

## NHÌN NHẬN NGỌN NGUỒN CỦA HÁT VĂN THỜ MẪU TRONG ĐỜI SỐNG TÂM LINH VIỆT

PGS. TS. BÙI QUANG THANH\*

Hát Văn (hay còn gọi là hát Châu văn) lâu nay đã được coi là sản phẩm đặc biệt của văn hóa tâm linh Việt. Mỗi khi nói đến hát Văn, dường như nhiều người coi đây là một loại/hình thức sinh hoạt văn hóa nghệ thuật khởi phát/gắn với tục thờ Mẫu, thông qua hoạt động hầu đồng của người Việt ở đồng bằng châu thổ Bắc Bộ. Quan niệm như vậy, thực ra là vô tình làm bó hẹp ngữ nghĩa nội hàm khái niệm, dễ có nguy cơ đồng nhất cội nguồn của nghệ thuật và nghi lễ hát Văn với sự ra đời của tín ngưỡng thờ Mẫu trong lịch sử văn hóa Việt.

Thực ra, trong đời sống tâm linh người Việt cổ, hát Văn (nhìn theo chặng sơ khai sáng tạo ban đầu) vốn đã là sinh hoạt diễn xướng dân gian, khởi thủy chủ yếu được lưu hành trong các nghi lễ thờ cúng tại không gian văn hóa tâm linh gắn với tín ngưỡng nguyên thủy, thờ các vị thần tự nhiên nhuộm màu huyền thoại (thần cây, thần đất, thần nước) mà đại diện thường là các nữ thần, sau được tôn lên thành các bà mẹ có sức mạnh tối linh, ngự trị trên các thềm/vùng đất cao thuộc trung du và miền núi (mẹ Trời, mẹ Đất, mẹ Nước, mẹ Rừng), để rồi tiếp biến với văn hóa bản địa mà trở thành các biểu tượng Mẫu sơ khai, mang danh Mẫu Thượng ngàn, Mẫu Thủy/Thoải, Mẫu Địa. Cùng với sự phát triển mở mang bờ cõi, sức sống của tín ngưỡng dân gian lan tỏa theo các thềm sông, tràn xuống đồng bằng. Tâm thức thờ Mẫu, từ đó - theo "dòng chảy" tự nhiên của văn hóa, được nhân lên mang dấu ấn lịch sử hóa, kéo theo các hình thức diễn xướng nghệ thuật ca hát dân gian là hát Châu văn, quy tụ quanh

các "thể lực" đủ sức giao tiếp với thần linh, đại diện là các ông đồng, bà đồng, tại các không gian thiêng thờ Mẫu, như đền, miếu, phủ, chùa ở hầu khắp các làng quê châu thổ Bắc Bộ, tạo dựng nên trục chính của tín ngưỡng dân gian Việt cổ, đủ sức đối trọng tâm linh với các tôn giáo, tín ngưỡng ngoại lai, góp phần xây cất và bồi đắp bản sắc văn hóa Việt<sup>1</sup>. Không phải ngẫu nhiên mà trong các cuộc hầu bóng tái hiện chân dung bà chúa Thượng ngàn (Mẫu Thượng ngàn), bà chúa nước (Mẫu Thoải), trang phục của các ông đồng, bà đồng nhập vai này bắt buộc phải giống hình ảnh người Dao hoặc người Tày - Nùng; và đi kèm theo đó là những bài hát Văn có nội dung miêu tả quá trình lập nghiệp tại non ngàn của các mẫu bên cạnh các hành động diễn xướng/múa theo hình thức cách điệu, do người nhập đồng thực hiện, có ý nghĩa tái sinh và khắc họa tính cách, vị trí của từng thánh Mẫu<sup>2</sup>.

Như vậy, muốn lần tìm về ngọn nguồn của hình thức sinh hoạt dân nhạc, dân ca và dân vũ độc đáo như hát Văn/hát Châu văn, đương nhiên vẫn phải hướng về "bệ đỡ" văn hóa là các hình thức diễn xướng gắn với nghi lễ tâm linh của Shaman giáo (Chamanism) trên tiến trình lịch sử văn hóa Việt<sup>3</sup>.

Nhìn theo bình diện nhân loại, dường như ở hầu khắp các dân tộc trên thế giới, đi kèm theo các sinh hoạt tín ngưỡng nguyên thủy, thường bao giờ cũng thông qua các hành vi, động tác diễn xướng mang tính nghệ thuật mô phỏng mối thông giao giữa đại diện của cộng đồng với thế lực siêu nhiên vốn đang ngự trị vô hình, được tin là có sức mạnh chi phối sự hiện tồn của thế giới người. Chính vì thế, các hình thức Shaman giáo

\* Viện Văn hóa Nghệ thuật quốc gia Việt Nam

chứa đựng niềm tin về sự nhập thần, xuất thần đó đã như mang dáng dấp của hiện tượng lên đồng với sự hỗ trợ đa diện của hình thức diễn xướng dân ca nghi lễ đặc biệt. Không phải ngẫu nhiên mà, tại khá nhiều dân tộc, tộc người thiểu số cư trú tại các miền núi cao, trải hàng nghìn năm vẫn trao truyền những hình thức giao lưu giữa các thầy cúng (thầy Mo, thầy Tào, thầy Then, thầy Pụt,...) với các thần linh, thông qua các hành vi nhảy múa và ca hát tại mỗi cuộc thực hành một

chặng nào đó của nghi lễ vòng đời người một cách mãnh liệt, bền chặt, cuốn hút niềm tin tuyệt đối của cộng đồng. Trải nghiệm tại các không gian thiêng tùy theo từng nhu cầu thực hành nghi lễ, không khó để nhận thấy, các bài ca nghi lễ luôn thể hiện sự tương hỗ với “chân dung” các vị thần linh, từ phong cách, hành vi đến cách thức độ trì cho nhân vật - đối tượng có vị thế và nhu cầu tiếp nhận sức mạnh tâm linh tại mỗi cuộc hành lễ. Những nguồn tư liệu khảo tả của nhà dân tộc học danh tiếng G. Condominas về Shaman giáo và nhập thần của các dân tộc, tộc người ở Tây Nguyên và một số dân tộc miền núi phía bắc Việt Nam (công bố trên tạp san Asemi - Đông Nam Á và vùng hải đảo) là những minh chứng rõ nét cho hình thức Shaman - lên đồng này<sup>4</sup>.

Bóng dáng dân vũ, dân ca gắn với Shaman giáo của người Việt Cổ đã được khoa học về thời đại Hùng Vương chỉ ra khá cụ thể, thông qua các hiện vật khảo cổ được đào lên từ lòng đất vùng Nghĩa Lĩnh và đặc biệt là các hình phù điêu chạm khắc trên tang trống đồng Đông Sơn. Những cảnh trang trí lòng chim quanh người đang nhảy múa và các động tác đâm đuống, đánh trống cho phép tái hiện phần nào về những hình thức sinh hoạt ca hát nghi lễ thời các vua Hùng trong không gian thiêng giao tiếp giữa con người với thần linh, cầu cho mưa thuận gió hòa, mùa màng tươi tốt...<sup>5</sup>.



Hầu bóng trong điệu hát Văn tại đền Độc Bộ, Ý Yên, Nam Định -

Ảnh: Tác giả

Đã có đủ dữ liệu khoa học để nhận biết rằng, vào những thế kỷ đầu Công nguyên, khi Phật Giáo và Đạo giáo truyền bá đến Việt Nam, các hình thức sinh hoạt dân ca, dân vũ gắn với tín ngưỡng dân gian Việt - Mường (vốn đã được hình thành và phát triển qua hàng nghìn năm thời Hùng Vương) một mặt, trở thành sức hút (để tiếp biến và nương tựa) cho những thành tố văn hóa của Phật giáo và Đạo giáo; mặt khác, chính các hình thức sinh hoạt tín ngưỡng bản địa lại có sự (tự nguyện) hội nhập, tiếp nhận một cách chủ động nhiều yếu tố Phật giáo và Đạo giáo, từ đó hợp lực, nâng lên thành xung lực hai chiều, tạo ra chặng tiếp biến văn hóa đặc biệt trong sinh hoạt văn hóa nghi lễ Việt nói riêng và văn hóa dân tộc, tộc người trong cộng đồng quốc gia nói chung. Cũng nhờ đó, từ chặng tiếp biến văn hóa tự nguyện này, tín ngưỡng bản địa hút nhập trên những bình diện, mức độ và cấp độ khác nhau các hình thức thực hành nghi lễ của Phật giáo (hướng theo lớp lang các chủ điện thờ) với mục đích thiêng hóa, để củng cố, bồi đắp tín ngưỡng thờ nữ thần, mà đại diện là Man Nương của mình bên cạnh sự cấm chốt song hành của những Pháp Vân, Pháp Vũ, Pháp Lôi, Pháp Điện. Và, tương sinh vào đó là sự thâm nhập nhanh chóng của Đạo giáo phù thủy, với tín ngưỡng ma thuật cổ truyền, góp phần tạo ra nhiều sự thay đổi/biến hóa về mặt hình thức thực hành của các tín ngưỡng bản địa. Điều

đó thực sự thể hiện rõ nét khi tín ngưỡng bản địa Việt hình thành nên tín ngưỡng thờ Mẫu và hoàn thiện thành một kiểu “Đạo Mẫu” bản địa, đi kèm những hình thức hoạt động nhảy múa, nhập hồn, bùa chú và chứa nhiều hành vi phù thủy được tiếp biến từ Đạo giáo/Đạo thần tiên sau này<sup>6</sup>.

Xuất phát từ quá trình tiếp biến văn hóa nhiều thế kỷ đó, tín ngưỡng dân gian phụng thờ các Mẫu bản địa (Tam phủ) đã dần mở rộng thành việc phụng thờ các vị thần linh đạo Tứ phủ (các Mẫu cùng các vị Thánh hàng quan, các Ông Hoàng, các vị Châu Bà, Cô, Cậu), thông qua sự hiện diện thực hành của các ông đồng, bà đồng giữa môi trường hoạt động tín ngưỡng mang tính diễn xướng linh thiêng. Chính vì thế, sự tồn tại của âm nhạc, hát Văn và múa thiêng đã trở thành những thành tố bắt buộc phải có, tạo ra không khí và nền cảnh cho các nghi lễ tín ngưỡng, định hình nên một loại “sân khấu” tâm linh, có vị thế của loại hình sân khấu đặc thù mang tính nguyên hợp, góp phần tái hiện chân dung và đời sống các vị Thánh. Từ thực tiễn đã nhận diện, có thể nói, nơi nào xuất hiện việc hầu đồng là nơi đó có sự hiện diện của hát Văn đi kèm, tạo ra một hiện tượng văn hóa dân gian tổng thể, hòa hợp các yếu tố tín ngưỡng và nghệ thuật để đáp ứng nhu cầu tâm linh của cộng đồng.

Lần tìm những tư liệu ghi chép về tín ngưỡng gắn với việc hầu đồng và múa hát nghi lễ, có lẽ sách *Thiên uyển tập anh* được coi là xưa nhất ghi về chuyện “đồng bóng” thời Lý Thần Tông, thể hiện trong đoạn ghi chép về Tăng thống Khánh Hỷ (1067 - 1142), người huyện Hoài Đức, trụ trì chùa Chúc Thánh, khi cùng theo Tịch (thầy) đến cúng ở một nhà thí chủ. Trên đường đi, Khánh Hỷ hỏi: Cái gì là ý chính Thiên tôn của các Tổ? Gặp lúc nghe nhà dân đang đánh trống lên đồng, Tịch trả lời: Ấy chẳng phải là thứ lời đồng bóng, đang triệu thỉnh quý thần đó sao?! Điều đó chứng tỏ, hiện tượng lên đồng, có trống phách đệm cho múa hát đã có từ thời Lý<sup>7</sup>.

Cũng từ thời Lý (xem ghi chép về Lý Thánh Tông và Lý Cao Tông trong *Khâm định Việt sử chính biên*), đã có sự quan hệ qua lại về văn hóa nói chung và múa hát nghi lễ nói riêng giữa người Việt với người Chăm. Nhiều công trình nghiên cứu sau này đã chỉ rõ những tương đồng (qua sự giao lưu qua lại) về âm nhạc, vũ điệu, dân ca của hai dân tộc Việt - Chăm, trong đó đã nêu ra những âm điệu Chăm

chứa trong Quan họ Bắc Ninh và sự giống nhau về các nhạc cụ, điệu múa và lời ca trong quá trình hầu bóng của người Việt (từ đồng bằng Bắc Bộ đến miền Trung và miền Nam), đặc biệt là từ thời Nguyễn trở lại. Theo Dương Quảng Hàm trong sách *Việt Nam văn học sử yếu*, khi chép về nguồn gốc các lối ca Huế, ông nêu rõ: “Năm 1044 (Thiên Cảm Thánh Vũ nguyên niên), vua Lý Thái Tông đi đánh Chiêm Thành (...), rồi vào thành Phật Thệ (nay ở xã Nguyệt Biểu, huyện Hương Thủy, Tỉnh Thừa Thiên), bắt vợ, thiếp cùng cung nữ của vua Chiêm biết múa hát khúc Tây Thiên về. Khi về, ngài sai làm cung riêng cho các cung nữ ấy ở”. Theo sách *Đại Việt sử lược*, bộ sử vào loại cổ nhất còn lại, cho biết: “Mùa đông, tháng Mười, vua đi chơi ở hành cung Hải Thanh. Ở đây đêm nào cũng sai nhạc công khảy đàn Bà Lỗ, xướng điệu hát phỏng theo nhạc khúc Chiêm Thành...”.<sup>9</sup> Đối chiếu, so sánh các bài múa hát nghi lễ của người Chăm với các bài hát Văn và nhạc cụ sử dụng đi kèm, các công trình nghiên cứu đã phát hiện nhiều sự tương đồng, do có sự tiếp biến trong âm nhạc giữa hai dân tộc. Thực tế đó cho thấy, quá trình tiếp biến văn hóa đã góp phần dẫn hoàn thiện hình thức hát Văn/hát Hầu đồng của người Việt từ thế kỷ XIV cho đến các thế kỷ sau này, đặc biệt là từ triều Nguyễn.

Trên con đường vận hành, tiếp biến văn hóa theo tiến trình lịch sử phát triển dân tộc, hát Văn gắn với tục thờ Mẫu, lên đồng ở đồng bằng Bắc bộ đã một mặt hút thêm những nét văn hóa - nghệ thuật phù hợp để ngày một hoàn thiện nhu cầu thực hành hát Văn trong tâm linh Việt; mặt khác, nó thể hiện sự ảnh hưởng rõ rệt với vai trò và thể chủ đạo đến các hình thức múa bóng, hát Văn, hát Châu văn trong tục thờ Mẫu miền Trung và miền Nam, bên cạnh những tiếp biến, ảnh hưởng (qua lại) đến hát múa bóng trong tục thờ Mẹ Xứ Sở của người Chăm từ các tỉnh Nam Trung Bộ đến miền Đông và Tây Nam Bộ nhiều trăm năm qua.

Lần tìm ngọn nguồn hình thành của thể hát Văn/hát Châu văn trong sinh hoạt tâm linh Việt, cũng cần nhận thức song hành với con đường hình thành và phát triển của tục thờ Mẫu trên tiến trình lịch sử văn hóa dân tộc. Một điều rõ ràng là, sự ra đời của hát Văn được xuất phát và bồi đắp theo cả một hành trình lịch sử văn hóa lâu dài, có thu nạp và tiếp biến để định hình các lớp lang văn hóa, các phương tiện âm nhạc (nhạc cụ) và giai điệu, ca từ

cho câu hát. Về vấn đề này, đã có hàng chục tiểu luận khoa học công bố tại các cuộc hội thảo khoa học quốc tế về đạo Mẫu ở trong và ngoài nước. Chỉ tính từ đầu thế kỷ XXI trở lại đây, sẽ thấy, chẳng hạn, Hội thảo khoa học quốc tế về đạo Mẫu và các hình thức Shaman ở Việt Nam và châu Á (2001) tại Hà Nội; Hội thảo Việt Nam trong thế kỷ XXI - Những cuộc hành trình trong đời sống thực trong tâm tưởng (2003) tại Bảo tàng Lịch sử tự nhiên Hoa Kỳ, New York; Hội thảo đạo Mẫu và lên đồng ở Việt Nam thời hiện tại (2004) tại Đại học California...

Điều cần nhấn mạnh ở đây là, theo dòng chảy của lịch sử văn hóa Việt, tín ngưỡng thờ Mẫu đã được khởi hành từ khi con người còn cư trú ở rừng núi với sự sáng tạo ra tín ngưỡng thờ cây và tín ngưỡng thờ nữ thần, đại diện là hình ảnh mẫu Thượng Ngàn, mẫu Sơn Lâm. Thực hành tại các nghi lễ thờ phụng này chủ yếu là các thầy cúng, các Shaman đại diện cho cộng đồng, có khả năng "giao tiếp với thế giới thần linh" thông qua việc để các thần linh nhập vào mình và tự thân nhảy múa, ca hát cùng tiếng đàn trong một không gian thiêng, nhằm cầu xin các Mẫu phù trợ hoặc bày tỏ lòng tri ân tới các thần linh (trong đó chủ yếu là các nữ thần). Rồi trên con đường mở mang cộng đồng lan xuống đồng bằng - chủ yếu bằng đường thủy, con người lại bám vào các địa thế ven sông để lập nên các không gian thiêng là các miếu, đền làm nơi thờ tự các nữ thần và dần nâng cấp lên thành các Mẫu. Hàng loạt dấu tích, di tích phụng thờ các Mẫu/Mẫu Thoải - những lực lượng phù trợ từ nước ấy đại diện cho những thần núi, thần sông, thần đất nơi sở tại) trở thành chủ điện thờ tại các ngã ba sông hoặc những đoạn sông lớn có vị trí trọng yếu/xung yếu (sông Hồng, sông Lô, sông Thao, sông Đà,...), qua tâm thức dân gian, hóa thân thành những Bà Mẹ tâm linh trợ giúp con người làm ăn và tồn tại. Chỉ đến khi cộng đồng lan tỏa xuống đồng bằng, định cư sinh tồn bằng nghề trồng lúa nước, chài lưới ven sông, tâm thức thờ Mẫu mới mở rộng và có sự kết hợp, tiếp biến thành những biểu tượng Mẫu mới. Đó là cả quá trình biến đổi tâm thức để sáng tạo lại và sáng tạo nên những Mẫu Thượng Ngàn, Mẫu Thượng Thiên, Mẫu Thoải, Mẫu Địa. Và, trên nền tảng của tín ngưỡng tâm linh đó, khi Phật giáo và Đạo giáo đồng thời tràn vào thì tín ngưỡng dân gian đã nhào nặn ra sự hỗn dung giữa tín ngưỡng thờ Man Nương với những Pháp Vân, Pháp Vũ,

Pháp Lôi, Pháp Điện để biểu hiện ra những chủ điện thờ chủ chốt là Mẫu Thượng Ngàn, Mẫu Thượng Thiên, Mẫu Thủy/Thoải và Mẫu Địa, làm linh hồn cho sự hình thành tín ngưỡng Tứ phủ, vượt qua sự cấm đoán của thể lực thống trị mà bảo tồn thành các Vương Mẫu, Quốc Mẫu và Thánh Mẫu trong tâm thức dân gian. Và, đương nhiên, song hành để gắn kết với quá trình hình thành và phát triển tín ngưỡng thờ Mẫu đa chiều này, các hình thức ca - múa - nhạc của các Shaman tại từng cuộc thực hành nghi lễ nhập đồng cũng được "tái cấu trúc" và bồi đắp thêm các lớp văn hóa, các thành tố văn hóa mới nhờ sự tiếp biến và sáng tạo của cộng đồng qua từng thời điểm, địa điểm ứng xử với tự nhiên và sự phát triển của xã hội.

Có thể nói, đây cũng là quá trình bồi đắp, tiếp biến đa chiều của các cuộc hát nghi lễ phục vụ nhiệm vụ tạo không gian thiêng - nơi hiện diện của những vật thờ thiêng, hành vi thiêng, lời nói/hát thiêng và phối kết cho quá trình tái hiện đời sống các Mẫu hoặc các thần linh, cho các cuộc nhập đồng, thông giao với thần linh và các Mẫu của các Shaman (thầy cúng có khả năng nhập hồn, ông đồng, bà đồng) tại các vùng quê châu thổ Bắc bộ. Sự bồi đắp và tiếp biến đó có thể tạm nhận diện theo sự riêng rẽ tạm thời của 4 hướng sau đây:

Một là, sự dung hợp và tiếp biến chất lọc từ các hình thức ca - múa - nhạc dân gian do cộng đồng sáng tạo ra, như chèo, ca trù và các hình thức sinh hoạt dân ca khác, như ví, đúm, quan họ,... Không phải ngẫu nhiên mà các nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc học đã nhận thấy và chỉ ra một cách cụ thể những nét tương đồng về đạo cụ, cung bậc, giai điệu và lời ca giữa hát Văn với Chèo cổ, Quan họ và Ca trù ở đồng bằng Bắc Bộ. Có thể nói, chính vùng văn hóa châu thổ Bắc Bộ đã là mảnh đất phù sa văn hóa dung dưỡng và nâng cấp các hình thức sinh hoạt tín ngưỡng thờ Nữ thần thành tín ngưỡng thờ Mẫu như một thứ tôn giáo bản địa cùng các hình thức hát Thờ, hát Châu, hát Văn của loại hình Shaman đương thời.

Hai là, sự tiếp nhận và tiếp biến các hình thức sinh hoạt ca - múa - nhạc từ phương Bắc, trải qua những trăm năm Bắc thuộc và xâm chiếm với mục đích thống trị và đồng hóa văn hóa của các triều đại Tống, Nguyên, Minh, Thanh. Không phải ngẫu nhiên mà các nhà nghiên cứu đã nhận thấy, trong hát Văn/Chầu văn có dấu ấn rõ nét các từ khúc của

Bắc phương, chẳng hạn các làn điệu Cổ bản, Kim tiền, Phú lục, Lưu thủy, Hành vân,...

Ba là, sự tiếp nhận và tiếp biến từ các hình thức sinh hoạt văn hóa - nghệ thuật cung đình, do các triều đình phong kiến hoặc là tạo dựng ra, hoặc chuyển tiếp để kế thừa và phát triển từ các hình thức ca - múa - nhạc người Chăm, gây ra sự tác động (vừa cưỡng bức, vừa tự nguyện) đến sinh hoạt văn hóa tín ngưỡng người Việt, trong đó có những hình thức ca hát, nhảy múa phục vụ nghi lễ thờ Nữ thần và thờ Mẫu.

Bốn là, cùng với công cuộc mở mang bờ cõi vào phía Nam của các thế lực triều chính và cư dân, văn hóa châu thổ Bắc Bộ - trong đó có tín ngưỡng thờ Mẫu và sinh hoạt nghi lễ hát Văn trong Hầu đồng của người Việt, đã đồng thời có những cuộc thiên di theo đó, hòa nhập và tiếp biến với văn hóa các vùng miền từ Nam Trung Bộ trở vào, dần dần tạo ra sự hỗn dung, tiếp biến qua lại giữa văn hóa Việt với văn hóa Chăm, văn hóa Việt - Chăm với văn hóa Khơ Me, từ đó làm cho các hình thức sinh hoạt tín ngưỡng thờ Mẫu và các nghi thức ca - múa - nhạc phục vụ hầu đồng, hầu bóng của các cộng đồng cư dân trở nên đa dạng, phong phú và mang thêm những bản sắc mới. Cũng từ đó, sức mạnh của quá trình hợp dung và tiếp biến đó, theo những mối quan hệ cư dân khác nhau (huyết thống, lợi ích hoặc các hình thức trao đổi kinh tế - văn hóa khác), đã tác động dội ngược lại môi trường sinh hoạt văn hóa châu thổ Bắc Bộ, làm cho sự tu chỉnh và bồi đắp của tín ngưỡng thờ Mẫu và các hình thức sinh hoạt hát Văn/hát Chầu văn trong các cuộc hầu đồng/hầu bóng ở các đền, chùa, miếu, phủ được nâng cao và hoàn thiện hơn./.

#### B. Q. T

##### Chú thích:

1- Tham khảo: Phần thứ hai (Các nghi lễ Shaman của các dân tộc Việt Nam) trong sách *Đạo Mẫu và các hình thức Shaman trong các tộc người Việt Nam và châu Á* (Ngô Đức Thịnh chủ biên), Nxb. KHXH, 2004; Xem thêm: Trần Lâm Biền - Quan hệ tín ngưỡng dân dã Mẫu Liễu và điện thờ, *Tạp chí Nghiên cứu văn hóa nghệ thuật*, số 5 - 1990.

2- Xem: Ngô Đức Thịnh chủ biên - *Tín ngưỡng và văn hóa tín ngưỡng ở Việt Nam*; Nxb. KHXH, 2001. Tham khảo thêm chương 3: Tâm linh trong tín ngưỡng thờ Mẫu của Nguyễn Đăng Duy, in trong sách: *Văn hóa tâm linh*, Nxb. Văn hóa Thông tin, H., 2001.

3- Shaman giáo là thuật ngữ quen thuộc (có nguồn gốc

từ ngôn ngữ của dân tộc Thông cổ tự vùng Siberia) chỉ một loại hình hoạt động tín ngưỡng dân gian, hình thành và phát triển trên cơ sở tôn giáo nguyên thủy, được sáng tạo ra từ quan niệm "vạn vật hữu linh", trong đó cho rằng, một người nào đó (coi là các Shaman) có khả năng đặc biệt giao tiếp được với các thần linh, các vong hồn bằng cách để thần thánh hoặc ma quỷ nhập vào mình, qua đó, cầu xin đấng siêu nhiên một điều gì đó. Để chuyển sang trạng thái nhập hồn, các Shaman giáo phải dựa vào thể trạng cuồng loạn, hôn mê bằng tiếng hát, tiếng đàn và tự thân nhảy múa điên loạn trong không gian có hương khói linh thiêng, được trợ giúp bởi người đỡ đầu và những người hỗ trợ về trang phục và dụng cụ thực hành nghi lễ.

4- G. Condominas (1973), *Chamanisme et possession (Shaman giáo và nhập thân)*, *Asie du Sud-est et monde Insulin-dien (Asemi - Đông Nam Á và vùng hải đảo)*, tập IV, số 1 và 3.

5- Từ cuối những năm 60 đến đầu những năm 70, thế kỷ XX, trải qua quá trình nghiên cứu toàn diện về thời đại Hùng Vương, kết quả nghiên cứu đã phản ánh sự nhất trí của giới khoa học liên ngành về thời đại lịch sử khởi nguồn này. Bộ *Kỷ yếu Hùng Vương dựng nước* (4 tập) tập hợp các báo cáo và tham luận khoa học, đã ghi nhận những thành tựu nhất định, góp phần quan trọng khẳng định sự tồn tại thời đại Hùng Vương trong lịch sử và cung cấp nhiều tư liệu cho phép đoán định những hình thức sinh hoạt Shaman giáo thời các vua Hùng. Tham khảo thêm: *Thời đại Hùng Vương* (Văn Tân, Nguyễn Linh, Lê Văn Lan, Nguyễn Đồng Chi, Hoàng Hưng), tái bản năm 2007, Nxb. Văn học, phần Đời sống văn hóa, từ trang 171 đến 235. Xem thêm: Lê Văn Lan và Phạm Văn Kính: "Di tích khảo cổ trên đất Phong Châu và địa bàn gốc của các vua Hùng" - *Tạp chí Nghiên cứu lịch sử*, số 107.

6- Tham khảo thêm: Nguyễn Duy Hinh, *Văn minh Đại Việt*; Nxb. Văn hóa Thông tin, H., 2005; Trần Anh Đào, "Sơ lược về nghiên cứu Đạo giáo ở Việt Nam", *Tạp chí Nghiên cứu Tôn giáo*, số 10 - 2007;

7- *Thiên Uyển tập anh*, Kim Sơn soạn năm 1337; bản dịch của Lê Mạnh Thát (theo bản in năm 1715); Nxb. Văn Học, Sài Gòn, 1976, trang 133.

8- Tham khảo: Thành Phú Chung, *Yếu tố Chăm trong vùng văn hóa Trung bộ Việt Nam*; *Luận văn Thạc sĩ lịch sử, Trường Đại học Sư phạm Tp. HCM*, 2011. Các công trình tiêu biểu của Trương Đình Quang - *Sổ tay người sưu tầm dân ca Chăm* (1977) và Thụy Loan - *Bước đầu tiếp xúc với âm nhạc Chăm* (1978),...

9- *Đại Việt sử lược* (Thế kỷ thứ XIV, khuyết danh); bản dịch của Nguyễn Gia Tường, lời giới thiệu của Trần Ngọc Thêm; Nxb. Tp. HCM, 1993, tr. 86.