian văn vần truyền thống. Nó luôn phản ánh nhanh nhạy các sự kiện lịch sử - xã hội đang diễn ra trong cuộc sống đương thời và nó cũng nhanh chóng được lưu truyền qua cửa miệng của đội ngũ những người kể về, nói thơ hoặc là chuyên nghiệp như nậu quân phường (ăn mày / xắm) hay bán chuyên nghiệp như những tay thấy về ở địa phương và thậm chí là do đám trẻ con nơi làng mạc, phố phường. Đặc điểm này trong chừng mực nhất định có khác với con đường sáng tác - lưu truyền của truyện thơ Nôm - nhất là truyện thơ Nôm bác học.

Một đặc điểm khác biệt dễ nhận ra giữa thơ về và truyện thơ nôm là ở chỗ các bốn thơ về luôn là những sáng tác nóng hổi tính thời sự và phần nhiều quan điểm phê phán luôn mang tính phi quan phương, phi chính thống. Đó là cách nhìn nhận thực tế của người dân và họ cất nghĩa hiện thực theo cách riêng của họ. Chính vì vậy không phải tự nhiên thơ về thời nhà Nguyễn hiện tồn tại là các bài văn nói về chuyện cấm đạo Thiên Chúa được tập hợp trong tập *Văn và tuồng* (đã dẫn) và kể đó, *Thơ Bốn Bang* (nói về cuộc nổi dậy chống lại triều đình của Lê Văn Khôi) là một ví dụ; hay xa hơn nữa là *Về Chàng Lía* - một bản thơ về lục bát nói về cuộc nổi dậy của Chàng Lía ở Trùng Mây, Bình Định thời chúa Nguyễn Phước Châu.

2. Nói chung các bốn thơ về thời Nguyễn là những pho sử dân gian được sáng tác với một nhãn quan khác với cách nhìn nhận chính thống của sử quan trong Quốc sử quán nhà Nguyễn. Đến cuối thế kỷ XIX, kể từ năm 1859 trở về sau, đứng trước sự mất còn của Tổ quốc, những vấn đề thế sự nhường cho những vấn đề quốc sự. Về *Trương Định*, về *Trước họa giặc Pháp*... là những ví dụ, nhưng rất tiếc các bài về yêu nước chống Pháp ra đời vào những thập niên 50, 60 của thế kỉ XIX nay trong dân gian không còn được bảo lưu mấy

nên còn được rất ít. *Thơ Đức Cố Quân* (*Sám giảng về Đức Cố Quân*) của Vương Thông (kể về hành trạng của Quân cơ Trần Văn Thành, người lãnh đạo cuộc kháng Pháp từ năm 1867 đến năm 1872 ở Láng Linh, An Giang) và *Thơ Quân Hồn* của Lê Doãn Hoài (kể về cuộc nổi dậy ở Hóc Môn năm 1885) là hai sáng tác thuộc loại thơ - về lịch sử yêu nước do chính những trí thức trong cuộc sáng tác. Do đó nội dung của tác phẩm không chỉ là một sự kiện lịch sử mà còn là tấm lòng, sự hoài niệm đầy ưu tư và bi phẫn.

3. Ưu thời mẫn thế là nguồn động lực sáng tác của các tác giả thơ - về lịch sử. Song khi những phong trào vũ trang kháng Pháp cuối cùng bị dập tắt thì bộ máy hành chính - cai trị của thực dân đã được định hình. Cục diện xã hội Nam kỳ đã biến đổi theo một định hướng khác.

Trong thực tế ở thuộc địa Nam Kỳ có thể là sớm hơn, nhưng một cách chính thức kể từ 1887, khi thực dân Pháp bắt đầu triển khai chính sách khai thác thuộc địa Đông Dương lần thứ nhất, thì cơ cấu kinh tế - xã hội và văn hóa truyền thống đã bắt đầu giải thể để tái cấu trúc lại theo một cơ cấu mới. Theo đó, từ cuối thế kỷ XIX sang đầu thế kỷ XX, xã hội Việt Nam đặc biệt là thuộc địa Nam Kỳ, đã dần bước ra khỏi khuôn mẫu xã hội khép kín của di sản và truyền thống sang một xã hội mở rộng của thời thượng và chọn lựa mà nổi bật là kinh tế hàng hóa, luân lý cá nhân chủ nghĩa. Mặt khác trong tiến trình lịch sử đó, Sài Gòn - Gia Định trở thành một tọa độ địa lý - lịch sử nóng, có tính chất tiêu biểu cho cuộc đụng đầu lịch sử; nay đã tập trung những xung đột và giao lưu, những áp bức và đấu tranh, những áp đặt và giải trừ, những thách thức mà tình trạng thế giới hóa và những nỗ lực bảo tồn phong hóa. Nói chung, sự chung lộn mới cũ, những khuôn mẫu giá trị nội sinh và ngoại nhập, là bảng màu tổng thể của bức tranh văn hóa thế kỉ XX của vùng đất này - đặc biệt nổi rõ sắc màu tương phản giữa truyền thống bản xứ và trào lưu tân thời Âu Tây là ở những thập niên đầu của thế kỷ trước.

Ở đây đạo lý và chuẩn mực sống xưa nay vốn bám rễ trong xã hội truyền thống, giờ đây khuôn mẫu đó bị tấn công trực diện bởi lối sống tân thời đặt trên sức mạnh vô địch của đồng tiền mà đội ngũ tiền phong là đám tay sai phải sạch tiết tháo, chấp nhận thân phận “mẹ gà con vịt” và đặc biệt là đám bồi bàn, thông ngôn, me tây hành tiến cùng với đám chức việc làng tổng cơ hội. Đó là tập hợp các nhân vật điển hình trong *Thơ tiếp theo thơ Nam kỳ* và đây đó trong các bốn thơ - về khác. Điều cần lưu ý ở đây là trên bề mặt hỗn độn của xã hội giao thời đó cũng xuất hiện xu hướng bảo thủ phong hóa, song cánh cửa của thời cuộc đã mở rộng ra một lối đi bước vào vương quốc tự do cá nhân. Cái thân phận riêng tư giờ đây lại được đặt lên trước vận mệnh của cộng đồng, cái nhân cách cá thể đã thay thế cho các hình mẫu lý tưởng về nghĩa vụ và trách nhiệm. Đó là cơ sở để hình thành một loạt các tác phẩm thơ - về kể về các anh hùng danh dự: *Thấy Thông Chánh, Hai Miêng, Sáu Nhỏ*.

4. Nói chung, ở các thơ về kể về các “anh hùng thời đại” thời thuộc địa đã bộc lộ rõ ràng các cá nhân đó không còn cảm thấy lợi ích và nguyện vọng của họ gắn với cộng đồng theo chuẩn tắc truyền thống mà chính những vấn đề của đời sống riêng tư đặt ra gay gắt buộc họ phải ứng xử một cách nào đó để thể hiện nhân cách theo chuẩn “trọng nghĩa khinh tài”. Sự quan tâm đến đời tư của con người tác giả các bốn thơ - về như vậy đã hé ra nhiều dấu chỉ báo của tiểu thuyết, hay có chừng mực hơn là truyện vừa. Tuy nhiên việc miêu tả đời sống riêng tư và nỗ lực gắn nó với tầm kích lịch sử cũng chỉ cho thấy dấu hiệu chỉ báo là còn xa mới có được những biến đổi về mặt thể loại bởi lẽ ở đây, các nhân vật chính đó cũng được tác giả trần thuật với một khoảng cách nhất định và đó là những con người hành động chứ chưa hẳn là con người nếm trải.

Một cách tổng quát, ở các bốn thơ - về trên, tính về có đổi thay nhiều nhưng vẫn còn khá đậm và tính chất truyện thơ tuy có hiển hiện nhưng cũng không là yếu tố chủ đạo. Tình hình trên có thay đổi

là ở *Thơ Mười Chức*. Biểu hiện rõ tính chất truyện thơ là cái hậu hư cấu theo mô típ “Diêm Vương xử kiện” thấy phổ biến trong nhiều truyện thơ Nôm và cổ tích. Với kết thúc chuyện như vậy, một mặt nhằm tỏ bày nguyện vọng công bình, ân đền oán trả, trên quan điểm “âm dương nhất lý” và mặt khác đã đưa *Thơ Mười Chức* đến gần với truyện thơ và thoát khỏi quy phạm của về. Ngoài ra, việc trần thuật ở *Thơ Mười Chức* cũng đã không tuân thủ cách kể theo trật tự thời gian của đầu đuôi câu chuyện mà đã tiến hành theo kiểu trực khởi từ biến cố chính và sau đó, lại phục hiện / hồi cố các sự kiện liên hệ. Với bố cục như vậy, *Thơ Mười Chức* đã có nhiều nét cách tân so với truyện thơ Nôm hay về. Những gì mới mẻ trong *Thơ Mười Chức* rõ ràng là có tính lịch sử. Nó được sáng tác năm 1928, khi các thể loại văn học mới chữ quốc ngữ La tinh đã trưởng thành, có được vị trí trong đời sống văn chương ở đây.

Nói chung, thơ về lịch sử - xã hội Nam Kỳ là những sáng tác phản ánh cuộc sống thuộc địa như nó đang sinh thành. Chúng tiếp nhận vào nó mọi yếu tố bế bộn của cuộc đời, bao gồm cả chuyện nhỏ lẫn chuyện lớn, cả cái cao cả lẫn cái thấp hèn, tuân thủ chuẩn giá trị lẫn sự lệch chuẩn... Tất cả đều được trần thuật như để tái hiện cuộc sống thực, không một chút thi vị hóa, lãng mạn hóa hay lý tưởng hóa.

Bánh mì Sài Gòn

*Sống làm chi theo quân tả đạo: quảng vừa hương,
xô bàn độc, thấy lại thêm buồn;
Sống làm chi ở lính Mã tà: ban rượu chất,
phát bánh mì, nghe càng thêm hổ.*

(Văn tế nghĩa sĩ Cần Giuộc, 1861)

1. Cuối thế kỷ thứ XX, khi cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp xâm lược ở Nam Kỳ đang diễn ra quyết liệt, cuộc đối kháng chính trị tự nó luôn hàm chứa sự đối kháng văn hóa mà đặc điểm phổ biến của nó là không chỉ đối kháng về những giá trị tinh thần (*tập tục thờ cúng tổ tiên: vừa hương - bàn độc*) mà bao gồm luôn cả việc đối kháng văn hóa vật chất (*rượu chất, bánh mì*). Nói chung, kiểu đối kháng văn hóa như vậy kéo dài mãi về sau này mà ở một toạ độ địa lý - lịch sử xa xôi hơn, kiểu thức “*sáng sơm-banh, tối sữa bò*” cũng được đưa ra để chỉ trích. Rồi đến khi vũ khí và sức mạnh vật chất của thực dân Pháp đã đè bẹp lực lượng yêu nước và đã thiết lập nên chế độ thuộc địa cũng như đã tạo nên những chuyển biến kinh tế - xã hội, kéo theo những thay đổi về văn hóa ở vùng đất này thì sự đối kháng vẫn còn tiếp tục dưới dạng những xung đột giữa các giá trị và nếp nếp được coi là phong hóa truyền thống với kiểu sống tân thời.

*Đền Sài Gòn ngọn xanh ngọn đỏ,
Đền Mỹ Tho ngọn tỏ ngọn lu.
Anh về anh học chữ nhu (nhỏ)
Chín trăng em đợi, mười thu em chờ.*

Bấy giờ, tuyên ngôn “*Thà đui mà giữa đạo nhà*”, của Đỗ Chiểu được thể hiện bằng những nỗ lực bảo tồn phong hóa truyền thống: giữ gìn những gì vốn đã có và tẩy chay những gì được coi là mới của Tây. Họ không chỉ đối kháng với bánh mì, rượu chất mà còn không dùng xà bông, thậm chí không đi những con lộ do Tây đắp và đặc biệt là bảo vệ chữ Hán (chữ Nho) chống lại chữ quốc ngữ La tinh, ngay cả khi Sài Gòn đã là đô thị đèn xanh, đỏ sáng rực và Mỹ Tho cũng đã thành thị tứ.

2. Nói chung, trong hơn một trăm năm qua (tính từ năm 1859 đến năm 1975...), tuy âm điệu phương Tây chiếm phần chủ đạo trong bản trường ca hiện đại hoá của vùng đất này, nhưng sự rung động của các thế hệ cư dân ở đây hoàn toàn không như nhau và đặc biệt là những dị ứng và phản ứng từ thực tiễn ấy đã nảy sinh ra những phong trào có qui mô, đích và đường khác nhau, nhưng tất cả đều có xu hướng đối kháng dân tộc chủ nghĩa, ít nhiều mang màu sắc bài tha. Do vậy, cơ cấu văn hóa ở đây là một tập thành đa tạp, hỗn dung những thành tố thuộc truyền thống cũ và những thành tố ngoại nhập mà nay đã thành một tập hợp quan trọng - có thể gọi là “truyền thống mới”. Cái ổ bánh mì là một ví dụ.

Bánh mì là món ăn chính của phương Tây, thậm chí được đồng nhất với thánh thể của chúa Kitô: bánh mì là bí nhiệm nhỏ, rượu vang là bí nhiệm lớn. Có lẽ, bánh mì đã xuất hiện ở xứ ta trước cái mốc 1859, nhưng có lẽ được biết đến nhiều là sau khi đội quân viễn chinh chiếm thành Gia Định.

Ngoài người Pháp, cách làm bánh mì đầu tiên được người Hoa tiếp thu, sản xuất bán ra thị trường và trong số khách hàng mua

bánh mì thời kỳ đó có cả người Việt. Đám bồi bàn, thông ngôn, thầy ký có lẽ là những người nếm bánh mì đầu tiên, kể đó là công chức tân trào, rồi đến tầng lớp Tây học, thị dân và dần dần tỏa rộng ra dân chúng, phổ biến ở cả thành thị lẫn nông thôn.

Loại thức ăn này tồn tại trong cái nhìn của dân ta là bánh - hiểu là món ăn chơi, không phải là thực phẩm thường xuyên như cơm, thế nhưng dần dà đã trở thành “cơm tay cầm”, tức không ăn bằng chén đĩa và ăn bánh mì thay cơm được định danh theo kiểu nói lóng là “thối kèn”, hàm nghĩa là bữa ăn từng tiệm qua bữa, không đầy đủ hàng hoàng như bữa cơm thường lệ. Thế mà đến nay, các loại bánh mì đều có đủ mặt (bánh mì rế, bánh mì dừa, bánh mì cóc...) và việc ăn bánh mì có nhiều biến tấu đa dạng.

Bánh mì ăn theo kiểu Tây có cơm Tây, bánh mì ăn với xúp, bittet, ốp-la (oeufsurplat), bánh mì ốp-lết (omelette: trứng rán), bê-cơ (bacon của Anh lê). Có thể kể thêm cách ăn bánh mì với patê, jambông, xúc xích, bơ, mứt. Loại sandwich, hamburger, hot dog mới phổ biến sau này.

Điều có khác là chúng ta ưa ăn bánh mì theo kiểu mổ đôi ổ bánh mì và dồn các thứ khác vào trong. Kiểu bánh mì kẹp thịt tổng hợp là kiểu bánh mì đặc sắc của xứ ta: phết bơ hoặc masône, patê, rồi nhét vào đó thịt hay xá xíu, chả lụa, jambông, dưa chuột, cà chua, các loại đồ chua, hành, ngò, ớt, tương ớt, rưới xì dầu, rắc muối tiêu... Người mua và người bán đều gọi loại này là bánh mì (kẹp) đủ thứ - hiểu theo nghĩa “thập cẩm” của người Hoa.

Bánh mì xíu mại, bánh mì xá xíu, bánh mì phết tương đen, kẹp Lạp Xưởng... là cuộc hôn phối Tây - Tàu. Không biết đây có phải là nơi sinh đẻ của chúng không?

Bánh mì cà ri lại là cuộc hôn nhân Tây - Ấn, coi ra cũng đáng gọi là “bách niên giai lão”.

Bánh mì chả lụa là tổng hợp phẩm Tây - Ta đáng được coi là thanh nhả với tí gia vị muối tiêu và hành ngò... thơm ngon chán.

Bánh mì bò kho coi ra có gốc Tây vì kiểu cách nấu hầm gần với ragu, bò nấu sốt vang, nhưng bò kho lại có tương hột Tàu nên có hương vị riêng. Việc dùng bánh mì để ăn với các món nước coi ra cũng có phần tùy tiện rồi: bánh mì ăn thêm với tô hủ tiếu, tô bún bò Huế là chuyện ăn độn bánh mì cho no bụng theo phương châm ngon - bổ - rẻ, chủ yếu là rẻ.

3. Nói chung, giờ đây bánh mì đã là một thành tố quan trọng trong cái mà thế nhân đời nay gọi là “văn hóa ẩm thực”. Ấy thế mà, như trên đã nói, có lúc nó được coi là thứ không nên đụng đến, không thuộc hệ chuẩn giá trị truyền thống của “đạo nhà”.

Nhìn lại bối cảnh lịch sử văn hóa của việc hội nhập bánh mì vào xứ ta, chúng ta thấy rằng đó là một quá trình tiêu biểu cho cuộc đụng đầu lịch sử: tập trung những xung đột và giao lưu, những áp đặt và giải trừ, những áp bức và đấu tranh, những thất bại đau thương và những thắng lợi hào hùng, những thách thức của tình trạng thế giới hóa và những nỗ lực bảo tồn phong hóa.

Ở đây, Sài Gòn tự nó đã là một thành phố ngã ba đường vì nó đã nối được những luồng thông thương chủ yếu với thế giới rộng lớn hơn bên ngoài với sự giao lưu không ngừng của những con người, những tư tưởng, những luồng tư bản, những hàng hóa... Chính vì vậy, nơi đây, thông qua những xung đột và mâu thuẫn đã trở thành phòng thí nghiệm của sự tiến bộ và chịu gánh lấy những thách thức của tình trạng thế giới hóa nên đã sản sinh các “cực bấu vắn - xã” mà thoát nhìn có phần lai tạp, kỳ quái trong mọi lĩnh vực, trong nhiều dạng thức, loại hình văn hóa. Tuy nhiên, trong thực tế, các cực bấu này về sau lại được lồng ghép vào đời sống dân tộc và không ít trường hợp đã thành công (được minh định lẫn mặc định) bởi vì chúng đã đáp ứng được nhu cầu ích dụng của cuộc sống đời thường và xu thế phát triển.

4. Qua trường hợp điển hình này (ổ bánh mì) chúng ta thấy rằng con đường phát triển của văn hoá tưởng như luôn tuân thủ “qui luật

của cuộc sống” - cuộc sống / thực tiễn được hiểu là tồn tại vật chất cảm tính, là cây đời mãi mãi tươi xanh. Đã đành văn hóa không thoát ly được lịch sử của chính bản thân tư tưởng về văn hóa (chủ trương về văn hóa), nhưng văn hóa không độc lập với các điều kiện khách quan của cuộc sống, xã hội... Do đó, việc nhìn lại các quá trình văn hóa rất cần thiết là phải tính đến những biến số khác của thực tại khách quan. Nói cách khác, văn hóa phát triển đồng thời trên cả hai con đường tự giác và tự phát, trong từng thời đoạn cụ thể, mỗi con đường mạnh yếu khác nhau, nhưng chúng luôn tương tác để tạo nên sự cân bằng của chính thể văn hóa.

Mặt khác, là một dân tộc luôn phải đấu tranh chống lại các thế lực ngoại bang xâm lược nên việc nghiên cứu lịch sử văn hóa luôn đặt trên một định đề kép: Bản sắc dân tộc luôn được đồng nhất với tính văn hóa, lịch sử văn hóa không tách rời với chủ nghĩa dân tộc (ethnocentrism), thậm chí lấy chủ nghĩa dân tộc làm nòng cốt tư tưởng văn hóa. Chính điều này đã làm quá trình hội nhập, trong lịch sử, là những bước đi ngập ngừng, thậm chí bị đứt gãy, mặc dù không ít cơ hội. Xa xưa nhất là việc “khu kinh tế mở” của Chủ Đồng Tử và Tiên Dung bị vua Hùng cho rằng “con gái làm loạn” nên đem quân tới đánh: một đêm đã thành đầm nước Nhất Dạ trạch. Sau đó là phố Hiến, Hội An... và chính sách bế quan của nhà Nguyễn là những bài học lịch sử khác.

Ông vua nhà Nguyễn, do tư duy trên cơ sở nền “văn hóa đèn dầu” nên tất nhiên không sao hiểu được việc cái đèn điện dốc ngược lại cháy sáng, do đó khó mà thừa nhận các đề xuất cách tân của Nguyễn Lộ Trạch, Nguyễn Trường Tộ... Rồi đến khi vũ khí và sức mạnh của phương Tây đã trở thành thế lực áp đảo thì quan điểm coi văn hóa phương Tây chỉ là sự ưu thắng về cơ xảo, theo đó chủ trương chỉ tiếp nhận cái “dụng” đó của họ và lấy văn hóa truyền thống của ta làm “thể”. Việc phân biệt chính thể văn hóa thành “thể” và “dụng” như vậy đã dẫn tới đâu thì ai cũng rõ. Về việc này, nay chúng ta có nhiều ví dụ nhân tiến để tham chiếu.

Nhạc cổ Long An với sự phát triển của hoạt động đồn ca ở đất Sài Gòn - Gia Định Thành phố Hồ Chí Minh

1. Nam bộ là vùng đất mới nên việc nó thừa hưởng những thành tựu văn hóa - nghệ thuật Trung Bắc là điều tất nhiên và trong bối cảnh lịch sử đất nước phân chia thành Đàng Ngoài và Đàng Trong nên thời khai hoang lập nghiệp, văn hóa - nghệ thuật Thuận Quảng, theo chân các lưu dân Nam tiến là chủ yếu. Nhạc cổ cũng lưu truyền theo con đường lịch sử đó, song cái mốc cụ thể là lúc nào là điều mà việc nghiên cứu lịch sử tường tận cũng chưa dễ giải đáp.

Trong thư tịch Hán Nôm, các dữ liệu liên quan đến vấn đề này, theo tôi có mấy sự kiện đáng chú ý.

Một là, năm 1715, đời vua Hiến Tông đã ra lệnh lập Văn Thánh miếu ở Trấn Biên (vùng núi Bửu Long ngày nay) và trong lễ tế xuân thu ở đây, hẳn buộc phải dùng nhạc lễ. Điều này còn hồ nghi, bởi đó là thời kỳ chưa ổn định về cuộc sống và chiến tranh. Điều chắc chắn là sau lần trùng tu năm 1794, lễ tế ắt phải có nhạc lễ vì sử chép

“khi đầu trung hưng vua thường đến tế; sau này các quan khâm mạng đến tế; lệ đặt 5 Lễ sanh, 50 miếu phu”. (*Đại Nam nhất thống chí / Biên Hòa*).

Hai là, điều đoan chắc trên đây, cũng được hỗ trợ bởi sự kiện khoảng sau 1761, chúa Nguyễn có sai cai đội vào Trấn Biên bắt con hát (*Đại Nam liệt truyện tiền biên*), tức hát bội đã phát triển mạnh, theo đó nhạc cổ cũng có phần thịnh hành.

Ba là, Trịnh Hoài Đức, trong *Gia Định thành thông chí* (biên soạn đầu thế kỷ XIX), khi viết về việc hoạt động xuất nhập khẩu ở Cù Lao Phố, (thịnh đạt từ cuối thế kỷ XVII đầu thế kỷ XIX) có ghi rằng: Đến ngày thuyền buôn trương buồm trở về, gọi là “hồi đường”, thì “*Hai bên chủ khách chiếu tính hóa đơn thanh toán, rồi cùng nhau đồn ca vui chơi*”. Dữ liệu này cho thấy sinh hoạt đồn ca trong sinh hoạt vui chơi phi nghi lễ cũng đã hình thành, muộn nhất là đầu thế kỷ XIX; và phải chăng, hình thức đồn ca vui chơi này là tiền thân của phong trào đồn ca tài tử đầu thế kỷ XX?

2. Nói chung, từ những năm cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX, âm nhạc cổ điển ở miền Đông, miền Tây Nam kỳ ngày càng phát triển mạnh mẽ. Long An nằm giữa hai khu vực này đã đón nhận được thành quả nghệ thuật hai phái nhạc miền Đông và miền Tây này, do vậy số lượng bài bản ở đây có phần phong phú. Theo các nghệ nhân kỳ cựu ở đây thì danh mục 20 bài tổ được coi như số lượng bài bản “tối thiểu”, còn “thậm đa” gồm khoảng 70 bài thuộc đủ 10 tiết mục: *Nhứt lý, Nhị ngâm, Tam nam, Tứ oán, Ngũ điểm, Lục xuất, Thất chinh, Bát ngự, Cửu nhĩ, Thập thủ*.

Quá trình phát triển nhạc cổ Long An nói chung cũng là quá trình phát triển từ nhạc lễ đến nhạc tài tử, cải lương, từ hoạt động bán chuyên nghiệp đến chuyên nghiệp, từ địa bàn địa phương mở rộng phạm vi ra các địa phương khác trong tỉnh rồi ngoài tỉnh. Một đặc điểm khác là lịch sử phát triển của âm nhạc cổ điển ở Long An

trong từng khu vực tương đối độc lập nhau, nổi bật là khu vực Cần Giuộc - Cần Đức, Đức Hòa và khu vực Tân An - Thủ Thừa - Châu Thành - Tân Trụ.

1 / . Ở khu vực Cần Giuộc - Cần Đức, theo tục truyền từ nửa sau thế kỷ XIX đã có bốn danh cầm kiệt xuất:

Sâm, Hồ, Ngô, Đạo,

Nhứt vĩ quán chi.

Bốn ông Sâm, Hồ, Ngô, Đạo được các nhạc công đời sau coi như những danh cầm bậc thầy, một vĩ nhạc do họ diễn tấu quán xuyên được tất cả những gì ưu tú nhất của nghệ thuật âm thanh.

Trên đây là truyền thuyết. Trong thực tế, vào những năm bản lề của thế kỷ XIX, XX truyền thống nhạc cổ của địa phương được các thầy đồn như Hai Trì cùng hai người con gái là Sáu Giỏi, Bảy Lung, Nhạc Hộ, Nhạc Viên... tiếp tục truyền bá, thì nhạc sư Ba Đại (thường gọi Ba Đợi - người mà đời sau xưng tụng là hậu tổ của nhạc cổ Nam Kỳ) đã được mời về Cần Đức và những môn đệ của ông như Mười Kỳ, Hương sư Sự, Hương giáo Lễ cũng đã về Cần Giuộc để dạy nhạc.

Đầu thế kỷ XX, ở khu vực này đã có nhiều vạ nhạc lễ và một số nhóm đàn cây tài tử diễn tấu trong cúng đình, miếu, tang lễ và những cuộc tiệc vui chơi, cưới xin. Những danh cầm nhạc tài tử xuất sắc nhất của thời kỳ này là bộ tứ *Tịnh - Khiết - Thoàn - Chiêu*. Về nhạc lễ ở Phước Lâm (Cần Giuộc) có vạ nhạc của Chủ Ngoan và các con của ông ta: Bảy Nhì (sở trường đàn cò), Nhạc Khanh (giỏi về kèn). Kế tiếp Chủ Ngoan là Nhạc Tho (giỏi về kèn) cùng với em là Mười Thiệu (học đàn cò của Bảy Nhì, học trống nhạc của Hai Huệ - người Chợ Lớn) là những nhạc công thời danh lúc bấy giờ. Ngoài ra, Bảy Vô và Tám Ra (quê Phước Vĩnh Đông, Cần Giuộc) là hai nghệ nhân nổi tiếng về kèn và trống nhạc lễ được giới chơi nhạc Lục tỉnh khâm phục.

Ở Cần Đức, Nhạc Lão tên thật là Nguyễn Văn Lão (1901 - 1943) (người Tân Lâm, Cần Đức, con của Nhạc Viên) cùng Bảy Huế (con nhạc Hộ) và các học trò của mình là Năm Lồng, Năm Vai, Hai Đạm, Tám Nhứt... lập thành một vạ nhạc diễn tấu cả nhạc lễ lẫn nhạc tài tử.

Nếu với bộ tứ *Tịnh - Khiết - Thoàn - Chiêu* nhạc cổ khu vực Cần Đức - Cần Giuộc chiếm được vị trí quan trọng trong giới đàn ca tài tử Nam kỳ thì tiếng tăm của Nhạc Lão, nhạc Cần Đức đã thật sự đạt đến tột đỉnh, đánh bật uy tín những vạ nhạc nổi tiếng ở đồng bằng sông Cửu Long, ở Tây Ninh, ở Gò Vấp, Gia Định. Phần đóng góp lớn lao của Nhạc Lão, nhạc Cần Đức là đầu tiên diễn tấu thành công một cách sáng tạo các bài bản nhạc cổ theo nhịp 8, khi các nơi khác vẫn còn chơi theo nhịp 4. Khi ca nhạc tài tử bước đầu biểu diễn ca ra bộ và khi gánh cải lương của thầy Năm Tú ra đời và liên tiếp mấy thập niên sau đó, ở Cần Giuộc - Cần Đức đã xuất hiện nhiều danh cầm: Ba Đồng (Tân Kim), Chín Kỳ (kinh Nước Mặn), Tư Huyện (Phước Lâm), Mười Còn (Chợ Núi), Bảy Hàm (tên thật Trương Văn Đệ, Phước Lâm), Sáu Quý (em ruột Tư Huyện) và sau đó có Năm Ổn (nguyên giám đốc nhà hát cải lương Việt Nam, Hà Nội), Hai Biểu (Chợ Đào), Mười Hinh (Chợ Trạm)... Họ đã từng diễn tấu cho nhiều gánh cải lương, đài phát thanh, các hãng đĩa Béca, Pathé, Asia và giảng dạy tại trường Âm nhạc Sài Gòn. Trong thực tế các nhạc công Cần Giuộc - Cần Đức đã chiếm lĩnh vị trí quan trọng trong giới nhạc cổ. Bốn người hàng đầu được chọn ở thời kỳ này là *Huyện - Còn - Hàm - Có*. Trong số này, đặc biệt có Tư Huyện là người đầu tiên thành công trong việc dùng violông diễn tấu nhạc cổ và Bảy Hàm, người nhạc công đã từng chơi đàn cho gánh cải lương thầy Năm Tú, đã nghiên cứu tạo ra cây đàn kìm 4 dây được Viện Nghiên cứu âm nhạc (Bộ Văn hóa) công nhận.

Cần Đức - Cần Giuộc không những đã cung ứng một số lượng nhạc công cho Sài Gòn và hiện nay, những nhạc công thế hệ sau vẫn còn giữ một vai trò quan trọng ở khu vực này.

Năm 1930, vì tham gia hoạt động “quốc sự”, Nhạc Lão đã rời Cần

Đức lánh lên Gò Vấp. Từ đây, nhạc Cần Đức bắt đầu hình thành một chi phái tại Gia Định. Chín Lão cùng Chín Thau và sau đó là Tám Nhứt (Phan Văn Nhứt), Phan Văn Lựa, Phan Văn Hai (Hai Tô Le) đã thành lập vạ nhạc lễ Gò Vấp. Ở đây, nhạc Cần Đức càng ngày càng phát triển mạnh mẽ và đến nay đã trở thành một lò nhạc lớn ở Thành phố Hồ Chí Minh.

Từ lò nhạc này và ngay tại quê hương Cần Đức đã sản sinh ra những thế hệ nhạc công mới. Tư Tuổi (Ngô Văn Tuổi), Ngọc Ánh (nhạc công của đoàn hát bội Thành phố Hồ Chí Minh), Ba Tu (Trương Văn Tự, nhạc công của Nhà hát cải lương Trần Hữu Trang) v.v... là những người kế tục và hiện nay các thế hệ sau của nhạc Cần Đức - Cần Giuộc là một đội ngũ đông đảo.

2 / . Trong phong trào ca nhạc tài tử phát triển khắp nơi ở Nam bộ, khi nhạc Cần Giuộc - Cần Đức chiếm được vị trí quan trọng trên địa bàn rộng lớn thì năm 1930, thầy đồn Tư Quờn - vì bị mù nên thường gọi là Tư Mù - được rước từ miệt Vĩnh Long lên vùng Đức Hòa dạy nhạc tài tử.

Thầy Tư Quờn là một người tài hoa, giỏi cả về sáng tác thơ ca, đánh cò, và chơi đàn. Ông đã đào tạo ra một số nhạc công thời danh của địa phương Đức Hòa lúc bấy giờ như Năm Ra, Giáo Biện, Sáu Xem, Cô Hai Siêng, và bà Mai Thị Tua. Tư Quờn và các học trò của mình đã phát khởi phong trào biểu diễn ca nhạc tài tử ở vùng Đức Hòa suốt từ năm 1930 đến Cách mạng Tháng Tám. Đây là một nhánh của nhạc cổ miền Tây, phát triển khu vực này và đồng thời, một nhánh khác lại có gốc từ nhạc Cần Giuộc.

Ở Đức Lập, năm 1932, ông Bùi Văn Giúp (1914 - 1970) mời thầy đồn Tư Đồng từ Cần Giuộc về đây dạy nhạc. Sau 4 năm học Tư Đồng và nhiều người khác, ông Bùi Văn Giúp đã trở thành nhạc công sở trường cả nhạc tài tử lẫn nhạc lễ. Nhạc Giúp đã hành nghề liên tục suốt mấy chục năm. Ông có mặt ở nhiều gánh hát trong tỉnh và khắp vùng Sài Gòn, Chợ Lớn, Tây Ninh.

Em ruột Nhạc Giúp là Bùi Văn Thiện cũng theo học thầy Tư Đồng và đã thụ đắc được sở trường về trống nhạc. Ông đã từng đánh trống cho gánh Tân Thành ban và cùng nhạc Giúp đi biểu diễn ở nhiều nơi.

Nhạc Giúp đã đào tạo một thế hệ nhạc công đông đảo khắp vùng Đức Hòa, Củ Chi, Hóc Môn và một số nhạc công thuộc thế hệ sau trong nhóm nhạc Cần Đước ở Gò Vấp cũng đã thụ giáo ít nhiều ở Nhạc Giúp. Riêng ở Đức Hòa, đa số những nhạc công như Bùi Văn Hai, Bùi Văn Quay (con Nhạc Giúp), Út Dăm, Việt Lớn, Việt Nhỏ, Năm Mạo, Hai Tể, Tư Đáng, Hai Khánh, Năm Bao, Bấu Tầy, Năm Trục v.v. đa số đều là học trò của Nhạc Giúp. Đó là đội ngũ nhạc công của Đức Hòa từ những năm trước cánh mạng Tháng Tám đến nay.

3 / . Ở khu vực Thủ Thừa - Tân An - Châu Thành - Tân Trụ vào những thập niên đầu thế kỷ này cổ nhạc phát triển mạnh mẽ và chịu ảnh hưởng chung của tình hình biểu diễn ca nhạc ở Mỹ Tho. Điểm nổi bật ở khu vực này là không chỉ có đội ngũ nhạc công mà còn có những người soạn sách dạy nhạc. Đó là tập sách *Cầm ca tân diệu* do Lê Văn Tiếng (tục gọi Cử Thiện, quê Thủ Thừa) “diễn cầm” và Trần Phong Sắc (Tân An) “diễn ca”. Đây là một sưu tập “Bản đàn và lời ca theo điệu cải lương” khá đầy đủ. *Cầm ca tân diệu* được coi là sách giáo khoa, trong thực tế có tác dụng quan trọng đối với việc học tập và trau dồi nghề nghiệp của nhiều nhạc công và diễn viên cải lương khắp vùng Sài Gòn - Gia Định và cả Nam Bộ suốt từ khi sách ra đời đến mãi những năm gần đây.

Ở khu vực này, từ những năm cuối thế kỷ XIX và nhất là những thập niên đầu thế kỷ XX đã có một đội ngũ diễn tấu nhạc cổ đông đảo bao gồm nhạc lễ trong đám tang, lễ cúng đình, trong cưới xin, cuộc tiệc vui chơi và trong hát bội. Kết quả điều tra cho thấy có nhiều nhạc công mà tên tuổi ngày nay còn được nhắc đến: Mười Đờn (Thanh Phú Long), Nhạc Sơn, Nhạc Xuyên (An Lục Long), Trùm Lắm, Phạm Kim Phước (Phú Ngãi Trị), Năm Thiên (Bình Lăng)... Đặc biệt, từ năm 1938, Acman Thiệu, người Tân Trụ, nguyên sinh viên trường Mỹ

thuật Gia Định trở thành một trong những danh cầm ghi-ta vọng cổ, đây Sài Gòn nổi tiếng. Acman Thiệu đã đệm đàn cho nhiều danh ca lúc bấy giờ biểu diễn ở nhiều nhà hàng tại Sài Gòn và thu thanh ở một số hãng đĩa. Ngoài ra, cũng chính khu vực này đã un đúc tài năng thời trai trẻ của nhạc sĩ Cao Văn Lầu (quê quán ở Thuận Mỹ - Vàm Cỏ), tác giả bản *Dạ cổ hoài lang*, tiền thân của bài Vọng cổ hiện nay.

3. Nhìn chung, với một thời gian ngắn, nhạc cổ ở Long An đã phát triển mạnh và đóng góp quan trọng cho hoạt động đờn ca ở Sài Gòn - Gia Định từ đầu thế kỷ XX đến nay. Nghệ nhân Phan Văn Nhứt, người được Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam công nhận danh hiệu Nghệ nhân dân gian là một điển hình. Đây là việc làm có nhiều ý nghĩa, quan trọng hơn hết thảy là việc thừa nhận và tôn vinh công lao to lớn của một lão nghệ nhân đối với việc giữ gìn và phát huy giá trị nghệ thuật truyền thống của dòng nhạc Cần Đước - Cần Giuộc, của nhạc cổ Long An, của vùng đất Sài Gòn - Gia Định, Thành phố Hồ Chí Minh chúng ta. Trong những năm gần đây, đặc biệt là từ Hội thảo khoa học và lễ húy kỵ Đức nghệ nhân tiên phong của nhạc lễ và nhạc tài tử Nguyễn Quang Đại được tổ chức vào năm 1986 ở Cần Đước, nhiều nghệ nhân, nhà nghiên cứu đã đưa ra nhiều dữ liệu liên quan tiến trình truyền dạy và thừa kế dòng nhạc của Đức nghệ nhân Nguyễn Quang Đại; ở đó, chúng ta có được một danh sách các bậc nghệ nhân thời danh rất đáng tôn kính. Do vậy, vấn đề đặt ra ở đây là chúng ta cần truy tôn các bậc nghệ nhân xuất sắc đã qua đời, cũng như tiếp tục công nhận các nghệ nhân xứng đáng khác còn sống. Mặt khác, theo chúng tôi, cũng rất quan trọng là chúng ta cần lập bài vị khắc danh tính các bậc nghệ nhân xuất sắc thuộc các thế hệ học trò của Đức nghệ nhân Nguyễn Quang Đại để đặt thờ ở đình Vạn Phước (Mỹ Lệ, Cần Đước), nơi thờ Đức nghệ nhân Nguyễn Quang Đại. Công việc này là việc làm có ý nghĩa lớn lao, mà về sau, ý nghĩa và tác dụng ắt là rất quan trọng. Điều rõ ràng hơn hết thảy là ở mảnh đất phương Nam này, chúng ta sẽ có một ngôi đền thờ trang nghiêm các Tổ của ngành nhạc.

Trần Thượng Xuyên và Trần tướng quân từ

Trong sách *Đại Nam nhất thống chí / tỉnh Gia Định* (biên soạn từ năm 1865 - 1882) có chép về một cơ sở thờ tự gọi là Trần tướng quân từ: “Ở thôn Tòng Chánh, huyện Bình Dương. Tướng quân họ Trần, tên Thượng Xuyên, người Quảng Đông, làm chức Tổng binh đời Minh. Minh mất, không chịu hàng phục vua nhà Thanh nên qui phục bản triều, đánh Cao Man có công, lại lập chợ phố ở Sài Gòn, chiêu tụ thương khách. Người đời sau nhớ công đức lập đền thờ, trong niên hiệu Minh Mệnh, Thiệu Trị đều phong làm thượng đẳng thần. Đến nay xã dân phụng tự hương hòa như xưa”⁽¹⁾. Nói chung, đoạn ghi chép này một phần là quá sơ lược về hành trạng của Trần Thượng Xuyên nên ở đây cần được bổ sung thêm và qua đó, làm sáng tỏ lịch sử buổi đầu định cư và lập nghiệp của cộng đồng này và mặt khác đến nay “Trần tướng quân từ” đã không còn tồn tại trong “danh mục di tích hiện tồn” nên cần truy tìm dấu vết di tích ấy.

1. Trần Thượng Xuyên, tự là Thắng Tài, người Quảng Đông, làm quan với nhà Minh tới chức Tổng binh. Mùa xuân năm Kỷ Mùi (1679) ông cùng nhóm Tổng binh Long Môn (Quảng Châu, Quảng Đông) là Dương Ngạn Địch, phó tướng Huỳnh Tấn, Trần An Bình đem quân sĩ và gia quyến, hơn 3.000 người với 50 chiến thuyền

vào đậu ở các cửa biển từ Tư Hiền đến Đà Nẵng xin qui phục chúa Nguyễn. Chúa Nguyễn phong chức tước cho họ rồi sai người đưa vào Đông Phố (chỉ chung vùng Đồng Nai - Gia Định).

Dương Ngạn Địch, Huỳnh Tấn vào cửa sông Soài Rạp đến đóng ở Mỹ Tho, lập nên phố thị Mỹ Tho sung mãn. Còn Trần Thượng Xuyên vào cửa biển Cần Giuộc, lên đóng ở Bàn Lân (Biên Hòa): vỡ đất hoang, lập phố xá (Cù lao Phố), người buôn bán các nước Trung Quốc, Tây dương, Nhật Bản, Đố Bà tụ họp đông đúc, từ đó phong hóa Trung Quốc bồng bột lan khắp vùng Đông Phố⁽²⁾.

Ngoài hai nhóm Dương Ngạn Địch và Trần Thượng Xuyên nói trên, năm 1680 Mạc Cửu qui tập người Việt, người Hoa, Khmer lập được 7 xã thôn ở vùng miền Tây sông Hậu, dựng doanh trại, thành quách ở Hà Tiên, nơi đây đã thành một đô thị nhỏ.

Cộng đồng người Hoa thứ tư hình thành từ buổi đầu khẩn hoang (cuối thế kỷ XVIII) là Sài Gòn phố thị (Chợ Lớn ngày nay) được nhắc đến ở thời điểm Nguyễn Hữu Cảnh vâng lệnh chúa Nguyễn chính thức thành lập phủ Gia Định (1698): “*Con cháu người Tàu ở Trấn Biên (Biên Hòa) thì lập thành xã Thanh Hà; ở nơi Phiên Trấn thì lập thành xã Minh Hương, rồi ghép vào sổ hộ tịch*”⁽³⁾.

Cộng đồng người Hoa ở đây như vậy có mặt trước 1698, nhưng về sau, khi các tụ điểm Nông Nại đại phố (Biên Hòa), Mỹ Tho và Hà Tiên trở thành địa bàn tranh chấp quyền lực trong nội bộ người Hoa hay trở thành chiến trường của các cuộc chiến tranh với Xiêm, Chân Lạp và đặc biệt là Tây Sơn - Nguyễn Ánh. Mặt khác, kể từ sau năm 1790, Bến Nghé trở thành Gia Định kinh, lỵ sở của Gia Định thành (bao gồm các trấn, cả Nam bộ) nên thu hút các luồng dân cư, các hoạt động kinh tế, văn hóa tụ hội về. Sài Gòn phố thị (tức Chợ Lớn) thành “đại đô hội” từ cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX và sau

1. *Đại Nam nhất thống chí - Lục tỉnh Nam Việt*, bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Sài Gòn, 1973, tập Thượng, tr. 94.

2. *Gia Định thành thông chí*, bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Sài Gòn, 1973, tập Trung, tr. 9 - 10.

3. *Gia Định thành thông chí*, sđd, tập Trung, tr. 12.

1859, vùng đất này được thực dân Pháp gọi là “*Bazar Chinois*”, hiểu là “Phố Tàu”.

2. Trần Thượng Xuyên sau khi đưa binh biến và gia quyến vào định cư và lập nghiệp ở Biên Hòa, ông tiếp tục đảm đương công việc bình trị của một võ tướng của chúa Nguyễn ở vùng đất mới: làm Thống lĩnh đội quân tiên phong đóng ở Cù lao Giêng (1688) để tiến công Chân Lạp đang chuẩn bị binh thuyền đánh chính quyền Đàng Trong, cùng Nguyễn Hữu Cảnh chống lại việc Nặc Thu làm phản (1699), làm Đô đốc Phiên Trấn (1714) đem quân đóng ở Sài Gòn (hiểu là Chợ Lớn ngày nay), giúp Nặc Yên, quốc vương Chân Lạp (1715)... Trần Thượng Xuyên bị bệnh mất vào thời điểm này. Người ở Trấn Biên nhớ công lao, lập đền thờ⁽⁴⁾.

Kết quả điều tra thực tế cho thấy Trần Thượng Xuyên được thờ tự từ Biên Hòa (đình Tân Lâm, chùa Thanh Lương...) đến tận Vĩnh Long. Vào đời Minh Mạng, Phụ quốc Đô đốc Trần Thượng Xuyên được phong “thượng đẳng thần” và con là Đô đốc Đồng tri Trấn Đại Định được phong “trung đẳng thần”⁽⁵⁾. Cả hai cha con đều được chuẩn cho thờ tại Miếu Hội đồng các tỉnh Gia Định, Biên Hòa, Định Tường và Vĩnh Long.

Ở địa bàn Sài Gòn - Chợ Lớn, Trần Thượng Xuyên được thờ tự ở một số đình làng nay thuộc Quận 5 (đình An Bình, đình Minh Hương...) và huyện Bình Chánh (đình Phú Lạc) và qua điều tra thực tế, chúng tôi cho rằng Phú Nghĩa hội quán (số 16, đường Phú Định, Phường 11, Quận 5) có lẽ vốn là “Trần tướng quân từ” mà sách *Đại Nam nhất thống chí* đã đề cập. Đây là cơ sở tín ngưỡng mang tính chất pha trộn giữa tín ngưỡng đình làng Việt và đền miếu của người Hoa. Hương án chính giữa thờ một chữ “thần” và hai hương án hai

gian bên: một thờ Ông Bốn / Phước Đức chính thần; và một thờ Thiên Hậu thành mẫu. Ở hương án giữa có 3 bài vị, trong đó có bài vị ghi rõ đối tượng thờ tự chính là Trần Thượng Xuyên: “*Nam bang khách sĩ Hùng kiệt Dũng nghĩa Trung trinh báo quốc Lương diệu Trấn Công Đại tướng quân*”⁽⁶⁾.

Vấn đề cần nói ở đây là phải bảo tồn di tích Phú Nghĩa hội quán này, bởi Trần Thượng Xuyên là một nhân vật lịch sử mà hành trạng và công tích của ông gắn bó mật thiết đối với buổi đầu khai hoang lập nghiệp của vùng đất mới phương Nam và mặt khác, Trần Thượng Xuyên là một trong các bậc “tiên hiền khai cơ” quan trọng của cộng đồng người Hoa ở đất Gia Định xưa. Bảo vệ di tích này là bảo vệ ký ức lịch sử - văn hóa của cộng đồng, là bảo lưu truyền thống cộng cư đoàn kết chan hòa.

4. *Đại Nam liệt truyện tiền biên*, Cao Tự Thanh dịch và giới thiệu, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1995, tr. 251 - 255.

5. Tính đến năm 1850 (Tự Đức thứ ba) thần hiệu của Trần Thượng Xuyên là Uy dịch chiêu dưng hiển linh diệu cảm hách diệu trác vi thượng đẳng thần và thần hiệu của Trần Đại Định là Cư trinh thuận nghĩa khoan tế tự chánh quang ý trung đẳng thần.

6. Hai bài vị kia: 1. Tổ sư Hiền Viên hoàng đế; và 2. Phong Khánh (một huyện thuộc Quảng Tây, Trung Quốc) Thần Hoàng thổ vũ / Hiệp hội Thần Hoàng thổ vũ [Ất Mão niên...]

Làng Minh Hương và đình Gia Thạnh

1. Chúng ta lại bắt đầu câu chuyện với cái mốc 1698, với sự kiện phủ Gia Định, thiết lập bộ máy hành chính cai trị đầu tiên ở vùng đất mới phương Nam. Lúc đó “đất đai mở rộng hơn nghìn dặm, dân số hơn 40.000 hộ” thôn, phường, xã, ấp đã được chia cắt địa phận, lập sổ hộ tịch, định chuẩn thuế đinh, thuế điền... Và, từ đó, “con cháu người Tàu ở vùng Trấn Biên (Biên Hòa) thì lập thành xã Thanh Hà, ở nơi Phiên Trấn thì lập thành xã Minh Hương, rồi ghép vào sổ hộ tịch”⁽¹⁾. Xã Minh Hương, nôm na là làng Minh Hương, như vậy đã được thành lập từ năm ấy. Đó là năm lập tờ thế vị khai sinh, còn việc người Hoa đến xứ sở này thì trước đó, sử liệu ghi sự kiện năm 1679 Dương Ngạn Địch và Trần Thắng Tài đem biển binh và gia quyến trên 3.000 người, chiến thuyền hơn 50 chiếc “được đến định cư ở Mỹ Tho” và “địa phương Bàu Lãng” ở xứ Đồng Nai; xa xôi hơn, ở tận Hà Tiên, Mạc Cửu cũng tập trung một nhóm người Hoa khác và thống thuộc vào bản đồ năm 1714. Ba cụm cư dân người Hoa này ở ba xứ

và chẳng thấy tài liệu nào nói người Hoa nhập cư ở vùng Phiên Trấn / Bến Nghé - Sài Gòn, nhưng thực tế cho thấy rằng năm 1698 ở đây đã có một số lượng người Hoa để có thể lập nên xã Minh Hương. Điều đó cho thấy rằng: 1) Họ từ 3 cụm kia di cư đến, nhất là cụm Biên Hòa và Mỹ Tho; và 2) Những di dân tự do theo tàu buôn Trung Quốc “đến đây thì ở lại đây” theo kiểu chim đậu nơi mảnh đất lành. Nói cách khác, cư dân làng Minh Hương cũng có thể là dân làng Thanh Hà (Cù lao Phố), là dân Mỹ Tho (Mỹ Tho đại phố) hay ở Hà Tiên lên. Họ tụ về đây như một sự chọn lựa tự nhiên, nhưng đó chỉ là một nguyên nhân và nguyên nhân chính là sự bất ổn tại chỗ.

2. Nhóm người Hoa ở Mỹ Tho, sau khi đóng dinh trại, lập thành chòm xóm thì tiếp đó, ở phía nam phủ trị của trấn Định Tường đã phát triển làm “chợ phố lớn ở Mỹ Tho” với “nhà ngói cột chạm, đình cao chùa rộng, ghe thuyền các ngả sông biển đến đậu, đông đúc, làm một đại phố hội rất phồn hoa huyền ảo. Từ Tây Sơn chiếm cứ, đối làm chiến trường đốt phá gần hết, từ năm Mậu Thân (1788) trung hưng trở lại đây, người ta mới trở về, tuy nói trù mật, nhưng đối với lúc xưa chưa được một phần nửa”⁽²⁾. Có lẽ một phần nửa, trong đó có người Hoa, phải xiêu tán và có lẽ một bộ phận người Hoa “Mỹ Tho đại phố thị” đồn về Sài Gòn (hiều là Chợ Lớn sau này).

Ở Cù lao Phố, số phận xã Thanh Hà cũng không may mắn hơn. Cù lao Phố nhờ có vị trí thuận lợi là cảng sông sâu trung tâm của vùng đất mới giàu có nông lâm sản Bà Rịa - Biên Hòa nên chẳng bao lâu, đây là nơi “... phố xá, mái ngói, tường vôi, lầu cao quán rộng, dọc theo bờ sông liên lạc 5 dặm... Ghe thuyền lớn ở biển và ở sông đến đậu neo, liên tiếp cùng nhau. Ấy là một chỗ đại đồ hội, nhà buôn lớn dừng ở đây là nhiều hơn cả”⁽³⁾. Bộ mặt Cù Lao Phố được Trịnh Hoài Đức miêu tả trên đây có lẽ là thực tế của những năm cuối thế kỷ XVII đến quá giữa thế kỷ XVIII, tức sau cái mốc lịch sử 1698. Lúc đó ở đây,

1. *Gia Định thành thông chí*, bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, sdd, tập Trung, tr. 12.

2. *Gia Định thành thông chí*, bản dịch đã dẫn, tập Hạ, tr. 119.

3. *Gia Định thành thông chí*, bản dịch đã dẫn, tập Hạ, tr. 113 - 114.

“thuyền buôn tụ tập đông đảo, phong hóa Trung Quốc bỗng lan khắp vùng Đông phố”⁽⁴⁾ với phố xá, miếu Quan Thánh, Hội quán Phước Châu, Hội quán Quảng Đông. Tuy nhiên, về sau công cuộc khẩn hoang tiến nhanh về miệt dưới nên vị trí trung tâm của vùng đất phương Nam tất nhiên phải dời về Bến Nghé - Sài Gòn, nhất là khi Nguyễn Ánh xây thành Gia Định, lấy Bến Nghé đặt làm trung tâm hành chính và quyền lực, gọi là Gia Định kinh hồi cuối thế kỷ XVIII. Mặt khác, Cù lao Phố khi đã trở thành “xứ đô hội” của vùng đất mới thì nó cũng trở thành “điểm nóng” của những cuộc tranh chấp quyền lực và chính trị: năm 1747 bọn khách thương Phước Kiến là Lý Văn Quang khởi loạn, tự xưng là “Giản Phố đại vương”, rồi năm 1776, trận chiến giữa Tây Sơn và Nguyễn Ánh đã liên tiếp tàn phá Cù lao Phố: “... Từ đấy, chỗ này biến thành gò hoang. Sau khi trung hưng người ta có thể trở về nhưng dân số không được một phần trăm lúc trước”⁽⁵⁾.

Nói chung, Sài Gòn (vùng Chợ Lớn cũ) là nơi dung nạp những người Hoa (mà nay sau khi Việt hóa ít nhiều đã thành người Minh Hương, Thanh Hà) lưu tán từ các nơi, nhất là Mỹ Tho và Cù lao Phố⁽⁶⁾. Xã Minh Hương lập từ năm 1698 nay đã có số nhân khẩu, hộ khẩu tăng cao. Nếu trước đó, có thể “Minh Hương xã” là một tổ chức quản lý người Hoa theo chế độ “lãnh sự quán” cũng như xã Thanh Hà ở Biên Hòa, tức nó không có đất làng để làm chỗ cư trú tập trung của dân làng mà dân làng ở tứ tán, song chịu sự quản lý của “hương chức làng - được gọi là Minh Hương xã và chỗ làm việc là Hội quán” - thường được đặt ở các cơ sở tín ngưỡng của cộng đồng gọi là Miếu Quan Đế (chùa Ông), Miếu / cung Thiên Hậu (chùa Bà). Song như đã nói ở trên, cuối thế kỷ XVII, dân số Minh Hương đổ

4. *Gia Định thành thông chí*, bản dịch đã dẫn, tập Hạ, tr. 10.

5. *Gia Định thành thông chí*, bản dịch đã dẫn, tập Hạ, tr. 114.

6. Di tích của nhóm dân Thanh Hà di cư xuống Sài Gòn (hiểu là Chợ Lớn nay) là 1) Phú Nghĩa hội quán (Lương Nhữ Học, Quận 5), có bài vị thờ Trần Thượng Xuyên: “Nam bang khách sĩ Hùng kiệt Dũng nghĩa Tinh trung báo quốc Lương diệu Trần Công đại tướng quân chi thần vị”, 2) đình An Bình cũng thờ Trần Thượng Xuyên, người được thờ ở đình Tân Lân (Biên Hòa) và coi là “tiền hiền” khai mở vùng đất Cù lao Phố Thanh Hà.

về Sài Gòn đông, tập trung cư trú ở một số nơi mà địa điểm cụ thể là quanh đình Minh Hương - Gia Thạnh hiện nay (tất nhiên cũng có nhiều người sống rải rác trong các làng thôn với người Việt và Hoa kiều mới nhập cư khác). Thế là “Minh Hương xã” đã có ít nhiều diện mạo của một “làng xóm” Việt. Điều đó giải thích cái mốc lập làng được chính thức ghi nhận trong tài liệu của làng Minh Hương là năm 1789, tức hơn 90 năm sau cái mốc 1698 mà các tư liệu thư tịch Hán Nôm đã ghi chép “Năm 1789 (...) thánh chỉ châu phê cho lập ra Minh Hương xã để thu thuế dân Minh Hương, rồi chuyển đệ quan trên (...); đến năm Mậu Thân (1808) vua Nguyễn Thế Tổ mới cho phép đổi lại Gia Thạnh đường” là tiền thân của đình Minh Hương - Gia Thạnh ngày nay. Đến năm Kỷ Hợi (1839) - đời Minh Mạng - làng đã cất đình Minh Hương trên mảnh đất đó⁽⁷⁾. Di tích của năm cất đình làng là tấm biển nhắc tên 82 người phụng cúng bằng đá đen cần bên vách tường bên trái võ ca, rồi được trùng tu năm 1873 và đến năm 1901 vì hư hỏng nặng nên lại được xây mới. Từ đó đến nay đình cũng đã được trùng tu nhiều lần. Dù có nhiều đổi thay, song trước khi thực dân Pháp thiết lập bộ máy hành chính thuộc địa ở vùng đất chiếm đóng này thì đình Minh Hương - Gia Thạnh vẫn kiêm chức năng công sở của làng. Đình Minh Hương cũng như đình làng ở chốn thị thành, khi dân làng xiêu tán trong cuộc chiến cuối thế kỷ XIX, đình không còn chỗ dựa của thế quyền đã sản sinh ra nó và đều lần lượt biến thành đình hội. Theo *Khoán ước và tiểu sử các vị tiền bối* [bản *Minh Hương xã hương ước khoán văn tập* được Trịnh Hoài Đức (1765 - 1825) xem xét và phê chuẩn] cho biết: “Thuở đó làng này cũng có phận sự thêm các sắc thuế và lo việc kỳ yên, chạp miếu mỗi năm như các làng khác. Duy có một điều khác hơn là làng Minh Hương còn phải coi thu thuế những hàng hóa bên Tàu chở qua bán cho nước ta và gạo lúa cùng thổ sản họ mua trong nước ta đăng chờ về Tàu.” Vì công việc làng nhiều, người đứng ra lo việc làng cũng đông, Hương lão, Hương trưởng,

7. *Khoán ước và tiểu sử các vị tiền bối*, Hội Minh Hương Gia Thạnh xuất bản, Chợ Lớn, 1951.

Hương trùn đổi lại là Xã trưởng, chức Biện Thủ Giáp Bàng Câu, Thông Ngôn... nên phải lập ra quy điều hầu coi theo đó mà thi hành, đặt làm việc làng cho có quy tắc.

“Qua năm 1865, dân làng Minh Hương sáp nhập vào các hộ (hiểu là đơn vị hành chính cơ sở ở thành thị, phân bố theo địa bàn dân cư không phân biệt nguồn gốc dân tộc Việt, Hoa, Minh Hương... - HNT), còn làng Minh Hương đổi lại làm hội Minh Hương Gia Thạnh” nên từ đó đến nay, Hội còn có việc cúng thần và thờ phượng ông bà mà thôi”.

3. Thoạt đầu từ *hương* trong Minh Hương có nghĩa là “thơm”; đến năm 1827 đổi thành từ “*hương*” có nghĩa là “làng” hiểu là “làng của người Minh” và cũng có thể hiểu là “làng sáng sủa”. Từ Gia Thạnh đường đến Minh Hương khiến cho chúng ta hiểu rằng việc đổi từ hương / thơm đến hương / làng là bước khẳng định sự tiến triển: cộng đồng di dân người Hoa này đã hội nhập vào thể chế làng xã Việt cũng như đã xác lập tính chất tổng hợp chủng tộc, văn hóa Việt và Hoa. Đây là kết quả của sự “kiểu ngu chung lộn đông đảo” (*Gia Định thành thông chí*) của các dân tộc trong một vùng đất có kết cấu dân cư đa chủng mà nổi bật là sự giao lưu văn hóa của hai cộng đồng “dị chủng đồng văn” Việt và Hoa⁽⁸⁾.

4. Kết quả của quá trình đó đã sản sinh ra hiện tượng “đa ngữ”, điều mà tác giả *Gia Định thành thông chí* ghi nhận là “có nhiều người thông tiếng nói của người Phước Kiến, Quảng Đông, Triều Châu, Hải Nam, Tây Dương, Tiêm La”⁽⁹⁾ và trong giao tiếp hàng ngày lại “thường pha trộn tiếng Tàu, tiếng Cao Miên”⁽¹⁰⁾. Bấy giờ ở vùng đất này, theo cách nói đại lược của ông quan người Minh Hương Trịnh Hoài Đức thì nhà cửa, khí dụng của các nhà văn vật (hiểu là tầng lớp

8. Ở đây chúng tôi muốn nói sự tương đồng về lịch sử văn hóa: đều chịu ảnh hưởng của Nho - Phật / Đại thừa - Lão / Đạo.

9. *Gia Định thành thông chí*, bản dịch đã dẫn, tập Hạ, tr. 19.

10. *Gia Định thành thông chí*, bản dịch đã dẫn, tập Hạ, tr. 14.

thượng lưu - HNT) đồng như phong tục Trung Hoa, và trong tập tục lễ tiết thì “các tiết Đoan dương, Trùng cửu, Thất tịch, Trung thu nhiều chỗ theo phong tục Trung Hoa”. Đây là tình hình phổ biến ở cả 5 trấn của thành Gia Định (xem *Phong tục chí*, trong sách *Gia Định thành thông chí*).

Ở Sài Gòn phố thị (hiểu là Chợ Lớn ngày nay), Trịnh Hoài Đức đã cho biết là đã có đền thờ Quan Thánh, Miếu thờ Thiên Hậu, thờ Bà Chúa Thai Sanh và ảnh hưởng của các tập tục tín ngưỡng Hoa đã phổ biến rộng rãi trong các cộng đồng dân cư như là tập quán chung không phân biệt nguồn gốc dân tộc. Bài *Phú cổ Gia Định phong cảnh vịnh* cũng ghi nhận sự thịnh hành của các dạng thức tín ngưỡng Hoa hồi đầu thế kỷ XIX.

Chói chói bảy chùa ông Quan Đế,
nền trung ngãi cao danh ngàn thuở;
Coi chùa ông Bốn Đầu công, dám quên ngọn rau tắc đất.
Kẻ lâm râm khẩn vái bà chúa Thai Sanh; xin mẹ tròn,
con vuông, chẳng động trai thì động gái.
Người ki cúc lạy chùa Bà Mã Hậu;
Xin thuận buồm xuôi gió, đi đến chốn về đến nơi.

Như vậy trong chừng mực nào đó, ảnh hưởng của văn hóa Hoa đã tạo nên một phức thể Minh Hương - hiểu là một dạng thức tổng hợp văn hóa Hoa và Việt, chiếm vị trí thời thượng vào thế kỷ XIX ở xứ Gia Định trước khi Pháp đánh chiếm vùng đất này.

5. Gỏi chi ngon bằng gỏi tôm càng,
Đố ai lịch sự cho bằng làng Minh Hương.

5.1 Câu ca dao trên đã chỉ ra vị trí đầu bảng nề nếp phong hóa của làng Minh Hương trong sự lượng giá của công chúng thời ấy. Việc đánh giá như vậy một phần vì tính chất sang trọng thành thị của nó khác với tính chất quê mùa của thôn làng nông thôn nông

nghiệp; song mặt khác cũng phải nhận thấy rằng chuẩn mực được dùng để đối chiếu vẫn là phong hóa Việt, phong hóa của làng Việt. Nói cách khác, một cách có phần hiển nhiên, là làng Minh Hương được điển hình của thôn làng Việt; cụ thể là Minh Hương xã đã chịu ảnh hưởng của mô hình phong hóa và thiết chế văn hoá làng Việt: cơ sở tín ngưỡng chính của cộng đồng Minh Hương là đình làng, đối tượng thờ tự chính là Bốn Cảnh thành Hoàng chứ không phải là ông Bổn, hay Quan Công, hoặc Thiên Hậu... và đối tượng phối tự là Nguyễn Hữu Cảnh, Trần Thắng Tài, Trịnh Hoài Đức, Ngô Nhơn Tịnh, các văn thần võ tướng của nhà Nguyễn được thờ tự ở đây biểu thị xu hướng tín ngưỡng rất thuần Việt. Hơn nữa ở gian tri từ, các đối tượng thờ tự về cơ bản là giống hệt như ở các đình làng Nam Bộ:

- 1) *Tiến hiến khai sáng chư vị*
- 2) *Tiến bốn xã hưởng mục hữu công liệt vị*
- 3) *Tiến hành sai công sự hữu công liệt vị và tiến hành sai nội trợ liệt vị*
- 4) Thờ hậu: *Tiến quyền thổ tại An Điểm Hương trường tánh Trương tự Sĩ biểu tiên nghĩa chi vị và vợ là Trương môn chánh thất Đỗ thị phu nhơn chư vị* (hai vợ chồng ông Trương Công Sĩ là người đã hiến đất cho làng Minh Hương).

5) *Bạch mã thái giám*

6) *Ngũ hành nương nương.*

Nói chung, với một tập hợp đối tượng thờ tự như vậy, đình Minh Hương - Gia Thạnh đã biểu hiện qui phạm đình làng của tín ngưỡng người Việt trong tâm thức tín ngưỡng văn hóa của cộng đồng cư dân làng Minh Hương. Các đối tượng thờ tự có nguồn gốc Hoa ở đây chiếm tỷ lệ nhỏ và cũng hầu như đã từng hội nhập vào hệ thống thần linh Việt từ lâu đời: *Thổ địa Phước Đức Chánh Thần, Mười hai Mụ bà / Bà Chúa Thai Sanh, Ngũ thổ tôn thần, Ngũ cốc tôn thần.*

5.2 Sự Việt hóa đối với đình Minh Hương Gia Thạnh không chỉ biểu hiện ở “điện thờ” của nó, mà còn ở các lịch cúng tế hàng năm

- 1) Nguyên đán: mồng 1 Tết.
- 2) Thủ nha (Biện và Chúc đương niên cúng ra mắt đầu năm của mình): mồng 2 Tết.
- 3) Nghinh thần: mồng 4 Tết.
- 4) Khai hạ (hạ nêu): mồng 7 tết
- 5) Kỳ yên: 16 tháng Giêng
- 6) Tế tri từ (cúng tế chung cho các bậc tiền hiền, hương chức, người có công với làng, với đình đã quá vãng)
- 7) Cúng Thanh Minh: tháng 2 hoặc tháng 3 âm lịch; tổ chức cúng ở nghĩa địa Cầu Tre, tại mộ Ngô Nhơn Tịnh, ngày hôm sau cúng nơi mộ Trịnh Hoài Đức tại Biên Hòa
- 8) Vía bà Ngũ Hành và Bà Chúa Thai Sanh
- 9) Đoan ngo: 5 tháng 5 âm lịch
- 10) Cúng hậu ông Trương Công Sĩ: 29 tháng 6 âm lịch
- 11) Kỵ cơm bà Đỗ thị (vợ ông Sĩ)
- 12) Hạ Ngươn: rằm tháng 10
- 13) Đưa thần: 24 tháng chạp
- 14) Cúng rước ông bà: 30 tháng chạp

Nói chung lịch lễ hội làng hàng năm trên đây về cơ bản là giống hệt lịch lễ hội của đình làng Việt ở Nam Bộ. Điều này đã chỉ rõ thêm mức độ Việt hóa trong sinh hoạt văn hóa tín ngưỡng của cộng đồng Minh Hương này. Mặt khác, các hình thức nghi lễ ở cộng đồng cũng là hình thức nghi lễ phổ biến ở đình, miếu ở thôn làng Nam bộ. Lễ Kỳ yên cũng dùng nhạc lễ, cũng có hát chầu (hát bội) ở võ ca; lễ vía các nữ thần (19 / 3 âm lịch) cũng được thể hiện bằng các hình thức hát Bóng rỗi: có bóng rỗi, dâng bông, dâng mâm vàng, cây huê, giếng

nước, thỉnh tiên múa Nhựt Nguyệt, chưng Bát Tiên, Trạng Nàng, vờ Địa đư Tiên, múa đồ chơi...⁽¹¹⁾.

5.3 Minh Hương xã là một làng được không chỉ ở dân chúng trong vùng coi là “lịch sử” nhất, mà năm 1863, còn được vua Tự Đức ban tặng biển khắc 4 chữ “THIỆN TỤC KHẢ PHONG” (nay còn treo trước chánh điện). Điều này có lý do của nó.

Như chúng ta biết ở Nam Kỳ suốt thời Nguyễn chỉ có một bản hương ước chung có tên là *Minh điều hương ước*, song trong thực tế không thấy phổ biến trong các thôn làng; và như vậy, *Minh Hương xã hương ước khoán văn tập* có thể coi là bản hương ước hiếm hoi, nếu không muốn nói Minh Hương xã là làng duy nhất có hương ước ở Nam Bộ. Đây là bản hương ước được lập ra vì nhu cầu thực tế của làng: “Vì thấy trước kia có nhiều điều tệ làm cho đến đổi phong tục suy đồi, thật đáng tiếc nên nay mời hết dân trong làng đăng công nghị, dùng lấy phần đông mà lập ra cuốn khoán ước này; điều có định lệ: như có điều nào không tiện thì công nghị sửa đổi ngay” và được “đọc ra cho trên dưới đồng nghe, xóm làng đều biết. Muốn cho nên người tử tế thì phải tuân theo hương ước mà làm quy củ” (*Lời nói đầu*, tr. 4).

Nội dung của bản hương ước này liên tục được tu chỉnh và bổ sung: năm 1800 lập ra 5 điều khoản đầu tiên, sau bổ sung các khoản 6 - 14, năm 1801 lập thêm 14 khoản (được Trịnh Hoài Đức chuẩn duyệt năm 1821) và năm 1823 lập thêm 6 khoản nữa. Điều này đã chỉ ra, hương ước của Minh Hương xã là những quy định luôn được thêm bớt để phù hợp với tình hình phát triển của làng này cũng như những đòi hỏi văn - xã mới phát sinh. Các mốc thời gian tu chỉnh và bổ sung cho ta nhiều thông tin liên quan đến tốc độ đổi thay của một làng ở xứ đô hội Sài Gòn xưa. Đó là một khía cạnh, còn nội dung các điều khoản là những tư liệu giúp chúng ta dựng lại bức tranh toàn cảnh làng Minh Hương thời trước, tìm hiểu về diện mạo và cơ cấu văn hóa của Minh Hương, cũng như những vấn đề liên quan đến

11. Tư liệu sử dụng theo mục IV trong *Khoán ước và tiểu sử các vị tiền bối của Hội Minh Hương* Gia Thạnh, Chợ Lớn, 1951.

đất Sài Gòn xưa, đến cộng đồng người Hoa cổ cựu nhất ở phương Nam và đặc biệt, bản hương ước này là dữ liệu tham khảo cho việc xây dựng những quy ước làng xã trong điều kiện hiện nay đặc biệt là những chuẩn tắc chung cho quan hệ giữa dân làng, chẳng hạn như chuẩn mực về đạo lý sống chung trong cộng đồng:

- “Chúng ta thường nghe: muốn quy tụ cho đông đảo thì phải xử sự cho vuông tròn; người đời phải biết xử sự hòa nhã thì mới quý. Đây là nhờ biết quý mà khuyên lẫn nhau. Hòa là biết lỗi phải sửa mình ngay, ấy là nhờ biết điều vậy. Gần làng xóm phải lấy lễ làm trọng, biết cung kính người chức cao, tuổi lớn. Làm lớn không nên kiêu căng, bực nhỏ không nên ngang đầu cứng cổ... biết xét mình, biết thương người mới gọi thuận phong mỹ tục...”

- “Hương ước nghĩ rằng: Từ loài cầm thú đến vật nhỏ nhen đều diu dắt nhau đi, kiếm được mỗi kêu nhau chia ... hướng cho là người có tánh linh hơn muôn vật mà không dùng nghĩa đăng giao thiệp nhau, không dùng nhơn đăng giúp đỡ nhau. Bốn biển đều là anh em, tuy khác ý nhau mà còn có khi giúp đỡ nhau được, há không thương yêu nhau. Cái chủ tâm đó ai ai cũng vậy nên lập ra hương ước này”.

- “Phàm chúng ta là người một làng, nếu có Quan, Hôn, Tang, Tế phải gắng sức đồng lòng giúp đỡ nhau bất luận là có tiền hay không có tiền. Ấy là tùy gia vô hữu, không hại chi mà ngại, đừng phân biệt sang hèn hay giàu nghèo mà nghi kỵ nhau, làm mất chỗ lễ nghĩa đi, còn đâu là thuận phong mỹ tục thì có vui vẻ gì. Hãy cố gắng làm theo điều ước này”.

- “Chúng ta đều con một nhà, chẳng khác nào cây đường, cây đê, giao cành nhau thì phải trọng nhau, thân thích ruột rà; vinh đồng hưởng, nhục đồng lo. Vì vậy nên trong làng mình, bất luận người lớn, kẻ nhỏ, hoặc dân trong làng hễ có chuyện chi bất bình nhau thì phải cáo mình cho làng biết rõ đăng giải quyết giùm cho, chớ đừng đi làng khác kiện thưa nhau, làm cho nhục nhã mất hết thể thống của làng thì lỗi ấy khó dung”.

Nói chung, phong hóa của làng Minh Hương được đặt nền tảng trên những châm qui rõ ràng bên cạnh những quy định về trách nhiệm, lễ lối làm việc, nguyên tắc thu chi tiền bạc công và sử dụng tài sản của làng, của đình, của các chức việc lớn nhỏ khá tường tận chi tiết. Do vậy không phải ngẫu nhiên làng Minh Hương đã trở thành chuẩn mực, khuôn mẫu một thời.

6. Minh Hương xã / làng Minh Hương do đặc điểm riêng của nó mà nổi bật là nó không phải là một làng nông thôn nông nghiệp, lại nằm ở trung tâm xứ đô hội, sát Sài Gòn phố thị - nơi hoạt động công thương nghiệp và dịch vụ phát triển cao và biến động liên tục. Mặt khác, dân cư có phần tứ tán, không cư ngụ tập trung như cổ kết dân cư ở các làng thôn nơi thôn dã. Nền tảng cộng đồng của nó đặt trên yếu tố chung về huyết thống và văn hóa. Do đó, sự bảo tồn cộng đồng về sau này, khi làng bị xóa sổ dưới dự canh cải hành chính của chính quyền thuộc địa, chủ yếu là ở nỗ lực duy trì các tập tục văn hóa - tín ngưỡng đã xác lập thành truyền thống. Chính vì vậy, đình Minh Hương - Gia Thạnh là biểu tượng, hơn lúc nào hết, cần được bảo quản nghiêm cẩn; đó là nơi trở về khi lớp con cháu muốn “trở về nguồn”, muốn tìm lại quá khứ của tổ tiên. Đó là lý do khiến ngôi đình này được chăm chút, trùng tu nhiều lần và mặc dù sửa chữa lăm bặt như vậy, nhưng nội dung bên trong của nó vẫn được bảo thủ một cách cố ý những đối tượng thờ tự, đảm bảo lệ tế tự truyền thống cũng như bảo quản những hiện vật cổ xưa: các bức đại tự, các câu đối, các bài vị, sơn thếp, các khám thờ... và đặc biệt là kiểu thức kiến trúc đặc thù của nó. Mặc dù theo thức kiến trúc “nội công ngoại quốc” nhưng có phần không giống các chùa Ông chùa Bà vì cái sân thiên tình thay vì ở trước chánh điện thì lại đưa ra sau, phía trước lại có võ ca (để hát bội / hát chầu), ba gian hai chái không khác với kiểu thức kiến trúc đình làng Nam bộ. Kiểu thức kiến trúc này cùng hòa trộn thức kiến trúc cung miếu Hoa và đình Việt. Nói chung nó cũng rất là Minh Hương.

Chùa Hoa ở Thành phố Hồ Chí Minh

Một cách tổng quát, cơ cấu thiết chế chung của mỗi cộng đồng phương tộc Hoa thường có đền miếu / hội quán, trường học, bệnh viện và nghĩa địa. Các công trình kiến trúc này thường biểu thị tập trung những đặc trưng và thành tựu kiến trúc nghệ thuật của cộng đồng người Hoa nhất là các loại kiến trúc thờ tự. Mặt khác, các kiến trúc thờ tự luôn có xu hướng bảo thủ truyền thống văn hóa hơn, ít bị đổi thay theo thời đại như các loại hình kiến trúc thế tục, dân dụng. Do đó, để nghiên cứu về văn hóa nói chung, kiến trúc và nghệ thuật của cộng đồng người Hoa thì buộc phải lưu tâm đến loại kiến trúc này, loại kiến trúc mà giờ đây đa phần đã được coi là di tích kiến trúc nghệ thuật.

I. LƯỢC SỬ KIẾN TRÚC ĐỀN MIẾU / HỘI QUÁN CỦA NGƯỜI HOA Ở THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

Cứ theo tài liệu lịch sử, thì năm 1698, khi Lễ Thành hầu Nguyễn Hữu Cảnh thành lập phủ Gia Định, người Hoa ở Biên Hòa đã lập thành xã Thanh Hà và người Hoa ở Phiên An đã lập xã Minh Hương. Theo tập quán, khi định cư ở bất cứ đâu, thì sau đó một thời gian ngắn, các cộng đồng người Hoa trước hết phải lập đền / miếu / hội quán để làm nơi thờ tự phúc thần bảo hộ cho cộng đồng và lấy đó

làm trụ sở làm việc cho bang hội. Theo *Gia Định thành thông chí* thì ở khu vực Sài Gòn phố thị (Chợ Lớn) phía Bắc đường phố lớn có “miếu Quan Thánh và ba hội quán: Phúc Châu, Quảng Đông, Triều Châu; phía Tây đường lớn có miếu Thiên Hậu, gần phía Tây có hội quán Ôn Lăng, đầu phía Nam đường lớn, về phía Tây có Chương Châu hội quán”. Ghi chép này cho thấy, thế kỷ XVIII các kiến trúc đền miếu / hội quán của một số phương tộc đã được xây dựng ở Sài Gòn phố thị / Chợ Lớn sau này. Về sau, cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX việc trùng tu, xây dựng lại với qui mô lớn hơn, có giá trị kiến trúc - nghệ thuật cao hơn và cùng với việc tái thiết các cơ sở tín ngưỡng - hội quán cũ là việc xây dựng mới các cơ sở khác ở các quận nội thành và các thị trấn, thị tứ ngoại thành Thành phố Hồ Chí Minh (Gò Vấp, Hóc Môn, Thủ Đức...)

Ở góc độ lịch sử kiến trúc - nghệ thuật của người Hoa tiêu biểu là các di tích đền, miếu sau đây. Tất nhiên cũng có thể kể thêm các từ đường của các tộc họ lớn và kế đó là chùa thờ Phật - loại kiến trúc mới xuất hiện từ những năm 50, 60 của thế kỷ XIX.

	Tên gọi	Tục danh	Địa chỉ	Phương tộc	Năm khai sơn	Năm trùng tu
1	Minh Hương Gia Thạnh	Đình Minh Hương	380 đường Trần Hưng Đạo	Minh Hương	1789 / 1839	
2	Minh Hương Thất phủ	Phước An hội quán	184 đường Hùng Vương	Minh Hương	1902	
3	Tuệ Thành hội quán	Chùa Bà Chợ Lớn, Thiên Hậu miếu, Phò miếu	710 đường Nguyễn Trãi	Quảng Đông	1760	1800, 1825, 1842, 1882, 1996
4	Nghĩa An hội quán	Chùa Ông	678 đường Nguyễn Trãi	Triều Châu, Hẹ	Đầu TK XIX	1866, 1901, 1969, 1984

5	Quyển Phủ hội quán	Chùa Bà Hải Nam	276 đường Trần Hưng Đạo	Hải Nam	1824	1875, 1937, 1961, 1963
6	Nhị Phủ miếu	Chùa Ông Bốn	264 đường Hải Thượng Lãn Ông	Phước Kiến	1865	1809, 1875, 1901, 1979
7	Tam Sơn miếu		116 đường Triệu Quang Phục	Phước Kiến		
8	Hà Chương hội quán	Chùa Bà Hà Chương, Chùa Bà Mã Hậu	802 đường Nguyễn Trãi	Phước Kiến, Chương Châu		
9	Ôn Lăng hội quán	Chùa Quan Âm	12 đường Lão Từ	Phước Kiến, Tuyển Châu	1740	1850, 1869
10	Quảng Triệu hội quán	Thiên Hậu miếu, Chùa Bà, Cầu Ông Lãnh	122 Bến Chương Dương	Quảng Triệu, Quảng Đông	1887	1920 bị cháy, 1922 tái lập
11	Thiên Hậu tự		350 đường Nguyễn Thị Minh Khai		1889	
12	Quần Tàn hội quán		02 đường Lý Thường Kiệt, Gò Vấp	Hẹ	1870	1891, 1988
13	Ngọc Hoàng điện	Chùa Phước Hải	73 đường Mai Thị Lựu	Minh sư Phật đường	1892 -1906	

II. ĐẶC ĐIỂM KIẾN TRÚC

Kiến trúc đền miếu / hội quán của người Hoa ở Thành phố Hồ Chí Minh, cũng như các địa phương khác nói chung, là bảo thủ thức kiến trúc truyền thống từ cổ hương. Nói cách khác, dù có thay đổi

ít nhiều, nhưng kiến trúc đền miếu / hội quán của người Hoa là sự kế tục các qui phạm kiến trúc Trung Quốc - một di sản có quá trình phát triển lâu dài, luôn giữ được một cách hoàn chỉnh tính chất cơ bản của hệ thống.

1. Dòng chảy chính của kiến trúc truyền thống Trung Quốc là kiến trúc của dân tộc Hán, chủ yếu gồm 15 chủng loại: thành thị, cung điện, đền miếu, lăng mộ, am chùa, Phật tháp, hang động, vườn cảnh, nha môn, kiến trúc công cộng dân sự, lầu các vọng cảnh, vương phủ, nhà ở, cầu... Trong lịch sử định cư ở đây, khuôn mẫu của các chủng loại kiến trúc này, ở mức độ khác nhau, đã được tuân thủ trong các nỗ lực xây dựng, kiến trúc - không chỉ gói gọn trong cộng đồng người Hoa mà còn phổ biến đối với người Việt. Đó là điều tác giả *Gia Định thành thông chí* đã xác định “*y phục, gia thất, khí dụng của hàng sĩ thứ đại lược như thể chế đời Minh*”⁽¹⁾.

Quan sát các di tích đền miếu / hội quán, từ đường - những loại kiến trúc tiêu biểu cho truyền thống của các cộng đồng người Hoa, thức kiến trúc phổ biến chung nhất là thức “Tứ hợp viện” (thường được các nhà nghiên cứu xưa gọi là “nội công ngoại quốc” hay “nội tam ngoại quốc”). Nói “Tứ hợp viện” là nói cơ cấu kiến trúc chính, song lại có sân ngoài trời, sân trước hướng ra phố. Sân ngoài thường rộng, cổng mở ở chính giữa hoặc hai bên, rào thưa, thông thoáng ra phía trước là đường phố. Cũng có trường hợp đặc biệt, sân quá hẹp do đường phố chật ngang thì đối diện bên kia đường lại lập một hồ phóng sinh (Tuệ Thành hội quán, Ôn Lăng hội quán) để tạo cho toàn cục một kiểu thức phù hợp với quan niệm phong thủy, và cũng là cách thức tạo nên một mảng “sơn thủy” của xu hướng hoài niệm về vườn cảnh, một quan niệm hòa hợp với thiên nhiên, ở một địa cuộc coi ra phồn hoa đô hội chiếm phần chủ đạo.

Nói chung, do đền miếu của cộng đồng người Hoa phần lớn đều tạo dựng ở nơi thị tứ nên địa cuộc không cho phép lợi dụng thủ pháp

1. Trình Hoài Đức, *Gia Định thành thông chí*, bản dịch đã dẫn, tập Hạ, tr. 6.

nghệ thuật môi trường. Mặt khác, do điều kiện nguồn lực của cộng đồng, tuy công việc làm ăn kinh doanh có phần phát đạt, song sự đóng góp cũng có giới hạn nên các cơ sở kiến trúc tín ngưỡng - hội quán của mỗi cộng đồng phương ngữ ở mỗi địa phương không thể thực hiện sự hoành tráng về lượng - cả thể lượng / qui mô lẫn số lượng. Đó là chưa kể về sau này, diện tích thuộc khuôn viên đền miếu, do nhu cầu thiết thực: một là phát triển giáo dục cho con em trong cộng đồng, nên đã xây dựng thêm trường học vào đó; hoặc là cất bớt đất trống để xây dựng nhà phố cho thuê mướn, hoặc là cửa tiệm kinh doanh để thu hoa lợi phục vụ cho việc tu sửa, cúng tế... Điều này đã làm cho một số di tích đã bị xâm hại nhất định, xét về mặt tổng thể. Tuy nhiên, trong điều kiện đó, một số di tích cổ, như Tuệ Thành hội quán, Nhị Phủ miếu, chúng ta còn thấy khoảng trống đáng kể từ cổng đến tiền điện, tạo nên cảm nhận xa cách với cõi đời phồn tạp của phố phường, đô hội. Đó là chủ ý của người tạo dựng kiến trúc và cũng bắt nguồn từ yêu cầu thực tế: cái sân cho hoạt động lễ hội đông đúc.

2. Đặc điểm kiến trúc đền miếu người Hoa (sau đây gọi chung là “chùa Hoa”) là lấy kết cấu gỗ làm chính, dùng tường thẳng đứng bao quanh, lợp mái nghiêng, cột đặt trên đá tảng, đặt xà ngang / (trính) giữa các cột, xà dọc nối các vì lại tạo thành bộ khung hoàn chỉnh chịu lực; phía trên đầu cột - nơi tiếp giáp giữa cột và xà - đặt nhiều thanh gỗ ngang cùng các khối gỗ vuông cạnh chống lên nhau - gọi là củng đầu - tạo thành kết cấu đỡ mái kiêm tác dụng trang trí. Hệ thống kết cấu gỗ có ưu điểm nổi bật là sự phức tạp và tinh vi của nó vượt trội hơn hẳn kết cấu bằng gạch đá. Tuy nhiên, kết cấu gỗ hạn chế về kích thước và tính năng lực học của vật liệu nên thể lượng kiến trúc không thể quá lớn, khuôn hình cũng không được quá phức tạp nên để thể hiện được tính tráng lệ của công trình buộc phải chủ vào khái niệm thiết kế quần thể. Ở đó, sân chiếm vị trí quan trọng, đan xen với các đơn nguyên kiến trúc được tổ chức một cách hữu cơ theo một phác họa chặt chẽ đối xứng qua trục trung tâm (trục dọc từ phía trước ra sau). Đồng thời với việc tổ chức một cách hữu cơ

những thiết kế trong quần thể là việc sử dụng sự so sánh làm nổi bật đơn thể mà cụ thể là lấy sự qui mô và tăng cường sự gia công cho đơn nguyên chính; và đối với các đơn nguyên phụ, lấy qui mô nhỏ hơn và giản lược để làm rõ chủ ý “đế cao trung tâm”, phân biệt chính - phụ của công trình, của công năng từng đơn nguyên kiến trúc.

Như trên đã nói, thức kiến trúc phổ biến của chùa Hoa là Tứ hợp viện, một cơ cấu có các thành tố kiến trúc bố cục theo đồ án chữ nhật, lấy trục dọc làm trục đối xứng:

- **Tiền điện:** Kiến trúc nằm ngang, án ngữ mặt trước;
- **Thiên tinh:** Khoảnh sân trong lộ thiên;
- **Phương đình:** Kiến trúc vuông, phía trước và hai bên là sân lộ thiên, thường gọi là *Hương đình* / Nhà hương
- **Chính điện:** Nơi thờ các đối tượng thờ tự chính
- **Tả / hữu vu** (có hay không kết hợp đông / tây lang): hai dãy nhà dọc hai bên.

Nói chung cơ cấu này cơ bản là kết hợp 3 đơn nguyên kiến trúc để thành một quần thể bao quanh cái sân thiên tinh. Một cơ cấu như vậy lấy một kiến trúc làm chủ thể, rồi dùng hành lang và tường xây để liên kết một số khối thành một chỉnh thể - gọi theo truyền thống là “tổ hợp đình viện”. Tổ hợp này dùng bố cục cân đối, đối xứng song song hoặc hình thành nhiều lớp, nối bằng lối đi nhỏ hay hành lang. Tùy theo công năng mà liên kết theo hai chiều ngang dọc, có nhiều biến hóa, song luôn đạt hiệu quả thống nhất giữa nội dung và hình thức, giữa kỹ thuật và nghệ thuật, tạo nên mỹ cảm về chỉnh thể.

Tiền điện: Như trên đã nói, chùa Hoa sử dụng kết cấu gỗ là chủ yếu, nhưng gỗ không phải là vật liệu duy nhất. Mặt trước tiền điện (cột, đà ngang, vách, nền, bậc cấp, bệ cửa...), các dãy cột quanh sân thiên tinh thường làm bằng đá. Rõ ràng là đá được dùng ở những vị trí trí nói trên là nơi thường bị mưa tạt ướt nên nó có tác dụng chống lại việc mau hư hại nếu làm bằng gỗ; tuy nhiên, chúng là cấu

kiện chịu lực và có chức năng trang trí: biểu thị tính tinh khiết của tự nhiên và tính trường tồn của công trình.

Thực ra, tiền điện thực chất là một đơn nguyên kiến trúc mang dáng dấp của bộ phận biểu thị diện mạo của khu nhà Tứ hợp viện, gọi là “cửa thủy hoa” luôn được tạo dáng đẹp và thanh thoát (trên có mái, 4 góc buồng bốn trụ lững, đỉnh trụ chạm trở hình bông hoa mỹ thuật sơn màu đẹp đẽ).

Quả vậy, tiền điện là kiến trúc ba gian không có chái. Mái có hai dạng: 1/ Mái đơn sườn núi, có phần giản dị như mái nhà vu điện 4 sườn; song đa phần 2 bên đầu hồi đều đắp vữa tạo dáng đầu hồi cao hình tam sơn, cách điệu dạng sóng / thủy ba và bờ nóc thường trang trí dày đặc các nhóm quần thể tiểu tượng đắp tô bằng vữa, hồ, lát mảnh sành phối với các nhóm tượng sành cứng, men màu đa sắc với màu xanh lục đậm làm chủ đạo chống chắt nhiều tầng lớp, cao nhất là cặp rồng đang tranh trái châu (lưỡng long tranh châu) án ngữ đường chân trời làm trung tâm của điểm nhìn; 2/ Dạng mái khác là mái hiên kép với đỉnh mái hình núi (thường được gọi là mái vồng hình thuyền), mái trên cao chống lên mái dưới ở khoảng giữa kiểu hình chữ thập, tạo dáng đẹp: bờ nóc sử dụng kỹ thuật tạo hình bằng vữa, kết hợp với việc đắp nổi, cấn mảnh sành, thủy tinh, sơn vẽ, đồ án trang trí và gắn tượng lưỡng long tranh châu, lân phụng; bờ giải đổ dốc theo mái rồi uốn cong ngược lên tạo nên các đầu đao mỹ thuật, ở đó hoặc hình đầu rồng, phụng hoặc các dạng thuyền lâu với lầu các nhiều tầng như cung phủ của chư vị thần tiên tam giới và quần thể tiểu tượng cảnh thần tiên cỡi các linh thú, cảnh người sinh hoạt...

Chính tên gọi của “thủy hoa” (nghĩa là hoa rũ xuống xinh đẹp) đã cho thấy đây là bộ phận tập trung những thành tựu mỹ thuật của công trình kiến trúc, tức đây là diện mạo của tổng thể. Toàn bộ nửa trước của tiền điện hầu như không có chức năng sử dụng mà chủ yếu là để phô bày vẻ đẹp. Mặt bằng của bộ phận kiến trúc này thường được chia làm 3 phần, tương ứng với ba gian, gian giữa là lối đi vào cửa chính, có sơ đồ mặt bằng hình chữ *ao*, tức lõm vào.

Đây cũng là một kiểu thức kiến trúc truyền thống phổ biến ở các công trình cổ Trung Quốc; và ở đây, tiêu biểu là Nhị phủ miếu và Nghĩa An hội quán. Các di tích khác, thay vì lõm vào ở giữa và hai phần lõi ở hai bên lại canh cái thành lõm xuống ở gian giữa và hai gian bên là hai bệ đá cao. Bậc cấp, nền, bệ, tường, cột và đà ngang đều tạo tác bằng đá. Bốn trụ đá đứng (hoặc kinh thẳng và tiện bầu góc với các đường xoi chỉ dọc, đặt trên đài bệ hình cái đôn / thất cổ bồng hay dạng trụ tráp) được câu đầu theo đà ngang; sát mái, có điểm gỗ điêu khắc, sơn màu công kỹ trang trí suốt chiều ngang của mái. Nối thân từng cặp cột ở hai bên gian tả hữu là hai đà ngang bẻ góc xà cò, kết hợp với mảng bao lam nhỏ trang trí tạo ấn tượng hình vòm. Đầu cột có phần đầu trính giả nhô ra, trên có điêu khắc tượng khánh chúc (hoặc thần tài Lưu Hải hoặc Tam đa Phước Lộc Thọ), dưới bậc cấp - hai bên là tượng sư tử hí cầu và lân mẫu xuất lân nhi; sát hai bên cửa là thạch kiều - tạc hình trống (còn gọi là thạch cổ / trống đá) chạm nổi hình xoắn ốc như trục quyển (cuộn giấy) đặt trên đài bệ lập phương, ba mặt trang trí nhiều mảng phù điêu, theo nhiều đồ án phong phú.

Tổng thể kết cấu đá của mặt trước tiền điện như vậy tưởng như còn hoài niệm một nếp nghĩ cổ xưa. Đó là quan niệm về *cung* (nơi thờ tự; sau được thể tục hóa thành cụm từ cung điện của hoàng quyền). Từ “cung” trong giáp cốt văn là chữ tượng hình biểu thị một nơi cư trú / một không gian nhỏ vừa phải trong hang động: trên mái nhà, chữ *khẩu* ở đó là cửa sổ trời (lấy ánh sáng từ trên mái) và chữ *khẩu* dưới cùng là cửa của căn nhà. Có lẽ bắt nguồn từ mô hình truyền thống đó nên một số nơi thờ tự được gọi là cung, chẳng hạn *Thiên Hậu cung* và theo đó, trong kiến trúc được vận dụng vào tiền điện: mở một cửa chính (có khi có hai cửa sổ tròn hai bên như Nhị phủ miếu, hoặc hai cửa phụ như Ôn Lăng hội quán, Hà Chương hội quán. Việc này có những giải thích riêng, không nhất quán.

Phân nửa phía trong tiền điện là nơi thờ Môn thần và Thổ Địa Phước Đức Chính thần hay các thần linh phối tự của đối tượng thờ

tự của đền, miếu. Hai khám thờ chiếm phần nhỏ ở sát vách hai bên tả hữu, còn phần lớn tồn tại như hành lang hướng ra sân thiên tỉnh.

Thiên tỉnh là không gian lộ thiên, vuông vức hay chữ nhật, diện tích tương đối nhỏ. Ngoài tính chất biểu trưng là trục thiêng trung tâm thông liên giữa đất trời của toàn cục kiến trúc, thiên tỉnh còn được coi là “minh đường” - một thứ sân trong có công năng lấy ánh sáng, chống nóng, thông gió và đây là nơi thông khói khi lễ lạc, lúc người đến lễ bái đốt một lượng nhang lớn. Mặt khác, không gian lộ thiên này khiến cho con người và tự nhiên có được sự tiếp xúc nhất định, khiến cho tâm lý được thông liên. Tất nhiên cũng có di tích sân thiên tỉnh được thay thế bằng một tòa phượng đình, vừa là nhà hương, vừa có chức năng của một trung điện như trường hợp Ôn Lăng hội quán, Minh Hương thất phủ (Phước An hội quán), điện Ngọc Hoàng. Có lẽ sự phá cách này do cuộc đất xây dựng không có chiều sâu mà nhu cầu của diện tích thực hành nghi lễ lại đòi hỏi lớn.

Trên thực tế, không khí ngưng tụ và tập trung điển hình của kiểu nhà Tứ hợp viện khá đậm ở các chùa Hoa. Bố cục khép kín với bên ngoài và mở rộng vào bên trong của sân thiên tỉnh biểu thị tính qui tâm và nội tại đã đảm bảo sự thâm nghiêm của chốn thờ tự thiêng liêng - yêu cầu hàng đầu của đền, miếu tách biệt với cuộc sống thế tục ngoài kia - nơi phố thị phồn hoa náo nhiệt. Tất nhiên nguyên tắc này có những biến tấu. Chẳng hạn ở Nhị phủ miếu, sau chính điện là một sân trong hình chữ *ao* (hiểu là hình móng ngựa hay chữ U của mặt chữ La tinh) bao quanh hai bên hông và sau lưng chính điện tạo nên một khoảng sân thoáng đãng có cây xanh và bầu trời - một cái thiên tỉnh và cũng là sân ngoài của hậu điện. Cũng kiểu sân như vậy thấy ở Ôn Lăng hội quán. Ở đây đặc điểm khác là dãy hậu điện liên kết với hai dãy tả vu và hữu vu lại tạo thành một kết cấu chữ U bao chiếm khoảng sân chữ U đó. Nói chung kết cấu chùa Hoa vẫn là một kết hợp thể các đơn nguyên kiến trúc quanh cái sân trong (và cái sân nửa trong nửa ngoài) theo một đồ hình kết nối chặt chẽ đối xứng theo trục trung tâm sao cho đạt được một vẻ đẹp tổng thể.

Trung điện là một đơn nguyên kiến trúc giữa chính điện và tiền điện, sau thiên tỉnh, trước chính điện - ngăn cách bởi một sân trong hay một phương đình hoặc thảo bạt. Đây là nơi đặt hương án hoặc các khám thờ các thần linh phối tự. Trung điện, tuy tên gọi là vậy, nhưng đơn nguyên kiến trúc này không phải là “điện” - theo đúng nghĩa của từ này; do đó, có nơi gọi là trung môn: một đơn nguyên kiến trúc không có tường ngăn mà thông thoáng từ ngoài vào trong.

Phương đình là kết cấu “tiền triều hậu điện”. Đây là đơn nguyên kiến trúc có chức năng như một “trạm dừng” trước khi vào lễ bái ở chính điện thâm nghiêm ở phía trong. Sơ đồ mặt bằng thường là vuông vức (có khi là hình chữ nhật) đặt các hương án, lư hương - chân đèn nên cũng được gọi là hương đình / nhà hương. Ba bên là sân lộ thiên tạo nên những mảng thông thoáng. Phương đình cũng được chú ý về mặt kiến trúc - mỹ thuật.

Chính điện là đơn nguyên kiến trúc ba gian; có thảo bạt hay một hành lang mở hướng ra hương đình hay khoảnh sân lộ thiên. Điều này có thể coi là một thức cấu trúc truyền thống gọi là “tiền đình hậu tẩm”. Đây là đơn nguyên chủ thể kiến tạo của quần thể nên cùng một lúc nó phải đáp ứng được yêu cầu của sự trang nghiêm và huyền bí, chức năng thờ tự của tín ngưỡng vừa phải quan tâm đến ý nghĩa tượng trưng của tín lý có phần phức tạp thể hiện từ tổ hợp về hình dáng, qui mô kiến trúc để tạo nên hiệu quả thẩm mỹ - tâm linh phù hợp với tính chất và công năng của kiến trúc.

Mặt bằng chính điện hình chữ nhật, hai hàng cột giữa chia không gian thành gian trung tâm và hai gian hai bên. Gian trung tâm là nơi trấn thiết khám thờ đối tượng chính và hai gian bên là khám thờ hai đối tượng tòng tự. Mái của chính điện thường là lặp lại kiểu mái của tiền điện (mái đơn hình núi hay mái dạng vách núi) song đa phần đều giản lược về chi tiết trang trí trên bờ nóc, bờ giải và đỉnh tường đầu hồi. Điều nổi trội là không gian chính điện khá cao (so với các đơn nguyên kiến trúc khác), thêm vào đó là tường vách, điện thờ / khám thờ giữa các cột bài trí trang nghiêm với liên đối, hoành phi, bao lam

thần vọng, màu sắc vàng son rực rỡ làm nổi bật hẳn tầm quan trọng của vị trí trung tâm. Bên trên là rui xếp nghiêng dưới mái, để lộ kết cấu khung xà nhà. Những thanh xà này vừa là cấu kiện bắt buộc của kết cấu vừa thể hiện vẻ đẹp của kết cấu và là cách quan trọng để phân chia không gian. Giữa các cấu kiện rực rỡ màu sắc, các họa tiết đồ họa vàng son được chạm trổ tô vẽ, giàu tính trang trí hay điêu khắc thành tượng tròn các linh thú, thần tiên, hoa sen... xen với những khoảng trống: không gian ở đó được thông lưu, linh hoạt. Thủ pháp xử lý xà, trính, cấu kiện cùng và dẫu (thường gọi là chống rường - giá chiêng) thường giống nhau, tất cả đều liên một mạch tạo nên cảm giác tổng thể và ấn tượng trực quan về sự trật tự rất mạnh. Tất thảy không gian đều có tính ngăn cách hoàn toàn, đặc biệt khung xà nhà đan xen phức tạp khiến cho không gian phía trên trở nên mờ mịt, hàm súc mà tuyệt nhiên không gây nên cảm giác cứng nhắc và ngưng trệ. Xử lý không gian như vậy đáng được coi là tinh xảo.

Tả vu và hữu vu. Hai dãy nhà dài chạy suốt từ trước ra sau của kiến trúc, ngăn vách theo bề ngang tạo nên nhiều gian để làm văn phòng, sử dụng vào nhiều nhu cầu sinh hoạt khác và cũng để thờ tự tập hợp các đối tượng tòng tự, bao gồm thần, thánh, Phật, tiên phong phú. Mặc dù, bản thân tả hữu vu là bộ phận phụ, nhưng đó là những đơn nguyên kiến trúc cấu thành của quần thể nên cũng được chú ý đến hình thức và chất lượng kiến trúc - mỹ thuật. Xét trong toàn cục, các tòa điện đường và tả hữu vu cao thấp kết hợp đan xen đã làm nổi bật chủ thể kiến trúc và như vậy kiến trúc chủ thể càng thêm tráng lệ. Lại cũng có di tích, cơ cấu kiến trúc và nhà cấu hai bên thiên tỉnh, nối tiền điện và chính điện với đông lang, tây lang; nối nhà cấu với tả hữu vu (Nhị phủ miếu, Ôn Lăng hội quán) khiến cho kết cấu kiến trúc thành tổng thể tòa ngang dãy dọc. Rõ ràng là ở các kiến trúc đơn tầng như vậy, sự đổi thay về “tòa ngang dãy dọc” là một yêu cầu tất yếu để tạo nên tính chất hoành tráng, làm cho quần thể kiến trúc có đường nét chỉnh thể trở nên sinh động và trùng điệp.

Nói chung, kiến trúc chùa Hoa ở Thành phố Hồ Chí Minh là một tập thành kiến trúc - mỹ thuật mang đậm bản sắc văn hóa truyền thống của cộng đồng người Hoa. Ở đó, phương thức xây dựng lấy kết gỗ làm chính và mặt khác cũng duy trì dư vị chuộng đá để tạo dựng những bộ phận bền chắc và đáng vẻ cổ xưa cho công trình. Một cách tổng quát, các di tích đều lấy kết cấu gỗ làm chính, sử dụng tường thẳng đứng, mái nghiêng làm hình thể cơ bản của công trình. Phương thức kiến tạo cơ bản của loại hình kiến trúc này là dựng cột trên đá tảng, đặt xà ngang nối các cột, dùng xà dọc / trính nối lại với nhau tạo thành một bộ khung hoàn chỉnh. Cột đỡ xà ngang và xà dọc cùng với bộ củng đầu có công năng lực học chính, đỡ toàn bộ trọng lượng của bộ mái (và cả khối lượng vật phẩm trang trí trên bờ nóc). Tường vách để ngăn cách không có chức năng chịu lực cho mái; còn tường đầu hồi gánh lấy một phần trọng lượng của mái và các vật phẩm trang trí dọc theo bờ giải, dọc theo độ nghiêng của bờ mái. Tuy có thể linh hoạt trở cửa ra vào và cửa sổ, nhưng ở đây cửa chủ yếu là trở ra phía mặt tiền, còn lại là hướng vào bên trong sân thiên tỉnh, biểu thị tính hướng nội của chùa Hoa. Ở đây kiểu thiết kế chú trọng việc lấy sân làm trung tâm, tổ chức một cách hữu cơ các thiết chế trong quần thể, các hành lang lưu thông mở ra phía sân đã nối kết thực hư giữa không gian thiên nhiên ở sân và thực thể kiến trúc, tạo nên sự hòa quyện giữa nội thất và bên ngoài phòng, tạo nên một không gian thâm nghiêm của nơi chốn thờ tự và cảm giác thông linh của thế giới thiêng này với cõi cao xa của thượng giới.

III. ĐẶC ĐIỂM MỸ THUẬT TRANG TRÍ KIẾN TRÚC

Tập thành trang trí kiến trúc của chùa Hoa bao gồm trang trí nội ngoại thất, đồ họa màu trên đồ vật, điêu khắc trên gỗ, gạch, đá và vữa hồ, sử dụng các sản phẩm công nghệ miếu vũ làm bằng gốm sứ. Cũng như kiến trúc, việc trang trí ở đây cũng chú trọng mối quan hệ hữu cơ giữa các đơn thể trong quần thể. Nguyên tắc chủ đạo là chú trọng trung tâm hơn ngoại biên và xu hướng cơ bản là đăng đối và ngay ngắn: coi trọng đối xứng là một trong những quy tắc đặc sắc của kiến

trúc truyền thống Trung Quốc. Ngoài những đặc điểm chung và phổ biến đó, mỗi thể loại mỹ thuật ở từng di tích khác nhau có những biểu hiện sáng tạo riêng. Do đó, cần có những xem xét tường tận mới có thể hiểu thấu đáo. Ở đây, chúng ta khảo sát những đặc điểm mỹ thuật của các bộ phận kiến trúc theo các loại cấu hình và phụ kiện gá lắp.

1. Mái - bờ nóc - bờ giải - đầu hồi

Như trên đã nói, ấn tượng trực quan đập vào mắt là bộ mái chập chồng trùng điệp có hình dáng độc đáo với vô số các vật phẩm trang trí làm bằng những chất liệu khác nhau, sơn vẽ với một bảng màu phong phú, tạo hình bằng nhiều kiểu thức đa dạng.

Mái chùa Hoa hoặc theo hình núi, hoặc sườn núi. Do đó, xu hướng chung của việc thiết kế và tạo tác bộ mái cùng các thành phần cấu tạo của chúng là hướng đến vẻ đẹp uy nghi, thậm chí là doanh châu, bóng hổ đậm tính chất thần tiên của một ngọn núi / một cụm núi thiêng. Chính vì vậy nên trong *Trùng tu Nghĩa An hội quán*, kiến trúc này được coi là “núi thần giữa biển” với “lầu cao chạm mây”, “ngói biếc cong vút vọt lên trên tẩm mắt”... Có hiểu được tính chất tượng trưng của bộ mái công trình kiến trúc thờ tự của chùa Hoa như vậy chúng ta mới thấy cấu hình của bộ mái: Một là kiểu mái sườn núi như Tuệ Thành hội quán, Phước An hội quán, Quảng Triệu hội quán; và hai là kiểu mái hình núi điệp trùng (hai lớp) với các bờ giải đồ đốc và kết thúc bằng những đầu đao cong vút biểu thị cho sườn núi (cương).

Đỉnh núi là cõi trên cao, nơi ở của các linh thú nên ở đó trang trí *Lưỡng long triều dương* (hai rồng chầu mặt trời tỏa sáng), *phụng hoàng bay lượn*, *cá hóa long*, *kỳ lân*, *Hòa hợp nhị tiên*, hoặc *thần Tử Vi tinh quân ngồi trên con sư tử hầu* với cặp rồng *Long thăng* (ngẩng đầu vươn cổ lên trời) và cặp *Long giáng* (từ trên cao đáp xuống, vênh đuôi lên cao).

Mặt dựng của bờ nóc là một dải trang trí các quần thể lầu các, cung phủ của thế giới thần thánh, tiên Phật (Thiên quan tứ phúc,

Tam tinh Phước Lộc Thọ) lẫn thế giới quyền quý của thế gian, với các đề tài lấy từ tuồng tích cổ (*Ba tiêu động, Thiết Phiến công chúa, Vương Thiên Hóa tử võ với Địch Thanh, Thấy trò Đường Tăng đi thỉnh kinh...*) hay các nhóm nhân vật lịch sử văn hóa (*Khổng Tử, Nam Sơn tiến sĩ, Tam hiệp sĩ...*) và dưới cùng là hồ sen với cặp vịt bơi, cảnh săn bắn, câu cá, đọc sách, đánh cờ... Nói chung, một cách đại thể, bố cục trang trí trong chũm mực nhất định sắp xếp theo trật tự “tam tài”.

Đó là cấu hình của các vật phẩm công nghệ miếu vũ sành sứ do các lò gốm Mai Sơn, Đồng Hòa, Bửu Nguyên... tạo tác. Còn ở các di tích của các cộng đồng người Hoa Phước Kiến (Nhị Phủ miếu, Ôn Lăng hội quán, Hà Chương hội quán), chủ yếu tạo hình bằng vữa hồ và dát miếng sành, thủy tinh thì cấu hình trang trí mái hình núi gồm: 1/ Bờ mái giữa là hai con rồng chầu mặt trời (hoặc Long thăng hay Long giáng) và giải ngang bờ nóc là lầu các, cung điện, cuối dốc các bờ giải (đổ từ nóc xuống hiên) là các phủ thờ, dạng thuyền lâu - được coi là đỉnh phủ của các bậc thần thánh, Phật tiên. Đặc trưng của kiểu thức này là làm cho bộ mái trở nên phức tạp và kỳ bí với các bờ nóc cong vút hình thuyền và các bờ giải như những sườn núi vừa đổ xuống thoải rồi đột ngột dựng đứng lên các đỉnh cao, trên đó là cung phủ của thế giới tiên thánh. Khác với sắc màu xanh lục đậm của các sản phẩm công nghệ miếu vũ gốm Cây Mai, ở các bộ mái này sơn tuyến màu đỏ, và các vật phẩm đồ án trang trí lấy màu xanh ngọc bích làm chủ đạo, lấy màu đỏ (như màu sơn của mái) và vàng dát điểm xuyết các chi tiết. Màu xanh ngọc bích này tạo nên cảnh núi cao với cây cỏ thượng ngàn xanh um.

Cũng xuất phát từ biểu tượng núi của mái đền miếu nên các đầu hồi đều được tạo hình như các đỉnh núi chập chùng. Ở đây, có thể hiểu rằng núi được nhìn ở hai góc: nhìn dọc như dãy núi, nhìn nghiêng như ngọn núi, xa gần, cao thấp, đều thấy cảnh tượng đối thay không chùng. (Hoành khan thành lĩnh, trắc thành phong / Viên cận cao đề các bất đồng). Cụ thể các đỉnh tường đầu hồi các đền miếu phải biểu đạt hình ảnh của góc nhìn nghiêng (trắc diện) tức những

đỉnh núi (phong) chập chùng. Cấu hình ở đây đơn giản là dạng “tam sơn” rồi được cách điệu theo dạng hồi văn “thủy ba” (sóng nước) và rớt ráo là một kết hợp thể của dạng tam sơn - thủy ba và hình “đầu sò” - tức dạng hình năm linh chi, một biểu tượng kết tường thường thấy trên đầu gậy như ý, bửu bối / trì vật các bậc tiên thánh.

Đối với các di tích mái dạng núi thì đầu hồi có cấu hình bị khống chế theo bờ giải tức có hình chữ bát (hiểu theo dạng chữ V ngược) với các nhóm lầu đài thừa thớt, và đầu xông là phù điêu hình chiếc khánh hay hình đầu sò. Ở loại cấu hình trang trí này cũng có trường hợp vừa tạo hình đỉnh núi ở nóc với các dải song song với bờ giải. Trong mỗi dải là một đồ án phù điêu trang trí phong phú. Ở đó cũng gợi nên những đỉnh núi chập chùng. Chùa Bà Nghĩa An là một ví dụ cho loại cấu hình tổng hợp này.

Nói chung, bộ mái chùa Hoa có hai kiểu và việc trang trí ở đó cũng có hai cấu hình chính, xét về mặt đại thể. Tuy nhiên, mỗi kiểu / cấu hình cũng có nhiều biến thể phong phú chứ không rập khuôn nhau. Ở đây, việc trang trí lấy hoa lệ cầu kỳ làm chủ đích phô trương. Các thành tố trang trí thường kết hợp các vật phẩm tạo hình bằng nhiều chất liệu (gốm, vữa hồ, dát mảnh sành / thủy tinh, các họa tiết hoa văn đồ họa đa sắc...). Chúng được bố cục theo từng mảng lớn có lớp lang, coi trọng sự đăng đối, có tính thống nhất trong quan hệ đối xứng, vuông - vuông, tròn - tròn, to - to, nhỏ - nhỏ, dài - dài, ngắn - ngắn, cao - cao, thấp - thấp... ở cái nhìn tổng quát. Song trong mỗi lớp lang đó lại tích hợp các đồ án có phần phóng túng, thậm chí là ngẫu nhiên. Chính vì vậy mà tạo nên hiệu quả trực quan sinh động, bề thế - trùng điệp và trù tượng - huyền bí.

2. Mặt tiền - Ngoại thất - Tiền điện

Tiền điện, trong chũm mực nhất định, được coi là “thùy hoa môn” - một đơn nguyên kiến trúc của kiểu nhà Tứ hợp viện. Điều này chỉ ra đây là nơi tập trung nhất cái đẹp của công trình kiến trúc.

Đập vào mắt là những đóa hoa chạm trổ công phu, sơn vẽ màu sắc tươi tắn gắn vào các đầu trục lũng, buông thông từ sau bức diềm, dưới mái hiên trang trí những đồ án hoa lá, chim muông cảnh vật với một bảng màu đa sắc phong phú. Đã xác định tên gọi của đơn nguyên kiến trúc mỹ thuật này là thùy hoa môn, tức nơi đi vào có hoa rù lũng lảng! Có trường hợp như Ôn Lăng hội quán, những đóa thùy hoa ở lớp trong được thay thế bằng những chiếc lồng đèn bằng gỗ được đục chạm rất công phu. Chúng phối với những cấu kiện kiến trúc gỗ bên trên tạo thành một đại tập thành mỹ thuật của phần trên cao, dưới mái tiền điện.

Đáng chú ý nhất của mặt tiền di tích là các vật phẩm, cấu kiện làm bằng đá, cặp sư tử, cặp thạch cổ, cột, đá, tường vách, khung cửa... Ở đây, việc sử dụng vật liệu đá tự nó tạo nên cảm nhận về sự bền vững, tinh tinh khiết của tự nhiên và hoài niệm về hang động thiêng liêng cổ sơ.

- *Cặp sư tử* đặt ở hai bên, dưới thềm hay trên thềm sát cửa chính được coi là linh thú dũng mãnh canh gác cho đến miếu. Hình tượng uy vũ của chúng cũng là một tín hiệu chỉ rõ sự phân cách của không gian thế tục bên ngoài và không gian thâm nghiêm bên trong nội thất. Thực ra, cặp sư tử này bắt nguồn từ biểu tượng kỳ lân cổ xưa. Cũng như phượng - hoàng, uyên - ương, kỳ - lân là biểu tượng của cặp đôi lưỡng thể, đó là cái một nguyên sơ của vũ trụ, để từ đó khai sinh ra muôn loài. Theo cứ liệu lịch sử thì đến đời Đông Hán, quốc vương An Túc (Tây Vực) tặng vua Trung Quốc con sư tử đầu tiên. Từ đó mới có tục tạc tượng sư tử đá để canh lăng mộ, đến miếu, nhà cửa của bậc giàu sang. Kỳ về sau được hiểu là con đực, lân được hiểu là con cái; và ở đây, là cặp sư tử với con đực là “sư tử hí cầu” và con cái là “lân mẫu xuất lân nhi”, nhằm biểu ý khánh chúc việc thành đạt sở nguyện của con người. Cũng có người cho rằng đến miếu thờ nữ thần thì tạc tượng kỳ lân trên cửa; còn đến thờ nam thần thì tạc tượng sư tử. Nói chung, kỳ lân, sư tử còn được hiểu nhập nhằng. Để tài và hình tượng là như vậy, song việc tạo tác thành hình tượng của

linh thú này có nhiều dáng vẻ, tư thế khác nhau: hoặc sinh động, hoạt bát hoặc tĩnh tại, bí ẩn, dữ dằn. Một số trường hợp sư tử được tôn trí trên đài bệ, chân quỳ nhiều tầng với các mặt chạm khắc những mảng phù điêu tuyệt đẹp. Do vậy, chúng là những tác phẩm mỹ thuật hoàn hảo, nghiêm túc.

- *Cặp thạch cổ* (trống đá) đặt hai bên cửa chính hay hai cặp đặt ở trước hai cửa phụ là một vật phẩm điêu khắc trang trí kiến trúc đặc biệt của chùa Hoa. Cái gọi là thạch cổ, thật ra hình tượng như một cuộn giấy, đặt trên đài bệ chân quỳ, ba phía đều được chạm rõ các mảng phù điêu công kỹ, đạt trình độ nghệ thuật cao. Chính những vòng xoáy tròn ốc chạm trổ hai bên mặt cái trống này được cho là biểu thị của âm thanh, hiểu theo nghĩa cái trống treo ở công đường thời xưa để người dân có oan ức thì đến đánh trống kêu oan. Ở đây, cái trống biểu thị chức năng truyền thông những ước nguyện khẩn cầu của người đến đến miếu lễ bái và chư thần được thờ tự ở trong.

Ngoài cách giải thích như vậy, vật phẩm trang trí này còn được gọi là “thạch kiều”, hiểu theo nghĩa đó là hai trụ cầu (đặt ở đầu cầu); theo đó lối từ cửa đi vào các nội điện được giả định là một hồ nước, hay một con sông chắn ngang ở khoảng khu vực thiên tỉnh. Nói chung, tên gọi và ý nghĩa biểu trưng của vật phẩm trang trí này đến nay chưa được định danh và cắt nghĩa một cách hoàn toàn chắc chắn.

- *Cột đá* ở mặt tiền có hai kiểu: một là trụ đá vuông kinh thẳng để trơn hay bo cạnh và xoi các đường chỉ dọc để tạo hình (Nghĩa An hội quán); và loại hai là trụ đá tròn có rỗng quẩn mà chúng ta thường gọi là long trụ: rỗng chạm kênh boong, trên lại có quẩn thể tiểu tượng bát tiên (Hà Chương hội quán).

Kết cấu các loại trụ đá này, đại thể có hai loại. Ở các hội quán Tuệ Thành, Quảng Triệu, Phước An, bốn trụ đá được bố trí phơi bày hiển lộ ra phía trước, chia không gian mặt tiền ra làm ba gian. Mỗi cặp ở hai bên tả hữu đặt trên bệ đá (án ngữ suốt chiều dài hai gian bên). Dưới chân cột là trụ đá tiện hình tráp hay hình đòn. Và phía

trên liên kết nhau bằng một câu đầu (*xà hạ / xà cò*) bẻ góc tạo nên hình vòm cách điệu; giữa câu đầu đó là một con đội, tạo hình lân đội nắm linh chi, biểu thị lời khánh chúc kiết tường như ý. Các cấu kiện gá lắp như “nghe kê”, “đầu dư” của xà đại đều là những cấu kiện được chạm trổ mỹ thuật, hoặc lấy đó làm bệ đỡ cho nhóm tiểu tượng đá (*Phước Lộc Thọ, Lưu Hải Thiên, Ngũ Lộ Tài thần...*).

Ở Nhị Phủ miếu, Nghĩa An hội quán, bộ cột đá hoặc đặt âm vào tường; bề mặt phô bày ra là tường đá hai gian bên với ô cửa sổ tròn (Nhị Phủ miếu), một dãy ô cửa sổ giả hình chữ nhật xếp chồng thành hai dãy (Nghĩa An hội quán). Ở Hà Chương hội quán và Ôn Lăng hội quán hàng cột hiên đặt lùi vào bên trong có phần khuất lấp. Tuy nhiên, các cột long trụ ở Hà Chương hội quán là sản phẩm điêu khắc đá cầu kỳ và được coi là đẹp nhất trong các chùa Hoa ở Thành phố Hồ Chí Minh. Nó không chỉ thể hiện kỹ xảo tạo hình của con rồng cuộn được tia tốt công phu, quấn quanh cột trụ bát giác với các tiểu tượng bát tiên đứng trên các cụm tường vân mà đặc sắc hơn là các phù điêu ở những cạnh của đế cột. Có thể nói đây là một tập thành biểu hiện trình độ nghệ thuật điêu khắc đá hàng đầu ở vùng đất phương Nam này.

Nói chung, việc trang trí các cấu kiện đá ở mặt tiền này, ngoài tượng tròn, phù điêu, các nghệ nhân còn áp dụng kỹ thuật chạm chìm và thư pháp. Các loại tác phẩm này ở vách chùa Bà Nghĩa An hội quán. Các bức chạm trúc do Lâm Dục Điển chạm (*Lâm Dục Điển thuyên*) và các bài thơ do Ngô Điện viết (*Ngô Điện bài thơ*)... Theo lời truyền khẩu, các sản phẩm điêu khắc đá ở các chùa Hoa đều được đem từ Trung Quốc sang, song trên cột đá ở Nghĩa An hội quán có dòng chữ ghi rõ là: “Đế Ngạn / Lâm Di Xương cung tạo”. Điều này đã chỉ ra rằng cũng đã có những nghệ nhân người Hoa hành nghề chạm khắc đá ở xứ Đế Ngạn / Sài Gòn xưa (Chợ Lớn). Qua so sánh, chúng ta rất dễ nhận ra không ít các tác phẩm điêu khắc đá ở các chùa Hoa này có sự tương đồng về qui phạm và phong cách tạo hình với các sản phẩm điêu khắc đá của các nghệ nhân người Hẹ ở làng chạm khắc đá Bửu Long (Biên Hòa).

3. Củng, đầu, xà, trính

Trở lại với ưu điểm trội bật của kết cấu gỗ là sự phức tạp và tinh vi của chúng đã khiến cho tự thân kết cấu của nó đã nội hàm tính chất trang trí. Phía trên đầu cột, nơi tiếp giáp giữa cột và trính, xà, người ta đặt nhiều thanh gỗ ngang chống lên nhau, gọi là củng và đầu, tạo thành kết cấu đỡ mái đã tạo nên những cấu kiện mang vẻ đẹp cho kiến trúc. Thời cổ, chế độ phong kiến Trung Quốc đã lấy số lượng củng và đầu để làm tiêu chí phân biệt tầm quan trọng của các công trình kiến trúc phân biệt theo đẳng cấp. Tương tự màu sắc cũng có qui chế. Thời Minh - triều đại khuôn mẫu của các nhóm di dân người Hoa “phản Thanh phục Minh” đến vùng đất phương Nam hồi thế kỷ XVIII - XIX, qui định: “*Nhà của dân thường không được dùng củng đầu và không được trang trí màu sắc. Quan nhất phẩm tới ngũ phẩm thì cho phép dùng màu xanh biếc để trang trí củng đầu*” (*Minh hội điển: Phòng ốc khí dụng đẳng đệ*). Qui định này cũng được duy trì ở đời Thanh. Do đó, củng đầu chỉ được phép dùng cho cung điện, đền miếu mà thôi. Có lẽ các qui định này cũng là cơ sở định hướng cho công việc xây dựng và trang trí các công trình kiến trúc thờ tự của các cộng đồng người Hoa ở hải ngoại mà cụ thể là rất chú tâm đến việc điêu khắc, chạm trổ, sơn màu và tô vẽ các họa tiết hoa văn trang trí trên các cấu kiện kiến trúc. Nói chung truyền thống trang trí vật kiến trúc ở các chùa Hoa cơ bản tuy có phần định hình về hình thức của cấu kiện, tiêu chuẩn sử dụng vật liệu nhưng thủ pháp gia công lại có phần đa dạng nên mỗi di tích lại chứa một phong thái riêng, đặc biệt là đặc trưng phương tộc; và hơn nữa chúng cũng thay đổi theo đà phát triển của kỹ thuật và công nghệ vật liệu nên có nhiều canh cải. *Trùng tu Nghĩa An hội quán bi ký* (1969) ghi lại rằng: “Đến năm Quang Tự thứ 27 (1901), các bậc tiền hiền hai bang Triều Châu và Phước Kiến ở Sài Gòn - Chợ Lớn xây mới, xoay hội quán theo hướng chính Nam, từ đó đền miếu càng khang trang. Chính giữa ba gian trước sau nối liền, xây thêm 2 dãy nhà 2 bên. Mời thợ giỏi mua gỗ tốt từ đất tổ, phàm những thư họa

nổi tiếng, bình phong vẽ tích xưa, đồ gốm sứ cổ, tôi tranh chim hoa sâu cá, hoặc chạm vào đá, hoặc khắc lên gỗ, hoặc cẩn sành sứ, hoặc khảm xà cừ, không chỗ nào không khéo léo hơn cả hóa công. Vì tô điểm cho tinh hoa nghệ thuật Trung Hoa lại sơn son thếp vàng, màu sắc rực rỡ, tráng lệ huy hoàng, trang nghiêm vĩ đại. Đó là kiểu cách thuộc “công lao người trước”. Đến năm 1967 thì việc “tu sửa bảo tồn văn vật quả là không dễ: bên ngoài thì nền đất lở lói, ngói vỡ, mái dột, kèo hư, cột mục, tường xiêu vách lở nên phải đào đất đắp nền, đóng cọc làm móng, trổ vách đúc tường, thay rường đổi cột, sự vất vả và phí tổn thật còn hơn cả việc xây dựng lại. Nhưng tính kế lâu dài nên đổi dùng sắt thép xi măng: dưới thì đổ móng, trên thì đúc trụ hình chữ nhật làm sườn. Trái phải nối liền kết thành một khối chắc chắn, trước sau ba dãy, qui chế thống nhất, dù bị chấn động mạnh cũng không lo việc xiêu vẹo. Mặt tiền chia ô, đan thép làm cốt, lát đá rửa có vân, rực rỡ bóng loáng. Ngoài ra, mái ngói trước thêm, tranh màu ở mi cửa, phàm những gì dần dần mòn rỉ hư hại, nứt rạn lở nát đều dự tính trước mà dùng vật liệu bền chắc. Để trăm năm sau vẫn không lo lắng, quốc túy văn vật còn lại lâu dài. Rồi thì công trình hoàn thành, trong thì tượng thần đắp lại, nghi trượng đổi mới, điện vũ huy hoàng, hoành phi, câu đối rực rỡ, ngoài thì sân rộng được che nắng, lầu cao chạm mây, mái biếc cột son, cong vút, cao vót lên”⁽²⁾.

Trường hợp Nghĩa An hội quán nêu trên không phải là trường hợp cá biệt mà là phổ biến đối với các di tích chùa Hoa. Điều này chỉ ra rằng nghệ thuật trang trí kiến trúc ở đây luôn được đổi mới, tất nhiên mỗi di tích có khác nhau về mức độ. Nói chung, tuy có thay đổi về chất liệu, song xu hướng chung là luôn bảo thủ về kiểu thức và sắc thái của cấu kiện gỗ. Theo đó, việc trang trí và tạo hình sử dụng mọi thể loại, hoặc tượng tròn (linh thú, nhân vật) hoặc chạm nổi, chạm chìm, chạm lõng hay sơn vẽ những đồ án trang trí truyền thống (hoa điệu, ngư trùng, nhân vật, điển tích, cảnh tượng sinh

2. Litana - Nguyễn Cẩm Thúy, Bia chữ Hán trong hội quán người Hoa ở Thành phố Hồ Chí Minh, Nxb. Khoa học Xã hội, 1999, tr. 232 - 233.

hoạt; lại kết hợp với nghệ thuật thư pháp - hoặc thể hiện ở biển bảng, liễn đối, hoành phi; hoặc kết hợp “nhất thi nhất họa” tạo nên những bích họa. Trong mỗi mảng kết cấu là một kết hợp thể, có khi là tất cả kỹ pháp tạo hình nói trên, nên không bao giờ đơn điệu, thậm chí là dày đặc đến mức phức tạp và trừu tượng nên khó định danh để tài hay xác định ý nghĩa của các biểu tượng đó. Nói chung, màu sắc vàng son rực rỡ trên các cấu kiện làm tăng thêm không khí trang nghiêm, vừa là hiệu quả kỹ thuật xây dựng vừa là nghệ thuật kiến trúc, đồ án trang trí đạt tới xu hướng thu tóm nội dung lịch sử, văn chương và những ước mong tốt đẹp cho cuộc sống.

Ý NGHĨA BIỂU TRƯNG CÁC ĐỒ ÁN HOA VĂN TRONG MỸ THUẬT VÀ TRANG TRÍ

BÁT BŨU: Tám vật quý đi kèm với Bát Tiên (xem Bát Tiên), hoặc tám món khác thành 4 nhóm: quả và - kiếm, sen - gỗ đào, ống sáo - bầu trời, cặp sênh - một loại nhạc khí. Đây là 8 vật quý của Đạo giáo.

Phật giáo có bộ “bát bửu” riêng mà nguồn gốc là những bửu bối biểu thị của thần Bảo Tồn Vishnu (Ấn Độ) thường được chạm dưới bàn chân Phật - gọi là bùa *Ashtamangala*, gồm: 1/ Dấu hiệu trên ngực của thần Vishnu; 2/ Hoa sen; 3/ Bình đựng nước; 4/ Phất chủ; 5 / Lọng ba tầng 6 / Cá 7 / Ốc 8 / Cờ.

Bửu bối của Vishnu chuyển qua nghệ thuật Trung Quốc được định danh là “bát bửu”: 1/ Dấu hiệu thần bí trên ngực Vishnu biến thành một ám hiệu - gọi là “dây liên”; 2/ *Xa luân* (bánh xe); 3/ *Loa* (ốc); 4/ *Liên hoa* (bông sen); 5 / *Bảo cái* (lọng); 6 / *Thiên cái* (tàng); 7 / *Bảo bình* (bình); 8 / *Song ngư* (2 con cá).

Ngoài các bộ “bát bửu” nói trên, có tám vật khác cũng được gọi là “bát bửu” thường thấy trong nhiều đồ án trang trí mỹ thuật: 1/ *Tiền đồng*; 2/ *Ngọc châu*; 3/ *Miếng chả* (hình thoi); 4/ *Sách*; 5 / *Khánh*; 6 / *Bức họa*; 7 / *Sừng tê*; 8 / *Lá ngải băng*. Tám vật này biểu trưng cho sự phú quý, học hành đỗ đạt, tài hoa... Mỗi vật thường phối

trí với một dải dây dài uốn lượn gọi là “*bàn triển*” để ngụ ý những thứ quý báu đó tồn tại lâu dài.

BÁT TIÊN: Bát tiên (tám vị tiên) là đồ án phổ biến. Đó là tám vị tiên Đạo giáo mà sự tích được viết trong sách *Đông du Bát tiên*. Mỗi vị tiên được coi là “thần” của ngành nghề hay “thần bảo hộ” của một đối tượng cụ thể nào đó và mỗi vị thường cầm một vật báu ý nghĩa biểu trưng riêng:

Lý Thiết Quả: Người ăn mày thọt chân, chống cái nạng sắt, mang (hoặc cầm) cái hồ lô, ở đó, toát ra cái tinh anh của ông như một làn khói

Hàn Tương Tử: Tiên đồng thổi sáo. Được coi là thần của các nhạc công

Hán Chung Li: Cầm quạt lá vả, đôi khi thêm quả đào tiên

Lâm Thái Hòa: Cầm một giỏ hoa. Được coi là thần của những người bán hoa

Lữ Đồng Tân: Tay cầm phất trần và đeo kiếm trên vai. Được coi là thần y được

Trương Qua Lão: Cầm một thứ nhạc khí

Tào Quốc Cữu: tay cầm sênh (còn gọi là sanh hay sinh) một loại nhạc khí. Được coi là thần của các nghệ sĩ

Hà Tiên Cô: Cầm một cái vợt cán dài (hay một ngó sen). Được coi là thần bảo hộ gia đình

Đồ án “*bát tiên*” biểu trưng cho sự trường sinh bất tử, do đó còn gọi là đồ án “*bát tiên hiển thọ*” (Tám ông tiên, hiển sự sống lâu).

BÁT TIÊN CỒI HƯƠNG CẦM ĐÀO: Đồ án này biểu trưng cho *lộc* (huơu) và *thọ* (đào tiên) và cũng hàm ý tiêu dao của các vị tiên bất tử (xem Đào).

BÁT TIÊN KỶ THỦ: Tám vị tiên cỡi trên các con thú. Phổ biến là rồng, lân, rùa, phượng, công, voi, ngựa, hạc... Nói chung đồ án này

không có ý nghĩa đặc biệt nào ngoài việc thể hiện tám chặng đường tu tập các bí pháp của Đạo giáo để trở thành tiên.

BÁT TIÊN QUA BIỂN (thường gọi bát tiên quá hải): Đồ án này thể hiện tám vị tiên cỡi trên các con thú (hay không cỡi, trên sóng nước; lại có khi là hình họa tám vị tiên trên chiếc thuyền rồng. Đồ án này thể hiện tích truyện rút từ sách *Đông du Bát tiên* nói về việc tám vị tiên đi bình trị các tà quái ở phương Đông (biển).

BÁT TIÊN VÀ TÂY VƯƠNG MẪU: Hình vẽ Bát Tiên đứng châu bà Tây Vương Mẫu cầm quả đào; hoặc đứng trước hình họa Tây Vương Mẫu cỡi con nai, tay cầm quả đào là đồ án được định danh là “*Bát tiên thượng thọ*” biểu trưng cho sự trường sinh và bất tử.

BÉ TRAI: Theo truyền thống phương Đông, nhiều con là có phúc; và con trai được coi trọng hơn con gái: nối dõi cho dòng họ và con trai mới được chấp nhận tham dự vào các cơ hội thăng tiến: đi thi, làm quan... Do đó, đứa bé trai bụ bẫm, vui cười là biểu trưng của hạnh phúc.

BÉ TRAI - CÁ: Hình họa bé trai ôm cá, vác cá trên vai, hai tay nâng cá lên khỏi đầu, tay xách xâu cá... hoặc cỡi cá, gối đầu lên bụng cá... là biểu trưng của sự có *con trai* và dư (âm của ngư) dả. Đề tài này thường đi với câu chúc “*niên niên hữu dư*”; còn nếu hình vẽ hai bé trai cùng xâu cá và xâu tiến điều lại đi với câu chúc “*Đình tài lưỡng vượng*”.

BÉ TRAI - BÉ GÁI VÀ GIÀN BẦU SAI QUẢ: Đám bé con biểu thị cho con cháu đông đúc (*tử tôn*); giàn bầu sai trái ngụ ý chỉ số nhiều (*hàng vạn*). Bầu trái có nhiều hạt (“hạt” chữ Hán gọi là “*tử*” đồng âm với “*tử*” là con) và mặt khác bầu là loại trái có cuống dài (“*cuống dài*” chữ Hán gọi là “*đại*” đồng âm với “*đại*”: thời đại). Đồ án này biểu thị cho câu “*Tử tôn vạn đại*” tức chúc tụng sự nối truyền của tộc họ.

BÉ TRAI - LỰU: Bé trai (có lúc là bé gái) ôm trái lựu chín tách vỏ để lộ hạt lựu biểu trưng cho sự đông con. Lựu có nhiều hạt (“hạt”

chữ Hán đọc là “tử” đồng âm với “tử” là “con”). Đồ án này biểu trưng cho sự đông con.

BÉ TRAI ĐEO KHÁNH VÀ CÁ ĐỎ LỢI TRONG ĐÁM RONG: Đây là đồ án biểu ý cho câu chúc “*Tảo nam khánh dư*” (sớm có con trai và dư dả) (xem CÁ, RONG).

BÌNH KÍCH : “Kích” (một thứ vũ khí) có âm là “Kie”, đồng âm với từ “cấp” (bậc). Hình họa có 3 cây kích biểu trưng cho sự lên chức: “*Bình thăng tam cấp*”.

Đồ án cái bình cắm một cây kích thì lại biểu trưng cho “bình an” và “*đại cát*” (“*kích*” cũng được coi đồng âm với “*cát*”: điều tốt lành).

BÌNH - YÊN NGỰA : “*Bình*” (lọ) đồng âm với “*bìnhh*” (an bình); “*yên ngựa*” đồng âm với “*yên*” (an). Do đó, hình họa “*bình*” và “*yên ngựa*” biểu ý cho sự “*bình yên*”. “*Bình*” và “*yên ngựa*” thường hay phối hợp với gậy “*như ý*” để biểu thị câu chúc “*Bình yên như ý*”.

BÚT LÔNG XUYỀN GIỮA BÁNH XE: “*Bút*” chữ Hán đọc là “*bất*”, đồng âm với âm đọc chữ “*tất*” (cũng đọc là “*bất*”). Ở giữa (bánh xe) là “*trung*” âm là “*trúng*”. Do đó, hình họa này biểu ý cho lời chúc “*tất trúng*” có nghĩa là “*chắc chắn phải trúng*”, “*chắc chắn phải được, phải thành công*”. Đồ án này phổ biến trên các bao “*lì xì*” (lợi sự).

BUỐM: Con bướm; chữ Hán gọi là “*hồ điệp*”. “*Điệp*” có âm đồng với từ “*Điệt*” (ông lão 80 tuổi). Do đó, bướm là hình tượng biểu trưng cho sự sống lâu, trường thọ.

CÁ: Cá chữ Hán là “*ngư*”, âm đọc là “*Yu*” đồng âm với “*dư*” (dư dả). Do vậy, cá biểu trưng cho sự dư dả. Hình vẽ cá phối hợp với nhiều hình họa, hoa văn khác có thể hiểu là “*hữu dư*” nghĩa là “*có dư*”, tức giàu có: *dư ăn dư để*.

CÁ VƯỢT LONG MÔN: Cá chép (*lý ngư*) vùng nhảy lên khỏi mặt sóng nước (dạng hoa văn “*hồi ba*”), trước một cổng thành để “*Long môn*” là biểu trưng cho nỗ lực thi cử: “*Lý ngư khiêu long môn*”. Cá chép vượt “*Long môn tam cấp*” ngụ ý là đã vượt được 3 kỳ thi:

hương, hội, đình. Cùng ý nghĩa này, đôi khi là đồ án “*cá hóa rồng*”: đầu rồng đuôi cá.

CÀO CÀO (hay CHÂU CHẤU) “*Chung tu*” là một loại sâu có cánh giống như châu chấu hay cào cào. Loại trùng này có khả năng sinh sản rất mạnh: một lần đẻ ra một bầy con. Do đó, “*chung tu*” (thường là châu chấu, hay cào cào) biểu trưng cho sự đông con - hiểu là “*phúc*”. Ý nghĩa biểu trưng này được coi là một quan niệm phổ biến lâu đời của người Trung Quốc vì trong *Kinh thi*, bài “*Thiên Châu Nam*” đã lấy hình tượng châu chấu để biểu dương cảnh con đàn cháu đống đầy hạnh phúc. Ở Nam bộ, con châu chấu thấy trong điêu khắc đình chùa như là chi tiết tô điểm cho cây lá thêm sinh động; còn ý nghĩa biểu trưng này không được nhắc tới phổ biến.

CHIM - HOA: Đồ án “*Hoa - Điểu*” (hoa và chim) rất phổ biến. Mỗi loài chim và mỗi loại hoa có ý nghĩa biểu trưng riêng. Ở đây chúng ta nói đến đồ án một bầy chim bố trí trên một cây hay một cành hoa và có thể là con đang bay trên không - được gọi là “*bách điểu*” (hiểu “*bách*” là số nhiều). Trường hợp này thì thể dáng của các con chim thường gộp vào bốn tư thế: *phi* (bay), *minh* (hót), *túc* (ngủ gật), *thực* (ăn mồi, mổ trái) “*Phi - Minh - Túc - Thực*” biểu trưng cho sự *thăng tiến* (*Phi*) *danh giá* (*minh* / kêu đồng âm với *minh* / sáng) *sự đầy đủ* (*túc* / ngủ đồng âm với *túc* / đủ) và *bổn lộc* (*thực* / ăn đồng âm thực / bổn lộc). Bao lam *bá điểu* ở chùa Giác Viên (Thành phố Hồ Chí Minh) là một tác phẩm được đánh giá cao.

CỜ: “*cò*” chữ Hán là “*lộ*”, đồng âm với từ “*lộ*” là “*đường đi*”, biểu ý là “*hoạn lộ*”: đường làm quan. Một con cò ngụ ý: “*nhất lộ*”. Một cụm nhiều bông sen ý chỉ là sen sinh sôi nhiều, liên tục: *liên sinh; liên sinh* / liên thăng (SEN - SINH). Hình vẽ một con cò trong đám sen trở nhiều hoa là ngụ ý của câu chúc tụng: “*nhất lộ liên thăng*”.

CÓC BA CHÂN: “*Cóc*” chữ Hán là “*thiểm thử*”. Tích cổ kể rằng Hằng Nga sau khi đánh cắp thuốc trường sinh trốn lên cung trăng thì hóa thành cóc. Do vậy trăng còn gọi là “*cung thiểm*”. Ở cung trăng

có cây quế nên cũng gọi là “*cung quế*”. Bông quế trở vào mùa thu, đó là mùa mà thời xưa hay tổ chức đi thi Hội để chọn Trạng nguyên. Đây là một cách hiểu về biểu trưng này.

CÓC thường biểu trưng cho học trò. Ba chân biểu trưng cho ba kỳ thi: hương, hội và đình. Do vậy cóc ba chân biểu trưng cho sĩ tử đã đỗ cả ba kỳ thi.

Tích khác cho rằng cóc 3 chân là con vật thần kỳ: ai nhìn thấy được nó sẽ giàu to. Tích này có lẽ bắt nguồn từ truyền thuyết “*Lưu Hải Hải câu cóc*” (xem Lưu Hải) và theo đó “Cóc ba chân” lại biểu trưng cho sự phát tài.

CÔNG: Công là loài chim ưa sống nơi thanh vắng và có bộ lông đa sắc. Do đó, công được dùng để biểu trưng cho thái bình và thịnh vượng.

CÚC: Cúc là bông hoa biểu trưng cho mùa thu và cũng được dùng làm biểu trưng cho khí tiết thanh tao của bậc cao sĩ lấy sự an nhàn ẩn dật làm vui thú, xa lánh danh lợi.

CÚC VÀ ĐẾ XANH: “đế xanh” chữ Hán đồng âm với “quan nhi”. Do đó, “cúc - đế xanh” biểu ý cho câu chúc: *Quan như cử (cúc như cử*, có nghĩa là còn giữ chức quan còn trẻ, tức còn triển vọng được thăng tiến cao.

CÚC - SẼ VÀNG: Cúc chữ Hán đồng âm với “cử” (chỗ ở, trú...), *chim sẻ vàng* chữ Hán là “*Hoàng tước*”: “*Hoàng*” đồng âm với “*hoan*” có nghĩa là “*vui*”. Do đó đồ án trên biểu thị cho câu chúc “*cử gia hoan lạc*”: cả nhà đều vui sướng.

DÀI DÂY UỐN LƯỢN: dài dây dài uốn lượn như bay phơ phất trong gió biểu trưng cho sự quanh co mà chữ Hán gọi là (“*bàn triển*”, “*triển*”: xoay chuyển, xoay vòng...) đồng âm với “*trường*” (dài lâu). Do đó, dài dây uốn lượn biểu ý cho sự trường tồn. Mặt khác “*triển*” còn đọc là “*tuyển*” (tức “*toàn*”: trọn vẹn, đầy đủ) nên dài dây này cũng ngụ ý vẹn toàn, đầy đủ.

DÂY LÁ: Đồ án trang trí dây lá gọi là “*triển chỉ*” biểu trưng cho sự phát triển liên tục và lâu dài. Mặt khác đồ án này nếu loại lá có cuống dài thì biểu ý là số nhiều (hiểu là cả *vạn*) và *cuống dài*, chữ Hán gọi là “*dại*” đồng âm với “*dại*” là thời đại; do đó, đồ án này ngụ ý lâu dài: “*vạn đại*”.

DÂY LIỀN: (dài dây như dài lụa) như đan bện vào nhau gọi là “*dây liền*” (liền lạc nhau không đứt) biểu hiện sự miên trường, sự trường tồn.

DÔI: Dơi chữ Hán là “*phúc*” hoặc “*phước*” đồng âm với từ “*phúc*” (phước). Do đó, dơi biểu trưng cho “*Phúc*” - một trong ba điều tốt: Phúc, Lộc, Thọ. Mặt khác, từ “*phúc*” (dơi) và “*phước*” (phước) đều đọc là “*phu*” đồng âm với “*phú*” nên dơi cũng biểu trưng cho “*phú*” (sự giàu có).

DÔI - NAI - TÙNG: “*Dơi*” chữ Hán đọc là “*phúc*” đồng âm với từ “*Phúc*” (phước); “*Nai*” chữ Hán đọc là “*lộc*” đồng âm với từ “*lộc*” (bổng lộc); và “*tùng*” là loại cây sống lâu và lá luôn xanh tươi biểu trưng cho sự “*trường thọ*”. Do đó, đồ án phối hợp Dơi - Nai - Tùng biểu trưng cho Phúc - Lộc - Thọ.

DÔI NGẬM CHỮ “THỌ” CÓ TỤI CỘT 2 ĐỒNG TIẾN: Hình họa này biểu trưng cho câu chúc *phúc (dơi) thọ song tuyển* (2 đồng tiến: “*song tiến*” đồng âm với “*song tuyển*” tức “*song toàn*”)

DÔI - ÔNG LÃO CẮM ĐÀO TIÊN - NAI: Đồ án này thường thể hiện ông lão già, râu tóc bạc phơ tay cầm quả đào tiên (biểu trưng cho sự trường sinh bất lão) với một con nai tơ quấn quýt bên chân và trên cao là con dơi đang bay đáp xuống. Đồ án này cũng biểu trưng cho *Phúc (dơi) - Lộc (nai) - Thọ (ông lão - đào tiên)*.

DƯA - CHUỘT: “*Dưa - chuột*” chữ Hán là “*qua - thử*”. “*qua*” (dưa) đồng âm với “*quá*” (vượt qua); “*thử*” (chuột) đồng âm với thử “*làm thử*”. Do vậy đồ án “*qua - thử*” biểu ý cho việc vượt qua được việc thi cử: đỗ đạt.

ĐÀO (HOA ĐÀO): Loài hoa này cũng biểu trưng cho mùa xuân, và mùa xuân là mùa cưới hỏi nên nó cũng dùng để ngụ ý chuyện nhân duyên.

ĐÀO (TRÁI ĐÀO): Trái đào trong các đồ án trang trí mỹ thuật thường hiểu là đào tiên là loại trái cây có trên thượng giới thuộc cung Dao Trì của bà Tây Vương Mẫu. Theo truyền thuyết thì ai ăn được đào này sẽ được trường thọ. Do đó, trái đào là biểu trưng cho sự sống lâu.

ĐỈNH VÀNG - GẬY NHƯ Ý: Một đỉnh vàng hay bạc chữ Hán là “nhất đỉnh” đồng âm với “nhất định” (quả quyết, chắc chắn). Hình họa một nén vàng và gậy như ý biểu thị cho câu chúc “nhất định như ý”.

HẠC: Hạc là loài chim sống rất lâu. Do đó hạc được dùng để biểu trưng cho sự trường thọ (xem QUI). Mặt khác, hạc là loài chim sống nơi núi cao rừng sâu hoang vắng. Do đó, hạc cũng biểu trưng cho sự thanh nhàn, tự tại, không chen đua với danh lợi ở đời (xem MAI - HẠC).

GÀ: “Gà” chữ Hán là “kê” đồng âm với từ “cát” (điều tốt, đối với hung). Do đó “gà” biểu trưng cho điều tốt.

GÀ - CÚC (Kê - Cúc): Kê (gà) là con vật có đủ 5 đức tính tốt của nam nhi: *văn, vũ, dũng, nhân, tín* (xem GÀ TRỐNG); *cúc* là hoa của mùa thu, biểu trưng cho bậc thượng sĩ, ẩn dật, xa lánh sự trói buộc của công danh. Do đó *kê - cúc* biểu trưng cho kẻ sĩ tiết tháo.

Mặt khác, về âm: KÊ đồng âm với CÁT, còn CÚC (hoa cúc) đọc là “kiu” đồng âm với CỬU (lâu dài), đồng âm với CỬ (ở, cư trú), đồng âm với CỬ (cất lên, bay cao, thăng tiến, thi đỗ, sinh đẻ, tất cả...). Do đó KÊ - CÚC (gà và hoa cúc) là hình họa biểu trưng cho CỬU CÁT (điều tốt lâu dài), cho CỬ CÁT (điều tốt ở lại đó) và cho CỬ CÁT (sự phát triển tốt đẹp)...

GÀ ĐÀN: Hình họa gà mẹ và đàn gà con biểu trưng cho sự “phồn thực” và cụ thể là sự phát đạt, đông con. Hình họa này, có khi gà mẹ ngậm một con giun đất, con nhái và bầy gà con tùm tùm lại tranh

mỗi biểu trưng cho sự đầy đủ (*thực / ăn* đồng âm với *thực / bổ* / *bổ* / *lộc*). Ở một hướng khác, hình họa này được coi là biểu trưng của tình mẫu tử. và theo “nguyên tắc” đồng âm thì đồ án này cũng ngụ ý là “*đa cát*”: nhiều (bầy gà) điều tốt (xem GÀ).

ĐÀN GÀ - LỰU: “Gà đàn” có ý biểu thị sự đông con; “lưu” cũng biểu ý sự đông con (xem LỰU). Đồ án phối trí gà đàn - lựu thường thể hiện gà mẹ đang mổ làm tách vỏ quả lựu để lộ ra nhiều hạt lựu đỏ: “*lựu khai bách tử*”.

GÀ GÁY: “gà gáy” chữ Hán là “Kê minh”. “Minh” (gáy) đồng âm với từ “minh” (sáng rõ). Do đó hình gà gáy biểu trưng cho sự “minh danh”, sự nổi tiếng.

GÀ TRỐNG: Gà trống cổ, hiểu là con gà lớn (*dại*); kê (gà) đồng âm với “cát” (tốt). Gà trống cổ là hình tượng biểu trưng cho “đại cát” (điều tốt lớn, rất tốt).

Gà trống là con vật được coi là hội đủ 5 đức tính tốt của nam giới; *Văn* (cái mào đỏ tựa như chiếc mũ của quan văn), *Vũ* (cựa gà bén nhọn như gươm - vũ khí để đấu chọi), *Dũng* (gặp đối thủ đấu chọi để giành thua thắng), *Nhân* (có cái ăn thì gọi nhau cùng hưởng) và *Tín* (gáy sáng đúng giờ, không ngày nào quên). Do vậy, gà trống biểu trưng cho các đức tính của nam giới.

GÀ TRỐNG - MÁI: Hình họa định danh gà “thư hùng” song thường có thêm (ngoài gà trống và gà mái) là bầy gà con chiu chít quanh bên mẹ. Đồ án này biểu trưng cho hạnh phúc, đoàn tụ: *Hợp gia đại cát*.

GÀ THẦN (Thần kê): Do việc gà trống gáy báo sáng, xua tan đêm tối nên người ta xác tín rằng gà có công năng xua đuổi ma quỷ - những loài lấy đêm làm ngày. Do vậy, tranh gà được coi là một thứ bùa treo trước nhà để trừ tà. Việc dùng tranh gà vào dịp Tết, ngoài ý nghĩa cầu mong tốt (*cát, đại cát*) cũng còn bắt nguồn từ một quan niệm truyền thống xác tín rằng ngày mồng một là ngày sinh ra gà (mồng hai sinh chó, mồng ba sinh lợn, mồng bốn sinh dê, mồng

năm sinh trâu, mồng chín sinh trời, mồng 10 sinh đất) nên đầu năm Tết treo tranh gà.

HỔ: Hổ biểu trưng cho sức mạnh, thường được dùng như thứ phù chú hộ mệnh, bảo vệ gia đình để chống lại các thế lực ma quỷ. Hổ là con vật cỡi của Trương Đạo Lăng (tổ của các pháp sư) của Huyền Đàn Bồ tát (tức Triệu Công Minh - người được coi là Tài Thần), thần Trị niên Thái Tuế và cũng được phối trí trong đồ án gọi là bùa Thái cực với Khương Tử Nha (Khương Thái Công) ... *Hổ* trong tranh *Ngũ hổ* là loại “bùa” trấn ngũ phương (ứng với ngũ sắc / ngũ hành). Hổ trong đồ án *Long hổ hội* (rồng gặp hổ) là biểu trưng cho âm dương hòa hợp, tức điểm tốt lành.

KHÁNH: Cái “*Khánh*” (một loại nhạc cụ làm bằng ngọc, kim loại, gỗ, đá ...) đồng âm với từ “*khánh*” (chúc, thọ, mừng, phúc lành). Do vậy, cái khánh biểu trưng cho điều chúc lành.

KÍCH: Kích là một loại vũ khí. Từ “*kích*” đồng âm với “*kiết*” (cũng đọc là “*cát*”: điều tốt lành. Do đó, kích được dùng để biểu ý cho “*kiết*”.

KÍCH - KHÁNH - GẬY NHƯ Ý: Cái “*khánh*” (nhạc cụ) đồng âm với “*khánh*” (chúc thọ, mừng...) “*kích*” (một loại vũ khí) đồng âm với “*kiết*” (điều tốt). Hai vật này phối trí với gậy “*như ý*” để biểu đạt lời chúc “*Kiết khánh như ý*”.

KÍCH - KHÁNH - CÁ: Đồ án này ngụ ý “*Kiết khánh hữu dư*” (xem CÁ, KHÁNH, KÍCH).

LAN - ĐIỆP (Hoa lan - Bướm): Lan hoa biểu trưng cho mùa xuân, tính thơm sạch, thường dùng để chỉ người hiền thực, đảm đảm, hay người con gái đẹp “*Lan - Điệp*” (Hoa lan - Bướm) biểu trưng cho sự hòa hợp nói chung và sự hòa hợp của trai gái, sự tâm đầu ý hợp - của bằng hữu.

LAN - THỎ: Đồ án con thỏ và cụm lan biểu trưng cho sự an lành, Thỏ, chữ Hán là “*thỏ*” đồng âm với từ “*thỏ*”: yên ổn.

LÂN: một trong 4 thú linh. Con đực gọi là *kỳ*; con cái gọi là *lân*, nên thường gọi chung là *kỳ lân*. Lân được coi là chúa loài thú, có đặc điểm về hình dáng: chân hươu, móng ngựa, đuôi bò, sừng là u thịt cứng và được coi là một “*nhân thú*”: không ăn thịt sinh vật, không dẫm chân lên cỏ. Theo truyền thống Trung Quốc, lân chỉ xuất hiện vào thời thái bình. Do đó, lân biểu trưng cho điểm lành, báo hiệu thời thái bình thịnh trị, có thánh nhân ra đời. Tục truyền trong lịch sử Trung Quốc, lân ra đời vào thời Hoàng đế *Hiên Viên* và khi Khổng Tử sắp chào đời. Về sau, khi gần cuối đời Khổng Tử, xuất hiện một con lân què, báo hiệu đạo Khổng suy vi: Khổng Tử viết kinh *Xuân thu* đến truyện “bắt được một con lân què ngoài đồng” thì thôi không viết nữa. Do tích này kinh *Xuân Thu* còn được gọi là *Lân kinh*.

LÂN MẪU XUẤT LÂN NHI: Thiên *lân chi* (chỉ: ngón chân) trong *Kinh thi* khen ngợi con cháu vua Văn Vương nhà Chu đều hay tốt cả. Do vậy “*lân nhi*” (lân con) được biểu trưng cho quý tử. Đề tài này thường được thể hiện bằng một con lân mẹ và một con lân con, định danh là “*Lân mẫu xuất lân nhi*” để biểu thị cha mẹ thuộc dòng dõi quý phái sanh ra con cái hay tốt. Phổ biến, người ta thường sử dụng cụm từ “*gót con lân*”, “*lông con phụng*” để chỉ dòng dõi quý phái; “*con con lân*” (*lân nhi* hay *lân tử*), “*con con phụng*” (*phụng số*) để chỉ con cháu nhà quý phái.

LẬT: Lật là loại quả biểu trưng cho sự hạnh phúc, dùng để tặng trong dịp cưới xin nhằm chúc tụng được đông con. “*Lật tử*” đồng âm với “*lập tử*” có nghĩa là có con cái. Trong ý nghĩa này, quả lật biểu trưng cho sự có con cái đầy đủ.

LINH CHI: Đây là một loại nấm mà theo truyền thuyết, ai ăn được thì sẽ sống lâu. Hình họa nấm linh chi (còn gọi là “*linh chi thảo*”) biểu trưng cho sự trường thọ. Hình họa nấm linh chi thường chạm khắc trên đầu gậy “*như ý*” (xem NHƯ Ý). Trong giới chơi đồ cổ gọi là hoa văn “*Sời*”.

LOAN - PHƯỢNG: Loan là loài chim huyền thoại thường thấy trong mỹ thuật cổ phương Đông, đặc biệt ở tranh thờ Đạo giáo, là vật cỡi của các thánh nữ, thánh mẫu, các nữ thần nói chung. Theo truyền thống, loan là đồng loại với chim phượng hoàng (xem PHƯỢNG) và đặc tính hay đi đôi nên Loan - Phượng thường dùng để biểu trưng cho vợ - chồng. Các hình họa thường vẽ cặp Loan - Phượng cùng gáy - gọi là “loan - phượng hòa minh” để nói lên sự hòa thuận, đồng lòng của vợ chồng và hiểu rộng ra là hạnh phúc.

LONG MÃ: Con vật mà hình dáng kết hợp giữa rồng và ngựa: đầu rồng (thân giống lân có vẩy) chân có móng guốc như ngựa. Truyền thuyết Trung Quốc: Đời vua Phục Hy, trong sông Hoàng Hà có con Long Mã xuất hiện, trên lưng nó có vẽ nét từ số một đến số 10 bố trí như một bức đồ. Phục Hy theo đó mà vạch ra bát quái - gọi là “Hà đồ”. Để tài này thường được thể hiện con long mã mang trên lưng một bức (đồ) hay “bát quái” - gọi là “Long mã phụ đồ”; lại có đồ án phối hợp “Long mã phụ đồ” với “Qui thư” (rùa mang sách) - gọi là “Qui thư” hay “Hà đồ - Lạc Thư” (xem RÙA).

LƯU HẢI CÂU CỐC: Hình họa: Vị tiên trai trẻ tay cầm một dây ngũ sắc buộc một con cóc ba chân hay mang những sợi dây buộc các quả trứng và các đồng tiền. Theo sự tích: Lưu Hải là Tể tướng của vua Thái Tổ nhà Lương (907 - 926). Sau đó ông từ quan về ở ẩn. Ông gặp Lữ Đồng Tân (một trong bát tiên) học được bí pháp luyện quặng vàng thành linh đan. Ông ẩn dật như một đạo sĩ và sau thành tiên. Truyền thuyết khác: Ông là con một lái buôn người Phước Kiến. Ông đã câu được một con cóc ba chân dưới một cái giếng và sau thành tiên. *Lưu Hải câu cóc* là hình tượng được chạm khắc ở đền miếu người Hoa ở xứ ta hoặc được vẽ trên các mỹ thuật phẩm và tranh thờ. Người làm nghề thương buôn thờ Lưu Hải làm Thần Tài, hoặc dán hình Lưu Hải ở hai cánh cửa của tiệm buôn để cầu tài. Hình tượng này biểu trưng cho may mắn, phát tài. Có ý kiến khác cho rằng “cóc” chữ Hán là “thiếu” đồng âm với “tiền”. Do đó, “cóc”

biểu ý cho “tiền”. Lưu Hải câu cóc bằng sợi dây “liên tiền” biểu trưng việc buôn may bán đắt, lãi nhiều: tiền, tiền, tiền.

LỰU: Trái lựu có nhiều “hạt” chữ Hán gọi là “tử” đồng âm với từ “tử” có nghĩa “con cái”. Do đó, trái lựu được dùng để biểu trưng cho sự đông con. Hình họa thường thể hiện trái lựu chín, vỏ tách ra để lộ những hạt đỏ. Hình họa này được gọi là “lựu khai bách tử” (Trái lựu tách ra lộ nhiều hạt).

MAI: Loại cây có hoa nở vào giữa tiết đông nên mai biểu trưng cho người quân tử, cho sự cứng cỏi của một võ tướng, hoa mai cũng được coi là loài hoa biểu thị cho mùa xuân (xem MAI - LIÊN - CÚC - TRÚC).

MAI - HẠC: biểu trưng cho bậc cao sĩ lấy sự thanh nhàn ẩn dật làm vui thú, xa lánh danh lợi: lấy mai và hạc làm bầu bạn.

MAI - LIÊN - CÚC - TRÚC: Bốn loại hoa biểu trưng cho bốn mùa. Mai / mùa xuân; Liên, “sen” / hạ; Cúc / “thu”; Trúc / “đông”. Đồ án này thường thể hiện mỗi loại hoa thường có muôn thú đi kèm: *Mai - Diểu* (chim), *Liên - Ấp* (sen-vịt), *Cúc - Kê* (cúc - gà), *Trúc - Tước* (trúc - chim sè).

MẪU ĐƠN: Đây là hoa được coi là chúa của loài hoa biểu trưng cho sự phú quý là sang cả. Vì hoa này được xưng tụng là “phú quý hoa”. Hình họa “mẫu đơn hoa” cũng được coi là biểu thị cho lời chúc “mãn đường hồng”: sự may mắn hạnh phúc tràn ngập cả nhà. Cũng có đồ án, vẽ Lữ Đồng Tân (một trong Bát tiên) và cây hoa mẫu đơn thì biểu ý cho câu “Lữ Đồng Tân hí mẫu đơn”.

MẪU ĐƠN... CÁ: Hình họa: hoa mẫu đơn và hai đứa bé ôm con cá biểu trưng cho lời chúc “phú quý hữu dư” (xem CÁ - MẪU ĐƠN).

MẪU ĐƠN - PHỤNG: Theo Đạo giáo, chim phụng đỏ được gọi là “đơn diểu”, biểu trưng cho ánh sáng và hơi nóng - hiểu là sự sống và tất cả khát vọng của con người. Nghĩa này được biểu đạt bởi hình họa hay hoa văn kết hợp hoa mẫu đơn và chim phụng, định danh là

“mẫu đơn - phụng” thuộc loại đề tài “Hoa - Điểu”. Ở đây cũng cần lưu ý: mẫu đơn là vua của loài hoa, biểu trưng cho “phú quý”.

MẪU ĐƠN - TRÍ: “Mẫu đơn - trí” biểu ý “đơn - trí” là loại “đơn - điểu” (chim đỏ) - một biểu trưng của Đạo giáo (xem MẪU ĐƠN - PHỤNG).

MÈO: Mèo, chữ Hán là “miêu”, có âm là “mao”: đồng âm với từ “mạo” (ông lão 90 tuổi). Do đó, mèo biểu trưng cho sự sống lâu, trường thọ.

MŨ - ĐAI - THUYỀN - TRÁI LỰU: Cái “mũ” chữ Hán gọi là “quan”, đồng âm với “quan” là “quan chức”, cái đai thắt lưng chữ Hán đọc là “đái” - một thứ phục sức của các quan; “thuyền” chữ Hán là “chu” đồng âm từ “chu” (chảy, chuyển động); và “lưu” đồng âm với “lưu” (dòng chảy). Do đó, đồ án mũ - đai - thuyền và lựu biểu ý cho câu “Quan đái chu lưu”, lời chúc cho việc con cháu luôn được tiếp tục làm quan.

NAI: Chữ Hán là “lộc” (nai) đồng âm với từ “lộc” là lộc của vua ban, tức chỉ việc được làm quan hưởng bổng lộc của vua. Do đó, nai được dùng để biểu trưng cho lộc (một trong ba điều ước muốn, tam đa: *Phước, Lộc, Thọ*).

NĂM CON DƠI: Hoặc được bố trí bốn con ở 4 góc một đồ hình và một con ở chính giữa, hoặc 5 con dơi được bố trí xen kẽ bất kỳ trên một đồ án đều biểu trưng cho “ngũ phúc” (năm điều tốt): Phúc, Lộc, Thọ, Khang, Ninh.

NĂM ĐỨA TRẺ TRANH NHAU MỘT CÁI MÃO: Tích cổ: Họ Đậu ở Yên Sơn đời nhà Tống có 5 người con trai. Nhờ biết dạy con tốt nên về sau 5 người con đều thi đậu khôi nguyên. Do vậy tranh vẽ 5 đứa trẻ tranh nhau một cái mào có gắn kim khôi là biểu ý lời cầu chúc: “Ngũ tử đoạt khôi nguyên”.

NGÔ ĐỒNG: Ngô đồng (cây vông) đến mùa thu thì lá vàng rụng. Do đó, ngô đồng biểu trưng cho mùa thu.

NGÔ ĐỒNG - HẠC - NAI: Đồ án này biểu thị ý nghĩa câu chúc: “*Đồng (ngô đồng) thọ (hạc) lộc (mai)*”.

NGÔ ĐỒNG - CHIM SẼ HÓT: Chim sẻ hót vui, chữ Hán là “*hi tước*”. Do đó, đồ án này biểu ý cho câu chúc “*Đồng hi*”: Cùng nhau, cả nhà đều vui vẻ.

NHỆN: Nhện biểu trưng cho tin vui theo câu ngạn ngữ “*tri thù báo hi*”: con nhện (*tri thù*) báo tin vui.

NHƯ Ý: Gọi là “*cây như ý*” hay “*gậy như ý*” là một vật cầm tay hình uốn cong như chữ S làm bằng ngọc hay bằng ngà, gỗ dài chừng 30 - 40cm mà công dụng của nó là dụng cụ để gỡ lưng. Vì “gỡ đúng chỗ ngựa” nơi mà tay không với tới được nên dụng cụ này được coi là “*như ý*”. Trong các hình họa và hoa văn trang trí mỹ thuật, “*như ý*” có chạm hình “*nắm chi*” và “*mây*” biểu trưng cho sự thành đạt mỹ mãn.

Lưu ý: Cái như ý của nhà sư thì chuôi hình chữ “*tâm*”, trên đó có chép chữ “*đề*” nhắc cho nhớ chuyện phải làm.

ÔNG LÃO - BẦY TRẺ CẦM NHƯ Ý, ẤN, ĐỌC SÁCH: Hình họa này ngụ ý chúc “*tam đa*”. Tích: vua Nghiêu đi tuần thú ở đất Hoa. Quan phong nhân ở đất ấy chúc rằng: “xin chúc thánh nhân được *đa phú, đa thọ, đa nam*” (giàu lớn, sống lâu, đông con trai). Vua Nghiêu từ chối rằng: “*Đa nam đa ưu, đa thọ đa nhọc, đa phú đa oán*” (nhiều con trai lo nhiều, sống lâu lắm nhọc, giàu lớn càng nhiều thù oán). Hình họa tam đa: ông già trán hói chống gậy (*thọ*), đứa trẻ cầm như ý (*vạn sự như ý*), đứa ôm ấn (*quan lộc*), 4 đứa xúm nhau đọc sách (học hành đỗ đạt).

ÔNG LÃO CẦM NHƯ Ý - NAI - CÂY TÙNG: Đây là hình họa biểu trưng cho Phúc - Lộc - Thọ: ông lão cầm như ý biểu trưng cho “*phúc*”, con nai biểu trưng cho “*lộc*”, và cây tùng biểu trưng cho “*thọ*”.

ÔNG LÃO CẦM TRÁI ĐÀO TIÊN: Đào tiên, theo điển tích: Ở cung Dao Trì của Tây Vương mẫu có cây *bàn đào* (thường gọi là *đào tiên*) 3.000 năm mới trổ bông, 3.000 năm mới ra trái: ai ăn được

sẽ trường sinh. Do vậy hình tượng này được gọi là Ông Thọ - biểu trưng cho sự sống lâu, cao thọ.

ÔNG PHÚC - ÔNG LỘC - ÔNG THỌ: Hình tượng này rất phổ biến. Ông đứng giữa rất già, hói trán là ông Thọ; hai ông trẻ hơn đứng hai bên: một ông mặc áo xanh (lục) là ông Lộc và ông cầm cái như ý là ông Phúc. Hình họa này được gọi là “*Phúc, Lộc, Thọ tam tinh*” hay “*phúc, lộc, thọ tam toàn*”.

PHƯỢNG (PHỤNG): Con chim thiêng, một trong 4 thú linh: Long, Lân, Quy, Phượng. Theo truyền thống Phượng là giống chim đem lại điềm lành. Khi Phượng xuất hiện tức có thánh nhân ra đời, báo hiệu thời thái bình. Trong 360 loài chim, Phượng là loài chim lớn hơn cả, chúa của loài chim: con trống gọi là *Phượng* (Phụng) con mái gọi là *Hoàng*. Nói chung, phượng hoàng biểu trưng cho điềm triệu yên lành và mặt khác cũng biểu trưng cho sự phú quý.

PHƯỢNG - GÀ GÁY: Chim phượng biểu trưng cho phú quý; Gà chữ Hán là “*Kê*”, đồng âm với từ “*cát*” (điều tốt lành, may mắn). Do đó, đồ án này được định danh là “*Phượng cát*” biểu thị cho sự phú quý và may mắn.

PHẬT THỦ: Trái phật thủ biểu trưng cho sự giàu có bởi vì “*Phật*” có âm “*fu*” đồng âm với “*phú*” (giàu có).

PHẬT THỦ - ĐÀO - LỰU: Hình họa này dùng biểu trưng cho “tam đa”. Phật thủ (*phú*), trái đào (*tho*), lựu (*đông con*): đa phú, đa thọ, đa nam.

QUAN ÁO XANH CẨM HỐT: Màu xanh, chữ Hán là “*lục*” được coi là đồng âm với từ “*lộc*” tức “*bổng lộc*”; vị quan thường vẽ mặt đỏ, râu ba chòm đen tốt tay cầm hốt là chỉ rõ là quan chức. Hình vẽ này biểu trưng cho “*quan lộc*”.

QUẾ: “*Quê*” đồng âm với “*quí*”. Do đó, “*quê*” được dùng để biểu ý cho “*quí*”: quí tử, phú quí.

QUẾ CHI (cành quế): Quế trở bông vào mùa thu. Mùa thu là mùa thi hội. Do đó, quế biểu trưng cho kỳ thi hội. Nhiều người vin bẻ cành quế là đồ án ngụ ý chúc thi đỗ Trạng nguyên.

QUI: Là linh thú huyền thoại, sống ở vùng núi cao và chỉ có một chân. Tục truyền, quỉ là con vật mà ma, quỉ đều sợ, phải tránh xa. Do đó, ảnh tượng quỉ là biểu trưng ma thuật dùng để trấn yểm các đến miếu. Phổ biến ảnh tượng quỉ thể hiện thành đồ án cách điệu như mặt bọm; ngoài ra, chân bàn thờ, hương án cũng chạm gọt kiểu “*chân quỉ*” - cũng để “*dọa*” ma quỉ: không cho chúng xâm nhập vào nội thất

RONG - CÁ: Rong chữ Hán đọc là “*Tảo*” đồng âm với từ “*tảo*” (sớm). Cá (ngư) đọc là “*yu*” đồng âm với “*du*” (dư dả). “*Tảo ngư*” được đồng âm với “*Tảo dư*”, có nghĩa là sớm có dư ăn dư để. Rong - cá biểu trưng cho lời chúc tụng mau phát đạt, phát tài.

RONG - SINH - ẮN - KÍCH: Rong và cái *sinh* (nhạc khí) chữ Hán đọc là “*Tảo sinh*”, đồng âm với “*Tảo sinh*” (sớm sinh ra); *ăn* tượng trưng cho quan văn; *kích* tượng trưng cho *quan võ*, do vậy đồ án trên biểu ý cho câu chúc: sớm sanh con giỏi giang văn võ song toàn, có được địa vị trong xã hội (quan, tướng).

RỒNG: Con thú linh đứng đầu trong *tứ linh* (bốn con thú linh): Long (rồng), Lân (kỳ lân), Quy (rùa), Phượng (chim phượng, chim phụng - phượng hoàng). Đây là con vật *huyền thoại* mà theo một số nhà nghiên cứu thì là sự cách điệu của cá sấu; và cũng có ý kiến cho rằng Rồng là con vật được sáng tạo trên cơ sở tổng hợp 36 bộ phận tiêu biểu của 36 con vật vốn là totem (vật tổ) của các tộc người cổ xưa sống ở Trung Quốc. Rồng biểu trưng cho nguyên lý dương, đối lập với phượng - biểu trưng cho nguyên lý âm. Rồng như vậy biểu trưng cho trạng thái động, sự phát triển, thịnh vượng. Ý nghĩa này còn do “*rồng*” từ Hán đọc là “*Long*” đồng âm với từ “*Long*” có nghĩa là tốt, thịnh vượng. Trong nghệ thuật tạo hình có 09 loại rồng:

Bị huy: Hình dáng giống rùa, thích đội nặng - rùa đội bia là loại này;

Ly: Tính hay dòm ngó - cái đầu thú để trên nóc nhà là loại này;

Bổ lao: Hình dáng giống rồng nhỏ, tính hay găm thét - tạo hình quai chuông là rồng loại này;

Bệ hân: Giống hổ, dữ dần, là loại thú đặt trước cửa ngục;

Thao thiết: Tính thích ăn uống - cho đứng trên nắp đỉnh;

Nhập hạ: Thích nước - làm trụ cầu;

Sại nhai: Tính hiếu sát, chạm hình làm khâu đao;

Kim nghệ: Giống sư tử, thích khói lửa - đứng trên lư hương;

Tiêu đồ: Hình dáng như loài ốc trai, ưa kín đáo - chạm vào cánh cửa.

RỒNG CHẤU MẶT TRỜI: Đồ án này định danh là “*Lưỡng long triều dương*” (hai rồng chầu mặt trời). Rồng biểu trưng cho nguyên lý “dương”. Do đó, đồ án này biểu thị cho “Tam dương”, biểu ý của câu chúc “Tam dương khai thái” tức mọi việc đều hanh thông. Lại có đồ án *Lưỡng long tranh châu*: ngọc châu ở đây cũng biểu thị mặt trời.

RỒNG MÂY (Vân Long): Rồng thường được vẽ ẩn hiện trong mây (*long ẩn*) khúc hiện ra rõ nét, khúc mờ mờ ảo ảo, (*long ám*)... Nói chung, các đồ án phối trí có rồng và mây (thường được định danh là “*Vân khí long đăng*”, tức “*Mây nổi rồng bay*”) đều biểu trưng cho một cơ hội tốt lành - gọi là “*Vân long khánh hội*”, hiểu là những điều may mắn, vui vẻ như vua tôi gặp nhau, thi đậu...

RỒNG PHUN NƯỚC (Long phụng thủy): Rồng được coi là thần làm ra mưa. Rồng phun nước biểu trưng cho mưa thuận gió hòa.

RỒNG - PHƯỢNG: Long (rồng) biểu trưng cho nguyên lý dương, phượng biểu thị cho nguyên lý âm. Đồ án kết hợp long và phượng biểu thị cho việc âm - dương hòa hợp, trời đất giao hòa. Đó là điều kiện thuận lợi tốt lành cho cuộc sống; do vậy đồ án này được định danh là “Long Phượng trình tường” rồng và phượng bày ra điểm lành. Nói rộng ra, “long - phượng trình tường” có nghĩa “mưa

thuận - gió hòa”, “phong đăng hòa cốc”, “quốc thái dân an”, “Thái bình thịnh trị”.

RÙA: Một trong những con vật được xếp vào bộ “tứ linh”: Long - Lân - Qui (Rùa) - Phượng. Tích cổ: Đời Văn Vương, vị vua sáng lập nhà Chu có một con rùa trên lưng có những hình 3 vạch nổi lên ở sông Lạc. Văn Vương dựa theo đó mà vạch ra bát quái. Đồ án “qui thư” có gốc từ tích này. Và có lẽ vì đó mà rùa được coi là một trong bốn con vật linh. Rùa là con vật sống lâu nên được dùng biểu trưng cho sự trường thọ, trường tồn.

RÙA - HẠC: Hai con vật đều là biểu trưng cho sự sống lâu. Câu chúc tụng thường gặp của biểu trưng *rùa hạc* là “*Qui trừ hạc toán*”, có nghĩa “tuổi thọ ngang với rùa và hạc” (trừ là cách bỏ thê để tính; toán là dùng bàn tính mà tính tuổi). “*Thọ đẳng qui hạc*”, “*Qui hạc tế thọ*” cũng chỉ tuổi thọ. Tuy nhiên, hình tượng hạc đứng trên lưng rùa là hình tượng biểu trưng cho tổng hợp thể không - thời gian, tức “vũ trụ”: Bốn phương và trên dưới là *vũ*; xưa qua nay lại là *trụ*. Nói cách khác “*hạc - rùa*” biểu trưng cho sự trường tồn bền vững và vĩnh cửu.

SẺ: Chim sẻ, chữ Hán đọc “*tước*”, đồng âm với từ “*tước*” (tước phong: công, hầu, bá, tử, nam). Do đó, chim sẻ được coi là biểu trưng cho tước vị - nói chung là quyền cao chức trọng.

CHIM SẺ HÓT: Chim sẻ hót, chữ Hán, gọi là “*hỉ tước*”. Hình họa hay đồ án trang trí này biểu trưng cho sự vui mừng khi được phong tước, ban lộc (xem TRÚC - SẺ).

SẺ - NAI - CHIM CÔNG - KHỈ: Đồ án này biểu trưng cho “*Tước (Sẻ) - Lộc (Nai) - Công (Chim công) - Hầu (Khỉ)*”.

SEN: Hoa này biểu trưng nhiều ý nghĩa; 1/ *Sự trong sạch, tinh khiết tự tại*; 2/ *Nhân quả luân hồi: Quả khứ (hoa nở) - Hiện tại (đài sen) - Tương lai (hạt sen)*; 3/ *Hôn nhân* (hai hoa cùng một bụi); 4/ *Sự nối truyền liên tục* (hạt sen gọi là “*Tử*” đồng nghĩa “*tử*” là con); 5/ *Thịnh vượng lá hoa phủ ấm mặt nước*; 6/ *Tiềm năng sinh lực dồi dào* (Xuyên qua bùn đất, vượt lên mặt nước màu mỡ đầy đủ).

SEN - CÁ: “Sen” chữ Hán đọc là “liên” đồng âm với “liên” (liên tục, liên tiếp, liên nhau); “Cá” chữ Hán là “ngư”, đọc là “Yu”: đồng âm với “dư” (dư dả). Sen - cá biểu ý sự “dư dả liên tục” nghĩa là không phải lúc dư lúc thiếu. Hình họa “liên - dư”: cá thường vẽ nhiều con.

SEN - HỢP: “Sen” chữ Hán là “hà” đồng âm với “hòa”; “hợp” đồng âm với “hợp”. Do đó, hình họa này biểu ý sự “hòa hợp”. Trong một số trường hợp bông sen thay bằng bông lúa. “Lúa” chữ Hán là “Hòa”, và do vậy đây cũng biểu trưng cho sự “hòa hợp”.

Ở đây cũng lưu ý rằng hình tượng đứa bé cầm sen (hay lúa: “Lúa” chữ Hán là “Hòa”, đồng âm với “Hòa” là hòa hợp) và đứa bé bưng hợp đều là nữ thì đó là biểu trưng cho *Hòa Hợp nhị tiên* - hai vị thần Tài của người làm gốm, nung vôi và bán quạt. Thần tích kể rằng: Hòa và Hợp là hai chị em làm nghề buôn bán rất thành công. Bọn cướp biết nhà giàu mưu tính đánh cướp. Chị em Hòa Hợp sợ nên tính chuyện buôn bán sao cho lỗ để tránh sự dòm ngó của bọn đạo tặc. Họ mua gỗ về rồi đốt bỏ giả vờ bị hỏa hoạn, nhưng lúc lửa bốc cháy thì mưa đổ ập xuống: lửa tắt, gỗ thành than. Năm ấy rét dữ. Than đắt như vàng. Chị em Hòa Hợp lại được lãi to. Họ lại mua lúa non, thuê người cắt chở về chất đồng bỏ để phá của. Thế nhưng năm đó ngựa bị bệnh ôn. Lúa non khô là “được liệu” chữa bệnh ôn cho ngựa. Thế là chị em Hòa Hợp lại hốt bạc. Thấy chuyện đời hên xui thật khó lường, chị em Hòa Hợp nhìn nhau cười, cười mãi đến nỗi chết vì cười. Họ thành tiên - *Hòa-Hợp nhị tiên*, và được người đời thờ làm Tài thần. Để tài nẩy phổ biến ở các chùa Hoa, đặc biệt là tượng gốm cây Mai (men màu lục đậm, lam).

SEN - SINH: “Sen” chữ Hán là “liên” đồng âm với “liên” là liên liến, liên tục; cái “sinh” có âm là “seng”, đồng âm với từ “thăng” (lên cao). Do đó, bông sen và cái sinh (tức là sên, một loại nhạc khí) biểu trưng cho sự thăng chúc liên tục - hiểu là “thăng quan tiến tước”.

SEN - SINH - BÉ TRAI: “Sen” là “liên”; “Sinh” còn có nghĩa là “sanh đẻ”; “Bé trai” là “quí tử”: *Liên sinh quí tử*.

SEN - VỊT: “Sen” chữ Hán là “liên”, đồng âm với “liên” là liên nhau, liên tục; “vịt” chữ Hán là “áp” đồng âm với “áp” là bước tới gần, theo sát. Do vậy “liên - áp” biểu ý cho nhân duyên gần bó keo sơn. Đồ án này thường có thêm chim chài đứng trên cành sen. Chim này chữ Hán gọi là “cốc” đồng âm với từ “cốc” là “điều lành tốt”; lại có đồ án con chim chài ngậm một con cá biểu thị cho việc *dư dả*.

SEN - UYÊN ƯƠNG: Đồ án này: sen buôi, ở đó có hai hoa và lá chung một gốc vượt lên cao; bên dưới là cặp uyên ương được định danh là “*Uyên ương tịnh đế*” có nghĩa là hai “*uyên ương cùng một gốc*” chỉ việc trai gái không lìa nhau. Câu chúc hôn lễ thường đi với đồ án này là: “*Liên chi tịnh đế*”.

SINH - KHÁNH: *Sinh* (hay sên) là thứ nhạc khí cổ; *Khánh* là đồ nhạc khí làm bằng ngọc hay đá. Hình họa hai loại nhạc cụ này biểu trưng cho câu “*sinh khánh đồng âm*” chỉ sự đồng tâm, đồng chí, tính tình hòa hợp.

SƯ TỬ HÍ CẦU: Lân và sư tử được coi là đồng loại - lân giống cái, sư giống đực. Sư thường thấy trong tượng đá trước miếu người Hoa luôn đứng cặp với lân: lân thì có lân con theo ý nghĩa “lân mẫu xuất lân nhi”; và sư thường đang đùa với trái cầu - gọi là *Sư tử hí cầu*, biểu trưng cho sự thành đạt, mãn nguyện.

SƯ TỬ MẸ - SƯ TỬ CON: Từ “*Sư*” (Sư tử) trong chữ Hán đồng âm với từ “*Sư*” (thầy). Do đó sư tử được dùng làm biểu trưng để chúc tụng việc công thành danh toại như các chức quan trong triều: *Thái sư* (dạy vua) và *Thiếu sư* (dạy Hoàng tử). Ở đây hai mẹ con sư tử ý chỉ hai chức quan lớn này.

TAM ĐA: Tích cổ: Vua Nghiêu đi tuần thú đất Hoa, quan Phong nhân ở đất ấy chúc mừng: “Xin chúc thánh thượng *đa phú, đa thọ, đa nam*” (giàu có sống lâu và nhiều con trai). Nhưng vua Nghiêu từ chối rằng: “*Đa nam đa úu, đa thọ đa nhục, đa phú đa oán*” (lắm con nhiều lo, sống lâu nhiều nhục, càng giàu càng nhiều oán). Đồ án có tên gọi “*Tam đa đồ*”: ông già trán hói tay cầm gậy (*thọ*); lũ trẻ đứa mang hòm

ấn, đĩa cầm *như ý*, bốn năm đĩa túm tùm đọc sách hoặc được biểu đạt bằng trái phật thủ (*phú*), trái đào (*thọ*) và trái lựu (đồng con); đôi khi đồ án phối trí với cây như ý- gọi là “cửu đồng”: *sơn, phú, cương, lãng, xuyên, nguyệt hằng, nhật thăng, nam sơn, tùng bá*.

TÂY VƯƠNG MẪU CẨM ĐÀO - NAI: Tây Vương Mẫu là thánh mẫu chủ quản cung Dao Trì, nơi đó có cây bàn đào mà trái của nó có phép trường sinh. Do đó đồ án này biểu trưng cho sự sống lâu và thường có phối hợp với nai để biểu trưng cho *Thọ* và *Lộc*.

THAU THIẾC: Đây là một đồ án trang trí các loại khoen cửa, quai xách các loại bình, lọ, hòm, rương... thường được gọi là “*Hổ phù*”, “*Mặt bọm*”, “*Mặt hợm*”. Về nguồn gốc, có ý kiến cho rằng đó là hoa văn con quì mà công năng ma thuật của nó được coi là có thể chống lại tật ách, xui xẻo.

THỊ (trái) - NHƯ Ý: “*Thị*” (trái thị) đồng âm với “*sự*” (sự việc). Đồ án “*Thị - Như ý*” biểu thị cho câu chúc “*Sự như ý*”. Đồ án “*Hai trái thị - như ý*”: “*Sự sự như ý*”. Phổ biến đồ án này thường phối trí một dây dây dài như dải lụa gọi là “*Bàn trường*” để ngụ ý “*Mọi sự như ý lâu dài*”.

THỊ - HOA BÁCH HỢP VÀ KIM QUẤT: Đồ án hai trái thị - hoa bách hợp và kim quất biểu ý cho câu chúc “*Mọi sự điều phát* hoặc *kiết (may)*”, “*Thị thị*” đồng âm với “*Sự sự*” (mọi sự); *bách hợp hoa* (mọi thứ cộng lại) và “*Quất*” đồng âm với “*Kịch*” (phát triển), “*Kiết*” (may mắn).

THỦY TIÊN: Người ta hay gọt củ thủy tiên để chưng vào bình nước (hay tô nước) để tiên đoán thời vận vào dịp Tết: Hoa thủy tiên nở vào đêm giao thừa, mồng một tết là báo hiệu năm mới hanh thông. Do đó, hoa thủy tiên được coi là biểu trưng của năm mới, của điều tốt lành. Mặt khác do ngữ nghĩa của tên hoa này mà nó còn là biểu trưng của sự thanh nhàn vô sự và sống lâu như tiên.

TRẺ BẮT DƠI: Dơi (phúc); bắt dơi là được phúc. Đề tài này được thể hiện với các hình họa khác nhau. Chẳng hạn hai đứa trẻ

đứng gần cái lu: một đứa cầm một con dơi, đứa kia khom xuống đất bắt con dơi khác trong lu và trên không có 03 con dơi khác tủa bay. Hình họa này ý chỉ “*Ngũ phúc*” đã bắt được hai. Có tranh lại vẽ thêm hình Chung Quì (vị Thần chống quỉ, trừ tà) bổ thêm ý là “*Ngũ phúc có linh thần bảo vệ*”.

TRẺ CÔI LÂN, CẨM SEN VÀ SINH: Đứa trẻ côi lân biểu trưng cho quý tử (xem LÂN MẪU XUẤT LÂN NHI), Sen chữ Hán đọc là “*Liên*”; và sinh (hay sanh hay sên): thứ nhạc khí đã xưa, giống cái kèn). Hình họa này biểu thị cho câu chúc “*Liên sinh quý tử*” (sinh được nhiều con quý).

TRẺ CÔI LÂN CẨM HOA SEN, CÁI SINH VÀ MIẾNG QUẾ: Đồ án này biểu ý cho câu: “*Thái bình (lân) liên (sen) Sinh (sên, một loại nhạc cụ) quí (quế)*” có nghĩa là “*Thời thái bình sinh nhiều con quý*”.

TRẺ XÁCH LỒNG ĐÈN: Trên cái lồng đèn vẽ cái bình có cầm ba cây kích, cột chung cái “*Khánh*”, cái “*sinh*” bằng một sợi dây là biểu ý câu chúc “*Khánh lạc thăng bình*”: “*Khánh*” (là cái khánh) đồng âm với “*Khánh*” (chúc); “*sợi dây cột*”, chữ Hán là “*Lạc*” đồng âm với “*Lạc*” (vui mừng); cái “*sinh*” và cái “*bình*” thì đồng âm với từ “*Thăng*” và “*Bình*” (thăng bình: thái bình). “*Khánh lạc thăng bình*” có nghĩa là “*Cầu chúc cho xứ sở được thái bình, dân chúng an cư lạc nghiệp*”.

TRÚC: Trúc loại cây có đốt thẳng, ruột trống, đến mùa đông không rụng lá biểu trưng cho người quân tử; cây trúc vào mùa đông mà lá vẫn xanh tốt nên còn làm biểu trưng cho sự trường xuân, sống lâu. Trong đồ án “*Mai, liên, cúc, trúc*” thì trúc biểu trưng cho mùa đông.

TRÚC - BÌNH: Đồ án một cành trúc cắm trong cái bình do một đứa bé bưng dâng lên biểu ý cho câu: “*Trúc báo bình an*” (*Trúc*: một thứ nhạc khí; trúc được dùng làm thẻ để viết chữ làm sách).

TRÚC - CHIM SẼ: “*Trúc*” (cây trúc) có âm đọc đồng âm với “*chúc*” (chúc tụng, chúc mừng); “*tước*” (chim sẻ) đồng âm với “*tước*” (tước phong). Do vậy, hình vẽ trúc và chim sẻ biểu ý lời cầu chúc được tước phong - nói rộng: được thăng chức.

TRÚC - MAI : Trúc đến mùa đông không rụng lá, mai đến giữa mùa đông thì nở hoa nên trúc và mai được coi là biểu trưng cho tiết tháo của người quân tử; nôm na, theo âm lại là: *chúc* được *may mắn*.

TRÚC VÀ BẢY ÔNG LÃO: Đồ án này gọi là “*Trúc lâm thất hiền*”. Tích cổ: Bảy học giả đời Tấn là Kê Khang, Nguyễn Tịch, Sơn Đào, Hương Tú, Lưu Linh, Nguyễn Hàm, Vương Nhung cùng nhau đi chơi ở Trúc Lâm. Do đó, người đời gọi là “*Trúc lâm thất hiền*”.

TỤ BỬU BỒN: Hình họa: Một cái chậu hay cái đỉnh, hoặc cách điệu hình dạng một thoi vàng xuống. Ở trong đó nhô lên các báu vật: vàng nén, bạc thoi, tiền vàng, san hô đỏ, trân châu, ngọc thạch, sừng tê, lá ngải bằng. “*Tụ bửu bốn*” biểu trưng cho sự “*phát tài*” thường phối hợp với Thần tài Huyền Đàn (Triệu Công Minh), Quan Công, Thần Hổ. Sau này thì “*Tụ bửu bốn*” được gắn với phần lớn các thần bản gia và các nhân vật tượng trưng cho tài lộc khác.

TỪNG - HẠC: Cây tùng lá luôn xanh nên được dùng là biểu trưng cho “trường xuân”. Hạc cũng là biểu trưng cho sự “trường thọ”. Do đó, hình họa cây tùng và chim hạc là biểu ý cho câu chúc thọ “*Tùng hạc trường xuân*”.

UYÊN ƯƠNG: Một loại chim, trong đó con đực là *uuyên* (còn đọc là *oan*) con cái là *ương*. Chúng luôn ở từng cặp không khi nào rời nhau. Do đó, *uuyên ương* biểu trưng cho tình yêu chung thủy, tình duyên, hôn nhân.

VOI : Voi chữ Hán là “*tượng*” đồng âm với “*tường*”: điểm lành. Do đó, voi ngụ ý chỉ điểm lành.

VOI - KÍCH - NHƯ Ý: Hình một con voi, trên lưng mang cái giỏ cắm cây *kích* (một thứ vũ khí: *kích* đồng âm với *kiết*: điều tốt) và cây như ý là đồ án thể hiện ý của câu chúc: “*Kiết tường như ý*”.

VẠN NIÊN THANH: Cây “*Vạn niên thanh*” là loại thảo mà lá luôn luôn xanh tươi. Do đó, chúng được dùng để biểu trưng cho

sự trường xuân (như tùng, trúc). Đồ án vẽ chậu vạn niên thanh để trên cái đôn, hoặc do một bé trai bưng thì ngoài ý nghĩa trên còn có ngụ ý câu chúc “*Vạn niên khánh*”. Từ “*thanh*” (xanh) âm là “*xính*” đồng âm với từ “*khánh*” cũng đọc là “*xính*”, có ý nghĩa: mừng vui, chúc tụng).

XƯƠNG BỔ THẢO - NGẢI: Hình họa cái bình có cầm lá xương bồ và ngải là biểu trưng có tính chất ma thuật: Chống lại điều xấu, bệnh tật. Đồ án này thường có thêm 5 loại trùng độc - gọi là “ngũ độc”: nhện, bọ cạp, rắn, rết và cóc; đặc biệt cái bình luôn có hình vẽ “*Thau thiết*”.

Kết cấu đòn tay - cùng đầu - xà trính - cột tường phức tạp và đạt trình độ kỹ thuật lẫn mỹ thuật cao nhất của mỗi di tích là ở mặt tiến của tiến điện. Tất nhiên trong một số trường hợp, tổ hợp các cấu kiện này ở trung điện, phương đình và chính điện cũng được chú trọng hơn. Nói chung màu sắc ở đây được sử dụng chủ yếu là đỏ, kế đó là đen và vàng kim (thếp vàng qui). Trính, xà và đòn tay đa phần đều sơn đỏ, thẳng hoặc có chạm chìm hoặc chạm nông hay vẽ rồng và họa tiết dây lá, cây trái... Riêng đầu trính và đầu dư được tạc thành tượng đầu rồng ngậm đài hoa sen đỡ dãi dưới đòn tay, hay chịu lực cho xà nách. Cùng đầu (trụ đứng trên trính xà, thường gọi “*chống rường - giá chiêng*”) và các tay đỡ, thường gọi “*cánh gà*”, luôn được chạm trổ hoặc tạo hình tượng tròn (lân, rồng, trụ hoa). Ở đây, điêu khắc vừa bám vào cấu kiện kiến trúc chính (xà trính, đòn tay). Điều này tạo nên hiệu quả trực quan có tầng, có lớp: lớp trơn láng - phẳng phiu nổi bật màu sơn son đỏ, lớp chạm trổ dày đặc, thậm chí đường nét và hình khối rối rắm, thép vàng tô vẽ rực rỡ. Kết cấu như vậy biểu hiện cái gọi là sắc thái vàng son của chốn thờ tự thâm nghiêm. Cũng có nhiều trường hợp, dưới dãi trính / xà không chạm vẽ lại có những tấm điểm chạm một dải quần thể tiểu tượng người, ngựa, múa hát, diễn tuồng, đấu võ... gắn thêm vào. Rõ ràng đây là phụ kiện trang trí có chức năng hoàn toàn mỹ thuật, không tác dụng

gì đến kiến trúc. Điều này chỉ ra rằng việc làm đẹp công trình kiến trúc là một nhu cầu đã được đề ra. Nói cách khác, nhu cầu thẩm mỹ và nhu cầu xây dựng kiến trúc là một kết hợp thể không tách rời, bởi lẽ các đền miếu / hội quán, tự nó cũng là một biểu thị văn hóa của cộng đồng trong sự đối sánh với các cộng đồng cộng cư ở đây. Điều rất dễ nhận ra là các nhóm thợ đã phát huy cao độ kỹ thuật chạm khắc, từ những hình tượng người, ngựa, linh thú, thủy hoa, đèn lồng, hoa quả, ngư điệu dạng tượng tròn, đến những quần thể tiểu tượng kết hợp với phù điêu chạm nổi và chạm lõng kênh boong về lầu đài, cây lá chim muông làm hậu cảnh. Ngoài những mảng chạm nổi đậm tính chất tả thực như vậy là những tổ hợp các cấu kiện cùng - dấu - trính - xà được chạm trổ, phối hợp nhiều thủ pháp, các đồ án trang trí cách điệu cao. Ở đây đường nét lưu loát mà cũng rắn, giản dị mà nghiêm ngặt và do việc tổ chức đường nét ngăn nắp chặt chẽ nên trong sự biến hóa có cương có nhu tạo nên âm luật hài hòa và hiệu quả trang trí. Nói chung, kết cấu lấy đối xứng tả hữu hai bên làm chuẩn nên đại thể là có trình tự và qui tắc; song mỗi bên lại dụng kết cấu biến hóa, nhật thừa, chìm nổi không chừng. Phong thái phóng túng, phức tạp, thậm chí là thần bí quái đản. Cấu hình xen kẽ, hình khối đại thể với những mảng chạm trổ, tia tốt tỉ mỉ nên tránh được sự đơn điệu. Về màu sắc, lấy màu đỏ và trang kim (vàng quì) và đen làm chính, kết hợp với các dải ngói quét vôi trắng lộ ra xen kẽ với rui sơn màu xanh lục tạo nên năm màu tượng trưng cho ngũ hành, thu tóm một bộ ngũ sắc truyền thống. Tất nhiên, bảng màu không phổ biến cho mọi trường hợp và đa phần bảng màu ngũ sắc thường áp dụng cho các đồ án, vật phẩm trang trí mặt tiền ngoại thất.

4. Bao lam, liên đối...

Bao lam, liên đối và những phụ kiện gá lắp vào các cấu kiện kiến trúc nhằm tạo nên một kết hợp bổ sung làm tôn lên giá trị mỹ thuật văn hóa cho kiến trúc.

Bao lam là thành tố trang trí đặc dụng của người Hoa. Một cách chi tiết, bao lam gồm có bao lam thần vọng (gá vào hai cột và xà dọc ở các điện, phương đình), bao lam cửa trang trí các khung cửa, bao lam hương án, bao lam khám thờ đều làm bằng gỗ và được chạm lõng kênh boong, có hay không có kết hợp với tượng tròn (*bát tiên, Phước Lộc Thọ, tứ linh, chim thú, tứ dân / ngư tiểu canh độc, tứ thú / cầm kỳ thi họa...*). Đồ tài trang trí thường thấy là cặp đôi cảnh - vật, (hiểu là cây và con) truyền thống biểu thị cho các ước mong kiết tường như ý. Mỗi bao lam là một tập hợp nhiều cặp đôi cảnh vật, có hoặc không có kết hợp với các đồ án thần tiên, người, cảnh sinh hoạt. Kết cấu luôn được bố cục đối xứng; đặc điểm này được tuân thủ nghiêm túc ở dải ngang (trán bao lam) và ít nghiêm túc hơn ở hai dải bên (má bao lam) trong một số trường hợp. Chính sự phá cách này đã đem lại những biến tấu ngoạn mục đầy sáng tạo. Tuy bị câu thúc bởi tính đăng đối và biểu trưng, song tính tả thực lại thường được chú ý trong bố cục ở các bao lam thần vọng, mà điều dễ nhận ra là chúng luôn thể hiện 3 bậc cao thấp của trật tự tự nhiên: từ dưới là sông hồ (với sen - le, liên - áp, hay ghe thuyền với người câu cá, kẻ kéo lưới...) hay mặt đất (với người đi cày) và trên cao hơn là tiểu phủ chốn cù trên núi và xen vào là cội cây, trên cành lá hoa - liễu (mai - liễu, trúc - tước, tùng - hạc...). Ở trán bao lam: phụng triều dương, phù dung - phụng, mẫu đơn - trĩ... là những loại chim sải cánh bay lượn trên tầng trời cao. Nói chung, một cấu hình như vậy là sự tích hợp nhiều đề tài, do đó, kết cấu phải có trình tự và yêu cầu đặt ra là làm sao cho sự kết hợp đó phải nhuần nhuyễn theo một phong thái nhất quán, hoặc thừa thoáng, nhẹ nhàng, hoạt bát; hoặc rậm rạp, hình khối gồ ghề; hoặc phóng túng nên thơ; hoặc khuôn vào cụm có đường viền bề thế...

Bao lam khám thờ đại thể cũng không khác với bao lam thần vọng, song đề tài có phần thiên về các đồ án thiêng. Trán bao lam phổ biến là lưỡng long tranh châu (hay lưỡng long triều dương: châu mặt trời), ở hai bên chạm các đồ án tôn quý - đặc biệt phổ biến là

hoa - diều. Ở đây cũng cần nói thêm, ngoài bao lam khám thờ là một số phụ kiện trang trí gá lắp vào. Chúng phối hợp với các mảng chạm lõng của các cấu kiện khác, thường là những mảng chạm lõng đóng khung vuông hay chữ nhật tùy theo cấu kiện. Ở đó, các bức chạm mang tính tranh cảnh rõ rệt, mỗi bức chạm là một cảnh trí đơn lập hoàn chỉnh.

BIỂN BIÊN LỤC
Tuệ Thành hội quán

Nguồn: Lê Văn Cảnh, *Miếu Thiên Hậu / Tuệ Thành hội quán*,
Nxb Trẻ, 2000, tr. 45; 52 - 57.

BIỂN BIÊN LỤC PHIÊN ÂM VÀ DỊCH NGHĨA
(Tuệ Thành hội quán)

- 017: *Hậu đức dữ thiên sùng điện các; Thánh ân tùy địa tịnh phong trào* (Đức Bà cao vòi vọi từng không, mãi mãi đến đài bên vững; Ôn thánh trải ra khắp chốn, nơi nơi sóng lặng gió yên).
- 009: *Hải quốc thiên từ hàng, thủy đức tham thiên, hoành lâm Mân vân liên Việt tung; My châu long ý phạm, khôn nghi phối địa, vĩnh lưu Việt đảo hộ Hoa kiều* (Biển cả sẵn thuyền lành, đức Bà vọng trời cao, đưa đẩy mây Mân liên núi Việt; Mi châu vun ý phạm, ý Bà phối đất rộng, giữ yên nước Việt hộ Hoa kiều).
- 030: *Công đức phối hạo thiên, Hậu trạch hoành thi, quảng bị hoành doanh tể hạnh phúc; Thộng minh tác Nguyên Hậu, ân ba biển bá, tận giáo hải vũ tức cuồng lan* (Công đức sánh trời cao, ơn Thánh rộng ban, năm châu cùng hạnh phúc; Thông minh nên nguyên hậu, đức Bà tưới khắp, bốn biển lặng phong ba).
- 018: *Quốc thái dân an; Phong điều vũ thuận* (Nước mạnh dân yên, Gió hòa mưa thuận).
- 020: *Tồn thánh tạ thần quyền, nguyên dương niên nghĩa trọng, Tuệ thành đặc khai xã hội; Hợp dân liên tộc giới, hướng ngã bối tình ân, tử lý vuư ái nhân quần* (Dựng miếu dựa sức Bà, vì nghĩa nặng đặc khai xã hội; Hợp dân liên tộc giới, hướng ngã bối tình ân, tử lý vuư ái nhân quần (Dựng miếu dựa sức Bà, vì nghĩa nặng năm xưa, Tuệ Thành mở mang hội quán; Hợp dân gồm các tộc, bởi tình sâu nối tiếp, quê hương thắt chặt chúng hơn).
- 022: *Việt hải ngưỡng từ huy, vật phụ nhơn khang, đồng kiều phước địa. Hàn giang chiêm hậu trạch, lư ca lý chúc, cộng mộc ân ba* (Biển Việt rợp bóng lành, vật tốt người vui, kiều dân vun trồng đất phước; Sông Hàn đầy nước mát, thôn ca xóm hát, chúng hơn tắm gội dòng ơn).

- 029: *Đại hóa vô tư, hải bất dương ba, hạo hạo ân lưu, nhơn gian tận đãi từ mẫu; Hồng quang phổ chiếu, dân an vật phụ, nguy nguy đức trạch, thiên thượng tằng nguyện long chương* (Tạo hóa không riêng, biển bình lặng sóng, cuốn cuộn dòng ơn, nơi nơi mang đức mẹ; Vãng dương chiếu khắp, dân hưởng yên vui, ngôi ngôi gốc đức, lồng lộng phủ ơn trời).
- 030: *Mãng mãng Thần Châu hiếu đức chiêu, cổ cổ kim kim, sai túc ủy tống tống lâu lâu, hy hy nhương nhương. Mang đại hải từ hàng độ, lai lai vãng vãng, khả tường kiến nguy nguy đấng đấng hách hách minh minh* (Thần châu rậm rạp, hiếu đức rộng rãi, tốp trước tốp sau, được hưởng yên vui trong cảnh sấm uất nhộn nhịp; Mệnh mông biển cả hiển lành đưa đón, đoàn qua đoàn lại, mong sẽ thấy ngày mai thành thang rực rỡ).
- 034: *Hoa hạ man bách, vớng bất tốt tỷ, nhược thiệp đại thủy, ai ngã hậu hậu lai kỳ tô; Thịnh đức đại nghiệp, nại do dụ dân, duy nhĩ hữu thần, tỷ như thiên thiên thanh bình cách*. (Người Hán tộc cũng như người địa phương, không hề chia ranh, kéo nhau vượt biển cả, được Thiên hậu phù hộ đều bình an tới đích; sáng cơ nghiệp ngày được thêm phát đạt, giúp dân giàu lên, có thần linh nâng đỡ, ngày càng được khá giả, ngày sau hơn ngày trước).
- 035: *Ân lưu Việt hải, tích trước Mân bang, tự thiên giáng khang, vạn tánh vĩnh ứng đa phước; Đức ti Hoàng Oa, công mẫu Thần Vũ, phi Hậu hà đãi, cứu châu lợi thiệp đại xuyên*. (Ơn xuôi biển Việt, gốc ở Mân bang, trời ban yên lành cho toàn muôn họ; Đức sánh Hoàng Oa, công theo Hạ Vũ, Bà mang phước lợi rải khắp cứu châu).
- 040: *Thúc tỷ tại bình mông, chân đào đặc biệt; Tiến hình duy trở đậu, công ích thường lưu*. (Nhờ ơn trên che chở, chăm chú lựa chọn kỹ càng; Dầy lễ tỏ lòng thành, mãi mãi ra công góp sức).
- 042: *Dữ thế giới tranh cường, luyện Đại quân khí diệm tương đương, tận thành thiết hán; Vị dân sanh tạo phước, chúc thử hậu phong*

trào vô dạng, vịnh điện kim thang. (Cùng thế giới tranh hùng, hun đúc chúng nhưn hào khí, đời đời bất khuất; Vì dân sanh tạo phước, cầu mong sóng gió lặng yên, mãi mãi vững bền).

- 084: *Tác hữu dụng thần tiên, hộ quốc tỵ dân, bất tận ân quang phu lãnh biểu; Ủy vô biên thương giả, bình ba tịnh lãng, hân khán thủy khí tập thiên nam* (Làm thần tiên hữu dụng, giúp nước vững dân yên, dốc hết ân quang trải đầy cõi ngoại; giúp thương giả đủ điều, khiến sóng biển yên lặng, vui đón hơi lành bao phủ trời nam).
- 049: *Lâm bí phán trùng thanh, vấn hà niên hậu đức đàm phu, giang hà vĩnh thanh; Đẳng đường chiêm mỹ phú, hạnh thử nhật nhưn quần phát đạt, xã hội trùng quang.* (Nắm quyền giúp người lành, mong đức Bà phủ khắp non sông, yên vui mãi mãi; Khiến dân giàu cảnh đẹp, mừng sức sống mọi nhà phát đạt, rạng rỡ đời đời).
- 050: *Thánh đức đàm phu, điểm tinh ngũ đại châu hàng đạo; Mẫu ân quang bị, bình môn tứ bá triệu thương lê* (Ổn Thánh phủ trùm, yên ổn năm châu hàng đạo; Đức Bà rộng khắp, chở che ức triệu dân lành).
- 051: *Thánh đức nhược giang hà, châu tập sở thông giai vũ lộ; Dân sanh đồng huyết khí, thê hàng tuy viễn diệc tòng du.* (Thánh đức như biển sông, thuyền bè lui tới được yên lành nhờ ơn mưa móc; Dân sanh chung nòi giống, buôn bán lại qua tuy xa khó vẫn được ấm no).
- 052: *Hiếu nữ tác thần tiên, bạch nhật thăng tam thiên giới dĩ thượng; Tử vân phu lãnh hải, hồng đẳng triệt cửu vạn lý nhi dao.* (Gái hiếu hóa thần tiên, vãng sáng xuyên qua ba ngàn cao trên trời; Mây lành trùm sông núi, ánh hồng soi suốt chín vạn dặm đường xa).
- 071: *Hoàn vũ môn ân, nhứt biện tâm hương tư báo đức; Tử vân khai thủy, ngũ châu phàm ảnh khánh an lan.* (Dân chúng đội ơn, một nén hương lòng mong báo nghĩa cao đức rộng; Mây lành vén mở, năm châu bướm thuận vui mừng biển lặng sóng yên).

- 072: *Bình đại hải chi ba lan, chỉ trụ trung lưu, nhiều hữu hồi thiên phách lục; Đẳng tư dân ư nhâm tịch, ân cao hạ đãi, túc chứng ngã hậu bà tâm* (Xua tan sóng dữ hoành hành, sức thánh trấn an biển cả, có sức hồi thiên; Chăm sóc dân lành ấm no, lòng Bà yêu dân yêu nước, trải rộng bao la).
- 086: *Hàm hòa lý nhân, thiên dữ quyết phước; Tả thời lý vật, dân duyệt vô cương.* (Làm việc nghĩa nhân, trời cao ban phước; Giúp đời no ấm, dân chúng vui mừng).
- 092: *Mộ cổ thần chung đồng giác ngộ; Âu phong Á vũ lưỡng điều hòa* (Trống vọng chuông ngân, sớm chiều thức tỉnh; Mưa êm gió mát, Âu Á giao hòa).

5. Bích họa, phù điêu trang trí vách tường nội thất

Việc sử dụng bích họa để trang trí vách tường nhiều nhất là ở Tuệ Thành hội quán. Các di tích khác có số lượng ít hơn, và tưởng như được sử dụng không có chủ kiến rõ rệt. Bích họa trang trí có nhiều loại: 1/ Đơn giản chỉ là một cảnh hoa (*phù dung, mai, cúc...*) có hay không có những dòng thư pháp trích từ thơ, từ, ký, tựa của các tác giả văn học cổ Trung Quốc; 2/ Loại thứ hai là các bích họa vẽ đề tài hoa liễu (*sen - le, trúc - tước, phù dung - phụng...*); 3/ Loại thứ ba là các điển tích văn chương, truyền thuyết: lấy nhân vật làm trung tâm và cảnh sơn thủy làm bối cảnh như *Thương Sơn tứ hạo, Châu xử trừ tam hại, Xích Bích dạ du, Thái Ất dạ đồ, Trúc lâm thất hiệp, Đào viên kết nghĩa, Phong trần tam hiệp*; và các tích rút ra từ *Nhị thập tứ hiếu*: *Huỳnh Hương quạt chiếu sưởi niệm cho cha, Hiếu cảm động thiên* (Trời ban voi cho vua Thuấn cày ruộng), *Lục như phụng thân* (Diêm Tử tìm sữa nai cho mẹ)... 4/ Loại thứ tư là tranh vẽ minh họa các danh tác văn chương cổ của Lý Bạch (*Tảo phát Bạch Đế thành, Xuân dã ý đào lý viên tựa...*),

của Vương Xương Linh (*Xuất trai*), của Vương Bột (*Đăng Vương các tịa*), Phạm Trọng Yêm (*Nghiêm tiêu sinh từ đường ký*)...

Nói chung các bích họa này có phong cách không đồng đều, có bức sử dụng công bút gần như đồ họa, lại có bức đường nét nhẹ nhàng lưu loát, ý bút đạt tình thẩu cảm rất gần với tranh thủy mặc, biểu thị được sự thống nhất giữa thi và họa của loại tranh nhứt thi nhứt họa.

Khác với bích họa trên, các phù điêu đắp bằng vữa hồ kết hợp với tô vẽ màu trên tường vách lại nặng về tả thực. Để tài các phù điêu này hoặc mô phỏng các họa phẩm cổ (*Kỷ nhạc thiên* ở động Đôn Hoàng), hoặc các đồ án tôn trí đơn thuần (*Tứ đại kim cương*, *Thiên quang tử phúc*, *Kim Đồng - Ngọc Nữ*, *Tam tinh Phúc - Lộc - Thọ*); lại có phù điêu đậm tính chất phong cảnh, với độ nông sâu khác nhau trong tạo hình và việc tô màu luôn chú ý đến đậm nhạt của hình khối không gian ba chiều (*Thiên Hậu hiển thần thông* và *My đảo cứu thuyền* ở hai bên đầu hồi chính điện Hà Chương hội quán) và ở chừng mực khác là các bức phù điêu kết hợp đồ họa phẳng có điểm xuyết màu sắc để tạo hình ba chiều (phù điêu *múa lân* và phù điêu *múa rồng* ở Nhị Phủ miếu, *Cửu vị tiên nương* ở Ôn Lăng hội quán, *Múa rồng* ở Tuệ Thành hội quán...).

Như vậy, bích họa và phù điêu trang trí tường vách ngoài việc làm đẹp cho kiến trúc còn nhằm biểu đạt ý nguyện tốt đẹp. Ở đó nội dung bao gồm các sinh hoạt phong tục (múa lân, múa rồng), những hoài niệm về văn hóa lịch sử, văn chương của cộng đồng lẫn các điển cố biểu thị cho những giá trị hiếu đễ, nhân nghĩa và truyền thuyết rút ra từ thần tích của các đối tượng thờ tự, những bậc tiên thánh của cõi cao xa, vốn đã được xác tín trong tâm thức văn hóa - tín ngưỡng truyền thống. Tất thảy các nỗ lực tượng như cốt phô bày một tổng thể lịch sử - văn hóa của cộng đồng.

Ngoài ra một số nơi lại quá chú trọng loại phù điêu tạo hình bằng vữa hồ và đất mảnh sành, sứ, thủy tinh. Loại này, màu sắc đa

tạp vui mắt, song kỹ thuật cần / đắt mảnh sành, thủy tinh thường là thô thiển nên hiếm hoi mới có được một vài mảng trang trí nghiêm túc.

Nói chung, kiến trúc chùa Hoa tuy có sử dụng gạch đá làm vật liệu xây dựng, nhưng ở đó nó được một hệ thống tạo nên phong cách độc đáo là chủ vào việc lấy kết cấu gỗ truyền thống làm chính. Kết cấu gỗ đã cho phép tạo nên một hệ thống cấu kiện phức tạp và tinh vi; thêm vào đó là sự gia công kỹ lưỡng các cấu kiện của kết cấu và những cấu kiện phụ thuộc khác đã tạo nên những kiểu trang trí đặc sắc cho kiến trúc.

Việc trang trí nội ngoại thất bao gồm đồ họa màu (trên cùng đầu, cột xà, tường vách, cửa, ván ngăn...), điêu khắc trên gỗ, đá, gạch, vữa và tổ hợp các quần thể tiểu tượng sành cứng men màu với thủ pháp vô cùng phong phú và dự phóng sáng tạo phát triển vô hạn đã tạo nên một tập thành mỹ thuật quan trọng biểu thị rõ những đặc sắc văn hóa và tài năng của các cộng đồng phương tộc ở đây.

Múa Lân Chợ Lớn

Khó có thể xác định múa Lân có từ bao giờ, nhưng Lân, một trong bốn linh vật gọi là Tứ Linh (Long, Lân, Quy, Phụng), đã xuất hiện trong văn hóa xứ ta khá lâu đời: hình ảnh Lân được chạm vẽ, làm tượng phổ biến ở các đình chùa, làng, miếu, cung điện. Điệu múa đội lân của dân tộc này ở mỗi miền gọi tên có khác: miền Bắc gọi là “múa Sư tử”, miền Nam gọi là “múa Lân”... và riêng ở Bình Dương, Thủ Dầu Một lại gọi là “múa Cù”. Trong khẩu ngữ bất nhất như vậy là điệu không có gì lạ nhưng trong nghệ thuật tạo hình thì có khác.

Theo cách hiểu phổ biến ở xứ ta, từ Kỳ Lân được giải thích: Kỳ là con đực, Lân là con cái. Thật ra, giống như uyên ương, phụng hoàng, Kỳ Lân là một biểu trưng cho một nhất thể lưỡng tính thường thấy trong thần thoại khai nguyên của nhiều dân tộc. Tuy nhiên, do chiếc sừng độc nhất của Lân nên có ý kiến cho rằng đó là biểu trưng cho quá trình biệt hóa: từ sáng tạo sinh học (giới tính) chuyển sang phát triển tâm linh hợp nhất phi giới tính và thăng hoa giới tính. Chiếc sừng độc nhất trên trán được ví như cái “đương vật tâm linh” một biểu tượng của năng lực sinh sản tinh thần / sáng tạo và sức mạnh siêu nhiên. Về hình tượng, theo quan niệm chính thống, Kỳ Lân là con vật “thân hươu, có vảy, móng ngựa, đuôi trâu, sừng là một u thịt cứng” (*Thuyết văn*); ngoài ra Kỳ Lân được coi là nhân thú (con vật lành, có lòng nhân): không ăn sinh vật, không dẫm gãy lộc non, không ăn vật gì làm hại nghĩa, dẫm nước bẩn không vào, không sa vào lưới bẫy. Con Kỳ (đực) kêu thì ma quỷ tiêu tan; con Lân (cái)

kêu thì được sự hòa hợp. Mùa xuân kêu thì già trẻ lại, mùa hạ kêu thì mọi vật được hàm dưỡng sinh khí tốt tươi (Theo *Tổng thư phủ thủy chí*). Nói chung Kỳ Lân biểu hiện điềm lành, thái bình. Ngoài ra, theo tục truyền, lúc sinh Khổng Tử, có con Kỳ Lân giáng sinh ở nhà khuyết của họ Khổng, nhà ra cuốn sách có câu “*Thủy tinh chi tử tôn*” và do đó, Lân còn được coi là điềm triệu báo việc thành nhân xuất thế, tức sẽ đem lại thịnh trị cho xứ sở.

Nói tóm lại vì Lân / Kỳ Lân là linh vật biểu thị nhiều ý nghĩa tốt lành nên múa Lân là điệu múa chúc tụng lấy nghĩa từ tín niệm “Kỳ Lân xuất thế, thiên hạ thái bình” hay rộng hơn là Lân xuất hiện báo hiệu điềm lành.

I. NGUỒN GỐC MÚA LÂN

1. Điều cần lưu ý là hình thức múa lân mà người dân ở miền Nam gọi là “Múa Lân” thì người Hoa ở Chợ Lớn gọi là “*Sư vũ*” (Quảng Đông: “*Shi mu*”) hay “*Sư tử vũ*”, (Quảng Đông: “*Shi tchi mu*”; có nghĩa là “*Múa sư*” hay “*Múa Sư tử*” (giống cách gọi của người miền Bắc). Điều này cũng được xác định bằng Hán tự ở các tấm biển ghi tên các đội múa “Lân Sư Rồng” và phổ biến là ở sau ót của mỗi con Lân. Ở đây thường được ghi là “*Thủy sư*” (Sư tử ngừ) hoặc “*Tĩnh sư*” (Sư tử thức). Theo cách giải thích của các bậc thức giả người Hoa thì “Lân” được gọi là “*Thủy sư*” có nghĩa là Sư tử mang lại điềm lành (*thủy / thoại*). Sư tử là vua loài thú được coi là biểu tượng cho nước Trung Hoa, song vào thời nhà Thanh, nước Trung Hoa bị ngoại bang xâm xé nên “thủy” (điềm lành) bị gọi trại là “*thụy*” (ngủ) ám chỉ nước Trung Hoa là con “Sư tử ngủ”. Sau đó, các chí sĩ theo phong trào cách mạng của Tôn Trung Sơn để cảnh tỉnh nhân dân mình bèn đổi “*thủy sư*” (Sư tử ngủ) thành “*tĩnh sư*” (Sư tử thức), hàm ý nghĩa là đánh thức con sư tử Trung Hoa đang mê ngủ. Thế nên, trong thực tế vẫn còn bảo lưu “thủy sư” và lại có cả “tĩnh sư”.

2. Tuy múa Sư tử có mặt ở xứ ta, cụ thể là ở Trung Bắc từ lâu đời. Song múa Lân ở Chợ Lớn (và cả Nam bộ) tưởng như không bắt nguồn từ đó mà trực tiếp từ cộng đồng di dân người Hoa.

Truy cứu về cội nguồn xa xưa của điệu múa lốt này ở Trung Quốc, chúng ta thấy có cả múa Sư tử lẫn múa Kỳ Lân.

Về điệu múa Sư tử, niên đại xuất hiện của nó là thời Ngụy Tấn. Năm 490 Hiếu Văn đế dời đô về Lạc Dương thì ở đó hàng năm có “*những ngày hội Sư tử từng bừng, tức múa Sư tử ngày nay*”⁽¹⁾. Đến đời Đường, thời cực thịnh của tạp kỹ cung đình, trò tạp kỹ được gọi là “Thái Bình nhạc”⁽²⁾. Hình thức múa Sư tử của “*Thái Bình nhạc*”, theo *Cựu Đường thư âm nhạc chú*, là “*Con Sư tử lốt vải, giấy phết lên sườn làm bằng mây, phủ thêm da và lông*”. Như vậy, múa Sư tử là hình thức nghệ thuật dân gian từ đó đã đưa vào cung đình và quân đội, phát triển mãi về sau này với nhiều tên gọi “Sư vũ”, “Vũ sư”, “Sư hỷ”... Theo thời gian, múa Sư tử cũng có những sáng tạo độc đáo tùy theo từng vùng miền địa lý và cũng phân biệt về qui pháp tạo hình và phong cách vũ đạo.

Điệu múa mà ở Sài Gòn - Chợ Lớn gọi là “múa Sư tử” hiện nay, có nguồn gốc là từ múa Sư tử ở các tỉnh Bắc Trung Quốc gọi là “Bắc Sư vũ”⁽³⁾. Còn điệu múa gọi là “Nam sư vũ”, phổ biến ở vùng Hoa Nam (Quảng Đông, Mân Việt...) truyền qua xứ ta, gọi là “Múa Lân”. Sự phân biệt “Bắc sư vũ” và “Nam sư vũ” là vậy. Nhưng tưởng như đó là chuyện lịch sử; về sau, chúng đều có những ảnh hưởng qua lại về vũ đạo lẫn tiết mục và phong cách diễn.

Theo truyền thống, múa Sư tử do 2 người khoác đạo cụ làm Sư tử, chia nhau múa đầu và thân, đuôi Sư tử. Khi múa, một người làm Sư tử con, một người cầm quả tú cầu đùa giỡn với Sư tử, phối hợp

với nhau trình diễn. Có hai phong cách diễn: văn hoặc võ. Múa “Sư tử văn” chú trọng khắc họa hình tượng, động tác hiền lành: gãi ngứa, liếm lông, ngủ gật. Có nơi, lại có vai đeo mặt nạ phụ diễn các trò như “La Hán hí Sư tử” (Tứ Xuyên, Hồ Nam), “Tiểu hòa thượng giỡn Sư tử” (Thiểm Tây). Còn múa “Sư tử võ” thì thể hiện uy vũ của Sư tử, động tác khỏe mạnh (nhảy vọt lên, võ xuống, lăn lộn ra...) hoặc thể hiện những trò tạp kỹ (trèo lên bàn cao, đi trên cọc / Mai hoa thung)⁽⁴⁾. Trong những thập niên gần đây, xu hướng tổng hợp võ văn để tạo nên phong cách diễn mới là phổ biến (ví dụ: múa Sư tử Bắc Kinh)⁽⁵⁾. Phương cách tổng hợp như vậy là con đường phát triển của múa Lân ở xứ ta; tất nhiên, nó cũng tích hợp những kiểu võ của các điệu múa lốt, các trò tạp kỹ, mãi võ khác.

3. Múa Sư tử ở miền Bắc, theo tranh Đông Hồ mà xét, thì gần với “Bắc Sư vũ” hơn là múa Lân⁽⁶⁾. Như trên đã nói là chúng ta khó xác định niên đại xuất hiện của múa Sư tử ở xứ ta. Tuy nhiên, theo sách *Trung Quốc thường giám tập thành* thì trong *Thượng thư*, thiên *Cao đào mô* đã ghi chép hình thức vũ đạo mô phỏng hình tượng sư tử. Tương truyền, thời Nam Bắc triều (420 - 518), Tống Giao Châu Thích sử Đàm Hòa Chi kéo quân đánh Lâm Ấp bị vua Lâm Ấp xua tượng binh đánh bại quân Tống. Lúc đó, quan Tiên phong Tống Xác hiến kế: dùng vải, sợi... làm thành hình Sư tử giả, mỗi con do hai binh sĩ đóng, nhe nanh giương vuốt, đại phá tượng quân. Từ đó trở về sau, múa Sư tử thịnh hành trong quân đội”. Lời tục truyền dẫn trên hé thấy một căn cứ về các mốc lịch sử của múa Sư tử lan truyền qua xứ này. Tất nhiên khoảng niên đại này chỉ là giả định. Kết quả nghiên cứu cho thấy các trò tạp kỹ, trong đó có múa Sư tử, truyền sang Triều Tiên / Cao Ly và Nhật Bản vào đời nhà Đường, nhưng

1. *Lịch sử văn hóa Trung Quốc* / Bản dịch của Trần Ngọc Thuận và các dịch giả, Nxb. Văn hóa Thông tin, 1999, tập II, tr 94.
2. *Lịch sử văn hóa Trung Quốc*, sdd, tập II, tr 300. Chú ý: “Nhạc” được hiểu là hình thái nghệ thuật tổng hợp lời thơ, hát xướng và vũ đạo.
3. Lốt Sư tử là con Sư tử không có sừng, lốt toàn thân, gốc phủ bộ lông màu hoàng anh; đầu có bờm dài, mặt không đủ tợn lắm. Múa có người cầm trái châu dẫn đường; tiết mục: 1/ Đạp trái cầu lân; 2/ Nhảy lên bàn cao; 3/ Nhảy lên ván có đặt cái đòn ở giữa (như bập bênh) làm các trò tạp kỹ...

4. Theo *Trung Quốc văn hóa thường giám tập thành*: Hình múa Sư tử từng địa phương có sự khác biệt như: Giang Tây có Thủ dao sư và Bán đăng sư; Hà Bắc: Song sư; Quảng Đông có Tĩnh sư; Bắc Kinh: Đơn sư; Phước Kiến: Trừu sư; Tứ Xuyên: Cao Đài sư; Hồ Nam: Võ đài sư...
5. *Vũ đạo Trung Quốc* / bản dịch của Trịnh Trung Hiếu, Nxb. Thế giới, Hà Nội, 2002, tr. 76.
6. Một người múa đầu, một người múa đuôi và cả hai phối hợp múa tương thích với người múa còn / cầu (độp cầu, găm cầu, đuổi theo cầu...). Xem Lê Ngọc Canh: *Khái luận về nghệ thuật múa*, Nxb. Văn hóa Thông tin, Hà Nội, 1997, tập II, tr. 267 - 268 (Múa Sư tử / Đa Sĩ, Hà Đông).

mạnh mẽ và qui mô là vào thời Thanh. Bấy giờ, nhiều nghệ nhân Trung Quốc lưu lạc ra nước ngoài biểu diễn và truyền bá các trò tập kỹ, võ thuật, ảo thuật. Cũng cần lưu ý: Từ xưa ở xứ ta, ngoài múa Sư tử đơn lẻ, còn có múa Sư tử trong các vũ điệu Tứ linh (Rồng, Lân, Rùa, Phượng) ở một số địa phương Bắc bộ và đặc biệt, đã thâm nhập vào múa cung đình Huế thời Nguyễn.

II. MÚA LÂN Ở CHỢ LỚN

1. Về lịch sử, trong tài liệu thư tịch Hán Nôm thế kỷ XVIII - XIX không thấy đề cập đến múa Lân. Theo ký ức của các bô lão thì múa Lân xuất hiện ở đây vào những năm đầu thế kỷ XX. Các tài liệu có thể tin cậy cho chúng ta biết đội Lân tiến bối là “Lân râu bạc” ở Cầu Ông Lãnh ra đời khoảng 1925. Lúc đó đến những năm 1940, hoạt động múa Lân phát triển ở một số khu vực như Chợ Lớn, Hóc Môn, Bà Điểm, Bình Đông, Bình Tây và biểu diễn chủ yếu là vào dịp Tết Nguyên đán và Trung thu hay các dịp lễ của người Hoa. Các đội Lân chuyên nghiệp được thành lập chủ yếu dựa vào lực lượng võ sinh của các võ đường / lò võ thuộc các môn phái khác nhau như: 1/ Lò võ Thiếu Lâm Hồng quyền của võ sư Huỳnh Thịnh (1927) thuộc Công đoàn da Phú Thọ / Quận 11 (năm 1972, đội Lân được ông Huỳnh Triều kế tục thuộc Ban Quốc Thuật); 2/ Đội Lân Nhân Nghĩa đường thuộc lò võ Thiếu Lâm Châu gia của võ sư Lưu Hào Lương (1937) ở Quận 5; 3/ Đội Lân Tinh Anh thuộc Võ thuật Nghiên cứu xã (tổng hợp các phái Bạch Mi, Thiếu Lâm, Lý Thái Phiệt) của võ sư Triệu Dĩ Văn; 4/ Đội Lân Trần Minh thuộc phái Thái cực Đường lang do võ sư Trần Minh lập năm 1971... Do xuất phát từ các môn phái võ thuật khác nhau nên vũ đạo của mỗi đội sử dụng bộ tấn, bộ pháp và hình thể vũ đạo cũng như các trò tập kỹ độc đáo riêng.

2. Về hình tượng con Lân trong múa Lân có khác so với Lân / Kỳ Lân trong quan niệm truyền thống (thân hươu, đuôi trâu, móng ngựa, sừng là một u thịt cứng); ngoài cái sừng “độc giác”, còn lại hình

tượng của Lân trong múa Lân thay vì chân có móng để như móng ngựa lại là con thú có móng thảo, lại có hai vòi râu dài không giống Sư tử; lại có dáng vẻ dữ tợn, răng nanh chom chồm như loài thú ăn thịt, khác với quan niệm vốn có: Lân là nhân thú hiền lành.

Ở đây lưu hành một quan niệm rằng đầu Lân có 3 dạng chính: miêu hình (mèo), hổ hình hay hổ báo hình. Lại có nơi để ra qui tắc rằng Lân là một trong tứ linh nên việc tạo hình và trang trí đầu Lân yêu cầu phải hội đủ các thành tố tạo hình của Tứ linh. Chẳng hạn: sừng, 2 tai và đuôi kết thành hình tượng của rùa (qui); rồng (long) biểu hiện đường kéo dài từ khóe miệng ra tận quai hàm, cuộn thành song long với mỗi xúc tu của Lân là một con rồng... Nói chung, tạo hình đầu Lân là việc khai thác những đặc trưng tạo hình Tứ linh hầu tổ hợp lại để Lân đạt được phong thái và uy linh của các linh thú nhằm trở nên một tổng hợp kỳ diệu mà không xa lạ với nhãn giới truyền thống của cộng đồng. Nói chung, nguyên tắc “tượng hình Tứ linh” là chuẩn tắc lý tưởng áp dụng cho tất cả mọi trường hợp Lân lớn, nhỏ kể cả đầu Lân đồ chơi của trẻ con. Làm trái lại không chỉ là sự yếu kém về nghệ thuật và kỹ pháp tạo hình mà còn bị coi là bất kính.

Ngoài qui tắc tạo hình đầu Lân, tùy theo “công dụng” và sở ý của từng người, từng nhóm mà có yêu cầu về kích cỡ và màu sắc. Về màu sắc, hiện nay là đa dạng, chú trọng vào hiệu quả đẹp mắt hơn là những qui phạm văn hóa tín ngưỡng. Tuy nhiên, có đội đặt ra yêu cầu ngũ sắc tương ứng với ngũ hành (đỏ, đen, xanh, trắng, vàng) hoặc dùng màu tương phản âm dương để múa đôi trong tiết mục “song sư” (trắng - đen, xanh - đỏ..., hay đơn giản là đậm - nhạt).

Kích cỡ lớn nhỏ, cũng đồng thời là trọng lượng nặng nhẹ, luôn thích hợp với sức vóc người diễn hay tiết mục của màn diễn. Trèo lên giàn cao, cần đầu Lân nhỏ vừa, gọn nhẹ để tiện bề chuyển đổi các bước tấn thối, cao thấp... Đầu Lân đặc biệt có đường kính 60 phân dành cho những vũ sinh vạm vỡ, có thể lực tốt múa. Lân nhỏ hơn có nhiều cỡ, loại nhỏ nhất có đường kính 40 phân.

Cốt / sườn đầu Lân làm bằng nan tre và dây kẽm nhẹ mà chắc. Sau đó người ta dùng vải xô phất lên và khi hồ đã khô thì dùng giấy bồi thêm vào. Công việc bồi là tạo dáng, kế đó là công đoạn trang trí: sơn màu, tô vẽ các chi tiết... Nguyên tắc chính là đường nét đối xứng, màu sắc thường là tương phản. Cuối cùng là kết lông dê, lông thỏ (hay tơ sợi tổng hợp) làm râu bờm, lông mày...

Lễ thường làm đầu Lân bao giờ cũng chùa đôi mắt để dành cho dịp làm lễ “khai quang điểm tinh” tổ chức vào cuối tháng tại chùa Ông, chùa Bà hay Nhị phủ miếu... Thực hiện việc “khai quang điểm tinh” thường là những người có địa vị cao trong cộng đồng hay những nhà bảo trợ, quan chức địa phương. Người này, sau khi cúng lễ, dùng một nhánh trắc bá diệp chấm vào đĩa hỗn hợp gồm thần sa, chu sa hòa với gừng và rượu trắng. Thần sa và chu sa được xem là chất có linh khí dùng để khai quang cho các loại tượng thờ; gừng có âm đọc là khương / kang, được dùng để chỉ lời chúc tụng an khang; trắc bá diệp, tùng, bách - hàm ý “vạn niên thanh” được coi là lời chúc lành... Việc “khai quang điểm tinh” được coi là cách làm phép cho cái lốt Lân có được sự sống động như một sinh vật thật. Do đó, sau lễ này, các đội Lân bắt đầu khai diễn.

3. Ông Địa là một vai diễn phổ biến và quan trọng của múa Lân. Hình tượng của ông Địa trong múa Lân không giống với tranh tượng Thổ Địa được thờ tự và cũng khác với ông Địa trong chập bóng tuồng Địa - Nàng tại lễ hội cúng miếu và Linh quan Thổ Địa (có phần giống hình tượng Thổ Địa Phước Đức chính thần của người Hoa) trong tiết mục Ông Địa dâng liên ở lễ Kỳ yên tại đình làng. Ở đây, Địa múa Lân đeo mặt nạ tròn đầy đặn, miệng cười rộng ngoác đến mang tai, mắt lớn tươi vui, má lúm đồng tiền và một nốt ruồi duyên bên má. Chính hình tượng hoan hỷ này nên có ý kiến cho rằng Địa chính là phiên bản của Phật Di Lặc. Thật ra như trên đã dẫn, Ông Địa trong múa Lân là biến thể từ La Hán (trong trò La Hán hí Sư tử), từ chú tiểu ở chùa (của trò Tiểu hòa thượng giỡn Sư tử) mà gốc gác xa xưa của nó là một vai hề trong múa Na (múa đeo mặt

nạ) của tín ngưỡng saman giáo. Vai hề luôn giữ chức năng phụ diễn các trò hài hước, đối trọng với vai diễn chính trong hầu hết các hình thức diễn xướng tổng hợp. Đó cũng là chức năng nghệ thuật của vai Địa trong múa Lân. Do vậy, hình tượng của Địa là một biến thể được hình thành theo xu hướng hài hóa. Mặt khác, vai hề này được định danh và định dạng là Ông Địa vì nó được ra đời ở một không gian văn hóa mà tín ngưỡng thờ Thổ Địa đã trở nên phổ biến rộng rãi và Ông Địa là vai diễn thời thượng trong nhiều lễ hội.

III. TIẾT MỤC MÚA LÂN

1. Theo tục lệ, sau lễ khai quang điểm tinh thì chủ nhà (chủ tiệm, chủ hãng...) nào muốn rước Lân đến múa lấy hên tại nhà, tại nơi kinh doanh, cơ sở buôn bán của mình thì liên hệ trước với đội Lân... Họ ra phố mua một cây cờ rước Lân, ghi tên đội Lân đã mời, cột cờ chung với bao tiền lì xì và bó cải treo sẵn trước nhà mình ở một độ cao nhất định. Đúng giờ đã hẹn, đội Lân kéo đến đủ cả Lân, Địa, dàn trống nhạc và đội ngũ vũ sinh để diễn.

Chương trình diễn đủ theo lệ cổ gồm: 1/ *Lân múa chào chủ nhà*; 2/ *Lân xuất động*; 3/ *Lân vờn Ông Địa*; 4/ *Lân còn say ngủ*; 5 / *Lân thức*; 6 / *Lân “đấu” với Ông Địa*; 7 / *Lân ăn cải* (tượng trưng cỏ linh chi) hoặc *dưa hấu*; 8 / *Lân múa dưới cầu* (múa trên bộ, dưới đất); 9 / *Lân thượng đài cao* (hai, ba cái bàn chồng lên); 10 / *Lân leo lên ăn cỏ* (lấy tiền thưởng của chủ nhà) gọi là trò “*Trúc thanh*”.

Ngoài ra, đội Lân cũng biểu diễn võ thuật: Múa các bài quyền hoặc các bài diễn có binh khí. Các tiết mục võ thuật xen kẽ với các tiết mục tạp kỹ gọi là “biểu diễn nội công”: bẻ sắt, đâm giáo vào cổ, tay không đập dừa, nằm bàn chông trên ghế gạch hay phiến đá và dùng búa đập vỡ gạch / đá, kê cổ vào giữa hai lưỡi dao bén, đặt gạch lên trên gáy và dùng búa đập vỡ gạch. Đặc biệt, có đội Lân lại biểu diễn nội công cho mô tô chạy qua người hoặc nhai bóng đèn thủy tinh.

2. Nhìn chung việc biểu diễn của các đội Lân trong các thập kỷ gần đây là kết hợp múa Lân với múa Rồng, múa Sư tử và đặc biệt là thiên về xu hướng gia tăng các trò tạp kỹ nhằm thể hiện trình độ võ nghệ, công lao tập luyện võ thuật của từng phái võ, từng võ đường. Kết quả của xu hướng này đã khiến cho cơ cấu tiết mục của múa Lân nặng về “võ” hơn là “văn”.

2.1 Nếu trước đây vai Địa chiếm tỉ trọng quan yếu trong múa Lân thì ngày nay vai Địa đã bị khuất lấp bởi các trò diễn tạp kỹ. Lân múa với Địa là trò diễn thể hiện một cốt truyện đơn giản, nhưng hàm chứa một tín lý cốt tử của múa Lân: Địa là phúc thần bản thổ, bản xứ với trách nhiệm tiếp dẫn những điểm tốt, điểm lành là Lân đến với mọi nhà, mọi người thuộc địa bàn mà mình bảo hộ. Xét ở góc độ nghệ thuật biểu diễn, Lân và Địa là hai mặt đối lập của một thể thống nhất: trang nghiêm và phóng túng, đỉnh đạc và hài hước, bài bản và tự phát. Địa có hình tướng giản dị mà vui tươi hoan hỉ, tự nó đối lập với hình tướng oai nghi của Lân, một linh thú “*xuất thế gian*”. Địa, tay cầm cái quạt mo phe phẩy, múa máy... thật thà đến mức vụng về rất hài hước. Lân giỡn pháo thì Địa hốt hải chạy hoảng, tìm chỗ nấp rồi lại háng hái xông ra quạt xua khói cho Lân. Lân lạy, Địa cũng chông mông lạy một cách miễn cưỡng quá đáng... rất buồn cười. Lân leo lên cao ăn cỏ thì Địa cũng tỏ rõ sự quan tâm của một kẻ rách việc... lo bò trắng răng. Tất cả những mảng, miếng lẻ đó đã tạo nên một tập thành nghệ thuật của Địa. Hai vai diễn tương tác nhau, thoát nhìn như bên tung bên hứng, song ở đây yêu cầu phải hoàn mỹ, là một phối hợp nhuần nhuyễn sao cho người xem không nhận ra vai nào chính, vai nào phụ, không phân biệt kẻ tung, người hứng mà là sự đồng hiện.

2.2 Những gì nói trên đây không có nghĩa là múa Lân truyền thống không diễn các trò tạp kỹ và võ thuật, tức các trò tạp kỹ và võ thuật là những gì mới mẻ, không có nguồn cội xa xưa. Thật ra cái mới là sự nâng cao, là bước tiến hóa từ những tiết mục đã có từ xưa. Trò *Lân múa trên Mai hoa thung* là trò diễn mới thịnh hành, song

về căn bản đã thấy trong tiết mục *Thất tinh bản nguyệt*; hay trò *Trúc thanh* được diễn như một trò tạp kỹ cũng bắt nguồn từ trò Lân leo cột để lấy tiền thưởng....

* *Trò Thất tinh bản nguyệt*: Theo một xác tín truyền thống, người Hoa tin rằng ai may mắn thấy được chòm sao Thất tinh (Thiên vương) vây quanh mặt trăng thì sẽ được giàu có. Và ngay lúc đó, nếu ước nguyện điều gì thì tất cả đều được mãn nguyện. Do đó, các đội Lân thường thêu hoặc vẽ lên cờ hiệu của mình như một điểm triệu cát tường mà đội Lân cầu chúc cho các gia chủ và từ đó cũng nảy sinh ra tiết mục “*Thất tinh bản nguyệt*”. Đây là tiết mục diễn với tiết tấu nhanh, sắc thái vui nhộn, diễn trên 7 cái siêu gồm đất nung xếp theo đồ hình của chòm sao Thất tinh, bao quanh một chậu nước (hay quả dưa hấu) tượng trưng cho mặt trăng. Lân bỏ bộ múa lân lướt bước qua 7 cái siêu đó sao cho đẹp mắt, gọn gàng... và không làm vỡ các siêu gồm đó. Tiết mục này đòi hỏi một kỹ thuật về bộ tấn chính xác mà nhẹ nhàng, tức phải có một trình độ võ công cao siêu. Chính vì vậy, tiết mục này không phổ biến trong các đội Lân và đến nay hầu như đã vắng bóng. Thay vào đó là tiết mục *Lân múa trên Mai hoa thung*.

* *Trò Mai hoa thung* là tiết mục biểu diễn của Lân trên “cọc trụ hoa mai”, tức ở trên một độ cao nhất định khác với “múa bộ” tức múa lúc Lân đã xuống núi. Mai hoa thung là tiết mục mới. Cho đến những năm sau 1975, chỉ có đội Lân Quốc Oai Đường mới biểu diễn tiết mục múa trên Mai hoa thung và kể đó là các đội lân Nhân Nghĩa đường, Tinh Anh, Hồng Anh... Múa trên Mai Hoa thung biểu thị việc con Lân còn ở trên núi cao. Nó phải băng qua núi thấp đối cao để tìm thảo dược linh chi hoặc rong chơi đây đó. Mỗi cọc thung biểu thị cho một ngọn núi và con Lân băng qua núi đối, khe vực nhấp nhô đó phải thể hiện đủ các trạng thái xúc cảm của nó: hỉ, nộ, ai, ái, ố, kinh, nghi, thụ, tình. Khi tìm được dược thảo thì Lân vui mừng (hỉ), khi đi qua đối núi trắc trở, hiểm hóc thì kinh sợ, dò dẫm, nghi hoặc... Nói chung khi múa, các vũ sinh múa đầu và múa đuôi phải

phối hợp động tác ăn ý, thể hiện cho được lúc nào Lân ngủ (thụ), lúc nào Lân thức (tỉnh). Ngoài yêu cầu diễn đạt các trạng thái xúc cảm, ở tiết mục này, vũ sinh còn phải tỏ rõ sự giả dạn về trình độ võ thuật của mình qua việc thực hiện các bộ tấn có cự ly dài ngắn khác nhau với độ cao không chừng. Đó là chưa kể các chiêu thức tổng hợp để thực hiện các bước nhảy liên hoàn ngoạn mục: vừa tiến đó lại bắt ngờ thoái bộ, vừa bước qua bên tả, lại liền trở bộ qua bên hữu, vừa tấn tới trực chỉ, vừa vu hồi... Tất cả đều rập ràng theo nhịp trống, nhạc, khớp liền với tiếng thanh la, chập chỏa lúc nhặt, lúc khoan, lúc vang động ồn ã, đẩy phấn khích và lúc trầm lắng trì hoãn...

Múa trên Mai hoa thung là tiết mục thể hiện tuyệt kỹ nghề nghiệp của mỗi đội Lân. Đặc điểm để nhận ra đẳng cấp của mỗi đội Lân là chiều dài của giàn thung và ở độ cao của các cọc thung. Giàn thung ngắn nhất là 10m và giàn thung dài nhất hiện nay là 25m. Về độ cao, cọc thấp nhất là 8 tấc và cao 2m đã được coi là cao, nhưng cao nhất không quá 3m.

Nói chung thực hiện một chuỗi các trò diễn khác nhau trên một lộ trình cao thấp không chừng, người múa lại bít bùng trong cái lót con Lân, khó nhìn được bao quát các tuyến múa, các điểm dừng (đầu cọc) trên đường lui tới qua lại quả là một kỳ công, đòi hỏi người múa vừa phải dai sức, vừa phải định được thần mới làm chủ được động tác diễn của mình, thực hành các bộ tấn chính xác mà còn đạt được chất hoa mỹ. Đó là kết quả của việc luyện công, luyện khí, luyện thần và cộng vào đó là một phần năng khiếu thiên bẩm.

* **Trúc thanh** là trò diễn có mục đích thực tiễn. Dùng một cây tre cao làm “thang” cho Lân leo lên ăn cò (lấy tiền thưởng). Tuy nhiên, không chỉ có vậy mà nó còn là trò tạp kỹ. Chính vì vậy, trong các cuộc biểu diễn đơn thuần, Trúc thanh là một tiết mục độc lập, tách ra khỏi mục đích lên cao lấy tiền thưởng. Theo đó, để tăng cường tính trình thức, các đội Lân có thể cùng một lúc diễn từ 2, 3 đến 4 cây trúc thanh, bố cục theo một đồ hình song song đăng đối, tứ trụ hay thành hàng dọc để múa. Ở trường hợp này, các vũ sinh luôn luôn

phải chú ý đến nhịp trống nhạc để phối diễn ăn ý tạo thành một màn diễn chung nhằm tạo hiệu quả nghệ thuật tổng hợp.

Các vũ sinh diễn tiết mục này không chỉ có mỗi việc trèo lên và tụt xuống, mà họ còn múa trên đỉnh cao của Trúc thanh: hoặc nằm ngang ở thế “tĩnh trụ” trên ngọn tre mà đảo người tứ hướng; hay nằm theo thế “quá thiên cầu”, rồi cột chân vào trụ theo thế “câu cước” mà diễn trên thân tre... Tập hợp các chiêu thức độc đáo trên ngọn tre và cách buông mình chuối xuống đất... làm cho Trúc thanh là một tiết mục tạp kỹ hội hợp và hào hứng, biểu thị trình độ, sự khổ luyện của vũ sinh và cũng là danh tiếng của võ đường, của môn phái. Do đó, tiết mục Trúc thanh càng lúc càng được đổi mới với những trò diễn lạ, có trình độ cao hơn trước.

* **Lân chống La Hán**: Tiết mục được định danh là Điệp La Hán. Tiết mục này có lẽ xuất xứ từ tiết mục Lân thượng đài, tức Lân leo lên ba bốn cái bàn chống lên nhau theo một cấu đồ tạo hình nào đó. Cũng có ý kiến cho rằng, đây là kỹ thuật chống hai, ba hay bốn lớp người lên thành một khối thuộc loại nghệ thuật gọi là “lực kỹ” và mục đích thực tiễn của nó trong múa Lân là nhằm cho con Lân đứng được ở một độ cao cần thiết để ăn cò (lấy thưởng) đối với những trường hợp cò chỉ treo ở một độ cao vừa phải, không cần sử dụng đến tiết mục Trúc thanh. Tuy xuất phát từ mục đích nào thì đến nay, đây là tiết mục diễn có nhiều sáng tạo mà tài nghệ tập trung ở việc thể hiện các tư thế chống người độc đáo, lạ và đẹp mắt.

* **Song sư** là tiết mục “Lân múa với Lân”. Có lẽ tiết mục này nhằm chúc tụng kiết tường, thể hiện quan niệm âm dương hòa hợp bằng điệu múa hai con Lân / song sư có màu sắc khác nhau (biểu thị giới tính khác nhau) cùng giao hòa tương đắc thuận thảo. Chính vì vậy, điệu múa này còn gọi là Song hỷ. Lân múa với Lân còn có điệu múa Lân múa dưới cầu theo cốt truyện: Lân đi qua cầu nhìn thấy bóng mình dưới nước, tưởng có con thú lạ dữ dần muốn gây gổ với mình nên nhảy xuống đánh nhau. Một hồi lâu Lân mới biết con thú ấy là

cái bóng của chính mình. Điệu múa này do vậy được gọi là “Lân đấu với Lân”.

Nói chung, Song sư là tiết mục lân múa đôi hoặc chủ vào tính chất tài hoa: đẹp về dáng vẻ, vũ đạo; hoặc chủ vào sự linh hoạt ở phong cách oai vũ, hùng hồn: động tác mạnh khỏe, bạo liệt với cầu đồ vũ đạo chuyển đổi dứt khoát, đột ngột. Đối với các đội Lân thì chiêu thức thường được hình thành trên các bộ pháp và công lực chính của môn phái võ thuật của mà mình sở đắc. Tất nhiên, để thể hiện được hình tượng, động tác và tâm cảnh toàn bích, cũng có đội đã vận dụng một cách tổng hợp những sở trường của nhiều môn phái.

Nhìn chung, múa Lân tuy quá trình phát triển không lâu là mấy, nhưng đến nay đã trở thành một loại hình nghệ thuật phổ biến. Số đội Lân chuyên nghiệp ở Thành phố Hồ Chí Minh lên đến mức 40, 50 đội. Có đội tập hợp đến cả trăm thành viên. Điều cần lưu ý hệ thống tiết mục của múa Lân là một cơ cấu gồm các tiết mục múa diễn, các trò tạp kỹ, các trình thức diễn tấu nhạc gõ và biểu diễn võ thuật. Do đó, múa Lân phát triển cũng có nghĩa là sự phát triển của các bộ môn khác và hơn hết thảy là giá trị nghệ thuật tổng hợp của nó cùng sự vun đúc và cổ xúy tinh thần thượng võ.

Múa Rồng

1. Cứ như trong cơ cấu tiết mục rối cạn, nhất là các phường múa rối nước như phường Nguyễn, phường Hội Đồng (Thái Bình), các phường Yên Thôn, Phú Đa, Chàng Sen (Hà Nội)..., tất cả đều có múa tứ linh (long, lân, qui, phụng), múa long hành mã, rồng phun nước... Lại có múa thuồng luồng - rái ca (Chàng Sen), múa thuồng luồng vùng vẫy (Phú Đa). Hai điệu múa sau này hé mở cho ta thấy tính bản địa cổ sơ của tín lý về rồng ở các điệu múa rồng / rắn và cả trong trò chơi “rồng rắn lên mây” của trẻ con hiện còn tồn tại từ Bắc chí Nam.

Trò chơi Rồng rắn gắn với bài đồng dao thể hiện dưới dạng một “thoại kịch”, gồm lời đối đáp của Rắn rồng và ông thầy thuốc mà chúng ta đều biết, có phần hao hao điệu múa Rồng rắn ở xã Thạch Hà, thuộc vùng Đất Tổ Phong Châu, diễn ra hàng năm vào ngày 10 tháng 10 âm lịch. Ngày đó, cả ba thôn Thượng, Trung, Hạ rước kiệu tập trung về sân đình và múa rồng rắn được diễn ra quanh ba kiệu đó. Năm cô gái mặc áo và đội khăn khác màu – riêng cô đi đầu luôn mặc áo màu vàng. Cô đi đầu đưa tay trái về phía trước làm đầu rồng, còn tay phải thì múa; các cô đi sau, một cô thì níu thắt lưng người phía trước, một tay múa; riêng cô đi chót một tay vòng ra phía sau làm đuôi rồng. Cứ thế, “con rồng rắn” uốn lượn quanh kiệu, múa đi

múa lại nhiều vòng. Sau múa Rổng rần, một cô đào múa Cây bông (khúc tre vót xơ, tua ra ở vài ba đốt: tượng trưng sinh thực khí) và tung ra cho mọi người cướp lấy hên⁽¹⁾.

Điệu múa Rổng rần trên gắn với trò múa Cây bông đã chỉ ra đây là một tổ hợp múa nghi lễ phổ biến thực - một dạng cổ sơ của tín ngưỡng nông nghiệp mà sau này gọi là cầu cho “người yên vật thịnh”, “phong điều vũ thuận”. Ở đó, rổng - rần là do người múa thể hiện và chưa có lột con rổng, con rần.

Ở làng Mai Đình cũng thuộc Đất Tổ (xã Thanh Đình, huyện Lâm Thao, Phú Thọ), có tục rước Ông Giải và ở đây chúng ta đã thấy hình tượng khởi phát thô sơ của cái lột rần – rổng. Ông Giải là hình rổng làm bằng một cây tre còn nguyên gốc và cong để làm đầu rổng: gốc tre làm sạch và dán giấy màu, giấy trang kim làm râu, mắt, bờm rổng; ngọn tre uốn cong, dát thêm giấy làm đuôi rổng; thân tre dán giấy thành lớp như vẩy rổng và buộc vào thân rổng một cán tre ngắn có một con diều giấy hình thuyền. Đuôi và thân rổng treo hình tôm, cá, rùa, ba ba... bằng giấy màu dán trên nan tre. Đám rước Ông Giải đi đầu, tiếp đến là kiệu cùng lễ vật, nghi trượng. Đến đình, Ông Giải được cung kính rước vào hậu cung, rồi chủ lễ làm lễ tế: cầu xin một năm mưa thuận gió hòa⁽²⁾.

2. Con rổng tre ở Mai Đình đã chỉ ra sự liên hệ của cái lột “rổng cứng” nào với con rối hình rổng trong múa rối nước và tưởng như bảo lưu cả trong múa rổng truyền thống hồi đầu thế kỷ XX mà bằng chứng là tranh Múa rổng thuộc dòng tranh Đông Hồ và đặc biệt là tranh Rước rổng trong sưu tập tranh khắc của Henri Oger (*Technique du peuple Annamite*, Hà Nội, 1908). Tuy nhiên, ở cùng bộ sưu tập này chúng ta cũng thấy múa rổng vãi ở bức *Chú khách rước rổng*. Các tài liệu dân tộc học sau này cũng cho chúng ta biết múa rổng đã phổ biến trong nhiều lễ hội ở đồng bằng Bắc bộ.

1. Văn nghệ dân gian, Sở Văn hóa Thông tin Vĩnh Phú, 1994, tr. 6 - 7.

2. Đến Hùng - Di tích và cảnh quan, Phú Thọ, 2000, tr. 31 - 32.

Ở phương Nam, con rổng rơm trong lễ đảo võ (cầu mưa) có thể coi là di duệ của con rổng tre ở Mai Đình. Rổng rơm được tạo bằng cách bó rơm lại thành lọn dài để làm thân rổng và tạo dáng có đầu có đuôi; cá biệt có nơi đan bằng nan tre thành cái rọ dài rồi phết giấy màu lên để làm rổng. Cuộc lễ đảo võ là đám rước gồm Ông Địa dẫn đường, kế đó là người vác lột rổng và sau là một đội trai tráng vừa đi vừa hát với động tác bơi thuyền trên cạn theo nhịp của trống chiêng và xô theo “Hố bơi! Hố bơi” theo lời xướng của người làm cái: “Cốc! Cốc! Hố bơi / Lay trời mưa xuống / Cho dân làm ruộng / Lúa đổ đầy kho / Dân ăn cho no / Dân chèo cho mạnh”. Ra đến sông, người mang lột rổng lội ra giữa dòng thả rổng xuống nước, đồng thời xô Ông Địa xuống sông. Địa ngụp lặn một lát thì ngoi lên. Đám người dự bên hỏi Địa: “Bao giờ mưa?” Đại phải đáp: “Mai mưa”, nếu không sẽ bị nhận nước nhiều lần... đến bao giờ “xin được rổng cho mưa ngay” mới thôi.

Cũng giống như ở Mai Đình, rổng ở đây cũng được coi là linh vật chủ về việc làm mưa, tạo nên “phong điều vũ thuận”. Riêng múa tứ linh ở cung đình Huế thời Nguyễn, theo tác giả của *Những đại lễ và vũ khúc của vua chúa Việt Nam*, là hai con rổng do “bốn vũ sinh đội lột”⁽³⁾, tức cũng là loại “rổng cứng” và có lẽ biến thái của con rổng Huế đó là con “rổng nhang”, lột làm bằng thiếc và sơn màu, của điệu múa cùng tên thuộc tập hợp múa tứ linh của lễ hội đạo Cao Đài ở Tòa thánh Tây Ninh: Đại lễ vía Chí Tôn (ngày 9 - 1 âm lịch) và lễ Đại yến Diêu Trì cung (rằm tháng 8 âm lịch). Điểm độc đáo ở đây là lột con rổng khá dài và trên thân nó, người dự lễ chen nhau cầm nhiều nén nhang cháy đỏ, tỏa khói tạo nên ấn tượng thiêng liêng trong đêm tối; từng lúc con rổng này lại phun lửa (người múa đầu phun dầu vào ngọn đuốc) tạo nên cảnh tượng hoành tráng của điệu múa Rổng nhang nổi tiếng này.

3. Đỗ Bằng Đoàn - Đỗ Trọng Huế, *Những đại lễ và vũ khúc của vua chúa Việt Nam*, Hoa Lai xb., Sài Gòn, 1968, tr. 499.

3. Tiến trình của múa rồng “lốt cứng” là như vậy. Bên cạnh đó là múa rồng vải mềm mại và cho phép phô diễn nhiều sáng tạo nghệ thuật. Loại múa rồng vải này cũng không dễ xác định được thời điểm xuất hiện dù ngày nay đã rất phổ biến - ở xứ ta và kể cả nhiều nước khác, nhất là các quốc gia có đồng đảo cộng đồng người Hoa sinh sống.

Ở Trung Quốc, múa rồng cổ - được gọi là “long đăng” (đèn rồng) - có từ đời Hán, cách nay 2.000 năm. Múa rồng thoát tiên là diễn xướng có tính nghi lễ (để cầu mưa), sau được tích hợp vào sinh hoạt nghệ thuật - gọi chung là “bách hí”. Trong lịch sử múa rồng đã sáng tạo nên nhiều dạng thức đặc sắc, song ngày nay, múa “rồng cỏ”, múa “rồng ghê” ít được ưa chuộng như múa rồng vải vì điệu múa này rồng không chỉ đẹp về hình tướng mà còn toát lên phong vận và thần thái của một linh vật biến hóa khôn lường. Rồng vải thuận lợi cho việc đổi thay về động tác, đội hình và tuyến múa nên sản sinh nhiều bài diễn mới lạ, đến nay đã định hình hàng trăm tiết mục, từ việc xếp chữ (chữ Thiên, chữ Tĩnh, Thiên Hạ Thái Bình...) đến các tiết mục tái hiện cỏ hoa, lầu đài (*Mai thụ khai hoa, Liên hoa, Thất tầng lầu...*), thú vật (rùa vàng thoát khỏi mai, chuồn chuồn, trâu vàng kéo xe) hoặc tích truyện (*Trương Phi giục trống, Khổng Minh yết sách, Thái Công câu cá...*). Nói chung, rồng vải đã mở ra cho nghệ nhân, nghệ sĩ múa rồng một chân trời sáng tạo hầu như bất tận.

Múa rồng vải ở miền Bắc xuất hiện sớm hơn ở miền Nam. Ở phía Nam, đội múa rồng ải đầu tiên là của hăng xà bông Trung Nam ở Sa Đéc ra đời vào năm 1944. Cũng có ý kiến cho rằng múa rồng xuất hiện trước đó vài ba năm với đội múa rồng của chùa Ông, Phan Thiết, mà di tích là cái đầu rồng nay còn thời tại đó. Ra đời từ đó, nhưng sự phát triển của múa rồng không hanh thông lắm trong mấy thập kỷ sau đó. Đến năm 1987, đội múa rồng Phước Kiến được tái lập, lấy chùa Ông Bổn (Quận 5, Thành phố Hồ Chí Minh) làm trụ sở. Từ đó, múa rồng lại phát khởi bùng nổ khắp nơi; nghệ thuật múa, kiểu thức rồng cũng liên tục canh cải ngày một qui mô hơn, phong phú, đa dạng và lộng lẫy.

4. Rồng trong múa rồng vải là vật linh. Đó là loài rắn có chân, vảy ngũ sắc, đầu lạc đà, sừng nai, mắt quỷ, tai bò, cổ rắn, chân cạp, móng chim ưng, bụng các sấu. Chuẩn tắc kinh điển là vậy, nhưng trong thực hiện có châm chế. Đầu rồng ngày nay được chế tác bằng nan tre bện bằng dây kẽm, dài độ 60 phân, với miệng rộng, bên trong gắn một thanh gỗ dài 1,3m để làm cán. Việc bôi giấy, sơn, vẽ, gắn râu, lông mũi, mắt rồng... thì tùy theo sự khéo tay riêng. Đuôi rồng cũng dùng nan tre, gắn cán gỗ tròn bào nhẵn, dài độ 1,2m và hình dáng đuôi rồng phỏng theo hình của đuôi con chạch.

Áo rồng dùng vải đỏ (cũng có thể màu khác), dài 20m, rộng 70 cm. Một đầu vải tra vào vòng quanh cổ rồng; đầu kia gấp khổ vải lại, rạch một đường dài độ 2m, may túm nhỏ dẫn tới cuối để làm đuôi. Lấy vải màu vàng, dài bằng thân rồng, cắt theo hình răng cưa (độ 17 phân) làm vi rồng; may hai lớp vải cho cứng dày rồi tra dọc theo sống lưng từ đầu tới đuôi. Hai mép vải dưới bụng rồng may hai đường gấp dài, dùng một sợi dây đay (hay ni-lông) to cỡ chiếc đũa, dài 21 m luồn vô đó. Hai đầu dây thừa ra 0,5m để cột vào đầu rồng và đuôi rồng. Dây đai này là gân rồng và chính nó giữ cho áo rồng không bị đứt, rách.

Sau cùng là làm cán, dùng cây gỗ tròn dài hơn 1m cắm chặt vào rọ đan bằng nan tre, giống như cái lò, đường kính độ 17cm, dài trên 20cm. Ngày nay, qui định đường kính thân rồng phải từ 28 - 32cm. Con rồng có thân càng to càng khó thao tác. Do vậy, rồng diễu hành thì không tính lớn nhỏ, còn rồng lốt để múa phải chú ý đến độ lớn nhỏ của thân rồng sao cho thích hợp với thể lực của vũ công. Một con rồng có chiều dài như trên thường phải có 9 cán. Múa rồng luôn có “trái châu”. Dùng một thanh sắt uốn cong hình bán nguyệt, đường kính độ 20 - 22cm, giữa gắn một cây trục để xỏ qua trái cầu đan bằng dây kẽm, bọc vải đỏ. Trái châu này có thể quay tròn quanh trục. Phía dưới trái châu có phải gắn 4 lá đồng (hay lục lạc) để tạo âm thanh. Trái châu gắn vào gậy tròn dài độ 30 phân để cầm mà múa. Người múa trái châu tuy là phụ nhưng lại là “tác nhân” quan trọng khiến cho rồng chuyển đổi các thế dáng của mình.

Múa rồng có hai hình thức: múa đơn (10 người, 9 cán với 1 châu) và múa đôi (số vũ công gấp đôi). Nghệ nhân múa rồng sử dụng cán để điều khiển con rồng bay, nhảy, nhào lộn... tạo nên bài diễn theo chủ đề nào đó. Trang phục vũ công đơn giản, gọn gàng và luôn đòi hỏi màu sắc phải thống nhất.

Dàn nhạc múa rồng gồm: trống thùng, thanh la, bập lớn, tiểu thanh la. Bài bản có ba loại: *Điệu vũ trường*, *Bài bản* và *Khúc quay tơ*.

Điệu vũ trường (nôm na là “nhạc chạy sân”) sử dụng bập lớn và thanh la để tấu nhịp khoan hòa, bình ổn; nhạc *Bài bản* thì tính chất mãnh mẽ, hùng hồn và *Khúc quay tơ* thì mãnh liệt hơn, tốc độ nhanh hơn, âm thanh vang dội.

Đặc điểm chính yếu của múa rồng là “hồng châu dẫn lộ” (người cầm trái châu dẫn đường); còn rồng múa thì “lắc đầu vẩy đuôi”, lúc thành hàng chiếc, lúc thành hàng đôi: số lẻ thành hàng, số chẵn thành đôi, trên nhảy dưới lộn, tả xung hữu đột... theo cấu đồ bài bản mà biến hóa đội hình linh hoạt, nhanh nhẹn mà nhịp nhàng tạo nên các điệu thức hoàn mỹ. Đội hình múa rồng đa dạng, cơ bản có hình chữ nhất, hình thang, hình tròn, hình chữ bát... hoặc phức tạp hơn: hoàng long giá, song ngọc khuyển (đôi vòng tròn), hoa hồ điệp (hoa bướm), bán nguyệt... Qui pháp của múa rồng chủ ở sự phối hợp toàn thể, sự ăn ý của các vũ công thì rồng mới trở nên sống động, uyển chuyển. Xem múa rồng sành điệu cần chú ý vào các động tác chuyển đổi của cán: lúc thì động tác tự chuyển (xoay vòng), lúc dựng cán, lúc lại bình cán, nghiêng cán, dốc cán, chập cán, chập cán ngược, nâng cán, vai cán, đảo cán, đánh thất, thông tháp, lòn cửa, nhảy qua đầu cán... Có để ý đến các động tác đó mới thấy tài năng của mỗi đội múa.

Nói chung, múa rồng là tài nghệ tập thể của vũ công cùng nhau phối hợp ăn ý để làm cho con rồng chuyển động trong âm thanh, tiết tấu theo những đội hình phong phú, với những động tác đa dạng nhằm thể hiện một đề tài nào đó. Ngày nay, có thể qui vào

những chuẩn tắc chung nhất hầu đánh giá trình độ nghệ thuật của múa rồng.

Trong hội thi múa rồng quốc tế, người ta đã đề ra tám tiết mục: *Bàn long* (chạy vòng tròn), *Chữ chi* (hình chữ S), *Thủy ba* (sóng nước dập dềnh), *Phong đăng* (nhảy lên cao, quay ngược lại), *Phong chuyển* (gió xoay), *Phi long* (rồng bay), *Chống tháp*, *Dao bãi* (tán rộng ra / giải tán). Đó là “qui định quốc tế”, còn trong thực tế thì sự sáng tạo là vô cùng. Qua các đợt Liên hoan Dân - Sư - Rồng ở Thành phố Hồ Chí Minh (các năm 2001, 2003, 2005), riêng múa rồng là một đại tập thành nhiều nỗ lực sáng tạo đáng chú ý: *Kim long đại chiến hùng nhân* (Rồng - Tồn Ngộ Không), *Thanh long quá hải*, *Thanh long xuất trận*, *Long quá vũ môn*, *Hoàng long chúc phúc*, *Kim long xuất động*, *Hồng long đảo thủy*, *Uyên ương dạ quang long*, *Dạ quang long* (diễn để tài con Rồng cháu Tiên)... Ở đây, xu hướng chung của việc tìm tòi mới là tăng cường trình độ nghệ thuật biểu diễn, đồng thời tích hợp một số “điển tích” để các bài diễn múa rồng trở thành trò diễn và nổi bật là khai thác tối đa các thành tựu kỹ thuật (âm thanh, ánh sáng, màu sắc dạ quang...) để tạo nên những tiết mục mới lạ hơn. Múa rồng “Dạ quang long” là một ví dụ. Tất cả đều hứa hẹn một tiềm năng sáng tạo to lớn.

Nghệ phẩm Thái Dứu Đào ở phế tích Thất Phủ Thiên Hậu Cung

Phế tích Thất Phủ Thiên Hậu Cung hiện nằm lọt thỏm, giấu mình giữa những tòa cao tầng của Trung tâm thể dục - thể thao Tinh Võ (Quận 5, Thành phố Hồ Chí Minh). Đây là một trong ba cơ sở tín ngưỡng cổ xưa của vùng Chợ Lớn. Phế tích hiện tồn, theo dòng lạc khoản của tấm biển đá “Thất Phủ Thiên Hậu Cung” được trùng kiến vào năm 1879: “*Kỷ Mão / mạnh đông / cát đán*”. Dẫu không còn nhang khói từ lâu, song các di vật của kiến trúc này bao gồm các cấu kiện, tượng linh thú điêu khắc đá, chuông đúc bằng kim loại và đặc biệt là các sản phẩm mỹ thuật thuộc dòng thái dứu đào / sành men màu... khiến những ai có lần lui tới phải dừng lại... ngắm nghía, không nỡ bỏ qua. Trọng tâm của bài viết này là nhằm giới thiệu các nghệ phẩm thuộc dòng gốm thái dứu đào, bao gồm gốm Cây Mai của lò gốm Hòa Lợi Tường ở xứ Đệ Ngạn / Sài Gòn xưa và gốm Thạch Loan do Ngô Kỳ Ngọc tạo tác.

1. Trong quá trình tìm hiểu các di tích nghệ thuật ở đó đây, tôi chỉ thấy bằng lò “Hòa Lợi Tường” trên hai phiến “quần thể tiểu tượng” trang trí trên đầu mặt tường trước, ở hai bên góc của miếu thờ Tổ nghề kim hoàn Lê Châu (Quận 5, Thành phố Hồ Chí Minh). Đó là hai di vật điêu khắc gốm đặc biệt công kỹ thuộc loại hiếm. Thế rồi

trong lúc tình cờ ghé vào trung tâm Tinh Võ, tôi thực sự ngạc nhiên khi tận mắt thấy hai tấm bằng lò: một bên ghi “*Hòa Lợi Tường tạo*” và bên kia “*Quý Tỵ niên lập*”. Đây quả là một tập thành các sản phẩm của lò Hòa Lợi Tường, một lò gốm Cây Mai đã được biết tới, nhưng đến giờ mới có “vật chứng” bày ra trước mắt, lại có niên đại được xác định rõ ràng: Quý Tỵ niên lập, tức năm 1883.

Dừng lại ở hai tấm bằng lò, chúng ta dễ nhận ra cái tỉ mỉ và công phu của người tạo tác. Hai dòng chữ đắp nổi màu men lam hồi chạy dọc trên nền gốm mộc hình chữ nhật, được bao quanh bởi trên là bướm, dưới là dơi, một bên là trái Phật thủ, bầu trời / hổ lô, hoa phù dung và bên kia là trái lựu, lẵng hoa và cụm sen.

Một cách tổng quát, tập thành các sản phẩm gốm trang trí trên bờ nóc ở đây cũng tuân thủ qui phạm chung của kiểu thức công nghệ miếu vũ của dòng gốm Cây Mai. Cụm mô-đun trang trí bờ nóc cũng tuân theo bố cục thông thường: lớp trên là cụm lưỡng long tranh châu; chính giữa là trái châu, bên dưới là cụm lý ngư vượt vũ môn và hai bên là hai con rồng lớn chầu về trung tâm; và trải ra hai bên, đối xứng nhau, lần lượt là cặp cá hóa long và đôi chim phụng.

Cái đẹp riêng, biểu thị tính chất độc đáo cùng trình độ kỹ thuật và tài hoa của đội ngũ nghệ nhân của từng cơ sở sản xuất là ở kiểu dáng tạo hình và ở những chi tiết của từng đối tượng tạo tác; kể đó là sự dụng công trong khâu chấm men và phối sắc. Tập thành sản phẩm của lò Hòa Lợi Tường đáng được đánh giá cao cũng ở đó.

Như đã nói trên đây, cụm tượng *Lưỡng long tranh châu* kết hợp với cụm *Lý ngư khiêu long môn* (tục gọi Cá chép vượt vũ môn) tạo nên cảnh tượng hùng vĩ bởi các lớp sóng nước chập chùng ở tiền cảnh và dãy vách đá chơn chờ dựng đứng ở hậu cảnh, lại nữa đôi rồng uốn khúc và ngẩng đầu lên có phần tự tại thì ngược lại cá lý ngư như cố vận mình “phúng thủy” - vọt lên tia nước mạnh mẽ, tung tóe khi đụng phải trái châu. Cái tĩnh và cái động phối hợp với nhau tạo nên sự cân bằng ổn đáng có cho tổng thể đồ án kép này.

Đôi phụng hai bên cũng được phối với những chùm hoa phù dung nhiều lớp cánh xen với cành lá tốt tươi biểu ý lời khánh chúc của thức mỹ thuật hoa điêu truyền thống: *Phù dung - Phụng*.

Cặp cá hóa long ở đây được giới cổ ngoạn gọi là “cá mây” bởi ngoài phần sóng dưới đế, còn có những “tân vân” đeo bám trên thân cá. Đây là một đặc phẩm gốm Cây Mai quý hiếm bởi được tạo tác công kỹ và phối đủ năm màu men ngũ sắc.

Hàng bên dưới là quần thể tiểu tượng dày đặc. Cụm tiểu tượng trung tâm phong phú về số lượng nhân vật với đủ thành phần nam nữ, quan tướng của chốn lầu các, cung đình. Hai cụm bên là các nhân vật, phần đông là võ tướng, đang tụ hội ở chốn sơn lâm: rừng có những cội bá cội tùng tỏa cành lá biểu thị núi và vách đá lô nhô, cao thấp chen lộn. Với kiến văn hạn chế của mình, tôi không sao xác định được các điển tích lịch sử - văn hóa làm cơ sở để tạo tác các cụm tiểu tượng đó, song rõ ràng đây là đại tập thành về tiểu tượng sành men màu đặc biệt sống động và đa dạng từ thể dáng, thần thái đến trang phục, mũ miện, lẫn các hoa văn trang trí trên đó.

2. Ngoài các nghệ phẩm gốm Cây Mai của lò Hòa Lợi Tường, ở trên nóc hậu điện là tập thành sản phẩm công nghệ miếu vũ Thạch Loan (Shiwan / Shikwan) có niên đại sớm hơn 4 năm. Bảng lò ở đây ghi rõ nguồn gốc từ Quảng Đông: “*Việt Đông / Ngô Kỳ Ngọc tạo*” vào năm 1879: “*Quang Tự / Ất Mão ngũ niên*”.

Gốm Thạch Loan ra đời tại thị trấn Thạch Loan ở Hoa Nam, thuộc thành phố Phật Sơn. Bắt nguồn từ truyền thống làm đồ gốm lâu đời, Thạch Loan phát triển từ cuối đời Minh - đầu đời Thanh và bùng phát từ năm 1850 đến đầu thế kỷ XX với những thành tựu điêu khắc gốm xuất sắc. Công việc tạo tác ở đây chủ yếu là thủ công do các thành viên trong gia đình thực hiện, dưới sự chỉ đạo của các thợ cả. Sản phẩm gốm gốm đất nung (*biscuit*) và sành men màu / thái dứu đào, bao gồm tượng nhân vật, tượng thú vật, đồ nhật dụng, đặc biệt là loại quần thể tiểu tượng và sản phẩm công nghệ miếu vũ trang

trí các công trình kiến trúc thờ tự. Sản phẩm gốm Thạch Loan thời bấy giờ rất được ưa chuộng; do đó thị trường được mở rộng từ vùng Châu Giang đến Hồng Kông, Ma Cao và Đông Nam Á; theo đó, sản phẩm gốm Thạch Loan cũng đã có mặt ở một số đền miếu, chùa chiền ở Nam bộ, đặc biệt là Chợ Lớn - Sài Gòn.

Mặc dù gốm Thạch Loan không thể so sánh với đồ sứ Cảnh Đức Trấn (xanh như da trời, sáng bóng như gương, mỏng như giấy, tiếng thanh như khánh), nhưng gốm Thạch Loan là đặc phẩm biểu hiện ở độ dày chắc của xương gốm và đậm phong cách địa phương đặc thù về kỹ pháp tạo hình và thủ pháp điêu khắc từ đắp nổi, chạm chìm, tro lộng và phối kết tiểu tượng vào các chính thể sản phẩm nhằm gia tăng những chi tiết mỹ thuật, tạo nên phức thể ba chiều đồ sộ thậm phồn. Nói chung, gốm Thạch Loan được tạo hình thủ công, kỹ thuật điêu khắc thô phác, hình tượng sống động, men màu chấm tô thủ công phong phú (vàng rơm, lục ngọc, đỏ bầm, lam nhạt, nâu, trắng), thể hiện kỹ thuật ba chiều, khuôn mặt, tay chân nhân vật để mộc, chi tiết rất biểu cảm.

Những đặc điểm nêu trên, chúng ta có thể nhận thấy trên tập thành sản phẩm do Ngô Kỳ Ngọc tạo tác trang trí trên bờ nóc hậu điện ở phế tích này. Ở đó cũng *Lưỡng long tranh châu, Lý ngư khiêu long môn, Cá hóa long*, các quần thể tiểu tượng với lầu các nguy nga... song rõ ràng là chúng có sắc thái riêng, có khác với tập thành sản phẩm của lò Hòa Lợi Tường được sản xuất ở xứ Đế Ngạn / Sài Gòn xưa.

Như chúng ta biết, giống như các loại sản phẩm công nghệ khác, chúng có mặt ở xứ ta trước hết là sản phẩm và sau đó là đội ngũ nghệ nhân được chủ các cơ sở sản xuất mời gọi. Gốm Cây Mai cũng đã ra đời theo lộ trình đó và do vậy, không ít di tích hiện tồn ở Nam bộ, nhất là Sài Gòn - Chợ Lớn xưa, còn bảo tồn cả các sản phẩm của gốm Thạch Loan lẫn sản phẩm gốm Cây Mai. Phế tích Thất phủ Thiên Hậu Cung này là một trong số các di tích còn bảo tồn dấu tích lịch sử phản ánh lộ trình giao lưu công nghệ gốm ở vùng đất này.

2014

Tập thành Gốm Cây Mai của lò Đồng An ở Điện Ngọc Hoàng

Điện Ngọc Hoàng, thường gọi là “chùa Ngọc Hoàng”; người Pháp gọi là “chùa Đa Kao” và đến năm 1984 đổi tên là “Phước Hải tự” thuộc về Giáo hội Phật giáo Việt Nam. Di tích này hiện tọa lạc tại số 73 đường Mai Thị Lựu, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh. Như tên gọi gốc của nó, đây là đền thờ Ngọc Hoàng Thượng đế do ngài Lưu Minh, pháp danh Lưu Đạo Ninh xây dựng hồi đầu thế kỷ trước để làm cơ sở hoàng hóa tông phái Minh Sư Phật Đường, một tông phái mang tính chất tôn giáo cứu thế và tổng hợp tam giáo: thờ Phật, tu tiên và sinh hoạt theo đạo đức Nho giáo⁽¹⁾. Ngoài chính điện thờ Ngọc Hoàng Thượng đế, Chơn Võ, Chuẩn Đế, Nam Tào, Bắc Đẩu, Tứ Thiên Vương, Ngũ Đạo ôn thần, Vũ Sư, Phong Bá... các điện thờ phụ là một tập hợp gần như đầy đủ chư thần Phật, Bồ Tát của phần lớn các dạng thức tín ngưỡng truyền thống. Do đó, ở đây là một tập hợp tượng thờ đặc biệt phong phú cả về đối tượng thờ tự, phong cách tạo hình lẫn chất liệu: giấy bồi, gỗ, đồng và gốm. Ở bài viết này, chúng tôi chủ vào việc giới thiệu các nghệ phẩm gốm Cây Mai ở di tích này.

1. Xem “Đạo Minh sư Phật đường / Khởi đầu của xu hướng tổng hợp tam giáo ở Lục tỉnh” trong *Sổ tay hành hương đất phương Nam*, Nxb. Thành phố Hồ Chí Minh, 2002, tr. 38 - 42.

1. Trên diềm trang trí nóc trong cùng của điện Ngọc Hoàng, chúng ta thấy chen trong các mảng trang trí bằng sành men màu có bảng lò ghi rõ “Phủ Định / Đồng An điều tạo” và năm sản xuất “Quang Tự / Tân Sửu niên lập” (tức sản xuất năm 1901). Phủ Định là một làng cổ thuộc “xóm Lò Gốm” (nay thuộc Quận 6, Thành phố Hồ Chí Minh), nằm trên bờ kinh Ruột Ngựa (đào năm 1772), một thủy lộ quan trọng nối xứ Đê Ngạn (Sài Gòn xưa, tức vùng Chợ Lớn sau này) với các tỉnh miền Tây Nam bộ⁽²⁾. Ở đây hẳn có nhiều lò gốm, trong đó có “Đồng An điều”, vào hồi đầu thế kỷ trước, đã sản xuất loại sản phẩm công nghệ miếu vũ sành men màu thuộc dòng gốm “thái dứu đào”, được thế nhân gọi là gốm Cây Mai, mà nay còn tồn tại ở đây.

2. Về cơ cấu chung loại, sản phẩm công nghệ miếu vũ của lò Đồng An dường như không chủ vào việc tạo tác các khối sản phẩm thuộc loại quần thể tiểu tượng giống các lò gốm Cây Mai khác như chúng ta thấy rất phổ biến trong các di tích ở Thành phố Hồ Chí Minh và các tỉnh khác⁽³⁾. Các sản phẩm trang trí trên bờ nóc, một mặt tuân thủ đồ án *Lưỡng long tranh châu* để tạo nên nghi dung của công trình kiến trúc tín ngưỡng truyền thống; song mặt khác chủ vào đề tài linh thú, hoa diêu, côn trùng, thảo mộc... Chúng thường tích hợp nhiều chủng loại vào một mảng riêng biệt trên cơ sở lấy một đề tài cảnh vật cặp đôi biểu ý khánh chúc làm chủ thể. Cả bờ trán tường mặt tiến lẫn bờ nóc thứ ba trong cùng, các kết cấu gốm tạo thành diềm trang trí đều là những mảng phù điêu xen lẫn với những đơn nguyên đắp nổi kênh boong cao 3/4.

Dãy diềm trán tường mặt tiến, từ trái sang phải là kết cấu gốm các mảng đề tài đa nghĩa: *Chim câu - Cúc, Hồ tọa sơn, Cóc thiêm thủ*

2. Trịnh Hoài Đức: *Gia Định thành thông chí*, bản dịch của Tu Trai Nguyễn Tạo, Sài Gòn, 1972, tập Thượng, tr. 42: “Nguyên từ xưa từ cửa sông Rạch Cát ra phía bắc đến (xóm) Lò Gốm có một đường nước đọng móng trâu ghe thuyền không đi lại được?”. Xóm Lò Gốm là địa danh ấy ghi trên Bản đồ Gia Định vẽ năm 1815. Xóm Lò Gốm nay thuộc vùng Phú Lâm (Quận 6, Thành phố Hồ Chí Minh).
3. Xem Huỳnh Ngọc Trảng - Nguyễn Đại Phúc: *Gốm Cây Mai / Sài Gòn xưa*, Nxb. Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh, 1994.

trên cung hàn, Dơi - bình, Tùng - Hạc, Cổ đồ (hồ lô và mộc trượng), Dơi ngậm tiền, Hồ hạ san, Trúc - Lộ...

Điểm trên bờ móc thứ ba gồm các mảng đề tài: *Tùng - Hạc / Sư tử, Hoa - Điểu, Tùng - Hạc, Kê - Cúc, Tùng - Hạc, Long mã, Phù dung - Phụng, Phù dung - Khổng tước, Tùng - Dê, Phụng vũ, Lân...*

Về đẹp của các mảng trang trí trên hai điểm nói trên là ở chỗ chúng được thể hiện theo xu hướng cảnh vật, tức thiên về tả thực. Để đạt được, trong chừng mực nào đó, các nghệ nhân đã tích hợp vào các mảng đề tài cảnh - vật cặp đôi những mẫu vật phụ. Đó là lý do cốt lõi cho việc xuất hiện các cụm thạch lan ở gốc tùng, mai, trúc, lựu; các loại chim, bướm, cây lá đa dạng trong các đồ án hoa - điểu truyền thống hoặc cua, tôm dưới các cội sen trong các mảng đề tài *Liên - Lộ* (Sen - Cò), *Liên - Áp* (Sen - Vịt)... Mặt khác, để khuôn các mảng cảnh vật sinh động vào mục đích trang trí kiến trúc, các nghệ nhân cũng đã sử dụng các đồ án trang trí đậm tính cách điệu (dây lá lật, hoa phù dung, dơi hí song tiền...) tạo nên những panô, xếp đặt chen vào những vị trí "hợp lý" tạo nên khuôn dạng chung của chỉnh thể là một điểm trang trí mặc dù từng mảng là một cá thể, chúng có quan hệ hình thức mà hầu như không có quan hệ nội dung, tức chúng chỉ là sự liên kết số lượng mà không biểu đạt ý nghĩa tổng thể. Nói cách khác, mỗi mảng biểu đạt một ý nghĩa hay nội dung khánh chúc riêng.

3. Chen vào các mảng trang trí nói trên là các nhân vật thần tiên dưới dạng tượng tròn: *Hòa Hợp nhị tiên, Lưu Hải hí thiêm, Ngọc Nữ dâng bình...*

Hòa hợp nhị tiên là biểu tượng cho sự hòa hợp trong quan hệ xã hội; cũng có ý kiến nó biểu thị cho thành ngữ "Hòa khí sinh tài". Về nguồn cội, có ý kiến cho rằng đây là hình tượng hai vị tăng thần bí ở chùa Hàn Sơn tự: Hàn Sơn và Thập Đắc. Còn trong dân gian *Hòa Hợp nhị tiên* là hai chị em giỏi nghề buôn bán được đời sau tôn làm

Thần Tài. Tín niệm này có phần phổ biến hơn. Ở đây, xét về mặt tạo hình, *Hòa Hợp nhị tiên* gồm một người tay cầm bông sen (*hà*; đồng âm là *hòa*), tay cầm bông lúa (*hòa*; đồng âm *hòa*) và người kia bưng cái hộp (*hợp*; đồng âm *hợp*). *Hòa Hợp nhị tiên* ở đây là tác phẩm tạo hình thanh nhã về hình tượng và phối sắc.

Lưu Hải hí thiêm có tất thảy 4 bức: hai ở phía trước và hai ở phía sau. Vị tiên này được thể hiện là một chàng trai trẻ cầm một bông lúa (thay vì sợi dây ngũ sắc như các trường hợp phổ biến) đùa với con cóc (*thiêm*) ba chân huyền thoại và một bên vai mang sợi dây buộc đồng tiền. Lai lịch *Lưu Hải* cũng có nhiều dị bản, song điểm chung nhất đây là một vị tu tiên đặc đạo và được thể nhân tôn là Thần Tài. Tượng gồm Cây Mai Lưu Hải có nhiều dị bản. Ở đây là một trong các dị bản được tạo tác dưới dạng phù điêu hơn là tượng tròn.

Ngọc Nữ dâng bình là hình tượng cô gái ôm bình hoa thường được bố trí đối xứng với *Kim Đồng dâng quả*. Song ở đây, các tượng *Ngọc Nữ dâng bình* độc chiếm tất cả các vị trí, không thấy tượng Kim Đồng. Loại tượng này ở đây có hai dạng: dạng cổ áo hình quây chuối, vốn là trang phục phổ biến của tượng các nữ thần của gốm Cây Mai thời kỳ đầu, nhất là loại tượng đất nung sơn màu và dạng tượng khác là đồng nữ trẻ trung.

4. Tượng thờ ở đây, trước hết là tượng *Hộ Pháp Vi Đà* thờ riêng biệt trong một am nhỏ chính giữa sân. Đây là kiểu tượng võ tướng hình với y giáp kim khôi trang nghiêm, song không có điểm đặc sắc nào đáng kể so với loại tượng này thuộc dòng gốm Cây Mai. Tất nhiên, cho đến nay, loại tượng Hộ Pháp Vi Đà này, khắp các tỉnh Nam bộ, chỉ có không quá bốn năm tượng.

Khác với tính chất có phần phổ biến của các loại tượng thờ gốm Cây Mai, bộ tượng *Mười hai Mụ Bà* thuộc điện thờ Kim Huệ Thánh Mẫu là bộ tượng độc nhất vô nhị. Ở điện thờ này, như tên gọi của nó, vị nữ thần chủ quản là Kim Hoa Thánh Mẫu (còn gọi

là Kim Hoa Nương Nương) là vị thần bảo hộ cho sản phụ và trẻ sơ sinh. Hai bên thần tượng Kim Hoa Thánh Mẫu, kèm theo *Mười hai Mụ Bà*⁽⁴⁾. Đây là bộ tượng thờ thuộc dòng gốm Cây Mai quý giá không chỉ vì chúng độc nhất vô nhị mà còn là những tác phẩm tạo hình đạt đến trình độ hoàn hảo, biểu hiện tính chất phóng túng trong tư duy sáng tạo.

Cả mười hai tượng đều được thể hiện trong tư thế “ngồi ngai”, song mỗi tượng lại có một kiểu ngồi độc đáo, cá biệt. Chỉ có hai tượng ngồi tương đối ngay ngắn, còn các tượng khác hoặc chân co, chân thẳng, hoặc tréo bàn chân, hoặc tréo ngoáy (gần như ngồi vịch dốc) mà thế ngồi không tượng nào giống tượng nào. Về thế dáng, có tượng được thể hiện ở thế nhìn thẳng, lại có tượng ở thế nghìn nghiêng. Có tượng Bà Mụ đang tắm cho em bé, có tượng bồng trẻ, có tượng bồng trẻ và chăm sóc đứa bé nằm nôi đặt một bên, có tượng bưng bình sữa, có tượng đang nếm sữa - cho trẻ bú, có tượng Bà Mụ đang chải tóc với hai đứa bé bám vật áo, lại có tượng Bà Mụ vừa bồng em bé vừa bú no nê ở một tay và tay kia đưa bánh cho đứa trẻ đợi ở sau lưng và có tượng Bà Mụ bồng hai em bé ở hai tay, bên dưới hai đứa bé lớn chơi trò “bịt mắt bắt dê”: đứa bịt mắt đưa tay quờ quạng đi tìm, và đứa bé kia lại nấp vào gấu áo của Bà Mụ...

Một điều đáng lưu ý ở bộ tượng này là bảng màu men của gốm Cây Mai được khai thác hầu như triệt để nhằm tăng cường sự phong phú đa dạng cho bộ tượng: ngoài màu men lục đậu, lam côban còn có màu trắng ngà, màu vàng đất, nâu đen, nâu đỏ. Rõ ràng là mỗi tượng đã có sự kết hợp các tiểu tượng và các vật phụ, tức đã xuất hiện tính chất “quần thể tiểu tượng”, nhưng việc sử dụng màu men chủ đạo như vậy là hoàn toàn khác với các quần thể tiểu tượng trang trí kiến trúc, ở đó màu xanh lục đậu và màu lam côban là sắc màu chính

4. Ở đây, hiện nay còn có an vị cặp tượng Ông Nhứt - Bà Nguyệt và được thế nhân gọi chệch là Ông Tơ - Bà Nguyệt. Có lẽ đây là hai pho tượng vốn được đặt hai bên bờ mái trước tiền điện như các trường hợp phổ biến ở các đền miếu khác, chúng được đặt vào đây, nơi thờ các nữ thần chủ về việc sanh đẻ; theo đó, hai pho tượng này được coi là hai vị thần hôn nhân: Ông Tơ - Bà Nguyệt.

tạo nên sắc thái chủ yếu được gọi chung là “men lưu ly” hòa vào màu thiên thanh của bầu trời, sáng tươi dưới nắng trời nhiệt đới.

Nói chung, các sản phẩm công nghệ miếu vũ của lò Đồng An / Phú Định ở điện Ngọc Hoàng là một đại tập thành của dòng gốm Cây Mai hoàn mỹ và độc đáo. Chỉ riêng các nghệ phẩm gốm Cây Mai đó thôi cũng đủ làm cho di tích này trở nên quý giá vô ngần. Với tuổi thọ hơn trăm năm, cơ sở tín ngưỡng này nay đã có phần xuống cấp. Do đó, việc tôn tạo là một đòi hỏi bức thiết để bảo tồn di tích này nói chung và để bảo vệ cho tập thành các nghệ phẩm gốm trân quý này nói riêng.

Nói về dòng gốm “Hậu Cây Mai”

Gốm Cây Mai là loại nghệ phẩm nổi tiếng của “xóm Lò Gốm” - địa danh được ghi trong *Bản đồ Gia Định - Sài Gòn* do Trần Văn Học vẽ hồi 1815 - ở vùng đất Đê Ngạn / Sài Gòn xưa, tức Chợ Lớn sau này. Đây là loại sản phẩm công nghệ miếu vũ sành men màu “thái dứu đào” của dòng gốm Quảng. Sở dĩ được gọi tên như vậy bởi nó khởi phát từ các lò gốm tọa lạc quanh chùa Cây Mai (Mai Sơn tự) và sau nó mở rộng ra vùng Phú Lâm, Phú Định, Hòa Lục, Chợ Quán. Niên đại sớm nhất của loại sản phẩm này là năm 1880 (tượng *Giám Trai*, ở chùa Giác Viên, Quận 11, Thành phố Hồ Chí Minh) và niên đại muộn nhất là năm 1921 (Quần thể tiểu tượng ở Quảng Triệu hội quán, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh) đã chỉ ra khoảng thời gian hơn 40 năm thịnh đạt của nó⁽¹⁾ và điều đó không có nghĩa là dòng gốm này đã cáo chung.

1. Như chúng ta biết, cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX, ngoài vùng xóm Lò Gốm ở Đê Ngạn, các làng gốm đã hình thành ở Tân Vạn (Biên Hòa), và Lái Thiêu, Bà Rịa, Hưng Định, Tân Phước Khánh (Thủ Dầu Một). Khi quá trình đô thị hóa ở vùng Chợ Lớn phát triển, nguồn đất nguyên liệu và củi đốt cạn kiệt, các nghệ nhân gốm Cây Mai đã chuyển về các làng nghề gốm ở Biên Hòa, Thủ Dầu Một để hành nghề.

1. Xem Huỳnh Ngọc Trảng - Nguyễn Đại Phúc: *Gốm Cây Mai / Sài Gòn xưa*, Nxb. Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh, 1994.

Địa phương chí tỉnh Biên Hòa (1901) cũng như *Địa phương chí tỉnh Biên Hòa* của Robert (1924) cho biết: Đầu thế kỷ XX, ở Biên Hòa chủ yếu sản xuất lu hũ và chén bát, còn đồ sành Cây Mai bị gián đoạn vì “theo một thỏa thuận với người Hoa ở Chợ Lớn, những người làm gốm ở Biên Hòa không được sản xuất loại sản phẩm Cây Mai”⁽²⁾. Dữ liệu này cho thấy loại sản phẩm Cây Mai cũng đã từng được sản xuất ở Biên Hòa. Còn ở Thủ Dầu Một, theo *Địa phương chí Thủ Dầu Một*, hồi đầu thế kỷ XX, có 40 lò gốm, trong đó có lò sản xuất “loại gốm Cây Mai, nhưng chất liệu kém hơn đồ gốm Cây Mai chính hiệu”⁽³⁾.

Như vậy, gốm Cây Mai từ vùng Đê Ngạn / Chợ Lớn vào đầu thế kỷ XX đã lan tỏa đến Biên Hòa, Thủ Dầu Một và có thể kể thêm là Trường Thọ (Thủ Đức). Kết quả khảo sát thực tế ở Đồng Nai cho thấy dấu vết của gốm Cây Mai ở vùng đất này còn đọng lại ở một số bộ tượng đất nung vùng Tân Vạn - Cù Lao Phố và mặt khác, các nghệ nhân gốm Cây Mai đã góp phần tạo nên dòng gốm mỹ thuật của trường Mỹ nghệ bản xứ Biên Hòa khởi phát từ thập niên 20 của thế kỷ trước.

2. Khác với tính chất “hóa thân” của gốm Cây Mai vào sản phẩm gốm mỹ thuật Biên Hòa, ở Thủ Dầu Một, gốm Cây Mai được một số lò gốm Lái Thiêu kế thừa có tính chất trực tiếp. Qua các di vật gốm hiện tồn, chúng ta thấy các sản phẩm của các lò gốm Lái Thiêu như lò Quảng Hòa Xương, Thái Xương Hòa, Hưng Luân Thái, Hưng Long... là dòng sản phẩm “hậu Cây Mai”. Danh mục sản phẩm của các lò này rất phong phú. Sau đây là một số sản phẩm tiêu biểu của các lò này mà chúng tôi đã thấy được.

2. *Monographie de la province de Bien Hoa*, Ménard, 1901, p. 43 - 44; M. Robert: *Monographie de la province de Bien Hoa*, Saigon, Imp. du Centre / Loui Minh, 1924, p. 119.

3. *Monographie de Thu dau mot*, B.S.E.I, 1910, p. 23 - 24: “Le nombre de poteries installées dans la province est de 40 dont 5 à An Thanh, 8 à Hưng Dinh, 1 à Tân Thới, 14 à Phú Cuông, 3 à Bình Chuan et 9 à Tân Khanh. La principale fabrique est établie à Lai Thieu, centre le plus commercant de l'arrondissement. De cette fabrique sortent des produits du genre “Cay Mai” mais bien inférieurs come matière et surtout comme fini”.

	Tên gọi	Bản lò	Địa chỉ
1	Quần thể tiểu tượng	Thái Xương Hòa / Đồng tây gia phụng cúng / Đình dậu niên (1897)	Chùa Bà Lái Thiêu
2	Quần thể tiểu tượng: Ông Nhứt - Bà Nguyệt, Hai quan hầu	Thái Xương Hòa tạo	Nhà mố, Ông Quới lập 1916, Ông Sắc tái thiết 1967 Chùa Huỳnh Kim, Gò Vấp
3	Tượng gốm đất nung: Kim Hoa phu nhân, Thiên Hậu cung, Tài Bạch Tinh Quân,	Thái Xương Hòa kính tống, Đình sửu niên (1901)	Phú Tồn hội quán Lái Thiêu
4	Lân	Quảng Hòa Xương xuất phẩm	Sưu tập tư nhân
5	Phụng	Thái Xương Hòa xuất phẩm	Sưu tập tư nhân
6	Lưỡng long tranh châu	Thái Xương Hòa xuất phẩm Quảng Hòa Xương xuất phẩm	Đình Tân Nghĩa, Quận 5, Thành phố Hồ Chí Minh
7	Ông Nhứt - Bà Nguyệt	Hưng Luân Thái	Sưu tập tư nhân
8	Lư hương	Hưng Luân Thái	Sưu tập tư nhân
9	Lam Thái Hòa, Hán Chung Ly	Quảng Hòa Xương	Sưu tập của Nguyễn Hữu Phúc (Lái Thiêu)
10	Tượng Châu Xương	Quảng Hòa Xương điều	Bảo tàng Thành phố Hồ Chí Minh (thuộc bộ sưu tập tượng gốm Lái Thiêu, giữa thế kỷ XX)

Nói chung, các quần thể tiểu tượng của lò Thái Xương Hòa có niên đại đồng thời với gốm Cây Mai. Chúng đạt chất lượng không thua kém các sản phẩm cùng loại của gốm Cây Mai. Hơn nữa, một cách tổng quát, sản phẩm của lò Thái Xương Hòa có phần trau chuốt hơn về mặt tạo hình, việc chăm men có dụng công cẩn thận và lâu dài có phần thanh nhã hơn. Loại tượng rời, như Ông Nhứt - Bà Nguyệt, quan hầu cũng được tạo dáng thanh tú từ tư thế tượng đến chi tiết, màu sắc trang phục...

Các tượng linh thú (lân, rồng, phụng...) của các lò Quảng Hòa Xương, Hưng Luân Thái có hình tượng và kiểu thức gần như mô phỏng loại tượng cùng loại của gốm Cây Mai; riêng màu men bóng do chất men kính mới và sắc màu có phần tươi sáng, không u nhũ như men màu gốm Cây Mai truyền thống. Các loại đôn chậu và sản phẩm khác của lò Hưng Long có kiểu dáng gần như là phiên bản của gốm Cây Mai, song cốt đất già dặn và màu men chấm tia có phần phóng túng.

Nói chung, do tính chất nhiều tương đồng ít dị biệt so với sản phẩm gốm Cây Mai nên giới cổ ngoạn thường bị nhầm lẫn. Đến nay, một số người gọi đó là loại gốm “Lái Thiêu giả”; lại có người gọi là đồ “Cây Mai lờ”. Với những gì trình bày trên đây, chúng tôi liệt các loại sản phẩm gốm này vào dòng gốm “hậu Cây Mai”. Chúng là những vật chứng cho thấy gốm Cây Mai không hề bị tuyệt diệt mà được bảo lưu theo thời gian tang hải thương điên.

Gốm Sài Gòn - nghệ phẩm một thời vang bóng

Sau đợt khai quật di tích lò gốm Hưng Lợi (tục danh là “lò Cây Keo”, ở Phường 16, Quận 8, Thành phố Hồ Chí Minh) hồi năm 1997 - 1998, thuật ngữ “Gốm Sài Gòn” được các nhà khảo cổ đảm trách cuộc khai quật này đề xuất và sau đó, trong một số bài viết, luận án cũng sử dụng tên gọi “Gốm Sài Gòn” để chỉ chung cho tất cả các sản phẩm gốm “bao gồm nhiều khu lò, nhiều loại sản phẩm, nhưng đặc sắc nhất là đồ gốm trang trí mỹ thuật”. Tuy nhiên, trong thực tế, các sản phẩm gốm được công chúng, đặc biệt là các nhà sưu tập và giới buôn bán đồ cổ gọi “Gốm Sài Gòn” là các sản phẩm “trắng xanh” hay “ngũ sắc” (tức gốm có áo men trắng vẽ men xanh lam / cô ban hay vẽ nhiều màu) thuộc loại “bạch đứu đào” của dòng gốm Tiểu (Triều Châu). Một cách tổng quát, tên gọi “Gốm Sài Gòn” như vậy khu biệt với loại sản phẩm sành men màu “thái đứu đào” thuộc dòng gốm Quảng, được gọi phổ biến là “Gốm Cây Mai” và cũng khu biệt với sản phẩm “hắc đứu đào” (bao gồm sản phẩm sành da lu / sành nâu, đồ sành men đen, men da lươn...) thuộc dòng gốm Phước Kiến. Nói chung, “Gốm Sài Gòn” là tên gọi để chỉ các sản phẩm “bạch đứu” đạt chất lượng tạo tác cao - cả về kỹ thuật lẫn mỹ thuật - được sản xuất ở Sài Gòn vào những thập niên đầu của thế kỷ XX.

1. Để có thể truy cứu về tông tích của “Gốm Sài Gòn” buộc chúng ta điểm lại các tư liệu lịch sử liên quan về nghề gốm ở vùng đất nay thuộc Thành phố Hồ Chí Minh.

Trong tài liệu thư tịch đầu thế kỷ XIX, địa danh “Xóm Lò Gốm” được nhắc đến trong *Gia Định thành thông chí* (tại mục nói về việc đào kênh Ruột Ngựa / sông Mã Trường), trong bài phú *Cổ Gia Định phong cảnh vịnh* và đặc biệt là trong *Bản đồ Gia Định tỉnh* (do Trần Văn Học vẽ vào năm 1815) xác định “Xóm Lò Gốm” (chữ Nôm) tại khu vực Phú Lâm (thuộc Quận 6, Thành phố Hồ Chí Minh).

Cuối thế kỷ XIX, năm 1882, M. Derbes, trong công trình *Nghiên cứu về kỹ nghệ đất nung ở Nam Kỳ*, tại *Bảng thống kê về việc sản xuất đồ đất nung ở Nam Kỳ* cho biết ở vùng Chợ Lớn có 30 lò (nguyên văn *briqueteries*: lò gạch ngói) và chú thích thêm: “Ở Chợ Lớn, người ta sản xuất nhiều đồ gốm thông dụng, đặc biệt là lu hũ. Tại Cây Mai có một lò sản xuất đồ sành (céramiques). Các lò này tọa lạc ở Hòa Lục (nay thuộc Phường 16, Quận 8), Phú Định (Phường 10, Quận 6), Cây Mai (Phường 16, Quận 11), Lò Gốm (Phường 6, 9, 10, Quận 11), Vinh Hoi / Vinh Hội (Phường 13, Quận 8), Lien Thanh / Liên Thành (Phường 10, 11, 14, Quận V)⁽¹⁾.”

- Điều cần lưu ý ở đây là số lượng 30 lò gạch ngói của Derbes thống kê không phải là 30 lò gốm nói chung như một số trích dẫn lơ mơ đã công bố. Chúng ta không có dữ liệu xác định số lượng lò gốm ở đây, song ngoài chú thích hoạt động sản xuất đồ gốm và đồ sành của Derbes nói trên, hoạt động sản xuất của các lò gốm được xác định qua việc họ đã thành lập hội đoàn nghề nghiệp mà bằng chứng là tấm biển “Đào Lư Hội Quán”, ghi niên đại là năm 1884, hiện tồn ở đình Phú Hòa, nằm trên bờ rạch Lò Gốm (Phường 11, Quận 6) và tên của hội quán này còn tồn tại trên đôi liễn ghi năm 1908 của đình Phú Hòa.

1. Derbes, *Etude sur les industries des terres cuites en Cochinchine*, Excursions et Reconnaissances, 1882, tập 12, tr. 433.

Năm 1899, trong văn bia tại Tuệ Thành hội quán ghi lại danh sách những cơ sở kinh doanh buôn bán và cá nhân đóng góp tiền cho việc làm xe cứu hỏa đã nêu tên của các lò gồm: *Hợp Hòa điều, Đạt Thành điều, Hiệu Bửu Nguyên, Đồng Hòa điều, Phú Nhuận điều, Quảng Tú Thuận điều, Hợp Hưng điều, Chính Long điều, Đào Xương điều, Quảng Hợp Thành điều*⁽²⁾.

Nhìn chung, các thông tin từ hai tư liệu cuối thế kỷ XIX trên, so với kết quả điều tra thực tế ở các di tích gốm hiện tồn có chênh nhau về địa điểm lò gốm và tên lò. Rõ ràng là danh sách tên lò trong văn bia Tuệ Thành hội quán chỉ ghi những lò có đóng góp tiền và danh sách trên không bao gồm đủ tất cả các lò gốm hiện có hồi bấy giờ. Điều tra các di tích chúng ta thấy có lò *Hòa Lợi Tường* (ở Miếu Tổ nghề kim hoàn Lê Châu) và ở Thất Phủ Thiên Hậu Cung (trong sân Trung tâm thể dục - thể thao Tỉnh Võ) hay lò *Nam Lợi An* (đình Linh Tây / Thủ Đức, Thất phủ Thiên Hậu Cung / Sa Đéc. Về địa điểm, di tích ở hội quán Tam Sơn (Quận 5, Thành phố Hồ Chí Minh) chỉ rõ là do lò Đào Xương ở Chợ Quán tạo tác (*Tả Quan, Đào Xương điều tạo*, *Bính Thìn niên* - 1916). Nói cách khác, ngoài các địa điểm mà Derbes đã nêu có thêm một khu vực khác là Chợ Quán / Tả Quan. Có thể lò gốm khu vực này, cụ thể là lò Đào Xương chẳng hạn, được lập sau khi Derbes tiến hành khảo sát, tức sau năm 1882. Tuy nhiên, khu vực này, theo hồi ký của nhà văn Bình Nguyên Lộc thì tại địa điểm chợ Hòa Bình (Quận 5) vào khoảng năm 1926, có “*Một dãy lò gốm bị bỏ hoang (...) Gắn mười lò gốm nằm cạnh nhau, giống hệt tường thành xưa bị phá bể từng khoảng*”⁽³⁾. Thông tin này cho chúng ta hình dung ra qui mô của hoạt động sản xuất đồ gốm ở khu vực này và đồng thời đặt ra những tồn nghi về đặc điểm chủng loại sản phẩm, cội nguồn của chúng v.v...

2. Litana - Nguyễn Cẩm Thúy, *Bia chữ Hán trong hội quán người Hoa tại Thành phố Hồ Chí Minh*, Nxb. Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1999, tr. 292 - 296. Chú ý: Ở bia này không có lò Hưng Lợi như một số bài viết đã dẫn nhầm.

3. <http://www.binhnguyenloc>

- Về hoạt động sản xuất đồ gốm đầu thế kỷ XX, chúng ta không có được tư liệu nào, song trong tập *Việt Nam Hoa kiều thương nghiệp niên giám* (xuất bản 1945), chúng ta có được danh sách 28 các tiệm buôn bán đồ gốm sứ “Từ khí thương”, trong đó 14 hiệu thuộc Sài Gòn (Tây Cống) và 14 hiệu ở Chợ Lớn (Đế Ngạn)⁽⁴⁾.

- Sau đó, các tác giả sách *Tây Đế niên giám* (xuất bản 1949) cho chúng ta thông tin về “Từ khí công hội”, tức hoạt động của tổ chức nghề nghiệp của các lò gốm và danh mục các chành buôn bán đồ gốm sứ ở Chợ Lớn - Sài Gòn:

“Tổ chức nghề nghiệp gốm sứ Đồng nghiệp công hội, địa chỉ tại Đế Ngạn: số 16 đường Đại Thị Nhai / Rue du Marche (nay: Mạc Cửu, Quận 5) lấy hiệu là Nam Phong, thành lập hơn 10 năm nay (tức khoảng 1939 - ND) và ngưng hoạt động sau thế chiến Thái Bình Dương bùng phát. Sau hòa bình mới tổ chức lại. Vào ngày 10 tháng 2 Dân quốc năm thứ 36 (1947) tuyển cử lại 7 hiệu đồng thời là hội viên, gồm *Nam Phong, Hằng Phong, Pháp Vũ, Hoàng Hưng, Đào Hưng, Sanh Xương, Công Xương*. Các hội viên này chịu trách nhiệm làm quản lý và giám sát công việc của ngành cũng như công việc hội vụ và nghiệp vụ phát triển đồng đều không ai hơn kém ai.

“Ngoài ra còn một số chành như *Hồng Phát* của ông Lê Nguyệt, *Chánh Hưng* của ông Diệp Nghiêu Quang, *Thông Hoa* của ông Chung Sĩ, *Đạo Sanh Sạn* của ông Chung Nãi, *Vinh Sanh Sạn* của ông Liêu Thủy, *Liên Hưng* của ông Trương Hương Niên, *Thông Hoa* của ông Diệp Thị, *Mỹ Kiên* của ông Tăng Quang, *Trung Nguyên* của ông Huỳnh Thiêm, *Nam Dương* của ông Trương Chí Tàn, *Mỹ Nam* của ông Hứa Hòa, *Nam Hưng* của ông Thái Diễm, *Kim Long* của ông Huỳnh Kim Long, *Hiệp Thành* của ông Lý Hương, *Thọ Kí* của ông Thái Phước, *Nghiêm Lan Xương* của ông Nghiêm Lan Phương, *Huê Hòa* của ông Hứa Chiêu, *Thượng Hải* của ông Tăng Hữu, *Cường Hoa*

4. *Việt Nam Hoa kiều thương nghiệp niên giám*, xuất bản năm Dân quốc thứ 34 (1945), tr. 108. Tài liệu do nhà sưu tập gốm Cây Mai Lưu Kim Chung cung cấp và dịch.

của ông Tăng Hòa, *Vạn Nguyên* của Trương Thị Ba, *Tần Mỹ* của ông Lâm Văn Khiêm, *Đông Hoa* của ông Chung Văn, *Hiệp Quấn* của ông Tăng Xuân, *Nam Phát* của ông Lê Hữu Trung, *Khôn Kí* của ông Đỗ Khôn, *Tam Dân* của ông Huỳnh Lan, *Đại Sanh* của ông Bành Anh, *Vinh Thuận* của ông Dương Cẩm.”⁽⁵⁾

Nhìn chung, các tài liệu thư tịch trưng ra trên đây cung cấp cho chúng ta một bức tranh tổng quát về hoạt động sản xuất và buôn bán gốm sứ ở Sài Gòn - Chợ Lớn nửa đầu thế kỷ XX. Trong danh mục các lò và chành, đến nay di tích còn tồn tại là tiệm *Nam Phong*, chành *Từ khí phát khách / Châu Ích Phong sạn...* ở khoảng các số nhà 160 đến 170 Bến Chương Dương / Đại lộ Võ Văn Kiệt, phường Cầu Ông Lãnh, Quận 1, tức thuộc phạm vi Sài Gòn chứ không thuộc phạm vi Đế Ngạn / Sài Gòn xưa (tức Chợ Lớn). Có lẽ do sự hưng thịnh của hoạt động mua bán sản phẩm gốm sứ ở khu vực Tây Cống này nên thế nhân định danh chúng là “Gốm Sài Gòn”.

2. Danh sách lò gốm và tiệm / chành bán đồ gốm sứ ở Chợ Lớn - Sài Gòn từ những năm cuối thế kỷ XIX đến giữa thế kỷ XX được ghi chép trong các tài liệu dẫn trên không chứa đựng thông tin cụ thể để có thể xác định: 1/ Lò nào thuộc dòng gốm nào (ngoại trừ các lò thuộc dòng gốm Quảng thái dứu đào - được gọi là gốm Cây Mai); và 2/ Các tiệm / chành nào buôn bán sản phẩm gốm sứ nhập khẩu, tiệm / chành nào bán đồ gốm sứ nội hóa hoặc cả sản phẩm nhập khẩu lẫn sản phẩm nội hóa. Đây là một trở ngại khó vượt qua để có được những nhận định chính xác và như vậy, buộc chúng ta phải tiếp cận bằng cách liên kết các cứ liệu có được với các dữ liệu lịch sử để có những giả định liên quan đến đối tượng đang tìm hiểu: Gốm Sài Gòn.

Trước hết, các dữ liệu có được từ di tích lò Cây Keo / Hưng Lợi (Quận 8) cho chúng ta biết được cơ cấu sản phẩm (được cho rằng thuộc 3 giai đoạn), gồm: 1/ Đồ đựng sành nâu, chủ yếu là lu chứa

nước; 2/ Các loại hũ men nâu, men vàng: hũ, khạp, hộp, chậu, vìm... và đồ “bỏ bạch” (trắng mỏng): siêu, ơ, nổi tay cầm dưới đáy có bằng lò “*Hưng Lợi diêu*”... bên trong có tráng men chống thấm và chậu sành men màu, bỏ ô trang trí hoa văn; và 3/ Đồ xanh - trắng (áo men trắng vẽ lam) và men đa sắc: chén, tô, đĩa, ly, cốc, muống được xác định niên đại nửa đầu thế kỷ XX. Một số sản phẩm có chữ Hán: *Hưng Lợi, Kim Ngọc, Chấn Hoa xuất phẩm, Nhất phiến băng tâm*⁽⁶⁾.

Trong cơ cấu sản phẩm của lò Cây Keo / Hưng Lợi, chúng ta nhận ra các loại sản phẩm của các dòng gốm; đặc biệt, sản phẩm gốm của giai đoạn 3 là thuộc loại sản phẩm gốm “bạch dứu” của dòng gốm Tiểu. Một số di vật khai quật được thuộc dòng gốm này trong giới sưu tập gốm Nam bộ hiện có những mẫu đối chứng lành lặn. Tất cả những sản phẩm đó đã chỉ ra chúng được sản xuất cùng niên đại, tức “khoảng nửa đầu thế kỷ XX” - theo kết quả nghiên cứu từ cuộc khai quật lò gốm Hưng Lợi do các nhà khảo cổ thuộc Bảo tàng lịch sử Việt Nam tại Thành phố Hồ Chí Minh công bố. Các sản phẩm bạch dứu thời khởi phát này về chất lượng, đặc biệt về mặt chất lượng thẩm mỹ còn non yếu và chính vì vậy, dòng gốm này không được thế nhân đương thời đánh giá cao như đồ gốm công nghệ miếu vũ Cây Mai, thuộc dòng gốm Quảng “thái dứu đào”. Nói cách khác, gốm mỹ thuật Cây Mai với chất lượng trội bật đã lấn át các dòng gốm gia dụng khác nên đã thành danh; và mãi về sau, sớm nhất là vào khoảng 1920 - 1930, dòng gốm bạch dứu này, nhờ những điều kiện lịch sử thuận lợi mới phát triển đạt được chất lượng đáng chú ý! Trước hết, tình hình kinh tế - xã hội ở Nam Kỳ kể từ đầu thế kỷ XX cho đến mấy thập niên sau đó, đã có những bước chuyển biến khác xưa: giới thương gia, điền chủ, công chức... hình thành một tầng lớp xã hội sung túc, có nhu cầu theo đòi lối sống phong lưu,

5. Lý Văn Hùng, Thôi Tiêu Nhiên, Tào Tín Phu: *Tây Đế niên giám*, Nxb. Vạn Quốc, 1949, tr. 142. Lưu Kim Chung cung cấp và dịch.

6. Nguyễn Thị Hậu và các tác giả, *Báo cáo khai quật di tích lò gốm Hưng Lợi Phường 6, Quận 8, Thành phố Hồ Chí Minh*, Bảo tàng Lịch sử Việt Nam tại Thành phố Hồ Chí Minh, 1999. Xem thêm: Nguyễn Thị Hậu: “Xóm Lò Gốm Sài Gòn xưa”, tạp chí Văn hóa - Nghệ thuật, số 4, 1998; Phí Ngọc Tuyền *Nghề gốm ở Thành phố Hồ Chí Minh*, Luận án Tiến sĩ Lịch sử, Thành phố Hồ Chí Minh, 2005.

mua sắm các loại hàng hóa thời thượng, sang trọng; theo đó, các loại đồ gia dụng gốm sứ có chất lượng ra đời nhằm đáp ứng nhu cầu của giới tiêu dùng. Đây là tiền đề để ngành sản xuất và buôn bán sản phẩm gốm sứ ở Chợ Lớn - Sài Gòn phát triển mạnh mẽ như những ghi chép trong các tài liệu thư tịch đã dẫn trên đây. Một điều kiện quan trọng khác là đội ngũ nghệ nhân gốm sứ mới được tăng bổ từ dòng người Hoa nhập cư mà cụ thể là những thợ gốm Phong Khê (Triều Châu, tỉnh Quảng Đông).

Phong Khê là địa phương có truyền thống sản xuất gốm lâu đời và trong lịch sử thăng trầm bất định. Song kể từ 1856, nhờ nhà Thanh mở hải khẩu Sán Đầu để đẩy mạnh việc giao thương với nước ngoài, nên nghề gốm Phong Khê phát triển mạnh. Các mặt hàng gốm sứ trắng men, độc sắc hay xanh trắng do xứ Phong Khê được phục hồi và nở rộ từ đầu năm 1915 để đáp ứng nhu cầu trong nước và châu Âu lẫn Đông Nam Á. Theo tác giả sách *Lịch sử gốm sứ Phong Khê* thì thời kỳ hưng thịnh của gốm Phong Khê là từ 1915 đến 1939 và “trong thời Dân quốc, Phong Khê cũng nhập khẩu các loại men từ nước ngoài để sản xuất đồ gốm trắng men màu. Giống như fencai (men *phấn thái*), các loại men này được sử dụng để trang trí đồ gốm sứ độc sắc nung quá lửa”.

Tài liệu nói về gốm Phong Khê đã dẫn trên cũng cho biết: “Một yếu tố quan trọng góp phần vào sự thành công của các sản phẩm gốm sứ Phong Khê là mạng lưới tiếp thị rộng rãi. Rất nhiều người Triều Châu trong đó có nhiều người từ Phong Khê di cư ra nước ngoài đến các nước Đông Nam Á bao gồm Malaysia, Singapore, Thái Lan và Việt Nam. Họ thành lập các cửa hàng nhằm quảng bá các sản phẩm gốm sứ từ Triều Châu. Một vài người thậm chí còn mở lò gốm và sản xuất các sản phẩm gốm sứ, đáng chú ý nhất là ly đựng mù cao su và chậu hoa để bàn. Các thợ gốm ở Lái Thiêu rất nổi tiếng trong việc sản xuất các đồ gốm sứ giống hệt như ở Phong Khê. Vào năm 1923 sau công nguyên, chính quyền Việt Nam đưa ra thuế nhập khẩu quá cao đối với đồ gốm sứ ngoại nhập. Trong cuốn sách của mình về lò gốm tại Phong

Khê xứ Triều Châu (枫溪潮州窑), ông Li Bingyan cho rằng vì tăng thuế suất, Phong Khê xứ Triều Châu đã ngừng xuất khẩu đồ gốm sứ tại đây cho Việt Nam. Nhưng vì nhu cầu cao, một số thương gia ở Việt Nam đã thuê một vài thợ gốm ở Phong Khê đến Việt Nam để sản xuất ngay tại địa phương. Ngay cả lớp đất sét làm thành phần chính sử dụng ở Phong Khê cũng được nhập khẩu.”⁽⁷⁾

Như vậy, do nhân duyên lịch sử, khởi đi từ cái mốc 1923, với những tri thức và kỹ năng của đội ngũ nghệ nhân gốm Phong Khê nhập cư vào Sài Gòn - Chợ Lớn đã làm cho dòng gốm bạch dửu phát triển, đạt được dòng sản phẩm chất lượng cao. Trong bối cảnh lịch sử đó, chúng được định danh là “Gốm Sài Gòn” - bởi danh xưng Sài Gòn bấy giờ có phần thời thượng của xứ đô hội được mệnh danh là Hòn ngọc Viễn Đông.

3. Theo nhà sưu tập Lê Nhân Kiệt, “Gốm Sài Gòn” được liệt thành bốn hạng: “*Nhất Cẩm, nhì Như, tam Nam, tứ khác*”; có nghĩa là xét về chất lượng “Gốm Sài Gòn” thì sản phẩm của lò Cẩm Hợp đứng hạng nhất; kế đó, hạng nhì là sản phẩm của lò Như / Như Hợp; thứ ba là sản phẩm của lò Nam Phong; và hạng thứ tư là sản phẩm của các lò khác. Tuy nhiên, theo nhà sưu tập Hồ Hoàng Tuấn thì sản phẩm của lò Cẩm Hợp có số lượng rất ít, không đa dạng về chủng loại và chúng là sản phẩm của lò Cẩm Hợp (ở Phong Khê) được nhập cảng. Theo Hồ Hoàng Tuấn thì “Nhứt Nam, nhì Nhữ, tam còn lại”, tức sản phẩm gốm Sài Gòn thì đồ Nam Phong là thượng phẩm, kế đó là đồ Nhữ Hợp và hạng ba là sản phẩm của các lò khác. Theo Hồ Hoàng Tuấn, thương hiệu Nam Phong vốn được nổi danh trong xứ, các đề tài, đồ án trang trí có nét riêng mới mẻ khu biệt với phong cách nghệ thuật cổ điển trên đồ gốm sứ Trung Quốc. Đây là loại gốm có chất lượng: cốt xương dày, danh, không thấm nước, đạt đến loại bán sứ (tử khí) và di vật hiện tồn có nhiều chủng loại sản phẩm (lọ hoa, bình trà, khay, chung

7. N.K.Koh, *Đồ sứ cuối Thanh-dầu thời Dân quốc tại Phong Khê, Triều Châu, tỉnh Quảng Đông*, Koh-antique.com [4. Apr 2014], Nam Khánh dịch. <http://covattinhhoa.vn>

tách, tô tượng, ống nhỏ, gối kê, chổi rượu, bình lọc nước, lư hương, chậu hoa, đồ lưu niệm...) có văn tự xác định rõ tên lò, xuất xứ, niên đại, thậm chí có cả tên người / cơ sở biểu tặng lẫn đối tượng được biểu tặng, có thể làm tiêu bản để đối chứng, nghiên cứu. Chẳng hạn các lư hương ở một chùa cổ nọ ghi rõ tên lò Nam Phong, có các niên đại 1934, 1936, 1943; hoặc chậu hoa của nhà sưu tập Đỗ Quyên (An Giang) có dòng chữ để tặng cho Nghĩa An học hiệu, ghi năm 1939 (*Bính tý, Nghĩa An học hiệu huệ tồn*)... Thông tin đó cho chúng ta đoán biết thời gian hoạt động của lò này cũng như thời thịnh phát của gốm Sài Gòn.

Theo nhà sưu tập Nguyễn Anh Kiệt thì ngoài sản phẩm của các lò Cẩm Hợp, Nhữ Hợp và Nam Phong còn có sản phẩm của các lò Thành Hợp, Hưng Hợp, Ngọc Ký, Nguyên Ký, Hằng Ngọc, Cường Hưng... và rất nhiều sản phẩm “Gốm Sài Gòn” hiện tồn, xác định được chắc chắn bằng phương pháp đối chiếu cả về chất liệu, hình họa, đồ án trang trí... nhưng không có “bằng lò” - tức không có tên hiệu lò sản xuất ở trên sản phẩm. Riêng trường hợp sản phẩm của lò Cẩm Hợp thì rõ ràng là tài liệu về gốm sứ Phong Khê có xác nhận là lò Cẩm Hợp ở bên Trung Quốc, song tài liệu cũng chỉ rõ rằng lò Cẩm Hợp là “nhà sản xuất lớn nhất” loại sản phẩm “trang trí kiểu tro thung các họa tiết hình hoa, đặc biệt là hoa mạn”⁽⁸⁾. Do đó, chúng ta không loại trừ khả năng nghệ nhân gốm Phong Khê ở Sài Gòn - Chợ Lớn đã sử dụng bằng tên lò này trên sản phẩm của mình để tôn sản phẩm của mình vốn có gốc từ lò Cẩm Hợp nổi tiếng. Do đó, sản phẩm có tên lò Cẩm Hợp là trường hợp tồn nghi, chưa kết luận được.

Trong các hiện vật của nhà sưu tập Nguyễn Anh Kiệt có một số sản phẩm (muống, bình hoa, ống nhỏ, chai gốm trắng...) là những “mẫu đối chứng” của các sản phẩm bạch đúu khai quật được từ di tích lò Hưng Lợi. Như đã nói trên, do chất lượng của dòng gốm bạch đúu này có phần non kém so với sản phẩm được gọi là “Gốm Sài Gòn” sau này nên có thể liệt chúng vào thời kỳ mới khởi phát. Điều này đầy niên đại

8. Xem N.K.Koh, bđd, tr. 14.

khởi phát của “Gốm Sài Gòn” tới những năm cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Nói cách khác, tuy định danh vào những năm 1920 - 1930, song dòng gốm này đã khởi phát từ cái mốc trước đó. Mặt khác, khi “Gốm Sài Gòn” phát triển thì dòng gốm bạch đúu cũng phát triển mạnh mẽ ở Bình Dương. Do đó, cũng có những loại sản phẩm tương đồng, nhất là về hình họa và kiểu thức, phong cách trang trí mỹ thuật. Có những trường hợp cần phải dụng công tìm hiểu may ra mới có được kết luận xác thực. Theo nhà sưu tập Nguyễn Anh Kiệt, trường hợp các sản phẩm vẽ các đề tài mỹ thuật cổ, có ghi cụm từ “*Phóng cổ nhân*” (tức “phỏng theo người xưa”) là biệt danh của nghệ nhân nào là câu hỏi hóc búa cần truy cứu ở nhiều khía cạnh: Một là, đối chiếu về bút pháp, các đặc điểm mỹ thuật của đồ án trang trí trên các sản phẩm “Gốm Sài Gòn” có để biệt danh “Phóng cổ nhân” ta dễ nhận ra sự tương đồng với các đồ án trang trí trên gốm Lái Thiêu của nghệ nhân vẽ gốm thời danh Ngô Khôn; hai là, theo kết quả điều tra hồi cố từ gia đình nghệ nhân Ngô Khôn thì lúc sinh tiền, Ngô Khôn đã từng vẽ cho nhiều lò gốm ở Sài Gòn lẫn các lò gốm ở Bình Dương như lò Duyệt An (Hóa An, 1941), lò Thành An (1960)... Nói chung, hành trạng của nghệ nhân Ngô Khôn trùng khít với quá trình hưng khởi của “Gốm Sài Gòn”.

Gốm Sài Gòn thuộc chung dòng “bạch đúu” với dòng gốm này của gốm Lái Thiêu. Vậy chúng có đặc điểm khác biệt nào? Các nhà sưu tập đều nhất trí rằng: 1/ Gốm Sài Gòn tráng men cả bên ngoài lẫn bên trong, khác với gốm Lái Thiêu chỉ có men bên ngoài; 2/ Xương gốm trắng, cứng đanh (ngạnh đào / sành cứng; có trường hợp gọi là “bán sứ”) khác gốm Lái Thiêu: cốt ngà ngà qua xám, xốp (nhu đào); 3/ Lớp men áo ngoài bóng hơn lớp áo của gốm Lái Thiêu; và 4/ Nhìn chung, gốm Sài Gòn được trau chuốt, tô vẽ công kỹ hơn gốm Lái Thiêu và do đó, được giới chơi đồ cổ yêu chuộng hơn.

Nói chung, những tri thức được tập hợp từ nhiều nguồn và đặc biệt là những sở kiến của nhiều nhà sưu tập “Gốm Sài Gòn” trên đây đã xác định sự khác biệt của dòng sản phẩm được gọi là “Gốm Sài Gòn” với đồ “Gốm Cây Mai” ở xứ Đế Ngạn / Sài Gòn xưa.

Đặc phẩm công nghệ miếu vũ gốm Biên Hòa ở Nghĩa Nhuận Hội quán

1. Nghĩa Nhuận hội quán (số 27 đường Phan Văn Khỏe, Phường 13, Quận 5, Thành phố Hồ Chí Minh) nguyên là đình thờ thần Thành Hoàng bốn cảnh của thôn Thanh Bình, huyện Bình Dương, tỉnh Gia Định (theo sắc thần, phong tặng vào năm Tự Đức ngũ niên, 1852). Năm 1879, đình làng được tái thiết và đổi thành Nghĩa Nhuận hội quán. Từ đó được trùng kiến trùng tu nhiều lần. Di tích hiện tồn là thành tựu của lần trùng kiến qui mô từ năm 1940 đến năm 1960. Đây là kiến trúc thờ tự theo thức kiến trúc “Tứ hợp viện” và vật phẩm kiến trúc - mỹ thuật được chọn lựa kỹ, gốm sản phẩm đá của làng chạm khắc đá Bửu Long (Đồng Nai), các nghệ phẩm điêu khắc gỗ do cánh thợ họ Huỳnh ở Chợ Đệm (Thành phố Hồ Chí Minh) đảm trách và các sản phẩm trang trí kiến trúc làm bằng sành men màu thuộc dòng gốm Biên Hòa. Đây là một tập thành các sản phẩm công nghệ miếu vũ, do Hợp tác xã Mỹ nghệ Biên Hòa (thuộc trường Mỹ nghệ bản xứ Biên Hòa) tạo tác.

2. Trường Mỹ nghệ Bản xứ Biên Hòa vốn là trường dạy nghề lập hội đầu thế kỷ XX. Riêng nghề gốm, trong suốt 20 năm đầu chỉ

đạt được kết quả hạn chế và bắt đầu khởi sắc từ năm 1923, khi bà M. Balick, vốn tốt nghiệp trường gốm Limoges, đứng ra phụ trách việc đào tạo ngành gốm. Sau thời gian tìm hiểu kỹ thuật gốm bản xứ, bà M. Balick xác định dòng gốm men màu, chạm khắc công kỹ các mô-típ trang trí theo các đồ án đa dạng. Bà cùng các cộng sự nghiên cứu trên cơ sở kế thừa kinh nghiệm của gốm bản xứ với những canh cải mới mẻ. Kết quả là sau thời gian thử nghiệm, một dòng gốm mỹ thuật Biên Hòa ra đời với cốt đất chịu lửa cao và các loại men màu đặc trưng: men ta trắng ngà, men xanh đồng ngả màu ngọc, men xanh dương, men vàng ta, men đá đỏ... Thành tựu cuối cùng là tạo nên các sản phẩm men màu có sắc thái trầm mặc, sâu lắng, gọi nên một mỹ cảm phác thực khác với tính chất sắc sỡ, bóng lộn bên ngoài của các sản phẩm thuộc các dòng gốm khác đương thời. Ở đây, chúng ta vừa cơ hồ cảm nhận sắc thái cổ kính của sản phẩm thuộc dòng gốm Cây Mai, song khó tìm được căn cứ xác thực để xác nhận mối quan hệ của gốm Cây Mai trong các sản phẩm gốm mỹ nghệ Biên Hòa mặc dù có dữ liệu khả tín về việc nghệ nhân gốm Cây Mai đã tham gia vào việc giảng dạy ở ban gốm của trường này. Tuy nhiên, điều đó có khác khi chúng ta quan sát các sản phẩm công nghệ miếu vũ của dòng gốm mỹ nghệ Biên Hòa ở một số kiến trúc, đình, chùa ở Biên Hòa, Cù Lao Phố... và đặc biệt phong phú là ở Nghĩa Nhuận hội quán.

Hiện vật dễ nhận ra sự gắn gũi của gốm Biên Hòa và gốm Cây Mai là 6 đơn nguyên “quần thể tiểu tượng” với các tượng nhỏ dưới tòa lầu cổ kính đặt ở 4 góc tiền điện và hai góc tả hữu mặt tiền chính điện ở di tích Nghĩa Nhuận hội quán.

Kế đó là bộ tượng *Luồng long tranh châu* đặt trên bờ nóc di tích này. Một cách đại thể đó là cặp rồng thân tròn uốn khúc, ẩn trong các mảng tường vân châu vào trái châu đặt ở vị trí trung tâm, với bên dưới là con cá chép uốn cong cổ sức để nhảy vọt lên vũ môn tam cấp. Mặt khác, ở dòng gốm Biên Hòa này cũng có những sáng tạo mới mẻ về các dạng rồng cách điệu: thân ngắn, mập mạp, hình khối gãy gọn. Đặc biệt độc đáo là phần đài bệ “vũ môn” được tạo hình bằng những mảnh

gốm tựa như vực đá dựng đứng thay vì dạng hoa văn sóng nước “thủy ba” thường thấy. Lại nữa, ở hai đầu bờ nóc lại phối cặp *Long thăng có* hình tượng cách điệu cao tạo nên một đồ án trang trí có phần đặc sắc so với truyền thống. Các con rồng ở cuối bờ giải, nằm ở vị trí đầu đao là dạng rồng cách điệu hoặc dạng dây lá cuộn. Nói chung, các dạng rồng trang trí của gốm Biên Hòa có nhiều dạng phong phú. Thêm vào đó, là việc chấm men màu cũng được chú ý đến sự đa dạng trong cách tô vẽ cũng như khai thác sự khác biệt từ bảng màu men của dòng gốm này. Lại nữa, tất cả đồ án rồng này đặt trên điểm trang trí hình thuyền dài suốt bờ mái được ghép bằng những khối gốm lớn, hai mặt bên đắp nổi các hoa văn dây lá trang trí hay tự dạng màu lam coban sẫm màu trên nền xương gốm trắng màu trắng ngà nhuộm vàng rơm.

Ở đây, chúng ta cũng bắt gặp con lân có hình dáng tạo hình quen thuộc của lân gốm Cây Mai ở dạng tượng tròn đặt ở đầu trụ bình phong án trước sân chính. Song chúng ta lại thấy những sáng tạo mới mẻ ở các con lân trên bờ tường ngăn dãy hành lang hai bên tả vu và hữu vu của di tích này. Con lân màu xanh ngọc đặc biệt của dòng gốm Biên Hòa này như đang trượt trên dải mây lượn lờ, kéo theo cặp “song tiên” cực kỳ sinh động. Mỗi đơn nguyên này thực sự là một nghệ phẩm đáng chú ý.

3. Ngoài tượng còn có các loại phù điêu gốm, bao gồm loại phù điêu đắp nổi cao, phù điêu bẹt phẳng đều và các loại gạch trang trí khác nhau.

Phù điêu cao đáng chú ý nhất là loại bức *Phật thủ* ở hai khuôn chữ nhật sơn đỏ nằm trên cửa vào ở hai đầu tả vu và hữu vu, chòm trái Phật thủ màu vàng sẫm ngả qua nâu nằm dưới chòm lá xanh màu lục đậm, điểm những đóa hoa sáu cánh màu lam. Đây là bức phù điêu gốm được tạo tác công kỹ.

Có phần khác là các phù điêu trang trí trên các mảng tường có hình dạng đã được xác định bởi cấu kiện kiến trúc. Đó là đồ án *Long phụng thủy* ở đầu hồi tả vu và hữu vu được bố cục theo hình tam giác cân. Đây là bức tranh gốm ghép bằng các tấm gốm rời, đắp nổi chi tiết hình họa cấu tạo nên con rồng uốn lượn trong mây, phun nước xuống con cá chép cổ vượt lên trên sóng nước cách điệu.

Điểm trang trí dây trái khổ qua là một dải dài nằm ngang được ghép bằng nhiều miếng gạch gốm liền nhau. Điều đặc sắc ở đây không chỉ ở tính tả thực từ dây lá và trái của loại thực vật được dùng để biểu ý khánh chúc / ước vọng đã “qua rồi sự khổ” mà là ở sự đa dạng trong việc tạo những đồ hình khác biệt ở từng viên gạch gốm trang trí này tạo nên một dây khổ qua với lá, tua và trái liên lạc... hết như thật.

Có phần khác là loại gạch chạm nổi được sản xuất hàng loạt dùng để trang trí tường ở chính điện. Ở đây, có hai dạng: một là loại gạch ốp tường đắp nổi hoa văn cách điệu; và hai là bộ gạch tứ linh: long, lân, qui, phụng. Loại đầu được ốp vào tường bằng cách phối trí các loại hoa văn (sen, mai, cúc, dây lá, chữ thọ...) sao cho chúng tạo thành một đồ án trang trí riêng. Loại thứ hai, các linh vật thuộc bộ tứ linh được ốp vào tường theo trật tự kế tiếp thành dải. Điều đáng lưu ý ở đây là các linh vật được đặt trên nền những đám mây trắng ngà và được tạo hình công kỹ, tích hợp các chi tiết như “thư kiếm” trên lưng lân, rùa; cá lý ngư với rồng, sen với rùa; tiến điệu và phong đai bay lượn rất sinh động. Mặt khác, mỗi viên gạch trang trí, tức mỗi linh vật, được cố ý chấm màu men khác nhau nên chúng tạo thành một tập thành đồng loại về hình họa song lại đa dạng về sắc thái. Nói cách khác, việc khai thác tối đa hiệu quả của màu men đã được chú ý ngay từ khâu tạo tác.

Nói chung, các chủng loại sản phẩm công nghệ miếu vũ của gốm Biên Hòa tưởng như đã tập hợp khá đầy đủ ở di tích kiến trúc Nghĩa Nhuận hội quán. Ở đây không chỉ là cặp rồng, con lân, điểm trang trí bờ nóc, bờ mái, đầu đao như thường thấy ở các di tích (Nhà triển lãm, Nhà hội Bình Trước, chùa Long Phước, đình Tân Bản...) ở Biên Hòa, Cù Lao Phố, Tân Bản (Bửu Hòa, Đồng Nai) mà là một tập thành nhiều cấu kiện gốm trang trí hoàn bị bao gồm lầu đài - tiểu tượng, Lưỡng long tranh châu, Long thăng, Lân lượn, Lân châu, Rồng - mây cùng các dải điểm, đầu đao, ngói men màu, các mảng và dải phù điêu trang trí, gạch chạm nổi ốp tường... Đây là một đại tập thành sản phẩm công nghệ miếu vũ của dòng gốm mỹ nghệ Biên Hòa phong phú cả về số lượng, chủng loại lẫn kỹ pháp điêu khắc gốm mà xưa nay ít ai để ý đến khi nói về thành tựu của dòng gốm này.

Mục lục

• Lời nói đầu.....	3
• Dòng sông thời gian.....	5
• Câu chuyện về thần Thành Hoàng đình Phú Nhuận.....	23
• Đình Lý Nhơn và đội Trường Đà.....	28
• Hò dò dục và bài về các đường sông Lục Tỉnh trong Di chỉ Trương Vĩnh Ký.....	32
• Các tôn thần dân phong ở đất Sài Gòn - Gia Định.....	39
• Linh thần làng Tân Khai - vị phúc thần của chợ Bến Thành.....	49
• Dị bản Sài Gòn của truyện Thủ Huống.....	54
• Rằm Trung Nguyên năm này ở Đồng Tập Trận.....	58
• Ảnh hưởng của Phật giáo đối với tập tục, tín ngưỡng Sài Gòn - Gia Định.....	62
• Tượng Mục đồng và chùa Mục đồng.....	73

• Những ngôi chùa xưa đã mất.....	78
• Kim Chương tự - ngôi chùa của lịch sử đất Gia Định.....	85
• Giác Viên cổ tự - tập đại thành nghệ thuật điêu khắc gỗ.....	91
• Đặc trưng kiến trúc truyền thống của chùa Nam bộ.....	103
• Các thể hệ tượng gỗ ở Sài Gòn - Gia Định.....	108
• Cánh thợ họ Huỳnh và tập đại thành điêu khắc gỗ ở Nghĩa Nhuận hội quán.....	120
• Bước đầu tìm hiểu đạo Minh Sư - Phật Đường ở Sài Gòn - Gia Định.....	125
• Sài Gòn - Gia Định - điệu hát câu hò ngày ấy.....	134
• Tìm hiểu các hình thức nói thơ ở Nam bộ.....	185
• Lục Vân Tiên - thời gian và cuộc sống.....	200
• “Thơ rơi” là gì?.....	207
• Tìm hiểu nguồn gốc và đặc điểm của múa bóng ở Nam Bộ..	220
• Thơ tuồng và tuồng hát bội dân gian ở Sài Gòn - Gia Định xưa.....	230
• Về hể điệu.....	248
• Chuyện đời ý đạo trong “thơ tuồng Ông Trọng - Tiên Bửu”	257
• Thơ về Nam Kỳ Lục tỉnh những pho sử dân gian truyền khẩu.....	264
• Bánh mì Sài Gòn.....	275

• Nhạc cổ Long An với sự phát triển của hoạt động đờn ca ở đất Sài Gòn - Gia Định - Thành phố Hồ Chí Minh	280
• Trần Thượng Xuyên và Trần tướng quân từ	287
• Làng Minh Hương và đình Gia Thạnh	291
• Chùa Hoa ở Thành phố Hồ Chí Minh.....	302
• Múa Lân Chợ Lớn.....	357
• Múa Rống.....	370
• Nghệ phẩm Thái Dữu Đào ở phế tích Thất Phủ Thiên Hậu Cung	377
• Tập thành Gốm Cây Mai của lò Đồng An ở Điện Ngọc Hoàng	381
• Nói về dòng gốm “Hậu Cây Mai”	387
• Gốm Sài Gòn - nghệ phẩm một thời vang bóng.....	391
• Đặc phẩm công nghệ miếu vũ gốm Biên Hòa ở Nghĩa Nhuận Hội quán.....	401

**Đón đọc sách sắp xuất bản
của tác giả HUỖNH NGỌC TRĂNG**

Nghìn năm bia miệng - sự tích
và giai thoại dân gian Nam bộ
(viết chung với Trương Ngọc Tường)

Câu chuyện văn hóa

Đọc lại cổ tích (tập 2).

SÀI GÒN GIA ĐÌNH

Kỷ ức

lịch sử - văn hóa



“Giờ đây bánh mì đã là một thành tố quan trọng trong cái mà thế nhân đời nay gọi là “văn hóa ẩm thực”. Ấy thế mà,... có lúc nó được coi là thứ không nên đụng đến, không thuộc hệ chuẩn giá trị truyền thống của “đạo nhà”.

Nhìn lại bối cảnh lịch sử văn hóa của việc hội nhập bánh mì vào xứ ta, chúng ta thấy rằng đó là một quá trình tiêu biểu cho cuộc đụng đầu lịch sử: tập trung những xung đột và giao lưu, những áp đặt và giải trừ, những áp bức và đấu tranh, những thất bại đau thương và những thắng lợi hào hùng, những thách thức của tình trạng thế giới hóa và những nỗ lực bảo tồn phong hóa.

Ở đây, Sài Gòn tự nó đã là một thành phố ngã ba đường vì nó đã nổi được những luồng thông thương chủ yếu với thế giới rộng lớn hơn bên ngoài với sự giao lưu không ngừng của những con người, những tư tưởng, những luồng tư bản, những hàng hóa... Chính vì vậy, nơi đây, thông qua những xung đột và mâu thuẫn đã trở thành phòng thí nghiệm của sự tiến bộ và chịu gánh lấy những thách thức của tình trạng thế giới hóa nên đã sản sinh các “cục bấu vắn - xã” mà thoạt nhìn có phần lai tạp, kỳ quái trong mọi lĩnh vực, trong nhiều dạng thức, loại hình văn hóa. Tuy nhiên, trong thực tế, các cục bấu này về sau lại được lồng ghép vào đời sống dân tộc và không ít trường hợp đã thành công (được minh định lẫn mặc định) bởi vì chúng đã đáp ứng được nhu cầu ích dụng của cuộc sống đời thường và xu thế phát triển.”

Trích từ bài viết “Bánh mì Sài Gòn”
trong sách **Sài Gòn - Gia Đình**
kỷ ức lịch sử - văn hóa

