

TRẦN LÂM BIÊN

DỒ THỜ

Trong
di tích
của
người Việt



NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA THÔNG TIN

TRẦN LÂM BIÊN

ĐỒ THỜ TRONG DI TÍCH CỦA NGƯỜI VIỆT

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA - THÔNG TIN
HÀ NỘI 2003

THAY LỜI MỞ

Trong một tấm bia của chùa Bối Khê (Thanh Oai - Hà Tây) có ghi rằng : *Anh tú của trời đất tụ thành sông núi. Sự linh thiêng của sông núi đúc ra thánh thần. Thánh thần linh thiêng hóa làm mây gió sấm mưa để nhuần tưới cho sinh dân và còn mãi muôn đời cùng non nước đất trời vậy.*

Câu nói minh triết ấy là tinh thần dẫn người xưa vào đạo. Ngày nay chúng ta quan niệm rằng tôn giáo tín ngưỡng là văn hóa. Bất kể dòng tư tưởng lớn nào của thế giới cho tới những tư tưởng bình dân nhuộm màu tôn giáo đều lấy thiện tâm làm đầu, từ đó mới bàn đến tư tưởng và tâm linh để cuối cùng hội tụ vào thần linh. Đồ thờ như "giấy thông hành" để tầng dưới tiếp cận tầng trên, con người tiếp cận với đáng vô biên (mà suy cho cùng đáng vô biên chỉ là sản phẩm thuộc tư duy liên tưởng của loài người). Mỗi thời có một nhận thức khác nhau, tư duy liên tưởng khác nhau sẽ dẫn đến có cách ứng xử và mối liên hệ với thần linh khác nhau. Không một di tích tôn giáo nào không có đồ thờ. Đồ thờ xác định tư cách cho những kiến trúc cùng với hệ thống tượng liên quan để trở thành di tích tôn giáo tín ngưỡng. Ngược lại, nếu không có đồ thờ thì cùng lắm di tích đó chỉ mang hình thức một nhà trưng bày. Như vậy đồ thờ đã góp phần thiêng hóa kiến trúc thờ tự, nó đã hướng tâm con người đến lẽ huyền vi của đạo, hướng đến chân, thiện, mỹ, tránh thoát những dục vọng thấp hèn, góp phần làm cân bằng những tâm hồn luôn bị giày vò

bởi tục lụy. Đồ thờ là sản phẩm văn hóa hữu thể, nó chứa đựng những ước vọng truyền đời của tổ tiên, qua nó như qua thần linh để cầu nguồn hạnh phúc trần gian. ở nước Việt, đồ thờ mang vẻ đẹp tâm linh thánh thiện phản ánh tâm thức của người nông dân trồng lúa nước. Chúng vượt lên trên cả tính tích cực và tiêu cực của người đời, vượt lên trên cả những yếu tố sùng bái thuộc tín ngưỡng và dị đoan để tồn tại như một chứng tích lịch sử, một lời nhắn nhủ của tổ tiên... Thông qua đồ thờ chúng ta có thể tìm về bản thể chân như thuộc vẻ đẹp của người xưa, để con người nhờ đó mà nâng cao thêm được tinh thần yêu nước, yêu quê hương xứ sở, yêu quý lễ nhân bản, đồng thời có ý thức trọng đức đẹp của cả đạo và đời.

Đã gắn với chữ thờ là gắn với sự linh thiêng. Nhưng, nhiều cư dân trên thế giới cho rằng, những thứ mà chúng ta tạm gọi là đồ thờ chỉ mang tư cách “công cụ” phục vụ tôn giáo tín ngưỡng. Không có cái gì gọi là đồ thờ cả, vì nó chỉ là một số vật thể vô tri vô giác không tự tạo nên một sức mạnh thiêng liêng nào. Sức linh chỉ có ở thần/thánh, “công cụ” phục vụ tôn giáo chỉ có thể phát huy tác dụng dưới sự chi phối của thần hoặc của những người biết cách sử dụng những “công cụ” đó - Suy cho cùng, chúng chỉ là những vật “làm sang” cho thần/thánh. Song, bằng thứ tư duy mê mông tràn vũ trụ, người Việt đã nghiệm thấy (hay tự gán cho) đồ thờ của mình, tự nó, đã chứa đựng một sức linh tiềm ẩn nhất định. Chúng vượt ra ngoài cái cơ thể thuộc hình, danh, sắc, tướng để trở thành những vật thể ít nhiều mang tính biểu tượng. Và, đương nhiên có lúc chúng như đại diện cho thần - Thần nào? Nhiều khi không rõ! Trước đây, đa số người Việt cứ thấy nơi

nào có bát hương với nhiều chân hương, nhất là khi có hương đang thấp, rồi những hòn đá thiêng ... thì trong tâm liền khởi sự kính cẩn với ý thức: "kính thần như thần tại". Thần linh thực là xa vời và cũng rất gần gũi.

Hiện nay, trong sự "hỗn độn" của nhận thức về thế giới siêu nhiên, các học giả chưa có được một định nghĩa chặt chẽ và đầy đủ về đồ thờ, thì chúng ta tạm quy "không gian" của chúng vào những thứ mà tự nó có sức linh hoặc liên quan đến thần linh và những thứ gắn với cuộc sống tâm linh thuộc tín ngưỡng tôn giáo. Suy cho cùng, là tạm xếp những hiện vật đậm chất văn hoá nghệ thuật cùng nhiều ý nghĩa thiêng liêng vào một "trường", để thuận tiện cho việc định ra những giá trị nhiều mặt của chúng, và, để những ứng xử của hiện tại và tương lai đối với quá khứ mang đầy vẻ đẹp. Cũng phải nói rằng, trong công trình này không đề cập tới tranh thờ, vì đây là vấn đề phức tạp và phần nào đã được giải quyết trong công trình tranh dân gian của nhiều tác giả khác.

Bằng đồ thờ, ở một chừng mực nào đó, đã như gọi cho con người thời trước suy ngẫm tới nỗi ám ảnh thường trực là cái sống và cái chết. Cái sống liên quan tới mỗi ứng xử của họ với đời và với chính mình, trong đó biết bao nỗi ràng buộc của xã hội và những khắc khoải riêng tư ... Còn cái chết ? Nếu là sự tàn phai của kiếp đời, là dấu chấm hết của một sinh linh và đằng sau là một "màn đen" bất tận thì, con người dễ bị rơi vào những tiêu cực nhiều khi trở nên tàn ác ... Song, chưa một thời nào con người chịu khuất phục bởi hoàn cảnh. Từ thời cổ đại với tư duy mênh mông ngang tầm trời đất, con người tự khẳng định mình là người nên đã tự tìm lấy một hướng đi, tìm một niềm an ủi đầy chất "trí tuệ". Buổi đầu ấy

những anh hùng văn hoá đã xuất hiện. Rồi họ cũng được lịch sử hoá và đời hoá để có sinh, có diệt, có tái sinh và luân hồi chuyển kiếp... Con người tin và củng cố niềm tin vào phía bên kia của cuộc sống vô thường. Phải chăng đó là một biểu hiện về một khía cạnh nhất định của văn hóa, và mặt nào đó nó mang tính nhân đạo làm cho người ta bình tĩnh, yên tâm bước vào cõi tĩnh tịch. Có thể tạm coi cõi tĩnh tịch ấy là sự thánh thiện hoá của xã hội đời thường. Trong cái thế giới thiêng liêng ấy, thần linh tối thượng mang tư cách đáng “vô cùng” bất biến trường tồn sẽ cai quản những kiếp đời đã qua, và phần nào cũng chi phối tới thế giới vô thường này. Các vị đó dần dần được coi như chúa Sáng Thế... Như vậy, từ lâu con người đã muốn thông linh và cả vấn linh nữa. Nên từ những hình thức vật thể đơn sơ dần dần được văn hoá và nghệ thuật hoá để thành đồ thờ. Tuy nhiên đồ thờ bao giờ cũng lệ thuộc vào những hoàn cảnh cụ thể, nên nó không bất biến với mọi thời kỳ lịch sử, vì vậy đồ thờ Việt gắn rất chặt với bước đi của lịch sử và xã hội Việt, đặc biệt là lịch sử văn hoá.

Đồ thờ trong di tích của người Việt, ngoài những giá trị về mặt tâm linh, còn là những hiện vật mà với sự phân bố của chúng, phần nào đã đánh dấu những chặng đường phát triển lịch sử của tộc người Việt trong quá trình lao động và đấu tranh để xây dựng và mở mang bờ cõi. Hơn nữa, đồ thờ như mang một bộ mặt thuần khiết rõ rệt nhất của văn hoá nghệ thuật tạo hình dân tộc. Do vậy, nghiên cứu về **“Đồ thờ trong di tích của người Việt”** chắc chắn sẽ có nhiều tác dụng trong việc nghiên cứu lịch sử văn hoá Việt Nam và lịch sử nghệ thuật tạo hình Việt Nam.

Trong thực tiễn công tác bảo tồn và phát huy tác dụng của di tích nói chung, thì, đồ thờ sẽ có đóng góp tích cực vào việc xác định giá trị đích thực của di tích.

Đối tượng của đề tài là các hiện vật chính được bài trí dưới nhiều hình thức khác nhau, bằng nhiều chất liệu khác nhau ở di tích (chùa, đình, đền, quán, nhà thờ họ, lăng, mộ, ...). Như thế, đề tài không đặt trọng tâm vào bất kể một di tích, hiện vật cụ thể nào. Tư liệu về đồ thờ chủ yếu thông qua kết quả của các cuộc điền dã thực địa ở nhiều địa điểm khác nhau, mà địa bàn cơ bản là châu thổ Bắc Bộ, tức là địa bàn sinh tụ và định cư lâu đời của người Việt. Từ đó rút ra những nhận định tương ứng.

Nghiên cứu về đồ thờ là nhằm phác họa, đánh giá và phần nào “giải mã” một số yếu tố văn hoá nghệ thuật tạo hình trong các di tích cổ truyền của người Việt ở địa bàn cư trú của họ. Qua đó sẽ tạo một cơ sở nhìn nhận về đời sống tôn giáo tín ngưỡng của người Việt trong văn hóa Việt Nam, góp phần cho công tác giáo dục truyền thống, chống mê tín dị đoan, một công tác vốn có nhiều tế nhị và phức tạp hiện nay. Đồng thời, hy vọng ít nhiều cũng cung cấp được một số tư liệu và nhận thức cần thiết cho người nghiên cứu và những người yêu thích nghệ thuật tạo hình dân tộc cổ truyền, góp một tiếng nói vào việc bảo tồn, trùng tu các kiến trúc truyền thống, để công việc này thực sự có cơ sở khoa học.

Công trình nghiên cứu này chủ yếu dừng lại trong không gian của người Kinh ở châu thổ Bắc Bộ và trong thời quân chủ chuyên chế bản địa (từ thế kỷ XI- XX) nhằm tạo nên

được một mô hình (mang tính giả định) để trình bày một cách tạm coi là hệ thống, tạo điều kiện nhận biết về đồ thờ của người Việt trên phương diện niên đại, mỹ thuật và ý nghĩa.

Phần I

MỘT SỐ VẤN ĐỀ LIÊN QUAN ĐẾN ĐỒ THỜ

Phần này tập trung về những sự kiện thuộc lịch sử và xã hội có khả năng chi phối tới văn hóa, đặc biệt là về đồ thờ. Trong đó đồ thờ của người Việt thường lệ thuộc vào các di tích liên quan, mà các di tích này bị lệ thuộc chặt chẽ vào thành phần cơ bản của dân tộc, đến các thần linh dân dã và các tôn giáo.

I. SƠ LƯỢC VỀ CÁC THÀNH PHẦN CHÍNH CỦA DÂN TỘC CHI PHỐI TỚI BỘ MẶT CỦA DI TÍCH

- Gốc của người Việt Nam được coi như lấy Bắc Bộ làm trung tâm. Nhiều nhà khoa học trong nước và thế giới đã sớm nhận thấy hệ tộc Việt Mường không nằm trong những chuẩn hệ tộc cơ bản, nhưng hệ tộc này được coi là tộc người chủ thể, họ được thành lập từ bao giờ chưa có cứ liệu để xác định rõ rệt. Có ý kiến cho rằng vào khoảng giữa thiên niên kỷ thứ nhất, do môi trường sống khác nhau mà dần dần tách riêng thành Việt và Mường. Cũng có ý kiến cho rằng sự tách biệt này chỉ xảy ra vào cuối thời Bắc thuộc, và tới khoảng thế kỷ XVI, XVII mới tách hẳn. Và tới nay đang có xu hướng hòa nhập lại.

Dựa vào những kết quả nghiên cứu, nhiều người cho

rằng hệ Việt Mường là sự tập hợp của nhiều hệ cơ bản. Hệ bản địa gốc của tộc người này trước hết là hệ Môn - Kh'mer với nhiều dấu vết còn đọng lại ở trong ngôn ngữ cơ bản, và một số tập tục. Hệ thứ hai có thể thấy được di từ phía tây bắc xuống, họ men theo sông Hồng, sông Đà mà tràn vào Bắc Bộ, đó là những cư dân ở Vân Nam và xung quanh đó thuộc hệ Tạng Miến.

Vào khoảng hơn 2000 năm tới 3000 năm về trước, ở phía tây đất Hoa Nam có hệ tộc Tây Thái (một hệ Việt cổ) và ở phía đông có hệ Đán. Nằm giữa hai hệ này là tộc Miêu ở núi cao. Sự dồn ép của bùng nổ dân số khiến cho một bộ phận Tây Thái phải vượt đến miền tây bắc Việt Nam hiện nay, họ cũng tràn qua Lào, Thái Lan. Người Tây Thái để lại cho chúng ta nhiều sản phẩm văn hóa từ thời cổ đại, mà trong đó nhiều dấu tích ở thành Cổ Loa như một ví dụ. Trên bước đường thiên di ấy một bộ phận dừng lại tại Việt Nam, nổi lên là người Tày, Thái trắng, Thái đen... Một bộ phận người Đán (một hệ Việt cổ khác) ra ngoài biển, họ tràn vào các hải đảo và các bờ biển phía nam, ngược dòng sông Hồng thâm nhập vào phía Bắc tộc Việt. Họ đã tạo lập nên tộc Chăm, Êđê, Gia rai... họ cũng là thành phần chính của quốc gia Indônêsia và quốc gia Mã Lai. Những người này được xếp vào hệ Mã Lai đa đảo. Chính thành phần này là một bộ phận cơ bản của Việt ở đương thời (nhiều người hạ bạn thuộc hệ này, trong đó một dẫn chứng: gia phả nhà Mạc đã ghi rõ rệt thuộc tộc Đán).

Như vậy thành phần của hệ Việt Mường là sự dung hội cơ bản của bốn tộc trên, đương nhiên không thể thiếu được sự tham gia của nhiều tộc khác. Chính vì thế mà văn hóa Việt

về cơ bản là sự hội tụ của nhiều dòng chảy văn hóa của các miền xung quanh để tạo nên một kết cấu mà nhiều người ngỡ như độc được ở đó những nét phi Hoa, phi Ấn. Người ta cũng tạm tin rằng sự trộn pha của các hệ trên chủ yếu ở vùng ngã ba Hạc hoặc trên chút ít. Sau đó cùng với sự phát triển của nông nghiệp, một bộ phận lớn theo đường sông Hồng chuyển về xuôi, họ được thiên nhiên ưu đãi khiến nền kinh tế có điều kiện phát triển mạnh góp phần tích cực cho việc định hình nền văn minh sông Hồng, họ là thành phần cơ bản của người Kinh. Một bộ phận khác vượt qua sông Đà khai phá vùng Tản Viên - Sơn Tây rồi theo triền núi vượt qua Hòa Bình vào Thanh Hóa, Nghệ An, đó là con đường đi chính thuộc địa bàn của tộc Mường.

- Một đặc điểm khác liên quan đến thần linh, di tích và bản thờ của người Việt đã được bắt nguồn từ tổ chức xã hội ở châu thổ Bắc bộ. Trong đó nổi lên mấy nét cơ bản liên quan như sau:

+ Sự phân hóa xã hội của người Việt rất thấp. Nếu như ở Trung Hoa vào thời Thương và Chu, cách đây trên 2000 năm, sự phân hóa xã hội đã trở nên sâu sắc, ruộng công không còn, hầu như làng xóm hiếm những thần linh chung của cộng đồng, thì ở Việt Nam tuy sự phân hóa đã trở nên mạnh mẽ từ thế kỷ XVIII, nhưng tới tận thế kỷ XX hầu như làng xã nào cũng còn một phần ruộng công, nhất là ở Bắc Trung Bộ. Trong lịch sử, chính hình thức ruộng công chia cho các suất đinh đã như một đảm bảo cho tính dân chủ làng xã và trách nhiệm của người dân với cộng đồng, trong đó có trách nhiệm đối với thần linh và các di tích, bao gồm cả những lĩnh vực sinh hoạt văn hóa chung.

+ Sống trong châu thổ Bắc Bộ, với nền kinh tế nông nghiệp phát triển yếu, năng suất thấp, cộng với nạn bùng nổ dân số, tạo nên sự bức bối trong nội bộ nông thôn, người Việt đã nảy sinh tâm lý thực dụng, ảnh hưởng đến những mối ứng xử. Họ không theo bất kể một tôn giáo nào ở lĩnh vực trừu tượng của các hệ triết học, cầu thần trước hết phải có lợi ích nhìn thấy cho bản thân, thực tế đó đã dẫn tới họ không có xu hướng đẩy thần linh lên cao, mà thần linh được coi như một thứ "công cụ" tinh thần tham gia vào ước vọng của con người. Người Việt ở châu thổ Bắc Bộ không định tâm lâu dài vào bất kể một thần linh cụ thể nào, khiến cho khi vào một làng Việt người ta thấy rất nhiều loại hình di tích khác nhau, mà hầu như thần linh nào cũng được người nông dân Việt tôn thờ. Song như để cân bằng cho tâm hồn, họ đã luôn hướng đến ý thiện và hành thiện. Họ đặt lên bàn thờ thần linh những lễ vật và đồ thờ với một tâm tư thành kính.

II. TÍN NGƯỠNG DÂN DÃ CƠ BẢN CỦA NGƯỜI VIỆT

Người Pháp (L.Cadière) khi nghiên cứu về tín ngưỡng của người Việt đã cảm thấy như bất lực trước hiện tượng đa chiều của tư tưởng dân dã, họ cảm giác như bị rơi vào một "rừng rậm nhiệt đới" không có lối ra, cũng như không có nút khởi đầu. Trong hệ thống vạn thần ấy họ như đành bất lực. Song, từ mấy chục năm trở lại đây hệ thống nghiên cứu của chúng ta được phát triển, nhiều người đã đi đến tận cội nguồn và phân nào đã phân định được những dòng chính phụ của tư duy dân dã. Một ý kiến tạm có thể được coi là thích hợp với thực tế lịch sử là: ngay từ thời tiền sử, người Lạc Việt (gốc Môn Kh'mer) còn sống ở miền rừng núi mà một

bộ phận chính như quần cư ở thượng nguồn sông Hồng. Dương thời nền kinh tế của họ dựa vào hái lượm và săn bắt. Trong đó phân chia lao động nổi lên là giữa nam và nữ. Hái lượm trong tay người mẹ, bà giữ vai trò quan trọng nhất trong gia đình, còn việc săn bắt của người đàn ông không phải là chính yếu. Từ đó nảy sinh ý thức cầu mong của cái dồi dào ở rừng trong quyền năng của bà mẹ "vũ trụ", mà lúc đó người ta hội tâm vào bà mẹ rừng tối thượng. Sự phát triển tất yếu đã đẩy bà tới tư cách một bà mẹ thiêng liêng (quyền năng vô bờ bến), rồi bà mẹ thế gian (sinh ra muôn loài muôn vật) và nhiều khi mang tư cách của một "đấng vô cùng" (tối thượng thần đứng đầu tất cả các thần). Không biết đến bao giờ bà được hội thành Mẫu Đông Cuông (gần Trái Hút, giữa Lào Cai và Yên Bái). Nơi thờ Bà ở ngay sát bờ sông Hồng, mà trên mặt đất đầy hiện vật của văn hoá Sơn Vi (niên đại xấp xỉ một vạn năm về trước). Có lẽ tục thờ Mẫu đã bắt nguồn từ thời nguyên thủy ấy để đi cùng tâm hồn người Việt trên dòng trôi chảy của lịch sử đến tận ngày nay.

Theo dòng sông Hồng người Việt tiến dân xuống, tới địa đầu của Phú Thọ hiện nay, họ tiếp cận được những thửa đất bằng phẳng rộng rãi hơn, nền kinh tế nông nghiệp lúa nước tương ứng với thời đại đồ đá mới được hình thành dần. Đồng thời ý thức về địa vực đất đai nảy sinh. Cùng với sự phát triển của nông nghiệp, người Việt cũng sớm nhận thức mạnh mẽ hơn về những cặp phạm trù trong tư cách đối đãi, những biến thể của âm dương. Nổi lên là Trời Cha và Đất Mẹ. Người Việt cũng sớm nghĩ Trời Cha đồng nhất với khối sinh lực vô biên và chỉ khi dòng sinh lực ấy được trôi vào lòng đất mẹ thì muôn loài mới sinh sôi. Có lẽ, người xưa đã sớm hiểu những

giọt mưa là tinh dịch của Trời Cha chuyển vào lòng Mẹ Đất. Nhưng quan trọng hơn, do phát triển của tư duy tín ngưỡng, như lẽ chung của nhân loại người đương thời đã nhận thấy núi cao có đỉnh được mây phủ (ở trên trời) và chân ở dưới mặt đất. Vô hình chung nó được coi là cái gạch nối hay con đường chuyển sinh lực của trời xuống cho đất. Càng tiến xuống phía dưới thì những ngọn núi độc lập hiện lên ở chân trời càng được quan tâm. Đối với người Việt thì ý thức của họ được hội vào núi Tản Viên, và họ coi núi này như khởi nguồn của mọi hạnh phúc nông nghiệp, vì thế tư duy Việt đặt thần núi Tản Viên trở thành Đức Thánh Cả. Dần dần nhận thức mỗi ngày một cao hơn, đặc biệt là về ý nghĩa con số, trong hoàn cảnh này thì số 3 được quan tâm nhiều hơn cả. Chưa tính đến ý nghĩa gắn với Dịch học mà chỉ dựa vào kết quả điền dã của nhiều nơi, chúng ta có thể tạm rút ra được số 3 là số lẻ, lẻ thì động, động thì chuyển, chuyển thì biến đổi, biến đổi thì phát triển.... Với nhận thức ấy và hình thức núi Tản Viên có 3 ngọn lớn, nên nó cũng mang tính chất "Tam Sơn" (núi thiêng, nơi của các thần, gắn với mọi điều tốt lành... luôn gắn với tín ngưỡng, thể hiện ở nhiều di tích các thời sau). Từ đây ngọn núi Tản Viên (Ba Vì) được phân thân để ba thần cai quản, ngự trị). Về sau các thần được lịch sử và nhân cách hóa để có kiếp sống nhân thế mà thành Tản Viên, Cao Sơn và Quý Minh, là những vị tướng của thời Hùng Vương được thần hóa dưới dạng "sinh vì danh tướng tử vì thần".

Kinh tế nông nghiệp lúa nước được khẳng định đã thúc đẩy mạnh mẽ hơn ý thức tiến xuống miền xuôi của người Việt, với sự tuần du liên tục của vua Hùng. Người Việt theo triền sông vượt qua ngã ba Hạc thì như đổi mặt với hai vấn

đề lớn cả về tư tưởng lẫn kinh tế sản xuất.

+ Ở lĩnh vực tư tưởng người Việt đã tiếp cận mạnh hơn với văn hóa biển, rồi văn hóa Ấn Độ, nổi bật với đạo Bà La Môn và đạo Phật. Cũng dịp này họ đã tiếp cận với văn hóa phương Bắc trong đó có cả đạo Giáo, đạo Nho... Sự hội nhập này đã góp phần giúp cho tín ngưỡng của người Việt có định hướng mà giảm nhẹ tính tản mạn, tự phát. Có thể nghĩ từ đây một bà mẹ đất và nước dần hình thành cùng với sự phát triển nông nghiệp. Và, người ta ngỡ rằng hậu thân của các bà được tích tụ thành Man Nương. Nhiều chứng cứ đã xác nhận về sự dung hội của các dòng chảy văn hóa tứ phương về địa bàn này, như: một thành Cổ Loa nhiều nét văn hóa Tây Thái, mà trong đó rùa thần thoáng mang dáng dấp của tối thượng thần Visnou của đạo BàLaMôn, rồi con gà trống ít nhiều gắn với mặt trời của cư dân Nam Á hải đảo. Và cả các tiên nữ phảng phất đâu đó tương đồng với tích truyện của Trung Hoa. Cộng thêm vào đó nhiều yếu tố của đạo Giáo dân dã. .. Xu hướng này ngày một phát triển mạnh để dần dần đạo thờ Tứ Pháp ra đời. Trước hết đây là các thần linh gắn với mưa, tức nguồn nước nông nghiệp, đảm bảo cho những vụ mùa bội thu. Với các thần linh này yếu tố bản địa được khẳng định, song cũng như mở đầu cho một truyền thống khẳng định nông nghiệp Việt là sử dụng nước tại chỗ. Trở lại với tục thờ Mẹ, hiện tượng từ một mà hóa thân thành nhiều để để chúng ta nghĩ tới một ảnh hưởng từ tư duy phân tích và tổng hợp của người phương Bắc. Mặt khác, có lẽ đạo Phật đã ăn sâu vào trong tín ngưỡng của người dân nên các bà đều được Phật hóa. Tuy nhiên, theo như truyền thuyết và thực tế khảo sát điền dã, thì xưa nay tượng các bà đều cỡi trâu và

được tô toàn bộ bằng màu mạn chín. Hình thức ấy được nhiều nhà nghiên cứu ngỡ rằng nó bộc lộ tự nhiên như trời đất, và màu gụ thẫm này đã tương đồng với màu nước chứa sinh lực, đó là màu của tối thượng thân Siva. Màu này cũng đồng nhất với ước vọng hạnh phúc được mùa.

+ Đối mặt thứ hai là phải khai phá châu thổ Bắc Bộ. Ở thời kỳ đồ đá mới và đồ đồng, người Việt đã men theo các sườn núi và miền đất cao mà về tới Hà Tây ngày nay. Đi theo dãy Kiện Khê, dãy núi Đông Triều và đã để lại nhiều di chỉ đồ đá đồ đồng. Trước mặt họ là cả một vùng đất mênh mông nhưng rậm rạp và đầy đe dọa bởi thú dữ, thì những công cụ đá và đồng không tạo nên sức phát triển mạnh mẽ được. Với đồ sắt, một đảm bảo cho sự thành công tiến xuống miền đất bằng, tới tận ven biển, đã hần sâu vào tư tưởng của người Việt như một sức mạnh thần thánh. Sự quy tụ của sức mạnh này khi được nhân cách hóa và linh thiêng hóa đã làm nảy nở ra Phù Đổng Thiên Vương. Truyền thuyết về người anh hùng văn hóa này có mấy chi tiết đáng quan tâm: mẹ ông là một cô gái đồng trinh do dẫm vào vết chân người khổng lồ mà có thai. Có lẽ đương thời và cả đến sau này nữa người Việt nhận thức về người khổng lồ ít nhất với hai xuất xứ. Một là, theo quan niệm chia thế giới thành ba tầng thì người khổng lồ là bóng dáng của thần linh ở tầng trên. Hai là, trong một huyền thoại chung của nhân loại thì loài người đã tồn tại với hai thế hệ lớn, thế hệ thứ nhất là những người khổng lồ, một sản phẩm không hoàn chỉnh của tạo hóa, to xác nhưng rất ngờ nghệch, vì thế trời đã làm một trận đại hồng thủy quét sạch họ đi. Sau đó, thế hệ lớn thứ hai với những con người bình thường như chúng ta hiện nay được

sinh ra, và do trí thông minh ngày một phát triển nên đã tồn tại. Người của thế hệ thứ nhất thường hay để lại những vết chân của họ trên đá hoặc thành ao, chuôm ở giữa các cánh đồng (thực chất đó là những hố nước chống hạn của người xưa). Hiện tượng dẫm vào vết chân người khổng lồ của bà mẹ Thánh Dóng như biểu hiện về ý thức của người Việt muốn dựng cả kinh nghiệm của quá khứ dậy để xây dựng một tương lai đầy hứa hẹn đang đối mặt với họ. Chi tiết thứ hai đáng quan tâm là chính ở bản thân Thánh Dóng, ông là bạn thân của người khổng lồ Lý Ông Trọng (dền Chèm) và nhiều chi tiết khiến cho chúng ta cứ ngỡ ông còn là một hóa thân của thần núi. Một chi tiết thứ ba về việc ông sử dụng gậy sắt để đánh giặc, nhưng gậy sắt cũng bị gãy đã cho thấy ở buổi đầu ấy nghề rèn sắt đã hình thành song chủ yếu là với cách "thổi sống", sắt dầy tạp chất thích ứng với nhiệt độ lúc đó mới chỉ đạt tới khoảng 900°C. Chính vì thế mà đồ sắt không bền. Một chi tiết khác, còn có nhà nghiên cứu ngỡ rằng chữ Dóng gắn với chữ đông để chỉ sự cầu mưa của người xưa (GS. Trần Quốc Vượng)¹. Như vậy định hình cho tên gọi vị thần có thể đã muộn hơn thời kỳ nảy sinh ra anh hùng văn hóa này. Suy cho cùng hội tụ quanh Phù Đổng Thiên Vương là một bước phát triển có tính chất bản lề, to lớn và tất yếu của tộc người Việt. Thánh Dóng là sự hội thân của thần núi, thần nông nghiệp, thần lò rèn... để trở thành một vị thần tối thượng tối linh nằm trong hệ tứ bất tử của người Việt.

Tục thờ Mẫu đã ăn sâu vào tâm khảm của người Việt,

¹ GS. Trần Quốc Vượng còn cho biết hiện tượng thánh Dóng cưỡi ngựa là sự hội nhập của tích truyện về Nguyễn Nộn (người lương Phù Đổng) vào huyền thoại về Thánh.

nên khi khai phá được châu thổ Bắc Bộ, thì có thể nói, một đạo Mẫu với hệ thống cơ bản dần được hình thành trọn vẹn thành đạo Tứ Phủ với bốn tối thượng thần mang tính sáng tạo trong bốn miền của vũ trụ. Thực chất đạo này là sản phẩm của tư duy nông nghiệp cầu nước với ước vọng được mùa, cho nên các thần linh này vừa là nét đẹp của tâm tưởng, vừa được gán cho một quyền năng tối thượng... Chính vì vậy mà đạo thờ Mẫu như một tín ngưỡng dân dã phủ tràn trong không gian tâm linh, ảnh hưởng đến cả các tôn giáo và tín ngưỡng khác, như một đối trọng đáng kể để bảo tồn bản sắc văn hóa dân tộc. Cụ thể là mọi tôn giáo ngoại lai nếu không có vai trò của bà mẹ thánh thần thì khó được người Việt tự nguyện tin theo. Chính đạo Phật có Bồ Tát Quan Thế Âm hóa thân nữ giới, nhiều khi là bóng dáng của từng Thánh Mẫu nên đã được người Việt rất tôn sùng (như Bà Chúa Ba - chùa Hương, có lúc được đồng nhất với Mẫu Thoải, Mẫu Thượng Ngàn, Mẫu Địa...). Ở một chừng mực nào đó, bà Maria cũng có hiện tượng tương tự.

Trở lại với thần điện đạo Mẫu, đứng đầu là Thượng Thiên Thánh Mẫu, vị thần sáng tạo ra bầu trời, trước hết là đại diện cho nguồn sinh lực vô biên, cốt lõi của sự sống và mọi nguồn hạnh phúc. Qua ngài, người ta mong mọi việc của bầu trời được diễn ra theo quy luật hiền hòa..

Thượng Ngàn Thánh Mẫu là bà mẹ thế gian gắn với người Việt từ thời nguyên thủy. Trước đây, bà không chỉ có mặt ở rừng núi mà còn có mặt ở khắp mọi miền theo cơ cấu của làng xóm cổ truyền (rừng Báng - Đình Bảng - Bắc Ninh; rừng Sặt - Hải Dương; rừng Liên Bạt - Ứng Hòa - Hà Tây...) . Rừng là nơi chứa đựng những của cải tiềm ẩn, nuôi sống con

người khi giáp hạt mất mùa; nơi để kiểm chất đốt và nam nữ tình tự; đặc biệt là nơi chôn người chết. Vì thế trong tư duy của người Việt bà mẹ rừng tối linh tối thiện đã nâng đỡ các kiếp đời đã qua, để những người có tâm lành được tái sinh thành Cô và Cậu (trong hệ thống điện thờ Mẫu thì các Cô Cậu phần nhiều được đặt ở ban thờ này).

Mẫu Thoải (Thủy) vị thần sáng tạo ra mọi miền của nước, biển, sông, suối, đầm, hồ. Ngài được người nông dân Việt hết sức kính trọng, hệ thống thờ ngài và các thần linh liên quan có mặt ở hầu khắp mọi nơi, như một đảm bảo cho nguồn nước nông nghiệp luôn được đầy đủ, và sau này ngài còn mang chức năng gần giống với Quan Âm Nam Hải trong tư cách vị thần gắn với thương mại và chài lưới.

Thánh Mẫu Địa: vị thần sáng tạo ra miền đất bằng phẳng, phì nhiêu. Người ta thờ ngài để mong sao cho đất đai cây cối ngày một mở rộng hợp với tư duy phát triển đất đai thường trực của người nông dân.

Suy cho cùng việc thờ Thánh Mẫu của đạo Tứ Phủ được đồng nhất với ước vọng truyền đời. Các ngài là những bóng dáng mang tính chất của anh hùng văn hóa, được nảy sinh từ một thực tế phát triển của kinh tế nông nghiệp, được nuôi dưỡng bởi ước vọng và lớn lên theo dòng lịch sử. Sinh ra từ nông nghiệp, với đối tượng trực tiếp của sản xuất là đất và nước mang yếu tố âm. Vì thế những ý niệm thiêng liêng kết tụ và nhân cách hóa đã tạo nên các ngài mang dạng nữ. Các ngài luôn thương xót và cứu mang con người, nâng đỡ thiện nhân, diệt trừ kẻ ác, nên được người đời sùng kính mà tôn thành mẹ của trần gian. Đạo thờ Mẫu có một vị trí to lớn và rộng khắp trong quần chúng nên điện Mẫu cũng là nơi hội tụ

dân của nhiều thần linh dân dã và cả một số thần linh ngoại nhập cùng một số nhân thần xuất thân từ các anh hùng trong lịch sử dân tộc. Các vị này dần dần được quy nạp thành hệ thống bao gồm:

+ *Ngũ vị tôn ông* : bao gồm 4 nhiên thần của 4 miền vũ trụ và vị thứ 5 là con của Trần Hưng Đạo (Trần Quốc Tảng) tức Quan Lớn Tuần Tranh làm nhiệm vụ kiêm chi đôi nước. Các thần này rõ ràng không phải có ngay từ đầu, mà phần nào, được nghĩ tới, chỉ hình thành khi tổ chức xã hội đã được ổn định trong một trật tự khá cụ thể. Các thần là một "thế lực" gắn gũi của Thánh Mẫu (như các quan đầu triều) được coi như đứng đầu bách thần, sau hệ sáng tạo.

+ *Tứ phủ Châu Bà*: (cũng gọi là Chúa Bà) do chịu ảnh hưởng ít nhiều của Nho giáo, mà các bà hầu như không có tên cụ thể (nam tôn nữ ti) tuy nhiên công lao của các bà rất lớn nên được nhân dân thờ phụng. Các bà thường được quy cho có công dạy nghề nghiệp cho dân, thậm chí có người cũng cầm quân đánh giặc, như Châu Mười ở Mỏ Ba tham gia đánh giặc Minh...

+ *Tứ phủ ông Hoàng* (cũng gọi là quan Hoàng) trong hệ thống của thần điện Mẫu, ông Hoàng Nhất thường gắn với kiếp tu và tầng trên nên thường được "kính nhi viễn chi", ít có mối quan hệ trực tiếp với trần gian, còn các vị khác đa số là các nhiên thần và các nhân thần có công gắn với sản xuất và dựng nước giữ nước, như quan Hoàng Hai (cũng là quan Lớn Triệu Tường) được coi như người mở nước ở phương Nam. Quan Hoàng Ba (Hoàng Lạnh), nhiên thần, gắn với nguồn nước no đủ, Hoàng Sáu tức Trần Lưu, và Hoàng Mười tức Nguyễn Xí, đều là tướng chống Minh của Lê Lợi, Hoàng

Bảy là Nùng Chí Cao.

+ *Hệ Tứ phủ Thánh Cô Thánh Cậu*: đây là hệ thống tạm coi là thần linh cấp thấp nảy sinh từ cuộc đời bình thường. Người Việt quan niệm rằng: Cô, Cậu vốn là những người đã từng tồn tại trong thế gian, nhưng sinh thời chăm làm việc thiện nên khi khuất núi được hóa kiếp vào chốn bồng lai dưới sự nâng đỡ của Mẫu, đặc biệt là Mẫu Thượng Ngàn. Nhưng theo tư duy dân dã thì khi chuyển kiếp, như lẽ thường, đều phải qua thân phận trẻ con, vì thế mà thành Cô và Cậu. Như vậy dưới con mắt bình dân của tín đồ đạo Mẫu thì Cô và Cậu là những người đã có đạo và đức làm gương cho người đời noi theo. Đạo Mẫu kiểu Việt không phải phổ biến ở mọi cư dân trên thế giới, nhưng thờ Cô và Cậu là một vấn đề tín ngưỡng chung của nhân loại.

Như trên đã nói, đạo Mẫu cũng chịu sự chi phối của hoàn cảnh lịch sử. Buổi đầu chịu ảnh hưởng của tư duy nông nghiệp nên tuy có tứ phủ nhưng chỉ có tam tòa, trong hệ thống nay được phân định rõ hai mối liên quan là sống và chết. Hệ thống sống gắn với nông nghiệp, đồng nhất với sự cầu được mùa, nên thờ trời, nước và đất, vì thế các Thánh Mẫu liên quan trở thành hệ Tam tòa, còn hệ Thượng Ngàn - rừng núi, nơi chôn người chết nên bao giờ cũng thờ riêng. Khi kinh tế thương mại phát triển tới một mức độ nhất định và thành thị xuất hiện, tục thờ Mẫu cũng theo những người dân phi nông nghiệp mà tồn tại. Song Bà Mẫu Địa trong hệ tam tòa được thay bằng Bà Thượng Ngàn với tư cách một thần linh hiện thân của sự giàu có. Mặc dù nhiều khi ở đền thờ Mẫu vẫn có một bàn thờ Chúa Sơn Trang riêng. Đồng thời Bà Mẫu Địa trở nên mờ nhạt hoặc chỉ được thờ ở những di

tích cụ thể.

Mặt khác, do chịu ảnh hưởng của văn hóa tín ngưỡng Trung Hoa nên vị Ngọc Hoàng được cấy dần vào thần điện Mẫu để hiện thân dưới hai dạng. Một là, người ta lập ban thờ của Ngọc Hoàng tại chính điện phía dưới hệ thống Thánh Mẫu, nhiều khi kèm theo cả Nam Tào và Bắc Đẩu (hệ thống này nằm ngoài cung cấm). Khi dâng Hoàng quân giáo chủ đủ sức ăn sâu vào tâm khảm người nông dân Việt thì thường hóa thân thành "Tam vị đức vua Cha" là Vua Cha Ngọc Hoàng (trời), Vua Cha Bát Hải (nước), Vua Cha Diêm Vương (đất). Hệ thống này đôi khi được thờ riêng để trở thành đạo Tam Phủ (diễn hình như đền Tam Phủ ở hòn đảo nhỏ trên hồ chùa Thầy - Sài Sơn - Quốc Oai - Hà Tây).

Trong quá trình phát triển của điện thần đạo Mẫu, do mang tính chất hội tụ, mà hệ thống này thường quy nạp các thần linh dân dã nổi tiếng được nhân dân sùng kính. Vì thế nhiều khi chúng ta thấy cả Bà Trưng, Bà Triệu là những nhân thần, rồi cả Bà Chúa rừng Rci hoặc những Bà Chúa của địa phương được ngồi ở vị trí thủ điện. Nhiều khi cũng có cả tượng của Trần Hưng Đạo cùng Yết Kiêu Dã Tượng nằm bên trái tòa tiền bái hoặc có gian thờ riêng trong cùng khuôn viên. Nhưng thông thường chúng ta hay gặp tượng Thánh Trần có người hầu cận là cô Quỳnh Hoa và Quế Hoa. Hai cô được tín đồ đạo Mẫu coi là con của Đức Thánh. Có thể còn kể ra khá nhiều thần linh liên quan khác nữa. Song, chỉ như thế cũng đủ để cho chúng ta thấy trong dân gian nơi đây là một thần điện mở, có sức dung nạp rất lớn và đủ độ dẻo để thích ứng với muôn vàn trường hợp của xã hội, nên nó tồn tại một cách mạnh mẽ trong tâm thức dân tộc. Tới khoảng thế

kỷ XV và nhất là từ thế kỷ XVI, xã hội Việt có sự biến động khá lớn, một sự "chuyển lể" của lịch sử, trong đó có sự phát triển của thương mại. Nếu trong đạo Phật Việt, Bồ Tát Quan Âm Nam Hải dần dần chiếm thế "thượng phong", thì ở đạo Mẫu vai trò của Thánh Mẫu Liễu Hạnh cũng nổi lên mạnh mẽ, như một sự hội tụ của các Thánh Mẫu khởi nguyên. Rõ ràng Mẫu Liễu là một nhu cầu của thực tế lịch sử, phản ánh một khía cạnh về bước đi của tín ngưỡng dân tộc. Theo Bà mà một dòng văn hóa Việt tràn ra khắp miền có tộc người chủ thể.

Cũng thời này, có thể nghĩ việc thờ Chủ Đồng Tử được phát triển mạnh hơn ở ven sông Hồng. Câu chuyện về Chủ Đạo Tổ gần như được xác nhận từ khá sớm, gắn với Đạo Giáo và Phật giáo Việt bằng những sự tích đầy huyền thoại. Nhưng tới nay, các di tích của thời Lý và Trần còn thấy rất hiếm ở ven sông Hồng, khiến chúng ta nghĩ vào khoảng cuối thế kỷ XV và nhất là từ thế kỷ XVI (thời Mạc), do sự phát triển của các thương thuyền mà Chủ Đạo Tổ hóa thân từ một thần linh mang bóng dáng cổ đại gắn với nghề cá và phần nào có bóng dáng văn hóa biển, chuyển thành một vị thần gắn với thương mại. Để rồi Ngài trở thành một trong tối thượng thần thuộc hệ Tứ Bất Tử Việt Nam.

Bên cạnh hệ thống Mẫu và Tứ Bất tử, người Việt còn để tâm hồn tản mạn vào các thần linh địa phương khiến cho "trống làng nào làng ấy đánh, Thánh làng nào làng ấy thờ". Nhưng một trong những thần linh dân dã chung đối ứng với Mẫu Liễu là Đức Vua Cha Trần Hưng Đạo. Thực ra người Việt còn chịu rất nhiều ảnh hưởng của Shaman giáo cùng những loại tín ngưỡng nguyên thủy. Hội lại tạm coi đó là một

thứ Đạo giáo dân dã, bao gồm cả những yếu tố phù thủy. Trên bước đường phát triển của lịch sử, thứ Đạo giáo này dễ chịu sự chi phối, ở những khía cạnh nhất định, của đạo Phật, Nho, Lão ... mà tạo thành một thứ Đạo giáo tổng hòa, nhòa trong nhau, khiến nhiều khi được nhận lầm là "Tam giáo đồng tôn", một nền tảng của phái Nội Đạo. Khi Đức Thánh Trần được nhân dân đề cao thành vị Thánh tối thượng, vượt qua tư cách của một anh hùng dân tộc để nổi lên trong thế giới siêu linh, thì mặc nhiên Ngài trở thành một vị thần cao cả chi phối tới tâm thức người bình dân Việt, tạo sự cân bằng trong thế "đối đãi" với Mẫu Liễu mà dẫn đến "Tháng 8 giỗ Cha, tháng 3 giỗ Mẹ". Theo lịch sử, Thánh Trần đã mất vào ngày 20 tháng 8 âm lịch, tâm lý của người Việt trọng ngày giỗ hơn ngày sinh, nên ngày này rất được quan tâm. Nhưng đứng ở mặt nhận thức luận phương Đông thì đức Thánh là nam giới, mang yếu tố dương, hiển Thánh vào tháng 8, mang yếu tố âm, như vậy mặc nhiên giữa bản thân của Ngài đã hợp cùng với không gian và thời gian của vũ trụ tạo nên một thể đối đãi làm nền cho sự thiêng hóa. Cũng như thế, người đời đã để Mẫu Liễu Hạnh từ già cõi đời vào tháng 3. Mặt khác yếu tố tín ngưỡng Trung Hoa và Phật giáo nhiều khi cũng được Việt hóa để thâm nhập vào thần điện Việt làm nảy sinh Phật Mẫu Dao Trì, rồi Tây Vương Mẫu, Đông Phương Sóc....

Ngoài ra tùy từng vùng văn hóa mà thần linh có các yếu tố khác nhau như hệ thống thủy thần gắn với biển, hệ thống thủy thần gắn với sông nước, rồi những linh vật đầy biểu tượng được nảy sinh từ tư duy nông nghiệp...

III. ĐIỂM QUA VỀ TÔN GIÁO CƠ BẢN CỦA NGƯỜI VIỆT

Trước hết, phải nhận rằng đạo Phật là một hệ tôn giáo thâm nhập vào cộng đồng Việt từ rất sớm, đạo tồn tại và phát triển cùng sự thăng trầm của dân tộc. Tất nhiên, bên cạnh cũng còn nhiều hệ tôn giáo khác, song tác động vào quần chúng thấp hơn Phật giáo. Từ thực tế đó chúng tôi muốn lấy trung tâm là đạo Phật rồi liên hệ tới các tôn giáo khác trong diễn trình lịch sử.

Theo như *Thủy kinh chú* (tập sách có từ thế kỷ VI) thì, vào thế kỷ thứ III trước CN vua Asôca (A Dục) sau khi chiến thắng các tiểu quốc ở đại lục Ấn Độ, trở thành một đại anh hùng dân tộc, kèm theo vinh quang thì máu người đã chảy thành sông, nên ông nảy sinh tư tưởng sám hối bằng cuộc "đại kết tập", san định lại kinh Phật, thúc đẩy đạo Phật phát triển mạnh hơn từ Tiểu Thừa sang Đại Thừa. Ông cho xây tháp Phật ở nhiều nơi, trong đó có để lại một cây tháp tại núi Nêlê, tức núi Tường Long - Kiến An - Hải Phòng hiện nay. Nếu đúng như vậy thì đạo Phật đã có mặt ở đất Việt tới hơn 2200 năm rồi, và như thế đến trước cả Bành Thành và Lạc Dương của Trung Hoa. Đặc tính của Phật giáo ở buổi đầu ấy như thế nào chúng ta chưa rõ. Song, nếu chấp nhận hệ thần linh nông nghiệp được Phật hóa từ sớm thì có thể nghĩ buổi đầu ấy đạo Phật đã dung hội với tín ngưỡng dân dã mà thâm nhập vào tâm hồn Việt. Chắc chắn dưới thời Sĩ Nhiếp (thế kỷ II) nhiều nhà sư đã theo thuyền buôn đến hoàng dương đạo pháp ở Luy Lâu khiến nơi đây dần trở thành một trung tâm Phật giáo, để đến khoảng thế kỷ III đã có nhiều nhà sư gốc Ấn Độ và Trung Hoa đến tu luyện và biên dịch kinh, như

Mâu Bác với tập *Lý hoặc Luận*, rồi các nhà sư như Chi Cương Lương, Khương Tăng Hội... nổi tiếng một thời. Đặc biệt trong các nhà sư này có nhiều vị được nghĩ là quen hành nghề "phù thủy", rất hợp với tín ngưỡng dân dã. Đó là một chiều hướng gắn bó chặt chẽ với thứ Phật giáo bình dân.

Vào khoảng trước sau thời gian này, đạo Nho, đạo Lão, kể cả thứ đạo Giáo dân dã Trung Hoa đã thâm nhập vào châu thổ Bắc Bộ và có ảnh hưởng nhất định đến tư tưởng người Việt. Vào khoảng thế kỷ thứ VI, đạo Phật đã được nhiều người Việt tin theo, biểu hiện trong những sự kiện có tính chất lịch sử như: "Triệu Quang Phục được thần nhân cưỡi rồng từ trời xuống cho một chiếc móng rồng làm vật thiêng gắn lên mũ để tránh tên nổ", thần nhân này có thể nghĩ là Đức Phật. Một tích khác về hậu Lý Nam Đế với Lý Phật Tử mà hầu như ai cũng hiểu đó là người con Phật họ Lý, khiến nhiều nhà nghiên cứu ngỡ rằng đương thời đạo Phật đã đủ sức mạnh tập hợp và được họ Lý sử dụng.

Cũng ở thế kỷ thứ VI, một hệ phái Phật giáo Việt dần hình thành với nhà sư Vinitaruçi. Hệ phái này đã chú ý đến tâm ấn, phần nào cả kinh Đàlani nữa... và đã có bóng dáng của Mật tông, khiến chúng ta ngỡ rằng còn một con đường du nhập của Phật giáo từ vùng đồng cỏ qua Tạng Miến vào Bắc Bộ. Phật phái này phát triển rất mạnh vì thích hợp với quần chúng, có thể coi nó gần như một hệ tư tưởng xã hội có sức tập hợp lực lượng làm một nền tảng cho sự đấu tranh giành độc lập dân tộc. Một biểu hiện rõ rệt là uy tín của các nhà sư thuộc thế hệ sau Vinitaruçi đã rất lớn, điển hình như sư Vạn Hạnh - một trong những người tạo dựng nên triều đại nhà Lý. Cùng thế hệ 12 với ông còn có Từ Đạo Hạnh, rồi sau

đó là Minh Không, Khánh Hỷ.... Phật phái này có lẽ còn nhiều biểu hiện tới tận ngày nay.

Quay lại giai đoạn cuối thời Đường, thời kỳ mà đạo Phật phát triển với vẻ đẹp bông bột của nó khiến nhiều nhà sư Trung Quốc đã sang đất Việt tu hành, trong đó một điển hình là Vô Ngôn Thông. Ông sang vào năm 820, tu tại chùa Kiến Sơ (làng Phù Đổng - Gia Lâm - Hà Nội). Đây là một Phật phái mang nhiều yếu nghĩa hình nhi thượng học. Từ cái tên của ông đã mang nghĩa thông hiểu những điều không nói, cũng có nghĩa là nói điều không nói, thực chất là đi sâu và tìm hiểu đến cội nguồn, tức lẽ "không" chân như, cái tuyệt đối tĩnh lự, chú trọng đến thiền định, chìm trong tâm mà nghe tiếng "thì thâm" của vũ trụ... vì thế cách tu của phái này cũng hết sức đặc biệt, đó là : "xuất thế gian trụ trì Phật pháp". Sử sách nói rằng Vô Ngôn Thông ngồi day mặt vào tường nhìn vào một điểm để tập trung tư tưởng mà suy ngẫm về lẽ đạo. Vì thế cũng gọi phái này là Quán Bích, có nghĩa cách tu theo lối "quán tưởng". Chính vì lối tu thiền bậc cao như vậy nên ít có cơ sở trong quần chúng và khó có điều kiện tồn tại đúng bản gốc. Vì thế ngay đến các thế hệ sau ông, những nhà tu hành đã bỏ dần lối xuất thế gian để nhập về một cách tu "hồn nhiên" hơn.

Tới thời tự chủ, đạo Phật được đề cao hơn. Không có sách vở ghi lại giai đoạn đầu đó thuộc hệ phái nào, nhưng những cột kinh của Đình Liễn (con Đình Tiên Hoàng) và cột kinh lớn tại chùa Nhất Trụ đều thuộc Trường Yên - Hoa Lư - Ninh Bình, trên đó ghi kinh Bát Nhã và cả kinh Tổng Trì... phân nào đã cho thấy yếu tố Mật Tông khá đậm. Có lẽ đó là một xu thế tất yếu phát triển từ Phật phái Vinitaruci lên. Yếu tố

này càng khẳng định, khi nhà sư Vạn Hạnh đã cùng em mình là Lý Khánh Văn góp phần tích cực dựng nên vương triều Lý (Vạn Hạnh thuộc thế hệ 12 của Phật phái Vinitaruci).

Một thực tế lịch sử, dù cho đạo Phật có được công nhận là một hệ tư tưởng chính thống của xã hội Việt ở đương thời, nhưng trong cách hành xử nó chuyên về từ bi và thoát tục, lôi kéo con người xa lìa với thực tại, đi tìm giải thoát ở trí tuệ, đề cao "niết bàn vô trụ xứ"... vì thế nó không đủ tư cách để tổ chức được một xã hội hoàn chỉnh. Đó là những nguyên nhân cơ bản để nảy sinh một Phật phái có tính chất cải cách - phái Thảo Đường. Trong *Lịch sử Phật giáo Việt Nam*, Nguyễn Đăng Thục đã hết sức đề cao Phật phái này, ông đã nhìn thấy tính chất đóng góp tích cực của nó cả ở lẽ đạo lẫn đời đời với xã hội, nhưng ông chưa nhấn mạnh được về nhu cầu thực sự của xã hội đương thời trong xu hướng khẳng định nền độc lập dân tộc. Những người theo Phật đạo thường hiểu Thảo Đường là một nhà sư Trung Hoa sang hoàng dương Phật pháp ở đất Chăm. Nhờ khả năng hiểu biết sâu sắc về Phật đạo, và qua một duyên may mà nhà sư Lý Thảo Đường được Lý Thánh Tông sùng thượng, đẩy lên địa vị đứng đầu của Phật phái mới, mang tên ông. Thực chất của Phật phái này không đơn giản chỉ thuần gắn với Phật đạo, mà nó đã đáp ứng được nhu cầu phát triển của lịch sử xã hội lúc đó. Cụ thể là, nó đã biết dung hội giữa Phật và Nho, làm nền tảng cho việc sử dụng trí thức Nho giáo trong một biến quần chúng Phật giáo. Chính nhờ có sự dung hội này mà triều đình Lý bền vững, xã hội yên bình và có tổ chức theo những quy củ nhất định. Sự kiện này ít nhất dẫn đến hai hệ quả: Một là,

các Nho sĩ dần dần sẽ chiếm lĩnh những địa vị cơ bản trên chính trường; hai là, các trí thức Phật giáo dần dần mất uy thế mà lui về với những ngôi chùa tạm gọi là thuần việc đạo. Hệ quả dẫn theo đã tạo điều kiện cho Văn Miếu được hình thành và ngày một phát triển. Mặt khác, tầng lớp Nho sĩ cũng ngày một đông đảo. Tầng lớp này có thể coi như một thế lực góp phần làm tàn phai dần uy thế của Phật giáo, họ đã có những mặt tiêu cực như coi thường văn hóa dân tộc, nhìn văn hóa Trung Hoa như một mẫu mực về mọi mặt để noi theo. Đây là một trở trêu của lịch sử khiến cho vua Nghệ Tông đã từng phải nói : " Triều trước dựng nước có luật pháp, chế độ riêng không theo quy chế của nhà Tống, là vì Nam - Bắc nước nào làm chủ nước đó, không phải bắt chước nhau. Khoảng năm Đại Trị, bọn học trò mặt trắng được dùng, không hiểu ý nghĩa sâu xa của việc lập pháp, đem phép cũ của tổ tông *thay đổi* theo phong tục phương Bắc cả, như về y phục, âm nhạc.. thật không kể xiết" (Toàn Thư). Hiện tượng này đã kéo theo việc giao lưu hữu thức một cách tích cực về văn hóa với Trung Hoa. Ở trên mặt bằng xã hội, đạo Phật vẫn phổ biến trong quần chúng. Đương thời Tịnh Độ Tông với việc thờ A Di Đà đã như một nhu cầu trong cả tầng lớp trên lẫn dưới. Chính Tuệ Trung thượng sĩ đã từng nói :

" Di đà chính thực pháp thân ta,

Nam, Bắc, Đông, Tây khắp chọi lòà..."

(Theo Nguyễn Lang : *Việt Nam Phật giáo sử luận*).

Để bảo tồn được bản sắc văn hóa dân tộc chống xu thế hướng ngoại mà đại biểu là tầng lớp Nho sĩ, một số người trong triều đình nhà Trần mà đại biểu là Trần Nhân Tông đã

cùng quần chúng Phật tử lập ra thiền phái Trúc Lâm. Suy cho cùng Phật phái này mang tính độc lập, đậm sắc thái Việt, song đã xuất phát từ tình thần yêu nước chứ không hẳn đặt trọng tâm vào những yếu nghĩa riêng biệt của Phật đạo. Trước hết Trúc Lâm (rừng trúc) là sự kêu gọi hội tụ quần chúng (đồng cây ẩm bụi, tạo nên thế vững chắc).

Tuy nhiên, những chủ trương của Tam Tổ Trúc Lâm (Trần Nhân Tông, Pháp Loa, Huyền Quang) không cưỡng lại được xu thế phát triển của Nho giáo và tầng lớp Nho sĩ, mặc dù triều đình đã dùng cả biện pháp kích thích vật chất để ủng hộ các nhà chùa, song rất tiếc là phần nào hành động này chỉ càng làm sa đọa hơn những kẻ núp dưới bóng cà sa, khiến cho đạo Phật không phục hồi nổi, khiến cho phái Trúc Lâm sau thời Tam Tổ cũng không phát triển được.

Vào thời Lê sơ, trên bình diện chung của đất nước về cơ bản chế độ xã hội Việt chuyển từ quân chủ chuyên chế Phật giáo sang quân chủ chuyên chế Nho giáo. Nhà Lê sơ đã có chính sách hạn chế Phật và Đạo là hai tôn giáo luôn luôn gắn bó với dân tộc. Những hình tượng mỹ thuật của thời Lê sơ không xa cách với mỹ thuật nhà Minh; rồi những loại nhạc do Lương Đăng trình lên vua gần như đối nghịch với đề nghị của Nguyễn Trãi... Tình hình như vậy khiến cho đạo Nho dần dần chiếm vị trí cao nhất trong lịch sử Nho giáo Việt, và không khỏi ảnh hưởng tới di tích và đồ thờ truyền thống của người Việt. Hiện nay dấu vết văn hóa vật thể của đương thời để lại rất hiếm, mà chủ yếu chỉ gặp những di tích gắn với triều đình, đó là cung điện, lăng mộ... Tuy vậy bằng vào những hiện vật ít ỏi đó cũng đủ để chúng ta gần như khẳng định được rằng: thời Lê sơ là giai đoạn bản lề để nghệ thuật

Việt chuyển hóa từ khuynh hướng chịu ảnh hưởng Ấn Độ, gần gũi với Đông Nam Á sang khuynh hướng chịu ảnh hưởng rõ nét hơn của nghệ thuật Trung Hoa. Song, đây là mối giao lưu hữu thức chủ động của tầng lớp thống trị muốn cho đất nước đi vào quy củ, vào một bước phát triển mới. Nếu như nhà Lý và Trần do nhu cầu thực tế bảo vệ đất nước mà sớm có một chính quyền trung ương tập quyền, với sự vững bền của chế độ tập quyền này dựa trên nền tảng chung lấy chống xâm lược để quy tụ quần chúng... triều đình chủ yếu thông qua vị chủ làng để nắm lấy làng xã, thì tới thời Lê sơ chính quyền trung ương muốn trực tiếp hơn trong việc quản lý làng xóm, làm nảy nở ra nhân vật xã trưởng (lý trưởng). Đó là người vừa đại diện cho dân đối với chính quyền nhưng cũng là người đại diện của chính quyền với dân. Thực tế này đã dẫn tới một loại hình di tích mới được xuất hiện - đình làng. Vượt qua những ngôi đình mang tư cách quán nghi, mà dưới thời Trần có lúc mang chức năng chùa, thì ý nghĩa khởi nguyên của đình làng thời Lê sơ (có thể tính khởi đầu từ đình Quảng Văn ở Đông Đô) là nơi ban bố chính lệnh của triều đình, liền sau đó được coi như trụ sở của chính quyền cấp thấp. Dần dần vị thần làng dân đã được cấy vào đình, vị thần này vừa thích hợp với chính quyền vừa thích hợp với dân chúng nên được nhà nước định danh là thành hoàng làng để trở thành ông vua tinh thần bảo vệ làng xóm. Thực ra thành hoàng là thần của thành thị (thành: là một kiến trúc được bao bởi bức tường xây hoặc đắp, có nhiều cửa ra vào; hoàng: là cái hào khô bao quanh kề liền cái thành đó, như vậy thành hoàng chủ yếu là thần của thành thị gắn với Trung Hoa - một xã hội đã được phân hóa ở mức độ nhất định). Hiện tượng cấy thành hoàng vào xã thôn Việt, ở chừng mực nào đó

là sự ảnh hưởng chủ động của tầng lớp thống trị với văn hóa Trung Hoa. Song với người Việt, thành hoàng chỉ mang tư cách như một tên gọi để làm sang cho vị thần đáng tôn kính của dân dã. Đình làng dần trở thành một thực thể văn hóa mang tính chất trung tâm của làng xã với đa chức năng (chủ yếu từ giữa thế kỷ XVI).

Tuy nhiên, kinh tế cơ bản của xã hội Việt mang nặng tính cộng đồng, dựa trên nền tảng ruộng công, đồng thời với truyền thống dân chủ làng xã... đã tạo cho đạo Nho chỉ có khả năng phát triển ở thượng tầng xã hội, mà đạo đức Nho giáo không thể áp đặt mạnh mẽ vào xã hội bình dân, đó là tiền đề làm nảy sinh một cuộc khủng hoảng khá nặng nề vào đầu thế kỷ XVI, người Việt đi vào một sự thử thách mới với nhà Mạc. Chính quyền của những người miền hạ bạn phần nào đã dân chủ tự do hơn, khiến cho nền kinh tế đất nước được phát triển, đặc biệt là thương mại. Tình hình ấy tạo điều kiện cho một bộ phận của tầng lớp trên cùng với quần chúng Phật tử quay trở lại với đạo Phật. Nhiều ngôi chùa đã được tu bổ, nhưng ở hệ tư tưởng người ta không tìm được một hệ phái nào đủ sức lôi kéo được quần chúng như ở dưới thời Lý và thời Trần. Trong khi đó đường biên giới lại mở, khiến cho người ta có thể đến với "chân như" bằng nhiều hướng. Trong đạo Phật, ở lĩnh vực triết học, có thể nói: 84000 pháp môn đều hội về một dòng giải thoát (84000 là số nhiều, số phiếm chỉ, không phải số đếm), còn ở xã hội bình dân nhiều hướng, nhiều chiều, đôi khi là biểu hiện của sự khủng hoảng, dù cho đó là sự khủng hoảng phát triển. Trong không khí ấy có một bộ phận dân tộc mà chủ yếu là các nhà Nho, không còn tin tưởng sâu đậm vào hệ triết học Nho giáo, nhưng cũng

không thể tự bỏ gốc rễ để hòa vào quần chúng, và đã có một xu hướng để họ vượt qua thân phận cố hữu của mình là bước vào với Lão giáo. Họ đề cao "vô vi" (không làm theo lẽ đời, mà làm theo lẽ trời, tức theo quy luật thường hằng của tạo hoá, dẫn tới yêu thiên nhiên, yêu đồng nội, yêu quý con người). Như vậy, có thể nói rằng Lão giáo là cái cầu để cho các nhà Nho vượt qua thân phận của mình mà hòa vào quần chúng. Thực ra đạo Lão đã có ở nước ta từ rất sớm, từ thời Bắc thuộc trở về trước, nó đậm màu Đạo giáo, giai đoạn đầu thời tự chủ nó đặt một trọng tâm vào trường sinh bất tử, vào luyện đan, có thể chú ý nhiều tới đạo thần tiên. Tới thời Mạc, có sự tham gia của trí thức, ít nhiều cốt tủy của đạo Lão được đề cập tới, và người ta chú ý đến một thần điện, phần nào chịu ảnh hưởng Trung Hoa với Tam Thanh (Thượng Thanh, Thái Thanh, Ngọc Thanh): Nguyên Thủy Thiên Tôn, Linh Bảo Đạo Quân, Thái Thượng Lão Quân. Rồi đấng Hoàng Quân giáo chủ, Ngũ Nhạc, Cửu Diệu Tinh Quân ... Tất cả đã mở đầu cho một sự "hỗn tạp" mới trong hệ thống di tích và đồ thờ Việt. Những quán đạo Lão kiểu này vượt qua thế kỷ XVI vẫn phát triển vào mấy chục năm đầu của thế kỷ XVII, rồi dần dần được dân dã hóa để từng bước chuyển hướng mà thành những ngôi chùa mang hai chức năng cả Phật và Lão. Đó là một đặc điểm mà hầu như chỉ có ở châu thổ Bắc Bộ.

Sự chấn hưng đạo Phật ở thế kỷ XVI được nối tiếp trong thế kỷ XVII. Giai đoạn này, nhất là dưới thời Trịnh Tráng, triều đình thông qua những nhà công đức lớn, đặc biệt là các hoàng hậu, công chúa, vợ chúa, phi tần... đã cho xây dựng những ngôi chùa khá quy mô, mang tư cách "trăm gian" để thích ứng với sự biến đổi về Phật điện và cách thờ. Từ thế kỷ

XI cho đến tận thế kỷ XVI ở Phật điện có ít tượng, thì từ thế kỷ XVII, có lẽ do chịu ảnh hưởng từ tông phái Tào Động và Lâm Tế nên tượng Phật và Bồ Tát đã được quan tâm (số lượng khá nhiều), nhằm đáp ứng nhu cầu nhiều mặt của cuộc sống tâm linh.

Khi hai tông phái Lâm Tế và Tào Động vào đất Việt thì không còn có sự phân biệt nhiều nữa. Nhiều nhà Phật học cho rằng hai tông phái này đã thâm nhập vào nước ta từ trước thế kỷ XVII, có lẽ dưới thời Mạc, tới nay nó được cả nhà Trịnh và nhà Nguyễn lợi dụng như một cứu cánh để phân nào giải quyết mâu thuẫn xã hội. Hai tông phái này cùng có nguồn gốc từ Lục Tổ Huệ Năng, tông Tào Động thích ứng với đất Bắc, mà nổi lên với nhà sư Chân Nguyên, còn tông Lâm Tế cũng có ở đất Bắc nhưng phổ biến hơn ở Đàng Trong và nổi lên với nhà sư Liễu Quán. Sở dĩ có hiện tượng như vậy vì mỗi tông có khả năng thích ứng với hoàn cảnh khác nhau của mỗi miền. Thông qua phái Lâm Tế mà Liễu Quán đã Việt hoá được những ngôi chùa mang nhiều yếu tố Hoa ở miền Nam Việt Nam. Còn ở đất Bắc, hệ thống triết học của phái Tào Động như giải quyết được những vướng mắc của một xã hội đầy mâu thuẫn luôn luôn sẵn sàng bùng nổ. Chính thông qua hệ lý luận bàn về cái tuyệt đối và tương đối, mà biểu hiện bằng cái "thẳng", cái "ngiêng" và "ngũ vị quân thần", tầng lớp thống trị mong muốn tạo nên được một sự ổn định của xã hội. Vì thế họ ủng hộ việc xây dựng chùa chiền, như đã trình bày ở trên. Theo như Nguyễn Lang (*Việt Nam Phật giáo sử luận* - Nxb Lá Bối - Paris 1978 - Tập 2) thì : "Thiền phái Tào Động được truyền vào Đại Việt từ thế kỷ thứ XVII, cả ở Đàng Ngoài lẫn Đàng Trong. Thiền phái này do hai

thiền sư Động Sơn Lương Giới (807 - 869) và Tào Sơn Bản Tịch (840 - 901) sáng lập, vị thứ hai là đệ tử của vị thứ nhất. Đạo tràng của Bản Tịch là ở Sùng Thọ Viện núi Tào Sơn - Giang Tây. Sau đó một đạo tràng khác được mở tại Ngọc Hà Sơn. Hai nơi ấy là cứ điểm của phái Tào Động.

Nói đến phái Tào Động là nói đến nguyên tắc năm địa vị (ngũ vị) giữa thẳng (chính) và nghiêng (thiên). Ý niệm về địa vị giữa thẳng và nghiêng vốn là của Động Sơn. Tào Sơn đã xếp đặt và trình bày lại ý niệm ấy và truyền lại cho những thế hệ kế tiếp. Thẳng ở đây tượng trưng cho tuyệt đối còn nghiêng tượng trưng cho tương đối. Tống Nho sau này có ý niệm về Lý và Khí rất tương tự với ý niệm thẳng và nghiêng này.

Động Sơn nói : "Có một vật trên thì chống trời, dưới thì đỡ đất. Nó đen như sơn, luôn luôn chuyển dịch và hoạt động". Đó là cái thẳng. Cái thẳng còn có nghĩa là Tuyệt Đối, là nền tảng của trời đất và muôn loài. Cái tuyệt đối ấy vốn không thể nắm bắt được bằng khái niệm, không thể diễn tả được bằng ngôn từ.

Còn cái nghiêng? Cái nghiêng là khi cái thẳng đi vào thế giới hiện tượng, thế giới của sự vật tương đối.

Tuy nhiên, Thẳng và Nghiêng không phải là hai vật khác nhau : tương đối là đối với tuyệt đối mà có, tuyệt đối là đối với tương đối mà thành. Cũng như sóng là nước, nước là sóng. Sóng tuy nhiều nhưng là một, nước tuy một mà là nhiều. Thẳng là chân không, nghiêng là diệu hữu. Sự liên hệ giữa Thẳng và Nghiêng làm thành Năm Địa Vị như sau :

1. Cái thẳng đi vào cái nghiêng (chánh trung thiên): vì cái tuyệt đối nằm trọn trong cái tương đối nên ta có thể hiểu

được cái tuyệt đối qua cái tương đối. Động Sơn có nói: "Trong cái tuyệt đối đã có cái tương đối rồi, nếu không thì hóa ra cái tuyệt đối có trước cái tương đối sao?".

2. Cái nghiêng đi vào cái thẳng (thiên trung chánh). Vì cái Tương Đối chỉ có thể có do nhờ cái Tuyệt Đối, cho nên trong cái Tương Đối, phải xấp mặt cho được cái Tuyệt Đối. Động Sơn lại nói: "Cái Tương Đối đã có trong cái Tuyệt Đối rồi, nếu không thì hóa ra cái Tương Đối có trước cái Tuyệt Đối sao?".

3. Cái thẳng trong tự thân nó (chánh trung lai). Đây là cái Tuyệt Đối trong tư thế tuyệt đối của nó, không được nhận thức quan liên hệ bản thể - hiện tượng. Đây là pháp thân, là chân như.

4. Cái nghiêng trong tự thân của nó (thiên trung chí). Đây là cái Tương Đối trong tư thế tương đối của nó, không được nhận thức quan liên hệ bản thể - hiện tượng. Động Sơn ví trường hợp này như là trường hợp hai người đang đấu kiếm với nhau, không bên nào áp đảo được bên nào. Hoặc là một bông sen nở trong lò lửa, không hề bị lửa cháy sém. Người đạt đến vị trí này là người đã thâm nhập thế giới pháp thân và trở ra tung hoành nơi thế giới hiện tượng.

5. Cái thẳng và cái nghiêng cùng trong một tự tính (kiêm trung đáo). Tối vị trí này thì mọi phân biệt giữa Tuyệt Đối và Tương Đối, bản thể và hiện tượng, không còn nữa.

Năm vị trí thẳng và nghiêng cũng được giải thích bằng 5 sự liên hệ giữa vua và tôi (ngũ vị quân thần). Có vua là vì có bầy tôi, có bầy tôi là vì có vua:

1. Vua trông thấy bầy tôi.

2. Bầy tôi hướng về vua.
3. Vua (một mình).
4. Bầy tôi (một mình).
5. Vua và bầy tôi (bên nhau).

Sau này trong phái Tào Động, những chủ trương sau đây dần dần lại được hình thành :

1. Chỉ cần ngồi thiền mà không cần chú đề thiền tọa (chỉ quán đả tọa).
2. Ngồi thiền và đạt đạo là một việc chứ không phải là hai (tu chứng nhất như).
3. Không trông chờ sự chứng đắc (vô sở đắc).
4. Không có đối tượng giác ngộ (vô sở ngộ).
5. Tâm và thân nhất như (thân tâm nhất như).

Dưới thời Lê - Trịnh hai tông phái Lâm Tế và Tào Động không còn có sự phân biệt rõ ràng nữa, phái Lâm Tế cũng đã sử dụng khái niệm về vị trí giữa cái thẳng và cái nghiêng, ngược lại phái Tào Động cũng sử dụng lối thoại đầu của Lâm Tế... Tuy nhiên, do những khủng hoảng tư tưởng xã hội đã ở mức trầm trọng, nên hai phái này không đủ sức để làm cân bằng xã hội. Vì thế, có thể nghĩ ở cuối thế kỷ XVII trùn lên trên xã hội Việt hình thức vẫn là hệ Nho giáo và bình diện của thế gian vẫn là mọi hệ tư tưởng đã tồn tại. Nhưng thực chất người dân đã "quay mặt" với các hệ phái này, họ thúc đẩy cho tín ngưỡng dân dã đạt thế "thượng phong", tạo nên giai đoạn phát triển đến đỉnh cao của nghệ thuật đình làng. đương thời do chưa có một hệ tư tưởng nào khác để thay thế, nên người Việt vẫn phải dựa vào hệ ý thức Nho hoặc Phật.

Song vào lúc này cả hai hệ đều khủng hoảng, nên dẫn đến sự dung hội của cả hai hệ như một tất yếu. Bằng vào những ghi chép của lịch sử và bia ký chúng ta đã gặp nhiều đô đốc của Tây Sơn dưới thời Quang Toản tham gia vào việc tu bổ chùa chiền... Một đại Nho của Tây Sơn là Ngô Thời Nhậm đã tự xưng là Trúc Lâm đệ tứ Tổ. Em rể ông là Phan Huy Ích cũng rất uyên thâm Phật pháp (như trong bài minh ở quả chuông chùa Tây Phương). Một biểu hiện cụ thể của sự dung hội này là ở hai ngôi chùa có phong cách riêng biệt, đó là chùa Kim Liên (Nghị Tàm - Hà Nội) và chùa Tây Phương (Thạch Thất - Hà Tây). Trước hết đây là những ngôi chùa nên yếu tố Phật là trọng tâm không cần bàn cãi. Nhưng chúng không phải là những ngôi chùa riêng biệt, mà có mối quan hệ khăng khít để trở thành một cặp song sinh mang ý nghĩa sâu sắc về lễ đạo. Người ta thường nói có Kim Liên mới có Tây Phương, hiện tượng này hầu như đồng nhất với niên đại đại tu của Kim Liên vào năm 1792 và Tây Phương vào 1794. Ý nghĩa ấy được viện tới từ một Phật thoại: một buổi ở hội Kỳ Viên, trước mặt tăng chúng, Phật tọa thiền trên đài sen, Ngài không nói một câu, mắt lim dim đi vào thâm định, đột nhiên Ngài cầm bông sen giơ lên, không một lời giải đáp. Chỉ mình Ca Diếp mỉm cười. Về sau các nhà tu hành mới hiểu nụ cười của Ca Diếp là biểu hiện sự hiểu biết về ý nghĩa sâu sắc của hoa sen, tượng trưng cho *tự tính giác ngộ* một cách trong sáng và tròn đầy (trạm viên). Giác ngộ là thấy được tự tính đó, tức Phật tâm viên mãn (tâm Phật ẩn tàng trong mỗi chúng sinh), là thấy được niết bàn, được giải thoát về Tây Phương. Suy cho cùng hai ngôi chùa này là một cặp phạm trù không thể tách rời.

Ở mặt kiến trúc thì chùa lại như còn biểu hiện về yếu tố triết Nho một cách khá rõ rệt. Trong những kiến trúc cổ truyền Việt rất hiếm hiện tượng kết cấu ba tòa song song. Nhưng hai ngôi chùa này hầu như giống nhau tới từng chi tiết, với ba tòa riêng biệt, mà, tòa giữa cao hơn trước sau chút ít, được chạm trổ hồ phù, rồng phượng v.v... còn hai tòa tiền hậu dài hơn nhưng chỉ có biểu tượng và hoa lá thiềm cách điệu. Người ta như ngỡ rằng đây là hình tượng được dẫn xuất từ "Tam Tài", với tòa giữa tượng cho thiên, tòa sau là nền tảng - tượng cho địa, tòa trước gần gũi với đời - tượng cho nhân... (Tam tài: ba thế lực chi phối và điều hành sự vận động của vũ trụ, thế giới).

Mặt khác, mỗi tòa nhà lại như biểu hiện của yếu tố dịch học (Trần Lâm Biền - Chùa Việt, NXB VHTT - H, 1996). Có thể tạm nghĩ dịch là chuyển động, vận động. Dịch học là hệ triết học xem xét về sự hình thành ra vũ trụ và thế giới nhân sinh thông qua quy luật vận động liên tục và thường hằng của tạo hóa. Khởi đầu của vũ trụ là vô cực (thể chân như cốt lõi chung/ cùng của muôn loài muôn vật), vô cực động sinh thái cực (là thể *khí* khởi nguyên), thái cực động sinh dương, tĩnh sinh âm, âm dương tức lưỡng nghi, *đôi đái* mà sinh tứ tượng (thái âm - thiếu dương, thái dương - thiếu âm), tứ tượng đắp đổi mà thành bát quái. Đó là kiến (càn): trời, khảm: nước, cấn: núi, chấn: sấm, tốn: gió, ly: lửa, khôn: đất, đoài: đầm nước. Đây là tám thể vật chất khởi đầu, *đắp đổi* cùng nhau qua quy luật vận động, mà thành muôn loài muôn vật. Người ta ngỡ rằng một tòa kiến trúc hai tầng tám mái của các ngôi chùa kể trên đã gần gũi với *Dịch*. Rằng, cả tòa nhà như thái cực, hai tầng mái như lưỡng nghi, bốn phía mái

như tứ tượng, tám lá mai như bát quái (cũng gọi là bát quái). Chúng ta còn tìm thấy ở cửa sổ chùa Kim Liên với biểu tượng *sắc không* (thuộc tư tưởng Phật), được bao quanh bởi hình tượng bát quái của Dịch học (thuộc Nho giáo). Tất cả, càng dễ cho chúng ta dễ chấp nhận hơn về sự giao hòa giữa Phật và Nho ở thời kỳ này.

Sang thế kỷ thứ XIX, triều đình nhà Nguyễn đề cao Nho giáo, Gia Long đã ra lệnh điều tra lại các nhà sư, ai chưa đủ 50 tuổi thường bị đuổi về, nhằm tránh tình trạng "trốn việc công đi ở chùa". Tuy nhiên, thời kỳ này Phật giáo không còn là một hệ ý thức được triều đình quan tâm tới nhiều nữa. Mặt khác, lòng người tin theo Phật giáo, nhất là ở tầng lớp nông dân cũng đã nhạt đi rất nhiều. ở thời Minh Mạng và Tự Đức triều đình có xu hướng tôn sùng đạo Phật nhằm tránh một số tiêu cực, mâu thuẫn của xã hội. Từ thời Gia Long tới trước khi Pháp xâm lược, nhiều ngôi chùa lớn mang tư cách chốn tổ được phục hồi. Tuy nhiên, những hệ thống giáo lý của nó phần nào vẫn ít được quan tâm, lòng người hướng tới ngôi chùa đã có nhiều biến đổi về nhận thức, Đức Phật và Chư vị Bồ Tát dường như được chuyển hóa mang yếu tố Thần, nhằm cứu độ và ban phát ân huệ. Người ta lên chùa chủ yếu để cầu xin nhiều hơn để tu tâm dưỡng tính. Có thể nói đây là giai đoạn Phật giáo bị rơi vào thời mạt pháp. Tới những năm 30 của thế kỷ XX, một số nhà tu hành trí thức, trong không khí chung của xã hội (chủ yếu thuộc thượng tầng) muốn quay trở lại với giáo lý đạo Phật, tạo nên được một thời kỳ gọi là "chấn hưng Phật giáo". Sau thời kỳ chống Pháp phong trào chấn hưng chuyển từ Bắc Bộ vào Nam Bộ. ở miền Nam có nhà tu hành đã mong *cầu cho cánh chim câu bay ra từ cửa chùa* nên

đã bị chính quyền thân Mỹ lo sợ đàn áp. Phật giáo xuống đường, góp phần làm lung lay tận gốc rễ chế độ phản động miền Nam.

Rồi từ đó đến nay, nhất là trong thời kỳ mở cửa, đạo Phật được cầu viện tới trong một số tín đồ. Song, thực chất nó vẫn chưa phục hồi lại được với đúng bản chất tốt đẹp mà nó vốn có.

*

* *

Có thể nói, đạo Phật và đạo Mẫu, tạm coi là một tôn giáo một tín ngưỡng, hai “thế lực tinh thần” cơ bản góp phần chi phối tới tâm hồn dân tộc đã ảnh hưởng không nhỏ tới đồ thờ của người Việt. Theo bước thăng trầm của đạo, mà mỗi thời có một hình thức thờ và đồ thờ khác nhau, đã làm phong phú về bộ mặt văn hóa và nghệ thuật dân tộc.

PHẦN II

ĐỒ THỜ TRONG KIẾN TRÚC TÔN GIÁO TÍN NGƯỠNG CỦA NGƯỜI VIỆT

Từ rất sớm, ngay khi thoát khỏi thời mông muội chuyển sang giai đoạn văn minh, loài người đã như cảm thấy một thế lực vô hình nào đó chi phối đến cuộc sống của mình. Bằng vào nghiệm chứng người ta không tìm được thế lực đó ở trên và dưới mặt đất, và tất nhiên xu hướng đẩy lên tầng trên là nét chung của mọi tộc người. Thế lực mà chúng ta đang bàn, hội tụ lại là thần linh. Cũng đương nhiên, mỗi tộc người qua cách ứng xử với tự nhiên và xã hội mà nảy sinh một hoặc nhiều thần linh riêng biệt. Song, xu hướng muốn tiếp cận với thần linh để cầu viện những siêu lực vũ trụ cho cuộc sống trần gian thì dân tộc nào cũng có. Tới khi con người phát hiện ra lửa thì ước vọng thông linh mới phần nào được giải quyết. Người đương thời nhận thấy cứ có lửa là có khói, mà khói thì bay lên cao, điều đó khiến con người dần dần muốn thông qua khói để gửi những lời cầu nguyện và những hình tượng gợi ý tới các vị thần cao cả. Con người cũng sớm nhận biết được về ngày và đêm, ban ngày ánh sáng tràn đầy thì thần linh lại như vắng mặt, còn ban đêm thì các vị lại hội tụ. Thực ra ban ngày con người còn lo hái lượm hoặc sản xuất, chỉ đến khi trời tối tâm tư họ mới có thời gian để gửi vào cõi

vô cùng vô tận. Các nhà dân tộc học cho chúng ta biết rằng chính những biểu hiện lễ hội của cộng đồng nguyên thủy là một trong những hình thức tiếp cận sớm nhất với thần linh của loài người. Khởi thủy đây là một sinh hoạt có lẽ không theo định kỳ, chỉ khi xã hội có tổ chức với sản xuất phát triển tới một mức độ nhất định nào đó, với vòng quay thời gian theo chu trình khép kín, thì dần lễ hội cũng được đưa vào quy củ. Bóng dáng của thời kỳ xa xưa ấy hiện nay phần nào còn gặp được ở một số sinh hoạt văn hóa của nhiều cộng đồng tộc người tại châu Phi, đôi khi cũng còn thấy ở đôi nét thuộc tộc người thiểu số trên đất Việt. Trong hình thức sinh hoạt có tính chất nguyên thủy này người ta thường đốt một đồng lửa lớn bằng củi rừng, rồi hội nhau nhảy múa xung quanh. Đặc điểm của sinh hoạt này thường cho thấy yếu tố thờ mặt trời rất rõ nét với chiều di chuyển ngược kim đồng hồ, đồng thời động tác múa rất mạnh theo những nhịp ngắt rõ rệt (nhất là của người châu Phi trước đây). Người ta cố tình phối diễn động tác lắc mông, lắc bụng và ngực... Tất cả những hình thức đó được giải thích không phải do hình thành từ sự vất vả cực nhọc trong lao động, mà bản chất của nó nảy sinh từ tư duy dân gian mênh mông ngang tầm trời đất. Người đương thời, đặc biệt là phụ nữ, muốn thông qua chính những động tác gắn với cơ thể của mình để "nhờ" lửa khói chuyển tải lên thần linh. Hành động này như một gợi ý: hỡi các thần linh cao viễn hãy theo cách của chúng tôi đây mà dùng pháp lực vô biên cho muôn loài phát sinh phát triển, cho mùa màng tốt tươi (theo cố GS. Từ Chi). Từ cách sử dụng lửa làm trung gian để tiếp cận với lực lượng siêu hình, dần dần con người hội tụ vào nền và hương (chủ yếu là người phương Đông, chịu ảnh hưởng văn hóa Trung Hoa).

Tôn giáo tín ngưỡng hình thành dần, nối tiếp truyền thống từ nguyên thủy mà bàn thờ rồi đồ thờ ngày một phát triển. Bàn thờ dần dần được đồng nhất với thế giới bên trên - bầu trời. Trong đó hai cây nến tượng cho đôi vầng nhật nguyệt, các nén hương tượng cho tinh tú. Sau này mối giao lưu giữa tầng trên và tầng dưới còn được bổ sung bằng nhiều đồ thờ khác để mang tư cách như những trục "vũ trụ" hay những ý nghĩa nào đó thuộc về lễ đạo.

Đồ thờ của người Việt mỗi thời một khác nhau, song một trọng tâm cơ bản được đặt vào đồ thờ của người Kinh. Đáng tiếc là càng xa về trước thì số lượng và loại hình của chúng thường bị mất mát. Vì thế khó có thể thông qua đồ thờ mà nhìn nhận về bản chất tín ngưỡng của mỗi thời. Tuy nhiên, bằng vào những cuộc điền dã và kết quả sưu tầm của nhiều người, chúng ta tạm phân loại đồ thờ theo mấy cách thức theo chiều dọc và chiều ngang của lịch sử, có nghĩa là vừa theo loại hình và vừa theo diễn trình tồn tại của chúng cùng những mối liên quan khác. Tạm có thể coi đồ thờ là những vật được gán cho có một sức linh nhất định, thông qua chúng con người biểu hiện lòng thành kính và ước mong của mình đến các đấng thiêng liêng. Như vậy thì, đây là một phạm trù rất rộng bao gồm cả đồ thờ nhân cách⁽²⁾, ban thờ và những hiện vật liên quan, rồi những linh thú và cả những đồ bát bửu, lỗ bộ, chấp kích v.v... Để tiện cho việc theo dõi, chúng tôi lướt qua đồ thờ nhân cách để phân loại về các di tích khác nhau và làm nền cho những đồ thờ phi nhân cách.

² Tượng thần linh có dạng người (cách gọi của các nhà tôn giáo học).

Chương I

ĐỒ THỜ NHÂN CÁCH

Ở đây chúng tôi tập trung vào các tượng thờ. Do Phật giáo và những ngôi chùa đã có mặt thường xuyên trong suốt thời tự chủ, vì thế chúng tôi lấy tượng chùa làm trọng tâm, rồi từ đó liên hệ với các loại hình khác.

Hầu hết các đồ thờ nhân cách đều là tượng của các thần linh. Vậy trước hết, phải đặt ra một vấn đề về nhận thức thần linh và ứng xử với các thần của người Việt. Theo một tấm bia của chùa Bối Khê (Thanh Oai - Hà Tây) đã từng cho biết: *Anh tú của đất trời tụ thành sông núi, anh tú của sông núi là thần linh ...* Như vậy thần linh là vẻ đẹp thánh thiện mà người đời thường ngưỡng tới. Tất nhiên, đối với người Việt thì ít nhất thần linh cũng được nảy sinh từ "thời gian chiêm bao", thời kỳ mà con người chìm trong thần thoại và huyền thoại với tư duy mê mông hòa cùng vũ trụ. Người ta tin tưởng có một thứ linh hồn rộng lớn vô biên, đồng nhất, bàng bạc ở đâu đó, không xác định được. Linh hồn ấy cũng là sinh lực vĩ đại chi phối tới sự sống của muôn loài, trong một giới hạn theo đà phát triển của lịch sử và tư duy, cùng sự nhân cách hóa mà dần dần hóa thành thần linh mang dạng con người, đồng thời do những hoàn cảnh khác nhau mà thành những thần linh khác nhau. Do con người luôn có ý thức lấy mình làm trung tâm, coi hình tượng của chính mình

là chuẩn mực, nên đa số các vị thần thiêng liêng đều mang bóng dáng con người. Thực tế đã cho thấy các thần Mây, Mưa, Sấm, Chớp rồi các thần Rắn gắn với nguồn nước, có thể kể ra rất nhiều thần linh khác nữa, khi được tôn sùng hoặc kính sợ thì hầu như đều được tư duy người Việt "nhào nặn" để các vị hóa thân nhân cách, và, rất nhiều trường hợp được nhập về chùa. Mặt khác, cũng có nhiều di tích vốn thuộc tôn giáo khác, không có sự quản lý của triều đình mà sống trong môi trường thôn dã, như những quán Đạo Lão, dần dần cũng trở thành chùa. Ngay đến cả ngôi đình cũng một thời được triều đình lệnh cho rước tượng Phật vào để thờ (thời Trần Cảnh, thế kỷ XIII). Suy cho cùng đối với người Việt, chùa không phải chỉ là giáo đường của riêng đạo Phật, mà trong Phật giáo dân dã của người Việt thì cửa chùa luôn mở rộng với các thần linh phi Phật cũng như với mọi chúng sinh.

1. Diễn biến của các tượng thờ Phật giáo

Ngày nay trên Phật điện của các ngôi chùa ở châu thổ Bắc Bộ và Bắc Trung Bộ thường có rất nhiều tượng, nhưng trên thực tế chúng ta mới chỉ thấy được tượng Phật giáo Việt có từ thời kỳ tự chủ (với niên đại trong thiên niên kỷ thứ 2).

Những tượng đã phát hiện được như ở Phật Tích (Bắc Ninh) (đầu tượng đã được làm lại vào khoảng thế kỷ XVII hoặc đầu XVIII), tượng chùa Ngô Xá - Ý Yên - Nam Định, tượng chùa Hoàng Kim (Quốc Oai - Hà Tây) (đã mất đầu) và có thể cả tượng chùa Huỳnh Cung (Thanh Trì - Hà Nội) ... đều có niên đại vào thế kỷ XI và XII. Bằng vào những tư liệu còn để lại và thực tế khảo sát đã cho thấy, thừa ban đầu, trên Phật điện loại đồ thờ nhân cách này còn khá vắng vẻ. Chủ

yếu ở đây là tượng của đức Giáo chủ Thích Ca Mâu Ni Phật. Người ta cũng thấy được ở vị trí trung tâm Phật điện đã có một số vị Phật khác, như Di Lặc Phật nhằm cầu phúc - chùa Quỳnh Lâm (Quảng Ninh); vị Cổ Phật Như Lai Đa Bảo - chùa Long Đọi (Hà Nam). Ngoài ra còn một số phù điêu gắn với một số vị Phật và Bồ Tát khác. Nhưng tạm thời có thể tin được Phật điện mới chỉ có một tượng, phía trước tượng được đặt một nhang án bằng đá hoặc bằng gỗ. Cho đến nay hầu như chưa tìm được một mảnh gỗ có dấu vết văn hóa nghệ thuật nào của thời Lý để lại, ngay cả những nhang án đá cũng bị đập vỡ gần như hoàn toàn (Hiện chỉ còn một phần góc nằm trong hệ thống hiện vật của Bảo tàng Lịch sử. Tuy mảnh nhang án này còn khá lớn nhưng chỉ đủ sức để chúng ta nhận biết phần trên có dài sen rồi những hình hoa văn cách điệu gắn với lực lượng tự nhiên. Dưới đó là một thân điều Garuda có hình thức khá đặc biệt, giống như một chú bé với thân hình mềm mại ngồi quặt chân về một phía. Tuy nhiên tất cả những chi tiết đó chưa đủ để chúng ta nhìn nhận về một nhang án đá cụ thể dưới thời Lý). Cùng với ngôi chùa của thời Lý còn nhiều đồ thờ khác để lại mà nay gặp được là những trụ, ít nhất với hai loại khác nhau (sẽ trình bày sau).

Dưới thời Trần, thế kỷ XIII - XIV, tuy sách sử đã nói đến có tạc nhiều tượng Phật giáo, nhưng tới nay chúng ta chưa xác nhận được một pho nào cụ thể. Có lẽ vì tượng thời này làm bằng chất liệu gỗ nên không còn. Mặt khác, thực tế Phật đạo thời Trần phần nào đã suy thoái, một số người theo đạo Phật ở tầng lớp trên thường tu "xuất thế gian", ít nhiều đề cao yếu nghĩa vô chấp của đạo (diễn hình như Tuệ Trung

Thượng sĩ). Họ đi sâu vào thâm định, sinh hoạt tư tưởng ở mức độ khá cao, hướng tới "Niết bàn vô trụ xứ"... điều đó cũng dễ dẫn tới tư tưởng của họ ít quan tâm tới tượng.

Trong các ngôi chùa của thời kỳ này, chủ yếu ở ven sông Đáy, chỉ để lại cho chúng ta những chiếc nhang án bằng đá hình hộp chữ nhật. Vị trí của nhang án đó được đặt sát phần trong của gian giữa. Trước đây nhiều người nhầm tưởng gọi là bệ Tam thế Phật, nhưng khi đọc kỹ lại những lời ghi trên hiện vật, đã thấy rõ ràng chữ "thạch bàn" để xác nhận đó là nhang án (chùa Bối Khê - Hà Tây). Vấn đề này khá quan trọng, vì: nếu đây là bệ Phật thì chắc chắn ngôi chùa phải có tượng; nhưng khi xác nhận là nhang án, thì chính vị trí của bàn thờ đá này đã đặt ra cho chúng ta hai vấn đề. Một là, tượng Phật được đặt ngay trên nhang án, nhưng điều đó ít thấy xảy ra tại các nhang án tương đồng của thời sau. Hai là, có thể nhiều ngôi chùa ở làng không có tượng. Khảo sát điển dã tại nhiều ngôi chùa cổ ở Hoà Bình của người Mường, chc thấy kết cấu của ngôi chùa chỉ là một ngôi nhà lá nhỏ (một gian hai chái) có mặt nền tương đồng chùa dân dã thời Trần và thời Mạc. Cũng ở chính gian giữa, sát phía sau, chỉ có một nhang án gỗ đơn sơ, người ta treo sau nhang án là một bức tranh Phật hoặc chữ Phật lớn, có nghĩa là ở nhiều ngôi chùa này không có tượng. Hình thức kể trên cùng tính chất ngưng đọng về văn hóa của người miền núi, như một gợi ý để chúng ta suy ngẫm về những ngôi chùa có nhang án đá của thời Trần.

Vào thế kỷ XV hầu như kiến trúc chùa chiền không còn được phát triển, ngay cả trong làng quê. Bằng vào nghệ thuật trên các nhang án (không ghi niên đại) còn tồn tại,

chúng ta có thể đặt ra một giả định là : có một số chùa của đương thời đã theo cách thức từ thời Trần. Tới nay mới chỉ tìm được một nhang án đá của thời này được làm vào nửa đầu thế kỷ XV, thuộc thị xã Bắc Giang, nhưng những tượng đá ở đây thì cũng như tượng thời Trần hầu như chưa xác định được rõ ràng.

Sang thế kỷ XVI, thời Mạc, kết cấu của ngôi chùa vẫn chưa mở rộng. Tuy nhiên, chúng ta đã tìm được khá nhiều loại tượng Phật giáo khác nhau để khẳng định về một số loại chùa khác nhau. Trước hết là ở chùa theo loại truyền thống thờ Thích Ca Mâu Ni Phật (chùa La Khê - thị xã Hà Đông); rồi tượng Tam Thế Phật (chùa Thầy - Quốc Oai - Hà Tây); đặc biệt dưới thời này đã phát triển và phổ biến hơn về tượng Bồ Tát Quan Âm nhiều tay có quở hoặc rồng đội đài sen (chùa Bối Khê - Thanh Oai - Hà Tây, chùa Thượng Trưng, chùa Hội Hạ - Vĩnh Tường - Vĩnh Phúc) ... Cũng thời này chúng ta đã tìm được tượng Ngọc Hoàng (chùa Ngõ Sơn - Tích Giang - Ba Vì - Hà Tây) và cả một vài pho tượng Thích Ca sơ sinh nữa ... Chắc chắn dưới thời Mạc do sự phát triển kinh tế và tư tưởng xã hội có phần đa dạng hơn giai đoạn trước, nhất là phần nào chịu ảnh hưởng của Phật giáo Trung Hoa nên sự nhìn nhận về đạo Phật có rộng mở hơn.

Tới thế kỷ XVII đồ thờ nhân cách trong chùa đã phát triển đông đảo hơn, ngoài những loại tượng như của thời Mạc chúng ta đã tìm được bộ tượng Di Đà Tam Tôn, rồi Hoa Nghiêm Tam Thánh. Từ khoảng giữa thế kỷ này trở về sau, còn thấy cả Di Đà Phát Quang, Tứ Bồ Tát, rồi những tượng sư tổ và một số tượng hậu chùa gắn với tầng lớp trên.

Sang thế kỷ XVIII, nhất là vào giai đoạn cuối (thời Tây

Sơn) thì hệ thống tượng chùa đã khá đầy đủ, ngoài những loại tượng đã có ở thế kỷ XVII, thì nay đã gặp các bộ tượng Di Lặc tam tôn mang tính chất chúa cứu thế, Bát Bộ Kim Cương, các tượng Tổ Truyền Đăng (thường gọi lầm là Thập Bát La Hán)...

Chỉ tới thế kỷ XIX, kể từ đời Tự Đức trở về sau sang tận đầu thế kỷ XX thì tượng chùa mới khá đầy đủ như hiện thấy. Nghĩa là, ngoài những loại tượng như ở thế kỷ XVIII, tới cuối thế kỷ XIX mới thấy phổ biến dần bộ tượng Thập Điện Diêm Vương, bộ tượng Đức Ông, bộ tượng Thánh Tăng, tượng Địa Tạng Bồ Tát, Thổ Địa, tổ chùa, đặc biệt là hệ thống tượng Mẫu.

2. Ý nghĩa sơ lược của các tượng thờ Phật giáo

Người Việt thờ Phật theo lối thế gian, tức lối thờ bình dân nên rất cần đồ thờ để vừa gợi ý đi vào tâm đạo, vừa gây ý thức trang nghiêm sùng kính. Những pho tượng trên chùa, thực chất nhằm mục đích nói về những lẽ đạo, đồng thời là những bài học dạy làm người theo tư tưởng Phật giáo. Vì thế, người Phật tử đến lễ chùa thường ngước mặt chiêm ngưỡng tượng mà tìm đến Như Lai. Trong hệ thống tượng được bày trên ban thờ, thông thường được kể từ trong ra ngoài.

- *Tam Thế Phật*: ở trên cao và sâu nhất thuộc chính điện. Tên đầy đủ được gọi là Tam Thế Thường Trụ Diệu Pháp Thân (Tam Thế: 3 thời, quá khứ gọi là Trang Nghiêm đại kiếp, hiện tại gọi là Hiền kiếp, vị lai gọi là Tinh Tú kiếp. Mỗi đại kiếp xấp xỉ bằng 1.344.000.000 năm; Thường Trụ: là tồn tại vĩnh hằng; Diệu: đẹp đẽ, linh thiêng, nhiệm mầu; Pháp Thân: cái thân chân thực không biến đổi, không lệ thuộc vào

hình - danh - sắc - tướng, không sinh không diệt, tức cái đạo thể, Phật thân). Một tên khác là Tam Thế Tam Thiên Phật, có nghĩa là ba nghìn vị Phật nối nhau giáo hóa chúng sinh trong ba đại kiếp. Như vậy Tam Thế Phật không phải là A Di Đà Phật, Thích Ca Mâu Ni Phật và Di Lặc Phật như nhiều người đã lầm tưởng.

- *Di Đà Tam Tôn*: gồm, A Di Đà Phật ngồi ở giữa, bên trái là Quan Thế Âm Bồ Tát, bên phải là Đại Thế Chí Bồ Tát. Bộ tượng này cũng được gọi là Di Đà Tiếp Dẫn (đón chúng sinh có Phật quả về Tây phương cực lạc, nơi không sinh không diệt, không chìm vào sinh, lão, bệnh, tử). A Di Đà Phật đứng chủ về cõi Niết Bàn ở phía tây, Ngài có 13 đại hồng danh, trong đó nổi lên là Vô Lượng Quang Phật (ánh sáng Phật pháp từ Ngài toả ra muôn nơi không gì che cản nổi, nhằm cứu độ chúng sinh); Vô Lượng Thọ Phật (vị Phật thọ ngang cùng trời đất để giáo hoá mọi kiếp đời). Quan Thế Âm Bồ Tát, trong trường hợp làm thị giả cho A Di Đà Phật thì Ngài đại diện cho đại từ, đại bi, đại hỷ, đại xả. Còn Đại Thế Chí Bồ Tát tượng cho đại hùng, đại lực, đại trí, đại tuệ. Tích truyện về Thế Chí có kể rằng Ngài bước đi làm rung chuyển thế giới Ma Vương, có nghĩa là trí tuệ đi tới đâu thì sự ngu tối và tàn ác bị diệt trừ tới đấy.

Trong đồ thờ của người Việt, từ thế kỷ XVII trở về sau, nhiều khi tượng Di Đà đứng lên, trường hợp này gọi là Di Đà phóng /phát quang, biểu hiện về sự cứu độ một cách gấp gáp. Hiện tượng này chỉ xảy ra khi con người bị chìm đắm trong khổ đau bế tắc, xã hội đầy tiêu cực.

- *Bộ tượng Hoa Nghiêm Tam Thánh*: bao gồm tượng Thích Ca Mâu Ni Phật ngồi ở giữa, trợ thủ là hai Bồ Tát Văn

Thù và Phổ Hiền. Thông thường tượng Thích Ca được gọi là tượng Hoa Niêm, Ngài ngồi trên đài sen trong thế kiết già, tay trái trong ấn tam muội, tay phải giơ bông sen. Ý nghĩa của hiện tượng nêu trên như lời nhắn nhủ với người Phật tử: Đến chùa là để tìm chính mình, tức tìm cái bản thể chân như, cái Phật tâm ẩn tàng tận đáy tâm hồn, đã bị cuộc đời dục vọng đầy xấu xa che phủ. Bông sen đó biểu hiện về sự tròn đầy của đạo pháp, sự trong sáng cùng cực, biểu hiện của nhân quả, của lý và trí, âm và dương, phàm và thánh... cùng một thể, một cội nguồn. Như vậy bông sen cũng tượng trưng cho vẻ đẹp thánh thiện vốn có sẵn ẩn tàng trong tâm từng chúng sinh, mà, chỉ khi nào vén được đám mây mù ngu tối thì chân lý tự nhiên sẽ hé mở... Trợ thủ cho Phật là Văn Thù Bồ Tát, nhiều khi được cưỡi con sư tử xanh, ngồi bên trái, tương cho chân trí tuyệt đối của đạo Phật. Ngài tu tại Ngũ Đài Sơn (Trung Hoa), là hiện thân của tri tuệ. Con sư tử Ngài cưỡi đã biểu hiện cho sức mạnh tăng trên, cho sự trong sáng... Vị Phổ Hiền Bồ Tát thường được cưỡi voi trắng ở bên phải, Ngài là hiện thân cho chân lý tuyệt đối của đạo Phật, con voi Ngài cưỡi cũng biểu hiện về sức mạnh trấn gian và sự thanh bạch, trong sáng...

Ở hàng này nhiều khi người ta thay bằng bộ tượng Tuyết Sơn. Ở giữa là tượng Đức Thích Ca Mâu Ni dưới dạng tu khổ hạnh. Bộ mặt và cơ thể của tượng được biểu hiện rõ nổi dày vò, nổi rõ gân cốt, chân khoanh chân chống, tay hững hờ tì trên gối. Mắt tượng nhìn vào khoảng không như nhìn vào tâm để tìm chân lý. Song chân lý quá xa vời với kiếp tu. Theo tích truyện thì bằng kiếp tu khổ hạnh, Thích Ca không thành công, Ngài bỏ xuống núi được cô gái chăn bò dâng sữa.

Uống xong Ngài tắm rửa sạch sẽ thấy tỉnh táo mà ngồi thiền định rồi đạt được đạo chính đẳng chính giác (giác ngộ thành Phật)... Như vậy với tượng này người xưa muốn giáo dục các kiếp tu không nên lệ thuộc vào cách tu mà cần tập trung vào thiền định, nâng cao trí tuệ mà đi đến giác ngộ và giải thoát. Đó là một biểu hiện sâu sắc về ý nghĩa vô chấp của đạo Phật. Thị giả bên tượng Tuyết Sơn là tượng của hai đệ tử thân thiết, gồm: Ca Diếp: tổ thứ nhất, người hiểu sâu xa yếu nghĩa của đạo lý, có công tập hợp tăng chúng san định Tam Tạng kinh, trong tạo hình mặt Ngài thường nhiều nếp nhăn, già, tay kết ấn "mật phùng" để giữ cho tâm thanh, lòng không tà loạn; tượng A Nan Đà, vị tổ thứ hai là em họ của đức Phật Thích Ca, rất thông minh, nhớ được các lời Phật dạy, rồi ghi lại để làm nền tảng cho kinh, Ngài có mặt trẻ, tay thường kết ấn "liên hoa" (chấp để trước ngực, biểu hiện ý nghĩa như bông sen của Phật Hoa Nghiêm).

- *Bộ tượng Di Lặc Tam Tôn*: thông thường chỉ có một pho Phật Di Lặc, khi đầy đủ thì có thêm hai bồ tát Pháp Hoa Lâm và Đại Diệu Tường. Ý nghĩa của bộ tượng chủ yếu tập trung vào Di Lặc. Đây là pho tượng cực kỳ béo tốt, mặt tròn, ngực sệ bụng phệ, chân tay ngắn, ngồi trong tư thế một chân co một chân chống. Thân thể trù phú này được nhiều nhà nghiên cứu cho là xuất phát từ ước vọng cầu phồn thực thuộc tư duy nông nghiệp. Ở lĩnh vực Phật đạo khuôn mặt tượng luôn cười hớn hở, bắt nguồn từ đại tâm, từ hỉ và xả của Ngài. Di Lặc Phật còn được gọi là Đấng Từ Tôn, được coi như một chúa cứu thế, nên người ta thường cho rằng: "Di Lặc xuất thế thiên hạ thái bình" (Di Lặc xuống đời muôn nơi yên ả). Như thế thường khi xã hội nhiều tiêu cực và đầy khổ đau thì

người Phật tử hay cầu viện tới ngài. Ngược lại, việc thờ Di Lặc không đúng với hoàn cảnh xã hội như nêu trên thì rõ ràng ít nhiều cả về hữu thức và vô thức đã có ý nghĩa chống đối lại chế độ đương thời. Di Lặc là chủ của "Long Hoa Hải Hội", chính phái Long Hoa đã thờ ngài làm giáo chủ. Phái này thường bị những kẻ hoạt đầu tôn giáo lợi dụng. Bộ tượng này thường ngồi ở hàng thứ tư trên chính điện.

- *Tượng Cửu Long Thích Ca sơ sinh*: thường đứng ở hàng thứ năm trên chính điện, đôi khi hàng này lại để tượng Ngọc Hoàng cùng Nam Tào, Bắc Đẩu, ở trường hợp này Thích Ca sơ sinh lại chuyển xuống hàng thứ sáu.

Hiện nay theo sự hiểu biết của chúng ta thì tượng Thích Ca sơ sinh mới chỉ thấy có niên đại từ thế kỷ XVI (chùa chợ Bần - Hưng Yên), chưa tìm được vảnh Cửu Long ở thời này. Tượng là một chú bé ngộ nghĩnh rất thơ ngây, nhiều khi nét chạm tạo được một vẻ đẹp đột ngột với cổ rụt lưng gù, đầu đưa ra phía trước. Trước thế kỷ thứ XX hầu như mọi tượng đều cỡi trăn mặc váy cùn cốn đứng trên đài sen, tay trái chỉ lên trời, tay phải chỉ xuống đất, đó là một hình thức hợp với lễ âm dương. Tượng Thích Ca sơ sinh không đơn giản chỉ để nói về sự xuất thế của một thánh nhân, mà hầu như ở đó còn là một lời tuyên ngôn gắn với Phật đạo. Phật tích ghi rằng khi Thích Ca vừa lọt lòng bà mẹ trần gian, Ngài bước đi bảy bước trên bảy bông sen (con số 7 là số nhiều của văn hóa Ấn Độ và Đông Nam Á, ý này nhằm nói lên Đức Phật bước vào toàn cõi vũ trụ và đem hạnh phúc đến cho muôn vạn chúng sinh đau khổ), rồi Ngài chỉ tay trái lên trời, tay phải xuống đất mà nói câu: "Thiên thượng thiên hạ duy ngã độc tôn" (trên trời dưới trời chỉ có ta là cao quý hơn cả). Chữ "ta" ở đây

mang nghĩa đại ngã trường tồn, một tâm hồn lớn bao trùm cả vũ trụ, mang tính bản thể chân như, tức pháp thân chân thực, đó là Phật thân vĩnh cửu không lệ thuộc vào hình, danh, sắc, tướng, nó ẩn tàng trong cái tâm thánh thiện của muôn vạn chúng sinh, cũng là cái đạo thể nhiệm màu diệu như. Nó đối lập hẳn với cái tội đầy tính cá nhân trong thế giới vô thường. Khi đức Thích Ca xuất thế thì hai vị vua trời là Phạm Thiên (Brahma) và Đế Thích (Indra) đã hết sức vui mừng, nên cho các thiên tướng, các nhạc sĩ thiên thần và các vũ nữ thiên thần tung hoa và hát múa đầy trời để xưng tán. Vì thế bao quanh đức Thích Ca là một bầu trời đầy những nhân vật của thiên quốc. Vào thế kỷ XVII chúng ta đã gặp bầu trời này hiện ra dưới dạng cửu long (con số 9 là số nhiều của Hoa Nam và Việt Nam, cửu long có nghĩa là toàn bộ mây trời linh thiêng hội tụ để lấy nước thiêng tẩy trừ những uế trọc cho đức Phật). Có lẽ những ý nghĩa khởi nguyên gắn với tích Phật bị suy lạc, nên trên vành cửu long ngày nay chúng ta thường thấy điểm xuyết một hệ thống tượng Phật giáo với cách bài trí như trên chính điện. Thông thường trong các chùa chỉ bày một tượng này, song cũng nhiều chùa đặt hai bên cửu long Thích Ca sơ sinh là hai tượng dạng vua, khá lớn (Phạm Thiên, Đế Thích) để trở thành một bộ tượng đầy đủ.

- Trong gian thượng điện, ở hai góc sau thường có đặt hai loại tượng Quan Âm, bên trái là của Quan Âm Nam Hải dưới dạng "thiên thủ thiên nhãn", bên phải thường là tượng Quan Âm Tống Tử hoặc cũng gọi là Tọa Sơn. Vị Quan Âm Thiên thủ thiên nhãn đôi khi được ngồi ở trung tâm điện chính, trong tư cách này, một số nhà nghiên cứu lịch sử học mỹ thuật thường ngỡ rằng đó là một biểu hiện của

sự gắn với thương mại, đôi khi yếu tố thương mại mạnh đến nỗi đã tạo ra những chùa Quan Âm ở ven sông. Người Trung Quốc đang tìm cách minh chứng hình tượng của Quan Âm thiên thủ thiên nhãn được sáng tạo từ đời Đường (?). Hiện nay những cứ liệu khá chắc chắn đã cho chúng ta biết hình tượng này ít nhất có từ thời Nguyên (thế kỷ XIII). Ở đất Việt, Quan Âm Nam Hải với hình thức thiên thủ thiên nhãn chắc chắn đã khá phổ biến từ khoảng giữa thế kỷ XVI, khi nền thương mại đang trên đà phát triển mạnh.

- *Quan Âm Tọa Sơn*: đó là hình tượng của một bà mẹ Việt Nam bế đứa bé ngồi trên núi, bên phải gần ngang vai có con vẹt và bên trái thấp hơn thường đặt lọ nước cam lồ. Quan Âm Tọa Sơn cũng gọi là Quan Âm Tống Tử, nhằm nói lên đức từ bi của Ngài đối với chúng sinh. Ở đây đứa bé con là hiện thân của chúng sinh đau khổ được Quan Âm cứu vớt. Thị giả cho Quan Âm thường có Kim Đồng và Ngọc Nữ là hai chúng sinh cụ thể và điển hình, xin theo ngài làm đệ tử. Hiện nay chúng ta mới chỉ gặp tượng Quan Âm Tọa Sơn có niên đại chắc chắn vào khoảng đầu thế kỷ XVII. Với hình tượng như kể trên, người Việt dân gian hóa dần làm nảy sinh câu chuyện về Thị Kính. Một ý kiến khác ngờ rằng Ngài là bà mẹ Đất được Phật giáo hóa, bắt nguồn từ câu chuyện về anh hùng văn hóa Ma-ui của người Maori thuộc một đảo nhỏ của châu Đại Dương: buổi khởi nguyên mặt trời chạy rất nhanh khiến con người không làm gì để sinh sống được, lúc đó có ông Ma-ui thương dân, ông nhặt chiếc xương bả vai của bò làm vũ khí và rình ở phía đông. Khi mặt trời vừa ló lên ông chém một nhát làm mặt trời bị què. Từ đó ngày đêm dài ra, con người mới được hạnh phúc như ngày nay. Nhưng con người cứ lần lượt nổi

nhau đi vào cõi chết, ông muốn cứu, nên đã chui xuống để tìm bà mẹ Đất. Bà là một nữ thần khoả thân luôn nằm ngủ. Ông lần đến cửa mình của bà định chui vào tận tử cung để lấy ra chất vô nhiễm cứu cho con người khỏi chết. Nhưng khi ông mới chui được nửa người, thì bị hẫng, chân đạp "lung tung" khiến con vet đứng canh bên tai mẹ Đất thấy lạ cười lên rất to, làm bà tỉnh và ngồi dậy, ông Ma-ui bị gập người mà chết, loài người không thể bắt tử. Với sự tích này, hình tượng của Quan Âm tọa sơn hiện nay dễ để cho chúng ta nghĩ tới có một nguồn gốc từ bà mẹ Đất. Như vậy, từ vị trí của hai hình tượng Quan Âm kể trên phần nào đã phản ánh một thực tế song song tồn tại của hai nền kinh tế cổ truyền là nông nghiệp và thương mại, một nhận thức thường trực của người dân Việt ở thế kỷ XVI và XVII về sau.

- *Bộ Thập Điện Diêm Vương*: thường được đặt ở hai bên sườn của thượng điện, bộ tượng này có mặt ở hầu hết mọi ngôi chùa Việt hiện nay. Với nhiều chùa lớn đôi khi người ta thay thế bằng các động phủ có nhiều nhân vật của thế giới âm ty (bao gồm Diêm Vương, Phán Quan, Quỷ đầu trâu mặt ngựa, những tội nhân bé nhỏ, hệ thống tra khảo... cùng nhiều nhân vật và sinh vật khác). Trở lại bộ thập điện phổ biến, thường chỉ xuất hiện vào thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX (một vài chùa, như chùa Bút Tháp bộ tượng Diêm Vương không đầy đủ, hiện có niên đại sớm nhất, nhiều người xếp vào thế kỷ XVIII). Những tượng này đều có phục trang theo lối nhà vua, với mũ bình thiên, áo long bào, bao gồm: Tần Quảng Vương, Sở Giang Vương, Tống Đế Vương, Ngũ/ Ngọ Quan Vương, Diêm La Vương, Thái Sơn Vương, Biện Thành Vương, Bình Đẳng Vương, Đô Thị Vương và Chuyển Luân

Vương. Chức năng của các vị này là xét công tội khi sinh thời của các kiếp đời đã qua để thưởng phạt theo luật luân hồi. Nhưng tích cực hơn là nhằm giáo dục con người tránh ác hành thiện. Thực ra tượng này chỉ được đặt vào trong chùa khi xã hội đầy nhiễu nhương và tiêu cực, một chứng tích tố cáo sự xuống cấp của xã hội dưới thời Nguyễn và thời thuộc Pháp.

Đặt bên trái ở phía ngoài của 5 pho tượng Diêm Vương thường có một tượng cùng kích thước, đó là Địa Tạng Bồ Tát với hình thức phổ biến đội mũ tỳ lư, mặc áo cà sa. Ngài nguyện chưa trở về khi chưa cứu độ hết chúng sinh ở miền âm phủ.

Ở ngoài bên phải thuộc hàng Diêm Vương là hình tượng của một ông già râu trắng mày trắng, phục trang quan lại, đó là vị thổ địa cai quản đất đai của chính khu vực chùa.

- *Tượng Kim Cương*: mang hình thức võ tướng đầu đội mũ kim khôi, đỉnh mũ của các vị Khuyến Thiện thường có chiếc lá sen úp đội bình nước cam lồ, còn vị Trừng Ác đội chiếc giản có một hoặc ba mũi. Thông thường các tượng Kim Cương đều to lớn quá cỡ để biểu hiện về sức mạnh mang tính siêu nhiên. Các ngài thường đi "vân xảo". Chiếc áo của tượng đây những hoa văn biểu hiện cho sức mạnh và hạnh phúc nông nghiệp, cũng gọi là áo giáp nhần nhục, nhằm chống dục vọng (tham, sân, si, ái, ố, hỉ, nộ), nhờ đó mà giữ được tâm trong sáng và cương quyết như kim cương nên gọi tượng Kim Cương, với chức năng bảo hộ Phật pháp nên cũng gọi là tượng Hộ Pháp. Trong tạo hình các vị Khuyến Thiện thường có mặt hiền từ và sơn màu hồng phấn, còn các vị Trừng Ác có

mặt đỏ, dữ tợn, tay cầm pháp khí (pháp giới đao, pháp giới trùy...). Ở chùa Việt thường có hai hệ tượng Kim Cương. Hệ thứ nhất là Bát Bộ Kim Cương (đầy đủ nhất từ cuối thế kỷ XVIII) gồm: Thanh Trì Tai, Tích Độc Thần, Hoàng Tùy Cầu, Bạch Tịnh Thủy, Xích Thanh Hỏa, Đinh Trì Tai, Tử Hiến, Đại Lực Thần. Hệ thống thứ hai phổ biến ở các ngôi chùa thông thường chỉ gồm hai vị Khuyển Thiện và Trưng Ác, được làm khá to lớn, nhiều khi bằng đất đắp. Các vị thường ngồi trên con lân, như mang tư cách dựa vào trí tuệ để hành đạo.

- *Tượng Đức Ông*: Hệ tượng này mới chỉ gặp vào niên đại từ cuối thế kỷ XIX về sau, thường ngồi buông chân trên bệ, dưới dạng một ông quan văn đội mũ cánh chuồn, mặt đỏ, nặng tính tượng trưng. Đôi khi ở bàn thờ này có hai tượng phụ tá được làm nhỏ hơn ngồi hai bên, đó là Già Lam và Chân Tể. Đức Ông là ngài Cấp Cô Độc, một vị trưởng giả giàu có nhưng đầy từ tâm, thường đem của cải giúp đỡ những người cô quả cô đơn mà thành tên. Ngài nghe Phật giảng đạo mà giác ngộ, đã tự bỏ tiền mua vườn của thái tử Kỳ Đà dâng cho Phật. Được Thích Ca tán thán và cho cai quản tất cả mọi cảnh chùa của thế gian. Vì thế bàn thờ của ngài thường được đặt ở bên trái nơi các khách hành hương cần phải tiếp cận trước khi vào lễ Phật, vì phải đi theo chiều quay chữ vạn nhằm tinh tấn thiện căn. Lễ bàn thờ ngài như một hình thức "xin phép" (kính báo) trước khi tiếp cận với chư Phật và Bồ Tát.

- *Tượng Thánh Tăng*: được đặt đối xứng với bàn thờ Đức Ông, ở phía bên phải tòa tiền đường, với hình tượng một nhà sư đội mũ tỳ lưu thất Phật, cũng thường ngồi buông chân, tay

trái thường cầm chén nước cam lồ, tay phải trong tư thế thuyết pháp cứu độ. Thánh Tăng được người tu hành Việt Nam coi là A Nan Đà đại diện cho tất cả sư sãi của mọi thời đại (tăng là một trong tam bảo của nhà Phật, gồm Phật - người sáng tạo ra đạo Phật; Pháp - giáo lý nhà Phật; Tăng - người truyền bá giáo lý đó để cứu đời). Hỗ trợ cho Thánh Tăng còn có Diệm Nhiên và Đại Sĩ để giáo hóa chúng sinh cõi bên dưới và cõi nhân gian.

- *Tượng Tổ Truyền Đăng*: (thường gọi là Thập Bát La Hán), gồm: tổ thứ nhất - Ca Diếp; thứ hai - A Nan Đà; thứ ba - Thương Na Hòa Tu; thứ năm - Đề Đa Ca; thứ bảy - Bà Tu Mật; thứ tám - Phật Đà Nan Đề; thứ chín - Phục Đà Mật Đa. Trên đây là các vị La Hán, đã được khẳng định. Thứ mười - Hiếp Tôn Giả; mười hai - Mã Minh; mười ba - Ca Tỳ Ma La; mười bốn - Long Thụ Tôn Giả; mười sáu - La Hâu La Đa; mười bảy - Tăng Già Nan Đề; mười tám - Già Da Đa Sá; mười chín - Cưu Ma La Đa; hai mươi - Xà Dạ Đa; hai bảy - Bát Nhã Đa La; hai tám - Bồ Đề Đạt Ma. Sở dĩ người ta không lấy liên tục 18 vị đầu tiên vì chưa đủ tư cách đại diện cho tất cả mọi thành phần trong xã hội; đồng thời cũng không nói lên được những bước phát triển chủ yếu của đạo Phật ở Ấn Độ và sự truyền bá sang phương Đông.

Bộ tượng Tổ Truyền Đăng đầy đủ và sớm nhất ở nước ta hiện nay được biết là ở chùa Tây Phương. Đây là bộ tượng được coi là chuẩn mực nhất trong hệ tượng Phật giáo Việt Nam, là sự kết hợp tinh thần đạo và đời được hần lên trên từng khuôn mặt và làm cho mọi khách hành hương hầu như đều xúc động. Nhiều nhà nghiên cứu thường cho đây là một sản phẩm của tư duy Việt. Song, các hình tượng này không

xa cách lắm với các bản vẽ trong sách *Thiên Uyển Kế Đăng Lục* (thư viện chùa Quán Sứ - Hà Nội). Có thể sách này đã được in lại trong thời gian gần đây, nhưng một số hình ảnh của các vị Tổ đó đã được khắc trên tháp quay của chùa Bút Tháp - Bắc Ninh, có niên đại giữa thế kỷ XVII, với hình dáng và phong thái không xa cách tượng chùa Tây Phương, đã giúp chúng ta một hướng để tìm về cội nguồn của những tượng kể trên.

Trên đây là những tượng cơ bản của chùa, khoảng thế kỷ XVI (với chùa Trà Phương - Hải Phòng), rồi thế kỷ XVII (chùa Phổ Minh - Nam Định, chùa Thầy - Hà Tây và nhiều chùa khác nữa), khi mà nền kinh tế tư nhân bắt đầu phát triển, thì trong các chùa đã xuất hiện một loại tượng hậu chùa (cũng tương tự ở đền - Bà Sao, Bà Nén - Hưng Yên). Từ đây số lượng tượng này ngày một phổ biến hơn, có khi được thờ ở nhà hậu hoặc ở hai bên tường hồi của tiền đường. Cũng khoảng thời gian này dần dần tượng tổ chùa hình thành và phát triển. Nhiều khi số lượng các vị tăng nối nhau qua đời ở chùa đó quá đông khiến nhà hậu - nơi thờ các vị đó được gọi là nhà tổ. Tượng Tổ chùa thường mang nét chân dung nên mỗi pho có một bộ mặt riêng khá sinh động. Tất nhiên các tượng này thường được thay đổi chút ít về chi tiết với tai lớn hơn bình thường, mặt từ bi và như đang chìm trong thâm định... để hợp với tinh thần của Phật đạo. Ở trong chùa Việt, nhất là của làng xã thì một hệ thống ban thờ không thể thiếu là điện thờ Mẫu. Thực ra, hiện nay chúng ta chỉ tìm được dấu vết chung của Mẫu và Phật cùng một khuôn viên chỉ từ thế kỷ XVII, tới thế kỷ XIX thì điều đó có lẽ đã trở nên phổ biến.

3. Một số nhận xét

Đứng về mặt tạo hình, điều chung nhất rút ra được từ tượng Phật giáo là:

- Trên cùng một pho tượng thường các vị Phật và một số Bồ Tát có mặt sơn màu tử kim (vàng ròng) để biểu hiện về sự đã đạt đạo quả cao, đã nhập về miền thường trụ. Một số vị khác có bộ mặt hồng phấn, là mang ý nghĩa còn lăn lộn với cuộc đời để cứu vớt chúng sinh.

- Hầu như toàn bộ các tượng Phật và Bồ Tát đều để chân trần, nhằm biểu hiện tính chất đại từ bi của các vị (để mỗi bước đi tránh giẫm chết những sinh vật bé nhỏ).

- Tất cả các tượng Phật của Việt Nam (trừ tượng Di Lặc và Dược Sư Lưu Li Quang Phật) đều được thể hiện dưới dạng tóc kết các cuộn hình ốc, trên đầu có bướu *nhục kháo* (unisa) Đây là những biểu tượng gắn với trí tuệ, giác ngộ và siêu thoát... Tất cả các tượng Phật đều được ngồi ở hàng chính giữa, riêng bộ Tam Thế dàn hàng ngang.

Trong khi đó các tượng Bồ Tát thường vấn tóc lên đỉnh, bao bằng thiên quan (một hình thức kết hợp giữa mũ và khăn - thường là tượng của thế kỷ XVI, XVII) , cũng có khi chỉ vấn khăn hoặc đội mũ tỳ lưu tròn hay tỳ lưu thất phật. Đáng quan tâm ở các vị này thường ở đôi tay trong các dạng kết ấn như ấn Liên Hoa, ấn Mật Phùng, ấn Vô Úy, ấn Gia Trì Bốn Tôn, ấn Tam Muội, ấn Cam Lồ, ấn Chuẩn Đề, ấn Thuyết Pháp, ấn Cứu Độ... Nhìn chung các tượng Bồ Tát đều mang đặc tính nổi bật về trí tuệ và từ bi, và phần nào nói lên những yếu nghĩa của Phật đạo.

4. Đồ thờ nhân cách ở những ngôi chùa đặc biệt:

Chùa là một biểu hiện những giáo đường Phật giáo, có lẽ người Việt ít quan tâm đến việc tạo cho mình một chuẩn mực duy nhất về đồ thờ, nên tùy theo từng hoàn cảnh khác nhau mà người ta đã đặt đồ thờ nhân cách nhiều ít khác nhau. Nhưng cũng có nhiều ngôi chùa đã bị lệ thuộc vào đặc tính riêng mà bố trí tượng pháp thích ứng. Người ta có thể nhận thấy nhiều ngôi chùa nổi tiếng của cả một vùng như chùa Thầy, chùa Keo (cả Nam Định, Thái Bình), chùa Ông - Hưng Yên, chùa Bối Khê - Hà Tây... vốn xưa ít khi có sư trụ trì, mà thường chỉ có ông Thống, hoặc bà Tự như những thầy cúng, nhiều khi mang tư cách gần gũi của phù thủy, thay dân cai quản ngôi chùa. Tất nhiên những ngôi chùa này tượng Phật giáo không nhiều. Vốn ở chùa Thầy chỉ có bộ Tam Thế Phật, rồi bộ Di Đà Tam Tôn có niên đại của thế kỷ XVI, XVII. Còn hầu như tất cả các tượng khác thường có niên đại muộn. Điểm nổi lên ở đồ thờ nhân cách tại các ngôi chùa này là tượng Đức Thánh, và thờ thánh là chính. Người dân tới các ngôi chùa này chủ yếu để cầu thánh ban phúc, mà nhẹ phần cầu Phật cứu độ. Thông thường các tượng thánh dù cho mang gốc là nhà sư (Từ Đạo Hạnh, Minh Không, Nguyễn Bình An...) nhưng được người dân đương thời thường cho các ngài phục trang theo lối ngoài đời và hầu hết làm sẫm màu (nhiều khi còn liên quan đến việc cầu đảo).

Cũng có nhiều ngôi chùa, theo nghiên cứu niên đại, chúng ta như ngỡ rằng khởi nguyên thì trung tâm của Phật điện chỉ nổi lên một tượng Quan Âm Thiên Thủ Thiên Nhãn, phần nhiều là Quan Âm Nam Hải. Những chùa này thường nằm ở ven sông (sông Hồng, sông Đáy...), đây là một dạng

chùa đặc biệt mà một số nhà nghiên cứu lịch sử học mỹ thuật ngỡ rằng nó chỉ ra đời từ dưới thời Mạc ở thế kỷ XVI, tồn tại cho tới giữa thế kỷ XVII, rồi sau đó mới được đưa các tượng khác vào, làm cho Phật điện trở nên đông đảo. Đặc điểm là (ở nhiều ngôi chùa kiểu này) Quan Âm thường được làm to lớn và ngồi ở chính điện.

5. Đồ thờ nhân cách ở những quán hóa thân thành chùa

Quán là những kiến trúc gắn với Đạo Lão và Đạo Giáo. Ở nước ta có thể có nhiều dạng quán với những cách thờ khác nhau. Song cơ bản được tập trung vào hai dạng: dạng thứ nhất gắn với những quán nặng yếu tố thần tiên, với ước vọng cầu trường sinh bất tử, có thể điểm ra như Bích Câu Đạo Quán với Tú Uyên - Giáng Kiều, rồi động Từ Thức... Ở những quán này không còn dấu vết cổ xưa, kể cả tượng thờ, mặc dù những sự kiện liên quan đều có trước thời Mạc. Dạng quán thứ hai thường tập trung vào cuối thế kỷ XVI và đầu thế kỷ XVII, như Hưng Thánh quán (Thường Tín - Hà Tây, nay gọi là chùa Mui), Hội Linh quán (Thanh Oai - Hà Tây, nay gọi là chùa Xổ), Linh Tiên quán (Hoài Đức - Hà Tây, chùa Linh Tiên), Lâm Dương quán (thị xã Hà Đông, nay gọi là Lâm Dương Quán Tự, cũng gọi là chùa Lâm Dương), có thể còn kể ra một số quán khác nữa. Đặc điểm của các quán này nổi lên ở hai chi tiết: một là, ngoài tượng của Lão giáo còn có cả tượng Phật giáo, song các tượng đều có niên đại muộn hơn tượng Lão giáo, điều đó có thể khẳng định yếu tố quán có trước, rồi sau đó chuyển hóa, hay đúng hơn là dân dã hóa để mang thêm tính chất chùa. Hai là, những quán này vượt qua

yếu tố thần tiên của truyền thống cũ mà phổ biến với các thần linh của Lão giáo Trung Hoa. Nhiều nhà nghiên cứu cho rằng phần nào chúng là sản phẩm thể hiện sự bế tắc về tư tưởng của Nho sĩ đương thời. Chính thông qua Nho sĩ mà các thần linh Lão giáo Trung Hoa được hội nhập vào đất Việt một cách khá trọn vẹn. Và, vì không có nền tảng trong quần chúng, nên giai đoạn này qua đi, thì các quán hóa thân thành chùa mà vẫn tồn tại tới ngày nay.

Thông qua những tượng thờ Lão giáo còn lại ở các di tích kể trên chúng ta có thể tạm nhận thấy hệ thống đồ thờ nhân cách của Lão giáo như sau: trên chính điện cao và sâu nhất là bộ tượng của Tam Thanh được làm to như người thường (nhiều khi nhỏ hơn), tượng phục trang theo lối đạo sĩ, tóc búi lên đỉnh, có khăn buộc và cài châm, mặt tượng có nét chân dung, áo thụng ít trang trí, ngồi buông chân trên bệ, mặt bên của bệ được chạm đầy hoa văn (rồng, lân, biểu tượng gắn với tự nhiên, mang phong cách cuối thế kỷ XVI, đầu thế kỷ XVII). Bộ tượng này gồm Nguyên Thủy Thiên Tôn, Linh Bảo Đạo Quân và Thái Thượng Lão Quân. Hàng thứ hai là tượng Thánh Phụ ở bên tả và Thánh Mẫu ở bên hữu, kích thước nhỏ hơn chút ít với khuôn mặt già cả ít nhiều có nét chân dung và đặc biệt hằn lên những khối gỗ gồ ghề đầy chất điêu khắc. Tượng Thánh Phụ cũng cài châm còn tượng Thánh Mẫu trùm khăn. Hàng thứ ba là tượng Ngọc Hoàng Thượng Đế đội mũ bình thiên và mặc áo long cổn chạm khắc rất kỹ với những đề tài rồng và biểu tượng. Tượng này cũng khá lớn gần bằng tượng Tam Thanh. Ở đây đáng Hoàng Quân Giáo Chủ mang nghĩa như một đấng sáng tạo ra thế giới muôn loài, chúng ta chưa tìm được tượng Nam Tào và Bắc Đẩu ở

các thời kỳ này, mà làm thị giả cho Ngọc Hoàng thường là hai tỳ nữ đứng kính cẩn hai bên với kích thước nhỏ vừa phải (điển hình như ở Lâm Dương quán). Ở hai bên tường của thượng điện đôi khi còn bộ tượng Tứ Trấn rồi tiếp theo là hệ Cửu Diệu Tinh Quân (Kim, Mộc, Thủy, Hỏa, Thổ, Mặt trời, Mặt Trăng, Hổ Phù, Kế Đô). Các Tinh Quân đều được nhân cách hóa dưới dạng quan văn, quan võ và các lực sĩ. Nhìn chung hình tượng các tinh quân chịu ảnh hưởng khá đậm nét nghệ thuật tạo hình Trung Hoa. Tại chùa Mui còn đắp tượng Đông Phương Sóc mà hình thức to lớn và gần giống với Khuyển Thiện, Trùng Ấc trong chùa (tượng này cũng thể hiện đang trấn trị rắn và rùa - bóng dáng Trấn Vũ, mang tính chất chống lụt).

Ở một số trung tâm tín ngưỡng liên quan đến đạo Lão nhiều khi ngôi quán chủ yếu ch² thờ có Đức Huyền Thiên Trấn Vũ (Quán Thánh, Quán Huyền Thiên nội thành Hà Nội; đền/ quán Cự Linh - Gia Lâm - Hà Nội; động Thiên Tôn - Hoa Lư - Ninh Bình, và một số nơi khác ...). Thông thường các tượng này đứng hoặc ngồi ở vị trí trung tâm, có vị đội mũ, có vị để đầu trần, khuôn mặt có phần dữ tợn, mặc quần áo võ tướng và tay thường để trước bụng tì trên đốc kiếm, mũi kiếm tì thẳng xuống lưng con rùa, một con rắn cuốn quanh kiếm đang leo lên.

Tất nhiên thần điện của người Việt không chỉ dừng lại với các vị thần như đã kể trên, mà tùy theo từng ngôi đền của từng địa phương, với đặc tính riêng của các vị thần, sẽ được bố trí số lượng tượng tương ứng. Suy cho cùng ở những ngôi đền đó thường có một vị (hay vài ba) thần chủ. Kèm theo có khi cũng còn một vài tượng phụ. Các tượng này đa số

mang niên đại không sớm, song nhiều pho có nét chân dung, có giá trị nghệ thuật, đặc biệt là đã phản ánh được cách phục trang của đương thời, dù cho hình thức này đã được cường điệu lên theo ước vọng thông thường.

Trong những ngôi đình làng của người Việt chủ yếu là thờ ngài và bài vị nên ít khi có tượng. Những đình có tượng phần nhiều gắn với nhân thần và mặt nào đình chuyển hóa mang thêm yếu tố đền thông thường.

6. Sơ lược về tượng mộ

Tượng thờ nhân cách còn được thể hiện ở lăng, mộ. Suốt một thời dài dưới chế độ quân chủ, nằm hai bên linh đạo của lăng vua chúa và các mộ quận công thường nhiều ngôi được bố trí tượng người và tượng các con giống. Tượng người sớm nhất, ở lăng mộ, được tìm thấy ở An Sinh - Đông Triều (Quảng Ninh) nơi chôn các vua nhà Trần. Đó là vị quan văn, áo thụng chưa nhiều nếp, đội mũ trụ thấp không có cánh chũn, tượng to gần bằng người thật. Ở một giới hạn nào đó về cả bố cục lăng mộ và hình thức tượng ít nhiều có nét ảnh hưởng Trung Hoa. Vào thế kỷ XV, với những lăng mộ thời Lê sơ bố cục cũng theo một trục linh đạo rõ rệt, song hình tượng người và linh thú trở nên nhỏ bé, mang đúng tư cách của kẻ hầu người hạ. Nhiều người đội mũ bì biện (ốp sát đầu và nhọn đỉnh). Bằng vào những cuộc khảo sát điều tra tại nhà mồ Tây Nguyên, chúng ta tạm đặt ra một giả thiết: khi bước vào kiếp đời đã qua, thân thể con người trở nên bé nhỏ, vì thế mọi con người cũng như linh vật thờ tại lăng mộ cũng phải được làm nhỏ theo để cho linh hồn người chết không sợ hãi. Các hiện vật này chắc chắn không phải chỉ để trang trí

mà chủ yếu được gán cho có một linh hồn để hầu hạ người chết. Cũng có thể Lê Lợi từ tộc người còn giữ được nhiều ý thức truyền thống về văn hóa, nên tuy ở mặt chính trị xã hội đã hết sức đề cao Nho giáo nhưng trong cuộc sống tâm linh thì còn chịu sự chi phối bởi nhận thức cổ truyền. Nếu thực tế lịch sử đúng như giả thiết để làm việc này, thì sẽ giải quyết được những khúc mắc đã từng đặt ra giữa sự "mất cân xứng" của tám bia liên quan và các tượng thờ kể trên. Mặt khác nó cũng thỏa mãn một thực tế đã từng đặt ra về "sự không cân đối" giữa tượng của lăng mộ thời Lê sơ và các tượng mộ khá to lớn của các quận công từ thế kỷ XVII trở về sau.

Bắt đầu từ thời Lê trung hưng và nhất là dưới thời Lê mạt, tượng mộ của các quận công đều được làm lớn, ít nhất tương tự như người thật trở lên. Số lượng tượng nhân cách nhiều ít lệ thuộc vào chức vị người nằm dưới mộ.

Ở lăng mộ Huế thông thường tượng nhân cách gồm ba cặp quan văn và hai cặp quan võ. Lăng Khải Định còn cả tượng lính độ, nón dẫu với phục trang khố đỏ khố xanh, hình thức như thực, nên thiếu nét nghệ thuật.

Trong tất cả các lăng và mộ thuộc thời kỳ kể trên chỉ riêng một lăng Khải Định có tượng của chính ông ta, bằng đồng, được đặt tại chính tẩm trên trục thần đạo của lăng. Ngoài ra hầu như mọi tượng nhân cách khác, với số lượng nhiều ít theo chức vị, đều chỉ mang tư cách là tướng đứng canh hoặc người hầu của kiếp đời đã qua.

7. Tượng thờ ở Văn Miếu (Nho giáo).

Gọi là Nho giáo nhưng thực chất đạo Nho chỉ là một hệ tư tưởng lấy việc "bình thiên hạ" làm trọng. Đạo này chưa

thực sự chuyển hóa thành tôn giáo, cho nên tượng thờ trong đạo Nho cơ bản chỉ mang tính chất kỷ niệm hay thờ phụng không có bài bản, không nhất quán từ trung ương đến địa phương. Các di tích gắn với Nho giáo nhiều khi là nơi hội tụ của các Nho sĩ, được quy định khá chặt chẽ. Trước thế kỷ XIX, hầu như chỉ có một di tích Văn Miếu ở Hà Nội, tới đầu thế kỷ XIX, triều đình mới cho các tỉnh được quyền lập Văn Miếu. Các cấp hàng huyện hoặc thấp hơn, từ trước đó, cũng chỉ được lập văn chỉ, từ chỉ... Trong các di tích này ít có tượng thờ, mà thông thường chỉ có ngai, bài vị, một số đồ trần thiết gần gũi như cửa đình. Đôi khi ở đây cũng bắt chước Văn Miếu - Hà Nội mà ghi danh các vị đỗ đạt của địa phương mình. Như thế có thể nói rằng hình tượng nhân cách trong các di tích Nho giáo rất hiếm. Tới nay, có thể nghĩ nơi tập trung nhất là Văn Miếu - Hà Nội. Nhưng cũng chưa một pho tượng nào của Nho giáo được xác nhận có trước thế kỷ XIX.

Hệ thống tượng thờ ở Văn Miếu đã một thời bị dẹp bỏ. Gần đây Văn Miếu trở thành một trung tâm văn hóa của thủ đô, các tượng này được đưa ra tu sửa và bày biện tại chính tẩm. Đương nhiên, nhiều chi tiết của tượng có thể bị thất lạc, khiến cho tới nay chúng ta không hiểu tượng Khổng Tử có đội mũ bình thiên hay không. Những người bảo quản di tích đã có ý thức khoa học nên không bổ sung tùy tiện, mà chỉ trên nền tảng những hiện vật có sẵn để bày biện lại. Ở trong chính tẩm, chúng ta đã gặp một khám thờ nhỏ gần như dưới dạng long đình, với nét chạm thủng điển hình của nghệ thuật thế kỷ XVI. Rồi những nhang án mang nghệ thuật thế kỷ XVII đầu XVIII, bên cạnh đó là một vài hiện vật ít nhiều có tính mỹ nghệ của cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Song,

trọng tâm của chính tằm là tượng Khổng Tử và Tứ Phối, với kích thước đều rất lớn so với người thật. Tượng được làm bằng gỗ mít, to nhất là tượng Khổng Tử được đặt chính giữa ngôi nhìn về phía Nam, mang ý nghĩa "Thánh nhân nam diện nhi thính thiên hạ". Tượng hiện nay được coi như đội mũ "phốc đầu", mặt phương phi, tai lớn quyền quý, mũi đầy thẳng theo lối chính nhân quân tử, mặc áo thụng, ngồi trên bệ, chân buông cân đối ở phía trước. Đáng quan tâm đặc biệt là tư thế tay của tượng, được chồng vào nhau với tay phải úp đặt trên tay trái ngửa, các ngón duỗi thẳng, ngón cái tay nọ áp vào lưng tay kia... Chúng ta chỉ tìm thấy một hai pho tượng ở nơi khác có cách kết tay kiểu này và thường cũng gắn với Nho giáo. Một giả định được đặt ra là, phải chăng đây là một biểu hiện liên quan đến Dịch học, với tay phải nhẹ tượng cho dương - ở trên, tay trái tượng cho âm - nặng - ở dưới. Âm dương đối đãi mà sinh tứ tượng, có thể nghĩ trong đó thiếu âm, thiếu dương là hai ngón cái... Suy cho cùng cách kết tay như vậy cũng chẳng khác về ý nghĩa so với vòng tròn lưỡng nghi - biểu tượng của Dịch học.

Tượng Tứ Phối được đặt ở hai bên bàn thờ của Khổng Tử, đó là Nhan Tử, Tăng Tử, Tử Tư và Mạnh Tử. Nhìn chung, cũng như tượng Khổng Tử, cách thể hiện không lấy chuẩn nghệ thuật làm trọng mà chủ yếu lấy tượng mạo để biểu hiện sự sang trọng và cao quý. Phần nào các tượng này cũng được người đương thời thiêng hóa bằng cách làm lớn hơn người thường. Và, do Khổng Tử ở Văn Miếu Hà Nội được tôn là Chí Thánh tiên sư nên được làm lớn hơn.

Chương II

NHỮNG ĐỒ THỜ PHỔ BIẾN TRONG KIẾN TRÚC TÔN GIÁO TÍN NGƯỠNG CỔ TRUYỀN

I. BÀN THỜ

Nếu coi bàn thờ là một biểu tượng của thế giới bên trên, và những nơi nào có thể thấp hương một cách thường xuyên thì nơi đó được coi như bàn thờ, thì khái niệm này có thể mở rộng vào nhiều lĩnh vực. Ngược dòng lịch sử, có lẽ do chất liệu tạo bàn thờ không bền vững, và do sự tàn phá hữu thức cũng như vô thức của thời sau mà mọi dấu vết về bàn thờ trước thời Lý (thế kỷ XI) hầu như không còn. Chúng ta chỉ có thể phỏng đoán thấy được hơi hướng của nó thông qua những dấu vết mang yếu tố dân tộc học và cũng chỉ như thoáng thấy trong cách thờ đa thần giáo. Hiện tượng như nêu trên thường được gặp ở nơi thờ thế giới siêu linh vô định hình, có thể đó là một hốc đá được đặt một bát hương, một gốc cây hay một sào nhỏ ven rừng. Những bàn thờ đó thường mang tính thờ thần bản địa gắn với một cộng đồng nhỏ, có khi là thần núi, ông Đống, ông Tà, thần cây hay những thần vô định khác mà con người tin có khả năng chi phối tới cuộc sống của họ. Những cách thức này đã như ăn sâu vào máu thịt của người Việt

một cách tự nhiên nên chúng đã đồng hiện trên nhiều di tích cụ thể mà trước đây còn hay gặp ở những tục thờ như ông Bình Vôì, những ụ đá cạnh miếu thổ thần .v.v... Vượt qua những đặc tính đó đi sâu vào bản thờ cụ thể ta có thể thấy chúng được diễn ra dưới nhiều dạng khác nhau, đó là: nhang án, sập thờ, y, và nhiều hiện vật khác ...

1. Nhang án: Hiện nay đã gặp được trên 3 chất liệu khác nhau: đồ đá, đồ gốm và gỗ.

1.1. Nhang án đá

Dưới thời Lý hầu như không còn một nhang án cụ thể đầy đủ. Người ta chỉ gặp một vài mảnh nhang án đá của chùa Phật Tích (hiện vật Bảo tàng Lịch sử). Trên mảnh nhang án này chúng ta chỉ xác nhận được đây là một góc được trang trí rất đẹp với các cụm vân xoắn vào nhau, hình hoa cách điệu và đặc biệt là còn nguyên vẹn cả một Garuđa ngồi ở góc. Hình thức Garuđa không khác gì một chú bé ngộ nghĩnh, hai chân cùng quặt về một bên, tay đỡ bệ, mỏ chim chích nhọn tày, mắt quý... Nét chạm khoáng đạt và rất sinh động... Hiện vật này như gợi ý cho chúng ta về sự giao lưu hữu thức với văn hóa phương Nam trong ý thức giải Hoa về lĩnh vực tư tưởng của người Việt hồi đầu thời tự chủ. Trước đây nhiều nhà nghiên cứu thường nghĩ rằng đó là một biểu hiện cụ thể của ảnh hưởng nghệ thuật Chăm. Có thể tin được cảm quan ấy là đúng, song thông qua đó và nhiều hiện vật khác của thời Lý chúng ta như nhận thấy dòng văn hóa phương Nam đến đất Việt dưới thời Lý là một sự giao lưu hữu thức để hợp với tâm hồn Việt. Cụ thể là mọi đề tài gắn với nghệ thuật Phật giáo của đương thời, kể cả điêu khắc và

trang trí của người Việt ở Bắc bộ, đều được diễn ra dưới hình thức trư tình, uyển chuyển, nhịp nhàng, chú ý nhiều đến chi tiết, nhiều khi khá "tỉ mỉ" có tính hướng nội. Đó là một nền nghệ thuật lấy bề đồ từ tư duy nông nghiệp. Còn nghệ thuật Chăm hầu như xuất phát từ một dòng chảy khác nên đường nét thường chắc khỏe, dứt khoát, có nhiều tính hoành tráng và nhiều nét hướng ngoại ... Như thế có thể nghĩ khi trở về với đại gia đình Đông Nam Á vào đầu thời tự chủ, người Việt đã như trở lại với chính mình. Song rất tiếc là giai đoạn này nằm vào cuối thời kỳ phát triển chung của cả khu vực nên nó khó đạt đến đỉnh cao rực rỡ.

Sang thời Trần, ở thế kỷ XIII, XIV vị thế quốc gia Đại Việt đã có những bước phát triển nhất định, nền nghệ thuật đương thời dù vẫn có nhiều yếu tố phương Nam, song ở một chừng mực nào đó, khi Nho giáo và tầng lớp Nho sĩ đã lớn mạnh hơn, như một tất yếu đã kéo theo sự ảnh hưởng hữu thức của nghệ thuật Trung Hoa. Điều này mở đầu cho sự chuyển hoá dần của nghệ thuật tạo hình Đại Việt sang một thể ứng xử mới. Đây cũng là một thời kỳ phối hợp song hành giữa hai nền nghệ thuật Nam - Bắc trên nền tảng văn hóa bản địa. Người ta đã gặp con rồng thân uốn kiểu yên ngựa có sừng, có tai kiểu Trung Hoa đứng bên cạnh thần điêu Garuda, đương nhiên hình thức này vẫn dựa trên huyền thoại của đạo Phật. Quay trở lại với các nhang án, suốt thế kỷ XIII, hầu như tới nay chưa tìm được dấu vết nào của đồ thờ thông thường. Chỉ tới nửa cuối thế kỷ XIV sau thời kỳ chống Nguyên Mông, cũng là thời kỳ sức mạnh văn hóa của làng xã có điều kiện trỗi dậy, với những ngôi chùa làng được dựng bằng vật liệu bền vững xuất hiện, thì cũng là lúc hình

thành một dạng nhang án đá hình hộp chữ nhật khá lớn. Nhang án này thường được đặt ở vị trí ngang và sau cột cái trong cửa gian giữa tòa thượng điện, nên đã có một thời chúng ta nhầm tưởng là bệ tượng và cũng đã gọi là bệ Tam Thế Phật. Nhưng gần đây khi tiếp cận với nhiều ngôi chùa Mường và nhất là đọc kỹ lại những lời ghi ở phía sau hiện vật (nhang án đá chùa Bối Khê, làm năm 1382 ghi rõ ràng chữ *Thạch bàn*) chúng ta mới có thể khẳng định được đây là những bàn thờ chứ không phải bệ tượng Tam Thế Phật. Tuy nhiên cũng có thể đặt ra hai khả năng: một là, cũng như một số chùa của người Mường chỉ có nhang án để đồ lễ mà không có tượng Phật (nhiều chùa Mường chỉ có chữ Phật viết lớn trên nền vôi hoặc gỗ sơn đỏ), hai là, chiếc nhang án này vừa là nơi để đồ lễ cũng đồng thời là nơi để tượng.

Bố cục của nhang án đá thời Trần hiện nay mới chỉ tìm thấy hai dạng khác nhau. Dạng phổ biến theo kiểu hình hộp chữ nhật cao khoảng 1m, dài trên dưới 3m và rộng cũng xấp xỉ 1m. Dạng thứ hai mới chỉ tìm được ở chùa Thầy (Sài Sơn - Quốc Oai - Hà Tây). Nhang án này có hai tầng, tầng trên bố cục như mọi nhang án thông thường khác, tầng dưới rộng hơn cũng được chạm trổ rất kỹ tương tự như phần thân của tầng trên. Có nghĩa là, mọi nhang án bình thường có 4 Garuda ở góc thì nhang án kép chùa Thầy có tới 8 con. Chiếc nhang án này chưa tìm được chữ ghi niên đại cụ thể nên xung quanh nó đã nảy sinh những nhận định chưa thống nhất. Song dựa trên cấu tạo và các hoa văn cơ bản, khi chưa tìm được một minh chứng cụ thể, thì chúng ta tạm xếp nhang án này chung một niên đại với các nhang án hình hộp khác có niên đại vào thời Trần.

Những nhang án như kể trên với niên đại cụ thể được tập trung đông đảo nhất là ở tả ngạn sông Đáy, nhất là ở vùng Hà Đông cũ.

1.1.1. Nhang án đá hoa sen hình hộp chữ nhật

Những nhang án thời Trần với niên đại từ giữa thế kỷ XIV được coi là những bản thờ đầy đủ vào loại sớm nhất còn lại của người Việt hiện nay. Chúng hầu như có một bố cục tương tự nhau về cả cấu trúc và chạm khắc, thường chia làm 3 phần. Có thể lấy 1, 2 chiếc nhang án ở huyện Thanh Oai làm ví dụ, đó là nhang án chùa Ngọc Đình và nhang án chùa Đại Bi. Bố cục của các nhang án này dưới dạng hình hộp chữ nhật, thường đặt ở vị trí gần sát tường hậu, từ ngang cột cái trong trở vào. Trên cùng là phần đài sen, ở giữa thót lại chút ít là phần thân với những hình trang trí chính, phía dưới là đế mở rộng ra.

Đài sen: gồm 2 hệ thống cánh, hệ thống trên ngửa, cứ một cánh chính lại ken một cánh phụ xếp kế nhau. Tất cả những cánh sen chính thường cùng một phong cách dưới dạng cánh sen kép, biểu hiện bằng một đường chỉ chạy từ chân cánh sen theo mép lá tới đỉnh, rồi uốn cong lại ở mũi vào phía trong tạo nên một cụm vân xoắn kép, lòng cánh sen múp vừa phải với trung tâm là một hoa cách điệu hợp bởi một vòng tròn lớn ở giữa, bao quanh nó là 5 vòng tròn nhỏ hơn, rồi chạy ra ở 4 hướng (trên dưới và hai bên), mỗi phía còn 4 vòng tròn nhỏ khác nối nhau chạy thẳng ra. Hình thức cánh sen của nhang án đá như kể trên cũng thường gặp ở những nhang án đá tương tự bên ven sông Đáy ở huyện Hoài Đức và Ứng Hòa. Phân cách giữa hệ thống cánh sen lớp trên và cánh sen lớp dưới là một đường gờ nổi nhỏ, hệ thống dưới

được thể hiện bằng những cánh sen cách điệu úp xuống, dưới dạng "vuông", trang trí trên cánh sen này chỉ có hai đường chỉ chạy men theo mép lá rồi cuộn lại, kề sát nhau ở trên đỉnh, lòng cánh sen để trơn.

So với những nhang án gỗ của thời sau thì đài sen của thời Trần được biểu hiện rõ rệt hơn, thành một tầng mang tính riêng biệt, không mang tính phụ trợ, nó như biểu tượng cho một miền của thế giới, mà nhiều người ngỡ rằng đó là thế giới thánh thiện của Adidà Phật hay thế giới giải thoát nói chung.

Thân nhang án: phần này được kết cấu dưới dạng hình hộp chữ nhật, đứng trên cùng là một hai dải mang tính chất đường diềm chạm hình dây leo điểm xuyết hươu trong thế chạy, kèm theo là hình tượng đôi sừng bắt chéo như tượng cho âm dương đối đãi, ba góc kẹp ở phía trên của cặp sừng là ba phần của nguồn sáng có tỏa tia. Bốn góc của thân nhang án chạm nổi chim thần Garuda với dạng lực lưỡng, cân đối, khỏe mà uyển chuyển. Chim được thể hiện mắt, mỏ, cánh, bụng, chân, tay một cách rõ rệt trong tư thế dứt khoát, để đội đài sen. Những chi tiết nổi bật với mỏ nhọn, ngắn, lớn, mắt quỷ lồ tròn, bụng căng nở, bắp thịt chân tay phồng với các ngón quắp chặt đỡ tòa sen và chân đạp xuống dưới như đang chịu sức nặng ép xuống. Đôi cánh chim mở sang hai bên dưới dạng chạm chìm ép vào hai mặt nhang án. Garuda là chim thần có nguồn gốc từ Ấn Độ, nếu đem so sánh với nghệ thuật từ đất phát sinh và của người Chăm thì thần điêu của Việt dưới thời Trần có phần đơn giản, mộc mạc với những nét đẹp mang nhiều yếu tố dân gian. Ở mặt trước của nhang án cùng tầng với Garuda là ba ô trang trí hoa và rồng, ô giữa là một

khung chữ nhật trong lòng bố cục một bó hoa với ba bông cách điệu, các cánh hoa có mũi nhọn đều đầy đặn. Điểm xuyết giữa hoa là những chiếc lá cách điệu mềm mại với sống lớn. Nền của hoa là những vân xoắn ken nhau chạm chìm thanh mảnh. Hai ô bên chạm rồng nổi, cả bố cục của rồng và hoa dễ dẫn chúng ta ngỡ vực đó là biểu tượng của rồng châu mặt trời. Nhìn chung rồng trong tư thế khá tự do, phần nào còn nhiều nét kế thừa từ rồng Lý. Mũi trên được kéo dài ra như chiếc vòi làm sống của chiếc mào lửa, răng nanh dè qua gốc mào như ngà của voi. Đặc điểm khác rồng Lý là ở đây chúng đã có mũi kiểu thú, mắt tròn như mắt quỷ, lông mày không còn là số 3 ngựa, mà đầu phía sau lông mày đã được kéo vượt lên thành đao nhọn ngắn, rồng đã có sừng hai chạc như kiểu sừng nai (rồng thời Lý không có sừng, mũi và tai). Mồm rồng hé mở, răng tủa từng chiếc. Sau mang, dưới sừng, là chiếc tai hình cánh sẻ. Bao quanh mang là hai hệ thống tóc, hệ trong là những cụm cuộn đầu và hệ ngoài dưới dạng tóc chải. Cằm rồng đã có râu ngắn cũng theo kiểu tóc chải. Thân rồng uốn nhiều khúc để trơn, vây lưng kiểu răng cưa, chân đạp một cách mạnh mẽ, khuỷu chân cũng bay ra một hàng tóc chải ngắn. Một biểu hiện mới, cổ phần chịu ảnh hưởng của nghệ thuật Trung Hoa là gốc của tóc chải chân trước đã có lớp vây răng cưa. Mỗi chân rồng có ba móng kiểu chim ưng, quắp lại. Dạng nhang án hoa sen hình hộp như kể trên không phải chỉ dưới thời Trần mới có, mà sau thời gian này cũng còn một số nhang án không đề rõ niên đại. Chính nhờ vào bố cục của rồng mà chúng ta xác nhận được thời gian ra đời của chúng. Cụ thể là, rồng thời Trần dù uốn ngược thân lên trên cũng không bao giờ xoắn lại, vì thế ngựa bụng. Nhưng sau giai đoạn này rồng uốn lên trên, thì thân cũng

uốn theo để không bao giờ ngửa bụng. Trở lại bố cục của Garuda và rồng, nhất là trong cùng một hàng, chúng ta như cảm thấy vai trò cảm hóa của đạo Phật rất mạnh mẽ. Truyền thuyết Ấn Độ kể rằng Garuda là vua của loài chim. Mẹ Garuda bị bà mẹ của rắn thần hãm hại, Garuda căm thù và thường đem những rắn thần Nigi lên không trung đùa rồn để trả thù. Nhưng ở nhang án này chúng hòa thuận bên nhau như cùng tôn vinh đạo pháp. Mặt khác, phần nào đã như nói lên ý nghĩa hai thế lực cách biệt trên và dưới đã hòa hợp, đó là ý tưởng thường trực trong tư duy dân dã, biểu hiện về sự đối đãi của những cặp phạm trù.

Ở hai đầu của nhang án đều bố ô lớn chạm hoa lá cách điệu và mặt sau chỉ khắc những chữ có phần nguệch ngoạc ghi tên những người công đức, đặc biệt có hàng chữ ghi niên đại như ở chùa Ngọc Đình "Long Khánh tam niên Ất Mão" (1375), hiện tượng này cũng thấy tương tự ở những nhang án chùa Dương Liễu, chùa Quế Dương rồi chùa Bối Khê, đều ở tả ngạn sông Đáy và cùng có niên đại vào nửa cuối thế kỷ XIV. Nét chữ nguệch ngoạc này cũng còn xuất hiện tới tận động Thiên Tôn thuộc Hoa Lư, Ninh Bình. Tất cả những hiện vật như kể trên chắc chắn góp phần cho chúng ta nhìn thấy sâu sắc hơn về một dạng chùa làng ở thời Trần.

Phần đế của nhang án đá: có nhiều cách thể hiện ở các đế khác nhau, nhưng nhìn chung còn đơn giản, phổ biến được làm dật hai cấp với các hình chạm hoa lá cách điệu hay hình "sóng". Ở nhang án chùa Ngọc Đình nếu như toà sen biểu hiện cho thế giới Phật, rồi đến tầng trời, thì phần trên của đế được chạm các hình tượng như mang tư cách là gạch nối với trần gian, đó là hình chạm những sóng dạng núi lập đi lập

lại kê liền nhau, với dưới chân là sóng nước... Tất cả hợp lại như muốn nói lên ước nguyện cầu phúc của cư dân nông nghiệp Việt. Nhìn chung những nhang án đá của thời Trần, một điển hình là nhang án đá Ngọc Đình, đã thể hiện được một vẻ đẹp chân chất vững chãi, không cầu kỳ mà vẫn đạt được những ý tưởng cao. Chúng là sản phẩm đích thực của dân tộc, trên đó phản ánh một nhận thức sâu sắc về nghệ thuật bản địa, đồng thời cũng là nơi hội tụ nhiều biểu tượng nghệ thuật Ấn, Hoa đã được Việt hóa. Những nhang án này không phải được làm bằng nguyên khối đá, mà được ghép bằng nhiều phiến to nhỏ khác nhau, thực tế này đã thích hợp cho việc vận chuyển, song nhang án là cả một khối rất nặng, đề lên trên một nền đất không được nén kỹ, nên qua hơn 600 năm lịch sử chúng không tránh khỏi sự xô lệch, mất mát từng bộ phận. Nhang án đá ở chùa Bối Khê là một ví dụ. Ở đó, ngay mặt trước người ta đã thay thế bức phù điêu chạm rồng và một phần của con hươu ngậm hoa bằng một phiến đá chạm rồng khác. Tuy đã cố gắng làm theo mẫu của thời Trần nhưng nó là sản phẩm dân dã, nên người dân không có ý thức chặt chẽ trong trùng tu, vì thế trên đại thể nó vẫn tạo được một sự đăng đối giả với con rồng tương ứng ở phía bên, song chi tiết đã bộc lộ rất rõ nét kênh về nghệ thuật. Đó là sản phẩm của thế kỷ XVI. Nhìn chung đa số nhang án thời Trần còn giữ được nguyên trạng, nhưng một số nhang án khác, tuy hình thức có vẻ đầy đủ, nhưng trên đó đã mang nhiều dấu ấn của các thời sau. Vì thế nghiên cứu về những nhang án này đòi hỏi phải có sự thận trọng và hiểu biết về nghệ thuật tạo hình cổ truyền một cách chắc chắn.

Dạng nhang án đá hình hộp chữ nhật như kể trên còn

được duy trì qua thời Lê sơ đến thời Mạc, thậm chí có cả sự đóng góp của thời Nguyễn ở thế kỷ XIX nữa.

Trước đây một đôi nhà nghiên cứu đã ngờ vực nhang án chùa Thanh Sam (Ứng Hòa, Hà Tây) và một số nhang án khác là sản phẩm của thời Lê sơ (thế kỷ XV), do có sự thay đổi về quan niệm trong nghệ thuật trang trí. Gần đây các cán bộ nghiên cứu của Viện Mỹ thuật đã công bố một chiếc nhang án mới phát hiện ở xã Khâm Lạng - huyện Lục Nam - Bắc Giang có niên đại rõ ràng, đề "Thuận Thiên ngũ niên" đã giúp cho nhận xét của nhà nghiên cứu về nhang án Thanh Sam là khá chính xác.

Trở lại chiếc nhang án ở Khâm Lạng, về bố cục chung tỷ lệ giữa chiều dài và chiều cao có phần lớn hơn của thời Trần, song về bố cục trên dưới cũng mở đầu bằng một đài sen ba lớp cánh ngựa, một lớp úp, lớp cánh sen úp và đường diềm trơn kết cấu hình "lợi chậu" khá lớn, phần nào đã tạo nên sự nặng nề ở phía trên. Thân nhang án có độ cao ít hơn phần trên, được diễn ra ở mặt trước với ba ô có rồng nắm râu, đầu rồng còn theo phong cách thời Trần, hai con bên kết cấu thân hình yên ngựa, ở giữa chỉ một "hồi long" (ô giữa của nhang án thời Trần thường là hai rồng châu). Điểm riêng của thân nhang án này là không có Garuda ở góc. Trong các ô rồng đã xuất hiện một loại hoa cúc cách điệu ít thấy cả ở các thời sau. Tại những ô trang trí hoa cúc cách điệu ở mặt bên đã xuất hiện một kiểu thức gần gũi với hoa cúc thiêng trên khám thờ Chuyết Công, tổ chùa Bút Tháp (Thuận Thành - Bắc Ninh).

Đế của nhang án này chỉ có một lớp cánh sen dẹo, cánh nọ che nửa cánh kia chạy về hai phía đầu. Những cánh sen

này đã xuất hiện từ tháp Phổ Minh - Nam Định (1310) và tồn tại cho đến tận thời gian gần đây. Có thể nghĩ rằng chiếc nhang án kể trên đơn giản hơn những nhang án có niên đại thời Trần nhiều. Song, vấn đề được đặt ra là sự hiện diện của nó trên đất Kinh Bắc, với niên đại cụ thể... khi mà (hầu như) chúng ta chưa tìm được một nhang án thời Trần nào và những kiến trúc tương ứng tại những miền đất trọng tâm của Kinh Bắc. Có lẽ vì nơi đây là quê hương của nhà Lý, do di tích chùa chiền của nhà Lý còn quá đủ, đồng thời cũng phải đề cập tới tình cảm của người dân với nhà Trần có hạn chế, nên dấu vết văn hóa dưới thời này để lại trên đất Kinh Bắc đã "quá yếu", mặc dù nhu cầu tín ngưỡng của dân chúng vẫn luôn thường trực. Và, chiếc bệ này làm vào đời Lê Lợi (1432) đã biểu lộ tinh thần như nêu trên.

Sang thế kỷ XVI một điển hình cho sự kế thừa nhang án đá thời Trần là ở chùa Nhạn Tháp thuộc Mễ Sở, Khoái Châu, Hưng Yên. Nhang án này có niên đại cụ thể vào năm 1573. Tỷ lệ độ dài so với độ cao đã nhỏ đi, phần trên là đài sen với một đường diềm lá sồi từng chiếc nối nhau. Những chiếc lá này phần nào đã được thiêng hóa và cách điệu, nó gần gũi với những đám mây cụm của thời Trần (cũng xuất hiện ở trên nhang án đá thời Lê sơ). Nhang án Mễ Sở được trang trí tập trung ở mặt trước, một đường lượn vòng thành một vòng cung lớn cân xứng ở giữa để chạm nổi đôi rồng châu quả lô, hai bên là vòng cung mang dạng hình giọt nước, không gian của đôi rồng khác. Nhìn chung bố cục của chúng phần nào khá tự do, hai rồng ở giữa có đuôi chéo lên trên, ở bên đuôi rồng lộn xuống dưới. Đáng chú ý là nền rồng có những vân xoắn mập nối nhau thành cụm, đây là một chi tiết

của nghệ thuật thời Mạc. Phần đế của nhang án hợp bởi các đường diềm lớn với hoa dây tay mướp đơn giản rồi hàng cánh sen vuông nhọn mũi v.v.. Những hình thức như mô tả trên cho thấy yếu tố phương Nam đang có xu hướng giải thể, nhất là khi bóng dáng Garuḍa không xuất hiện.

Trong thời Mạc, vào nửa cuối thế kỷ XVI nền kinh tế thương mại phần nào phát triển đã dẫn đến đồ gốm lớn mang tính thương mại xuất hiện, người ta đã gặp ở chùa Mui (Thường Tín, Hà Tây) những viên ngói dài đến 45 cm, rộng xấp xỉ 25 cm và mũi hài cao tới 8 cm, rồi những cây đèn được thể hiện theo kiểu lắp ghép với nhiều bộ phận riêng rẽ và những hiện vật liên quan đến nghệ thuật Phật giáo đã xuất hiện nhiều tại các vùng kinh tế thương thuyền, như ở Hải Dương. Trong đó người đương thời cũng đã tạo dựng nên những chiếc nhang án bằng đất nung theo phong cách của nhang án đá. Bố cục của nhang án ít có sự thay đổi. Nhưng, đài sen đã có nhưng cánh rất lớn múp phồng nhô hẳn mũi ra. Thân của nhang án với những con rồng nổi khối gỗ ghề, hung dữ gần như chạm kênh lõng, hình thức của những rồng này là sự tổng hòa của cả rồng thời Trần và thời Lê sơ. Bốn góc nhang án có Garuḍa, được bố cục quay ôm vào và lộ lưng ra, đây là bóng dáng của những chú bé cưỡi trần mặc váy cùn cùn đầy chất ngộ nghĩnh... Hình thức ấy càng như khẳng định hiện tượng giải thể dần nghệ thuật mang phong cách phương Nam trong tâm thức người Việt. Chúng ta cũng tìm thấy được những chi tiết của một nhang án đất nung tương tự ở chùa Trăm Gian (Chương Mỹ - Hà Tây).

Từ thế kỷ XVII trở đi do tính chất đạo Phật có phần thay đổi, chùa của người Việt có số lượng tượng ngày càng nhiều,

chiếc nhang án đá kiểu thời Trần ở vị trí phía trong của thượng điện dần dần không thích hợp, người ta đã đẩy nhang án ra phía ngoài. Nhang án đá trong chùa ít dần và giai đoạn này các nhang án thường chuyển sang dùng chất liệu gỗ. Tuy nhiên chúng không mất hẳn, đặc biệt cuối thế kỷ XVII và nhất là trong thế kỷ XVIII chúng có phân phát triển trở lại, nhưng dưới một kiểu thức khác và thường gắn nhiều hơn với đền cùng làng mộ.

1.1.2. Về những nhang án đá thế kỷ XVII - XIX

Kế tục nhang án đá kiểu thời Trần, hiện nay chúng ta mới biết được một chiếc duy nhất mang niên đại muộn, có lẽ vào thế kỷ XIX ở chùa Tân Tiến (An Dương - Hải Phòng). Bố cục của nhang án này cũng tương tự như của chùa Đại Bi - Bối Khê thuộc Hà Đông v.v... , bốn góc cũng có Garuda, nhưng phần trang trí có vết đẽo đá (trở thành một hình thức nghệ thuật) đã thấy xuất hiện ở đây, đồng thời có cả phượng hàm thư, một đề tài xuất hiện rất muộn. Tất nhiên, nếu đúng như lời của các cụ ở địa phương thì đây là một chiếc nhang án được mua lại của nơi khác và được bổ sung những phần thiếu hụt. Như vậy chưa thể xác nhận rõ rệt về nhang án này.

Từ thế kỷ XVII trở về sau các nhang án đá ít mang ý nghĩa gắn với đạo pháp như các nhang án đá thời trước. Tuy nhiên nó vẫn được trang trí rất nhiều với các đề tài thông nhất như trên các chất liệu khác. Chiếc nhang án đá có thể coi là lớn nhất của thời này được làm vào năm 1666 (Vĩnh Trị thứ 2), ở khu nhà mồ của Lê Thời Hiến (Thọ Phú - Thiệu Sơn - Thanh Hóa). Nhang án dài tới 3,70m; rộng 2,40m và cao

hơn 1m. Ở đây nhang án đặt ngoài trời nên mặt thường chỉ để một bát hương đá, phần trên cùng mặt bên của nhang án được bào soi vỏ măng trơn, tiếp tới là những đường diềm, mà trong đó một diềm được bố trí bởi những cụm hoa cúc cách điệu và những đao tương ứng. Từng cụm hoa được tủa rất kỹ tới từng chi tiết và được tạo hình cũng úp cong hình vỏ măng cân đối, phần dưới của nhang án khá lớn làm theo kiểu cong lợi chậu, trên phần này là sự kết hợp chuẩn mực giữa những nửa bông cúc như tượng cho nguồn phát sáng, diềm xuyên cùng những cụm vân xoắn to nhỏ toả đao móc. Bốn góc của nhang án được thể hiện theo kiểu chân quỳ. Nhang án này được kết bởi hai khối đá lớn, đã tạo nên một tư cách bề thế, nhằm đề cao chủ nhân.

Vào năm 1675 chúng ta cũng gặp nhiều nhang án đá khác ở nhà mồ của họ Đặng tại huyện Quế Võ (Bắc Ninh), theo tỷ lệ thì những nhang án này cũng dưới dạng hình hộp và đã khá cao. Một đặc điểm khác với những nhang án từ thế kỷ XVI trở về trước là ở bốn góc nhang án này thì mặt trên đã có tai nhang án chạy sang hai bên, kết cấu kiểu cánh gà, hình thức này như khuôn không gian trên mặt của nhang án lại. Tiếp dưới là những đường diềm cánh sen bào soi, diềm lá sồi rồi cánh sen vuông lớn .v.v.. hình thức này được làm theo kiểu giạt cấp khiến cho chúng có một giá trị nghệ thuật nhất định. Ở chiếc nhang án chính có thân được bố ô học lớn nhỏ xen nhau, trong lòng các ô là những hoa cúc cách điệu bốc đao lửa, các ô phụ chạm những cành hoa cúc. Phần dưới là những hàng cánh sen ngửa và úp, ken giữa hai hàng là một đường diềm kiểu vỏ măng lớn, nó như cân xứng với tầng trên. Đế của nhang án được chạm hoa cúc với các cánh tủa rất kỹ

và mang dạng những vân xoắn. Nhang án cũng được làm dạng chân quỳ. Một chiếc nhang án khác ở di tích này như hợp thể của một nhang án thông thường đặt trên chiếc sập, tuy vậy các bộ phận đó vẫn cùng chung một khối đá. Đúng về bố cục thì phần trên của chúng ít nhiều có dạng như nhang án vừa tả, song ở đây nền của các ô học là hình triện găm chữ vạn, mà trung tâm của các ô lớn là chiếc lửa kiểu lá đề bọc quanh những biểu tượng thuộc bát quái (càn, khôn, ...) phần dưới đáng quan tâm là hiện tượng bào soi vỏ măng nổi hình trang trí hoa cúc, tương tự như ở nhang án của Lê Thời Hiến. Phần "sập" bên dưới được bố trí cân đối, giản đơn, nhưng đáng chú ý là bụng sập được chạm nổi những biểu tượng hình thoi và tròn kế tiếp nhau, qua đó thoáng như nhận thấy là những ước vọng về phồn thực, ít nhiều chịu ảnh hưởng của nghệ thuật Trung Hoa, nhang án cũng theo kiểu chân quỳ và phần giữa hai chân đã vồng xuống theo kiểu dạ cá (được hình thành bởi một nửa hoa cúc cùng vân xoắn lớn và đao cân xứng).

Chúng ta có thể còn gặp nhiều nhang án đá khác của thế kỷ XVIII, như ở Từ Vũ - Yên Thường (Gia Lâm - Hà Nội). Trên đại thể nó là sự kế thừa gần gũi của nhang án họ Đặng, song người đương thời đã chạm trổ rất kỹ về những đề tài của các linh vật và hoa lá thiêng. Đặc biệt hai góc phía trước của nhang án còn chạm đôi lân nhỏ rất trau chuốt, đến mức chuẩn mực.

Cũng có thể còn kể tới nhiều nhang án điển hình khác nữa như ở đền Phú Đa (Sơn Tây), ở nhà mồ Dinh Hương, mồ họ Ngọ (Hiệp Hòa - Bắc Giang), rồi ở nhiều đền và mồ của các quận công khác.

Suy cho cùng những nhang án đá thường có nhiều dạng khác nhau và thường được làm theo kiểu hình hộp chữ nhật, ở giai đoạn từ thời Mạc trở về trước, dưới thời Trần thường được làm bằng nhiều khối đá ghép lại, nhưng sang tới thế kỷ XVII trở về sau hiện tượng ghép nhiều mảnh ít dần, thậm chí nhiều nhang án là nguyên cả một khối đá. Cho tới thời Mạc nhang án còn mang nhiều dấu vết văn hoá chung với khu vực Đông Nam Á. Từ thế kỷ XVII trở về sau yếu tố này gần như được thay thế bởi một nhận thức khác, mang nhiều yếu tố dân dã. Sang thế kỷ XVIII trở về sau hiện tượng trang trí trên nhang án đá giảm dần để có nhiều chiếc chỉ giữ lại được vài đường triện với gờ nổi lớn...

1.2. Nhang án gỗ

Cũng như nhiều hiện vật bằng gỗ khác, là một chất liệu không bền vững nên cho đến nay người ta chưa tìm được bất kể một đồ thờ bằng gỗ nào có trước thế kỷ XVI. Riêng đối với các nhang án thì mới chỉ tìm được niên đại sớm nhất từ giữa thế kỷ XVII trở lại đây. Cũng từ chất liệu gỗ, kỹ thuật đục đẽo dễ hơn trên đá nên nhang án gỗ có rất nhiều hình thức khác nhau. Trong thế kỷ XVII, nhang án cũng được phân định làm nhiều loại. Thông thường những nhang án đặt trước thần linh ở gian giữa là lớn nhất, bao gồm các dạng cơ bản sau: dạng có “tai” cùng chân quỳ dạ cá; dạng hình hộp chữ nhật cao vừa phải, dạng hình hộp chữ nhật dài.

Ở các thế kỷ sau, về cơ bản các nhang án vẫn giữ phong cách như của thế kỷ XVII, song phần nào cao hơn, trang trí không cầu kỳ bằng và nhiều khi còn theo tích truyện. Thời kỳ này những nhang án hình hộp chữ nhật được sử dụng nhiều.

1.2.1. Dang có tai loe: vào giữa thế kỷ XVII, mà điển hình như ở chùa Bút Tháp và chùa Thầy là những nhang án được chạm trổ vào loại kỹ nhất ở nước ta. Những nhang án này thường có tai hình lợi chấu vươn chéo lên hai bên, dưới tai là các hàng trang trí nối nhau được chạm rất kỹ. Vào cuối thế kỷ này (đời Chính Hòa) những tai loe của nhang án còn được bố trí cả ở mặt trước nữa. Thông thường phần tai ở bên ít được trang trí nhưng phần ở đằng trước nhiều khi được trang trí rất kỹ. Ở nhang án đình Thổ Hà phần tai trước được viền bên trên bằng những cung tròn cao thấp nối nhau, đặt cân xứng hai bên của chữ phúc cách điệu, mặt của tai được chạm thủng bốn rồng yên ngựa làm vật cưỡi cho bốn vũ nữ thiên thần. Tiếp dưới là thân nhang án, mở đầu bằng những đường diềm nhỏ chạm cánh sen các dạng khác nhau, rồi tới hệ thống ô học để trang trí rồng và linh vật, dưới đó lại những đường diềm, nhiều khi với những đoạn chạm thủng, soi hình vỏ măng với đề tài hoa cúc. Bố cục nhang án theo kiểu chân quỳ dạ cá. Phần dạ cá được làm khá lớn nghiêng chéo ra như cổ tình phơi bày nghệ thuật chạm khắc về rồng, quả cầu lửa, những hoa văn cách điệu v.v... Bốn chân thường có hổ phù và rồng cũng trong hình thức chạm bong kênh và chạm nổi. Lấy nhang án của chùa Bút Tháp làm ví dụ. Nhang án của chùa này do được sự bảo trợ của triều đình nên đều như mang tính chuẩn mực về cả bố cục lẫn nghệ thuật chạm khắc. Tại gian thờ chính từ ngoài vào, ở không gian của tòa "ống muống" là chiếc nhang án thứ nhất có niên đại khoảng nửa sau thế kỷ XVII, được làm theo kiểu chân quỳ dạ cá, bốn chân là bốn rồng đội hổ phù. Phần dạ cá có rất nhiều hoa cúc cách điệu, đã kết hợp với đao mác để như một

hóa thân của hồ phù. Trên thân nhang án được bố ô to nhỏ ngang hàng nhau, với những đường gờ chia ô nổi hần và lớn, để tránh sự thô cứng người xưa đã soi trên mặt kết cấu gờ này những đường chỉ chìm song hàng. Trong lòng các ô thường chạm rồng dưới dạng bong kênh và thủng, cũng có ô chạm hoa cúc. Người xưa đã có ý thức rất sâu sắc về điều khắc nên đã phối hợp một cách nhuần nhuyễn để chính khung trang trí có một độ sâu vừa đủ làm nổi bật đề tài.

Chiếc nhang án điển hình dưới dạng này của chùa Bút Tháp được đặt ngay sau nhang án thứ nhất và nằm trong không gian của thượng điện, đây là một sản phẩm điêu khắc tinh xảo, có thể coi như một sự thao diễn kỹ thuật ở mức độ cao. Chính sự loang lổ của màu sắc do "thời gian" tạo nên càng tôn cao giá trị nghệ thuật của nhang án. Về bố cục, cũng tương tự như nhang án thứ nhất với bề dài 2m, rộng 1.5m, cao 1.5m. Tại nhang án ở hai bên được lượn hình lợi chậu cao tới 0,2m, mặt ngoài chạm nổi hai lớp cánh sen chính và phụ. Thời này các cánh sen thường được làm dưới dạng vuông có mũi nhô lên chút ít để làm điểm tựa cho bông cúc mãn khai ở trong lòng, từ đó bay xuống ba chiếc đao mác. Bố cục này như biểu hiện về sự đối đãi của âm dương, trong đó cánh sen mang yếu tố âm còn hoa cúc và đao để được nghĩ là biểu tượng của nguồn phát sáng, mang yếu tố dương. Tiếp dưới tai nhang án là những đường gờ tạo thành các dải trang trí, cũng được chạm nổi những hàng cánh sen tương tự. Đặc điểm của nhang án này còn có một đường diềm buông cũng chạm cánh sen vuông, đây là phần được làm riêng rồi ghép vào, tạo nên những độ kênh cao thấp khiến cho tính điêu khắc và sự xúc cảm nghệ thuật được nâng cao hơn rất nhiều.

Phần thân của nhang án, ở cả bốn mặt, đều được diễn ra dưới dạng chia ô học, với các khung vuông, chữ nhật to nhỏ ken nhau, theo phong cách như nhang án thứ nhất. Trong lòng tất cả các ô đều được chạm thủng với các đề tài rồng đuổi, rồng ổ v.v... Ở phía trước có 3 ô vuông lớn thì ở phía sau và hai bên chỉ có một. Trong các ô này trung tâm là một mặt tròn chạm rồng, được nhìn chính diện, thân uốn lượn bao quanh. Bốn góc của ô vuông là bốn bông cúc. Kết cấu như kể trên được nhiều nhà nghiên cứu ngỡ rằng hình tượng này cũng là biểu hiện của sự đối đãi âm dương, ít nhiều đã đề cao nhà vua, như thế nhang án này được coi như có sự bảo trợ trực tiếp của triều đình. Mặt khác, thông qua hình chạm khắc chúng ta có thể tạm coi đây là những tiền đề của nghệ thuật chạm ô học ở Huế, đồng thời cũng là những con rồng ngang có khả năng sớm nhất trong nghệ thuật nước ta, mà sau này phổ biến ở Huế nhiều hơn ở nơi khác.

Phần dưới của thân nhang án lại là một hệ thống đường diềm cân xứng với phần trên, được diễn ra với những hàng cánh sen, rồi những đoạn hoa cúc chạm bong kênh theo hình vỏ măng và những dải chạm rồng uốn với thân rất dài.

Phần chân đế của nhang án được làm theo kiểu chân quỳ dạ cá kép, hai lớp dạ cá này đều kênh chéo ra, lớp dưới to hơn lớp trên (lớp trên 20cm, lớp dưới 30cm). Phần trên là đôi rồng trong tư thế chạy vào, đầu và thân bay ra nhiều đao mác, trung tâm của mảng chạm là bông cúc mãn khai đặt trên đài sen... Tất cả hệ thống này phối hợp với nhau có sự điểm xuyết các vân xoắn và đao mác tạo nên một sự cân xứng chắc chắn với một nghệ thuật ấm áp, mạch lạc, tuy dày đặc mà từng chi tiết đều rành mạch dứt khoát. Ở phần dạ cá dưới

cũng có rồng châu tương tự, nhưng thay cho hoa cúc là một mặt trời tỏa đao mác đặt trong khung kiểu hình lá sồi. Ở hai góc ngoài phía đầu của mảng chạm lại có một đôi rồng tương tự trong tư cách đang ngoi lên. Khác với dạ cá trên, ở dạ cá dưới được làm theo cách trở thúng, tuy đã châu mặt trời nhưng trước mồm của rồng vẫn có một vòng tròn thái cực, một hình tượng rất ít gặp trong các bố cục tương tự.

Bốn chân của nhang án khá giống nhau, phần vai chạm hình hổ phù dưới dạng "thao thiết", phần chân là con rồng chạy xuống rồi ngóc đầu lên quay ra ngoài, hai chân đạp vững xuống phía dưới. Rồng cũng được điểm nhiều vân xoắn và đao trong sự sắp xếp có cân nhắc với hình thức chạm lõng, bong bằng một kỹ thuật cao đầy chất nghệ nghiệp.

Có thể nghĩ được rằng chiếc nhang án này cùng với nhang án của điện Thánh ở chùa Thầy là những điển hình của nghệ thuật chạm khắc ở nước ta thời xưa.

1.2.2. Dạng nhang án gỗ chân cao: kiểu thức này có ở rất nhiều nơi và cũng được chạm trở rất kỹ. Trong thế kỷ XVII các mặt đứng của nhang án thường được chia thành nhiều rang trang trí khác nhau. Thông thường ở rang chính lại được chia thành các ô vuông, chữ nhật, to, nhỏ, ngang, dọc ken nhau. Kỹ thuật trang trí thường được thể hiện dưới dạng chạm nổi hoặc chạm thủng. Có thể kể ra đây một số nhang án điển hình ngay trên đất Hà Nội, với niên đại của nửa cuối thế kỷ XVII như ở Văn Miếu, và điển hình như ở đình Vẽ và đình Phú Thượng của quận Tây Hồ. Chiếc nhang án của đình Vẽ, có 4 góc được thể hiện tai làm theo kiểu lan can kiến trúc. Mỗi tai nhang án ôm trọn hai mặt của góc được kết cấu bởi một trụ góc và hai trụ bên, đỉnh trụ kiểu trái giành

vuông kép, thân trụ cũng vuông, trên đó chạm khắc những vân xoắn và hoa cúc cách điệu. Nối giữa trụ góc và trụ bên là một kết cấu dạng lan can, với thành lan can chia hai ô, phía trên lồng ván chạm hoa cúc và vân xoắn, phía dưới kết cấu hình chân quỳ dạ cá. Ở mặt bên của nhang án thì lan can chỉ có một hệ thống như kể trên, nhưng mặt trước và sau được kéo dài ra với hai hệ thống đó, có một trụ ngăn cách đỉnh không có trái giành, mặt trụ này được chạm hoa cúc và vân xoắn dưới một dạng khác. Diềm của nhang án là hình thức cánh sen dẹo rồi đến đường diềm lợi chậu trôn, đường diềm xương cá, lá sồi. Phần trên của nhang án được làm nhô ra dưới dạng kết cấu chân quỳ dạ cá lửng, trên đó chủ yếu trang trí những hình đan hoa cúc vân xoắn cách điệu. Phần thân chính của nhang án được bố ô với những đề tài tam linh (rồng, phượng, lân) và hoa thiêng cách điệu, nhất là hoa cúc. Ở mặt của các chân nhang án cũng được chạm trổ rất kỹ. Hàng "rang" cuối cùng của nhang án được bố cục như một y môn và ngăn cách bởi những trụ lửng có rồng cuốn trong tư thế chạy xuống rồi ngóc đầu lên châu vào giữa. Những nhang án này cao thấp không nhất định. Với những nhang án bình thường thì phần chân trụ ngắn và hầu như được trang trí tối sát đất, song với những nhang án cao thì chân dưới thường để trôn và quét màu đỏ mận. Vào khoảng cuối thế kỷ XVII phần trang trí của những nhang án này đã ít đi và chân nhang án (theo tỷ lệ) cao hơn. Đồng thời cũng có một số nhang án đã làm đơn giản đi, như nhang án ở nhà tổ của chùa Bút Tháp, nó không còn tai ở phía trên mà chuyển xuống phía dưới thành lá nhĩ kiểu cánh gà trôn ở bốn góc. Mặt trước của nhang án chia làm ba "rang", trên và dưới nhỏ, ở giữa lớn. Đề tài trang trí với hoa cúc và chim ở trên,

rồi hươu sao và ngựa có đao bay như cánh ở dưới. Trung tâm của nhang án là một mảng trang trí chính chạm nổi đôi phượng vũ châu vào mặt trời, chân của nhang án làm theo kiểu chân quỳ dạ cá, mặt chạm đao mác. Ở thời kỳ này các "gờ" chia ô đã bớt nổi, khiến phần nào tính điều khắc bị giảm sút.

Vào thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX dạng nhang án chân đứng vẫn tồn tại, nhiều khi khá cao, ở dạng này thường chia làm hai loại. Loại thứ nhất cũng chia "rang" và bố ô trang trí, song nhiều ô đã không chỉ nằm trong một rang, khiến độ dài của các rang không đồng đều. Mặt khác những ô này to nhỏ chỉ lấy sự cân xứng qua một trục trung tâm. Cấu trúc của bộ mặt nhang án nhiều khi trở nên vụn, thông thường được chạm nổi trên đó những đề tài về tứ linh, tứ quý, đôi khi nét chạm có phần gai góc. Nhang án ở Văn Miếu (Hà Nội), tuy cũng được làm vào thế kỷ XIX nhưng có thể coi là một điển hình của nghệ thuật với những chuẩn mực của chạm nổi về các đề tài rồng, long mã, rùa, mặt trời, chữ triện, cá cùng nhiều biểu tượng của sự sang quý v.v... Bố cục này cũng được chia ô, tuy rất cân xứng theo trục trung tâm của mỗi mặt, song hình thức "rang" bị giải thể mà trong đó là những ô vuông, chữ nhật và cả chữ thập được xếp cân đối trong một trật tự đầy suy nghĩ. Vào thời kỳ này cũng xuất hiện một dạng nhang án kiểu mới với mặt trước được thể hiện bằng một ván gỗ lớn. Thông thường tại mặt trước này người ta tạo một đường diềm ở phía trên để trang trí những hoa quả thiêng mang ý nghĩa biểu tượng của sự trừ tà, việc cầu sinh sôi phát triển v.v... đó là những quả đào, phật thủ, na, hồng, lựu, là những hoa mai, hoa cúc. Nhiều khi là những linh vật

như rồng châu cùng phượng, lân .v.v.. Phần chính của nhang án trong mặt chữ nhật lớn thường được thể hiện với trung tâm là một mặt tròn như tượng cho bầu trời, trong đó có đôi rồng châu mặt trời. Ở bốn phía ngoài vành tròn là hình tượng dơi, tượng trưng cho hạnh phúc của bốn phương, rồi bốn góc của nhang án được chạm nổi vân xoắn gãy khúc (nhang án đình Đại Yên - Hoài Đức - Hà Tây, niên đại Thiệu Trị VI - 1845). Một số nhang án khác có thể thay thế dơi bằng phượng hàm thư và long mã, điểm xuyết bằng mây cụm... Tuy nhiên, cũng có khá nhiều nhang án với những đề tài trang trí khác lạ như nhang án của chùa Hòe Nhai được chạm nổi bức tranh phong cảnh sơn thủy với những trúc tùng chênh vênh bên ghềnh đá, dưới mặt nước đôi rồng giỡn sóng, tạo nên một thế động, cân xứng với những cụm mây vân vũ bên trên. Ở bàn thờ đối diện cũng là một cảnh tượng tự song biểu hiện về rừng núi với ngũ hổ trong những thế khác nhau. Suy rộng ra, cặp nhang án này với một bên rồng một bên hổ, như biểu hiện cho sự hội tụ của trí thức Nho giáo (rồng biểu tượng của học vị tiến sĩ, hổ biểu tượng của học vị cử nhân). Như vậy chùa Hòe Nhai, ở một mặt nào đó, đã dung hội giữa Phật và Nho, hay có sự đóng góp của Nho sĩ.

Một nhang án khác rất đẹp ở chùa Quán Sứ (Hà Nội), với mặt trước là một ván gỗ, ngoài những văn triện, hoa cúc, hoa mai, thì phần trang trí ở trung tâm là một đôi rồng kết bởi các vân xoắn to nhỏ châu vào một vòng tròn kép. Phần trong của vòng tròn nhỏ chỉ chạm kín một chữ "nguyên" lớn, phần giữa hai vòng tròn là các đôi tay kết ấn, như: vô úy, gia trì bốn tôn, mặt phùng, chuẩn đề v.v...

Ở nhang án chùa Cầu Đông, phố Hàng Đường (Hà Nội),

cả mặt trước được thể hiện một đề tài mang yếu tố "vũ trụ", gợi cho chúng ta suy nghĩ nhiều về huyền thoại và triết học phương Đông. Phía bên dưới là các ngọn nước cao thấp khác nhau. Những vân xoắn tầng tầng lớp lớp trôi trên mặt nước, như nói về ý nghĩa trong nước có lửa, trong âm có dương. Hai đầu của mảng chạm, từ trên mặt nước nổi lên hai quả lô đang bốc lửa. Ở phần trung tâm cũng trên ngọn nước là hình cây thiên mệnh, theo kiểu những cành không lá. Linh vật được trang trí chính ở đây là một hồi long đang giỡn trên sóng. Rồng chạy từ trung tâm ra ngoài rồi quay đầu lại châu vào một quả lô lớn đang bốc lửa, thân rồng ẩn trong nước và đuôi nhô lên như để tạo thế cân xứng với đầu. Phía sau đuôi rồng, trên một ngọn nước một con trai khổng lồ đang há miệng nhả ra một tinh thể đang phát sáng ... Bức tranh điêu khắc này được bố cục chặt chẽ và mang một ý nghĩa mệnh mông của người xưa, như phản ánh một ước vọng về trật tự và quy luật của vũ trụ, là ý thức cầu nước cầu mùa của tâm thức người Việt.

Khoảng cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX ở một số di tích thu hút những tín đồ người Việt gốc Hoa, để lại tới nay nhiều đồ thờ không mang dấu ấn của truyền thống Việt. Có thể kể ra những nhang án của đền Quan Thánh, đền Ngọc Sơn, đền Bạch Mã... Ở đây kỹ thuật chạm đã đạt đến đỉnh cao, người ta đã thể hiện nhiều tích truyện của Trung Hoa như những cảnh trong Đông Chu Liệt Quốc, Tam Quốc Chí..., rồi những cảnh chim chóc cây cỏ, muông thú... Nét chạm như cổ miêu tả sao cho gần gũi với thực, vì thế mà phần nào giá trị nghệ thuật bị hạn chế, thiếu nét khái quát mà quá chú ý đến chi tiết....



Tượng Tam Thế Phật (thế kỷ XIX) - Sóc Sơn - Hà Nội



Tượng Phật (gỗ - giữa thế kỷ XVII)
Chùa Hun - Chí Linh - Hải Dương



Tượng Bồ Tát (đầu thế kỷ XVII)
Chùa Tam Sơn - Từ Sơn - Bắc Ninh



Tượng Kim Cương (thế kỷ XVII)
Chùa Keo - Nam Định



Tượng Dương Vân Nga
(gỗ - đầu thế kỷ XVII)



Thị Nữ (gỗ - thế kỷ XVII)
Chùa Bút Tháp
Đền Vua Lê Hoa Lư - Ninh Bình Thuận Thành - Bắc Ninh



Nhang án (đá - thế kỷ XIV)
Chùa Thầy - Quốc Oai - Hà Tây



Phổng hầu (thế kỷ XVIII)
Đình Phú Thượng - Tây Hồ - Hà Nội





▲ Nhang án
(gỗ - giữa thế
kỷ XVII)
Chùa Bút Tháp
Bắc Ninh



Cây hương (đá - thế kỷ XVII)
Chùa Bốn Thôn
Thanh Oai - Hà Tây



Nhang án (đá - thế kỷ XVII - 1675)
Quế Võ - Bắc Ninh



Nhang án (gỗ - thế kỷ XIX)
Văn Miếu - Hà Nội



Bệ Phật (đá - thế kỷ XI - XII)
Chùa Thầy - Quốc Oai - Hà Tây





Bát hương (gốm - thế kỷ XVII)
Bảo tàng Lịch sử Việt Nam



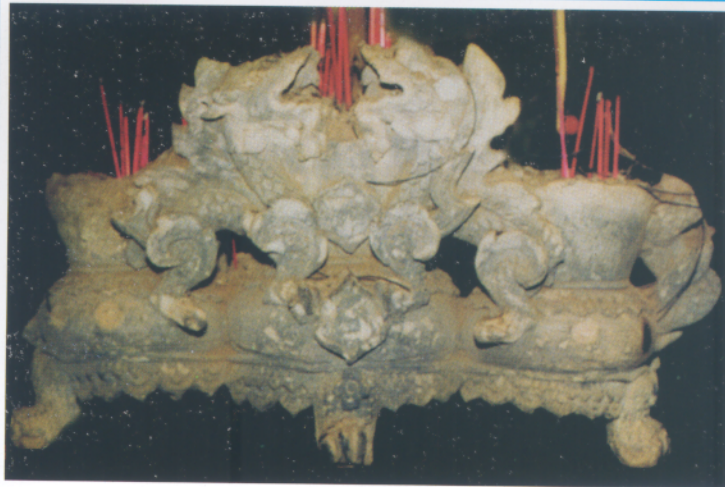
Bát hương (gốm - thế kỷ XVII)
Bảo tàng Lịch sử Việt Nam



Bát hương (gốm - thế kỷ XVII)
Bảo tàng Lịch sử Việt Nam



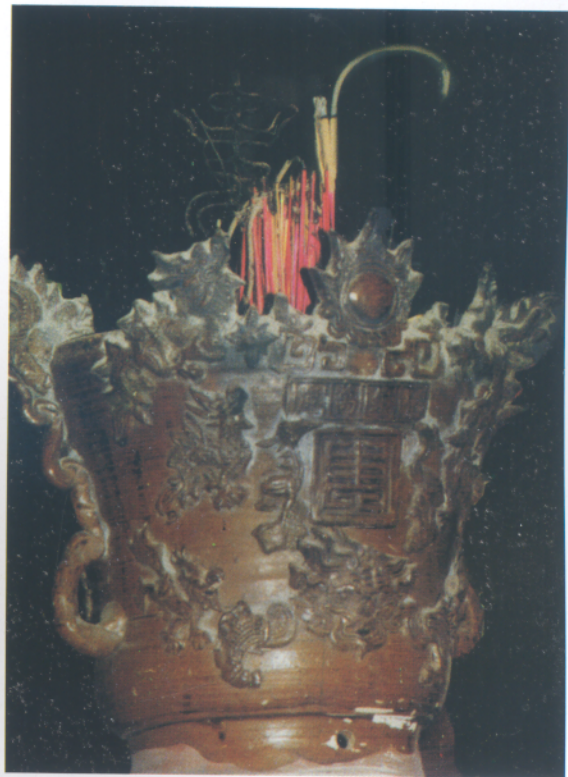
Bát hương (đế gỗ - thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX)
Chùa Cầu Đông - Hàng Đường - Hà Nội



Bát hương
(gỗ -
thế kỷ XIX)
Đình Lệ Mật
Gia Lâm -
Hà Nội



Đèn thờ (gốm - thế kỷ XVI)
Bảo tàng Lịch sử Việt Nam



Bát hương (gỗ - thế kỷ XIX) - Thổ Hà



Đỉnh (đồng, thế kỷ XIX)
Văn Miếu - Hà Nội

Đôn thờ (đá, thế kỷ XVI)
◀ Bảo tàng Hải Phòng



Lân thờ (gốm - thế kỷ XVII)
Bảo tàng Lịch sử Việt Nam



Đỉnh trái đào ▶
(thế kỷ XIX - XX)
Làng Tống Xá





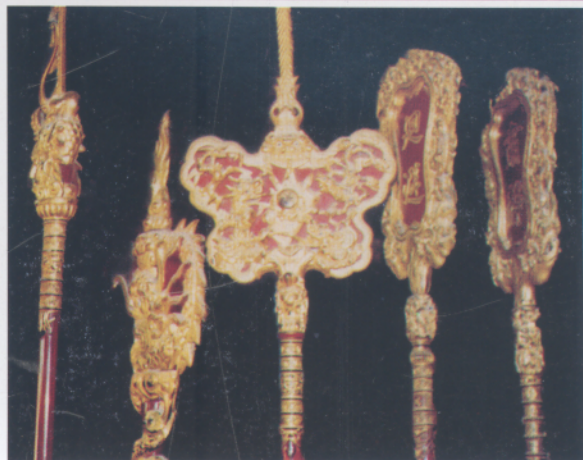
Lân đội đèn (gỗ - thế kỷ XVII)
Bảo tàng Lịch sử Việt Nam



Bảng văn (gỗ - đầu thế kỷ XVIII)
Đền vua Đinh - Hoa Lư - Ninh Bình



Bát Bửu (gỗ - thế kỷ XIX)
Đình Hạ Hồi - Hà Nội



◀ Phiệp và biển rước
(gỗ - thế kỷ XX)
Đền Dầm - Thường Tín
Hà Tây





Chấp kích (thế kỷ XVII - XVIII) - Chùa Keo - Thái Bình



Bảng văn (thế kỷ XIX) - Đình Hữu Bằng - Thạch Thất - Hà Tây



Lọ sen
(gỗ - thế kỷ XIX)
Chùa Quảng Bá
Hà Nội





Đài thờ (thế kỷ XVII) - Đền Phù Đồng - Gia Lâm - Hà Nội



Bát đựng quả (gỗ - thế kỷ XVI-Đầu thế kỷ XVII)
Đình Văn Xá - Lý Nhân - Hà Nam



◀ Bộ đao
(gỗ - thế kỷ XVII)
Đình Hà Hồi - Hà Nội



Phủ Việt (gỗ - thế kỷ thế kỷ XVIII)
Đền vua Lê - Ninh Bình



Cửu Long tranh châu
(gỗ - thế kỷ thế kỷ XIX) - Huế



Tam sơn (gỗ - thế kỷ thế kỷ XIX)
Đền Phù Đồng - Gia Lâm - Hà Nội



Chuông (đồng - thế kỷ thế kỷ XVI)
Chùa Chân Tiên - Hà Nội



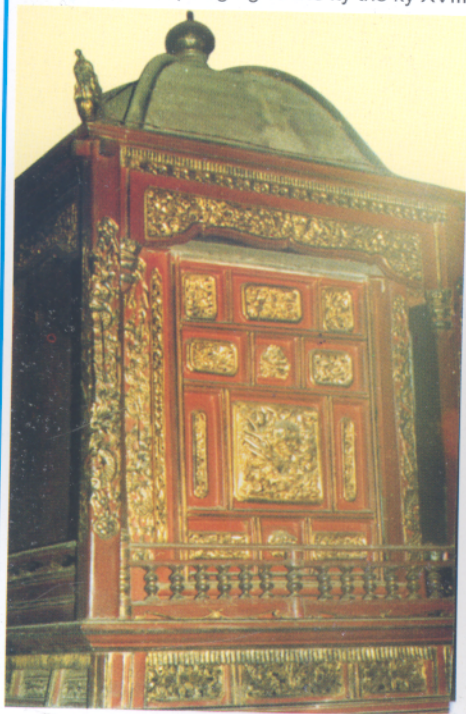
Chuông (đồng - thế kỷ thế kỷ X)
Tây Hồ - Hà Nội



Khánh (gỗ - thế kỷ thế kỷ XVII) - Chùa Đậu - Thường Tín - Hà Tây



Khánh (đồng - giữa thế kỷ thế kỷ XVIII) Chùa Đại Phúc - Hoài Đức - Hà Tây



Khám thờ (gỗ - thế kỷ XVII)
Đền Bà Tấm - Dương Xá - Gia Lâm - HN



Khám thờ (gỗ - thế kỷ XVI)
Đền Bà Tấm - Dương Xá - Gia Lâm - Hà Nội



Khám thờ (gỗ - thế kỷ thế kỷ XVII)
Đền Lạch Bạng - Tỉnh Gia - Thanh Hoá



Khám thờ (gỗ - thế kỷ thế kỷ XVIII)
Đình Dục Tú - Cổ Loa - Hà Nội



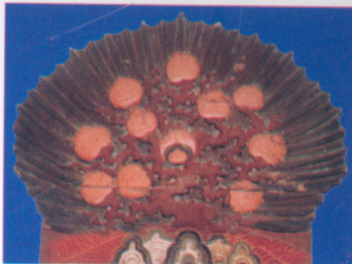
Thuyền, bát bửu (gỗ - thế kỷ XX) Đền Lảnh Giang - Hà Nam



▲Kiệu bát cống
(thế kỷ XVIII)
Đền vua Đinh-
Ninh Bình



◀Kiệu bát cống
(đá - thế kỷ XVIII)
Chùa Địch Lộng
- Ninh Bình



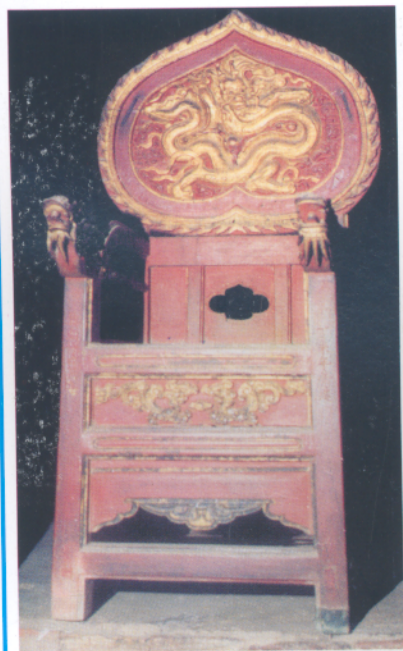
Lưng ghế thờ (gỗ - thế kỷ XIV)
Chùa Thầy - Hà Tây



Bành kiệu (gỗ - thế kỷ XVIII)
Đền vua Đinh - Ninh Bình



◀ Kiểu vua
(gỗ - thế
kỷ XIX)
Huế



Ghế thờ (gỗ - thế kỷ XVI)
Chùa Dâu - Bắc Ninh



Lưng ngai (gỗ - thế kỷ XVII)
Đền Chữ Đồng Tử - Khoái Châu - Hưng Yên

Bắt đầu từ khoảng cuối thế kỷ XVII, có lẽ để phù hợp với hiện tượng tế lễ ngày một nhiều dần nên trong kiến trúc tôn giáo, nhất là ở đình, đền, quán đã xuất hiện những án thư. Một án thư khá đẹp hiện nay còn được đặt trong Văn Miếu, và cũng như thế ở chùa Dâu. Có thể nghĩ án thư trong tín ngưỡng là những bàn thờ không cố định, được làm theo kiểu hình khối chữ nhật cao, có khi được đặt 4 chiếc ở hai bên phía trước bàn thờ chính nhằm xếp những đồ lễ trước khi đem lên tế thần. Khi đồ lễ quá nhiều, án thư được đặt phụ ở sát phía trước bàn thờ chính. Sự tồn tại của chúng có thể được xuất phát từ một lý do riêng nào đó của từng di tích riêng biệt.

2. Đồ thờ chính trên nhang án

Trong nhận thức của người Việt và nhiều dân tộc trên thế giới, bàn thờ được coi là cội của các thần linh, mà thần linh là ở bên trên, nên trong một chừng mực nào đó bàn thờ được đồng nhất với tầng trời. Một biểu hiện rõ nét nhất của tầng trời trên bàn thờ là hương và nến. Thông thường hai cây nến được đặt ở hai góc phía ngoài để tượng cho hai vầng nhật, nguyệt, còn hương là tượng cho tinh tú. Vì thế trong những ngày lễ hội ở các di tích và ở bàn thờ tổ tiên của người Việt (Bắc Bộ), người xưa và những gia đình hiện nay có truyền thống tín ngưỡng cổ truyền không bao giờ sử dụng hương nến điện. Họ quan niệm rằng nhờ có khói mới tiếp cận được với tổ tiên và thần linh. Càng ngày bàn thờ càng được bổ sung thêm nhiều đồ thờ khác. Ở chính bát hương lớn, thông thường người ta cắm vào đó một trụ cao để đốt hương vòng, ở giữa trụ này thường được gắn một chữ "hỷ" lớn.

Nhiều nhà sư và các ông từ cho biết xưa nay trục này đều sơn màu đỏ. Với cách thức như nêu trên, một giả thiết được đặt ra với các nhà nghiên cứu là, khi thắp hương vòng, người xưa thường cho hương cháy theo chiều ngược kim đồng hồ, nhằm biểu hiện ý thức thờ mặt trời, nguồn sinh lực vô biên thuộc tư duy nông nghiệp. Trong tín ngưỡng người ta tin sinh lực ấy được hội tụ lại rồi "chảy" qua chiếc trục đỡ hương, trục này như mang tư cách là gạch nối giữa tầng trên với tầng dưới, thông qua đó mà đem sức sống hạnh phúc đến cho muôn loài, vì thế nó được sơn màu đỏ và có chữ *hỷ*. Gần đây ở nhiều bát hương chính của một vài ngôi chùa (như chùa Một Cột - Hà Nội) đã cấm một cảnh kỳ nam khá lớn, có chùa cấm cảnh trăm. Tất cả những cảnh này thường để dạng khúc khuỷu, có khi những mấu của cảnh nhỏ vẫn được giữ nguyên ... Bản thân những thân và chất liệu gỗ này được gán cho có một sức linh nhất định và người ta ngầm hiểu nó mang tư cách của "cây thiên mệnh". Trước đây ở các ngôi chùa, ngoài hệ thống như nêu trên, người ta còn đặt ở đằng sau bát hương một bệ tam sơn như chiếc đế ba cấp so le, cấp cao nhất ở giữa, trên ba cấp đó đặt 3 "đài" bằng gỗ, nắp đài có chòm hình búp sen, trong đài đặt ba chén nước trong nhỏ. Đôi khi ở đình và đền được thay thế nước bằng rượu trắng. Thông thường trên trục chính của bàn thờ ở chùa chỉ có như vậy, nhưng ở các di tích khác nhiều khi còn có đỉnh đồng ba hoặc bốn chân, hoặc có chiếc lư tròn ba chân - tượng cho bàn tròn thái cực. Gần đây sự phân biệt này không còn được đặt ra nữa, người ta sử dụng đỉnh trong chùa để đốt trầm, có nơi bàn tròn thái cực được thay cho bát hương. Nguyên tác cổ xưa ở hai bên trục chính của bàn thờ được xếp theo lối "đông

bình, tây quả", phía bên trái đặt một lọ độc bình và phía bên phải đặt một chiếc mâm bông dùng đựng ngũ quả vào ngày lễ. Sự sắp xếp trên chứa một nghĩa sâu xa mang tính triết học. Chiếc bình rất đẹp, nhưng người ta thường không sử dụng để đổ nước và cắm hoa vào đó, vì nó tượng trưng cho "tâm không" của đạo Phật (trong lý sắc không của đạo Phật, có nghĩa là không tức thị sắc: nhằm nói về muôn loài muôn vật cùng có chung một cốt lõi. Cái bản thể uyên nguyên ấy có thể tạm hiểu như sau: lấy đầu chiếc lông thỏ gọi là *mao thỏ trần* chia 7 được *thủy trần*, thủy trần chia 7 được *kim trần*, kim trần chia 7 được *sắc tụ trần*, sắc tụ trần chia 7 được *cực vi*, cực vi chia 7 được *lân hư trần*, lân hư trần chia 7 được *sắc biến tế tướng*. Sắc biến tế tướng không còn mang một đặc tính nào của lông thỏ, cũng như của bất kể vật nào thuộc thế giới hình, danh, sắc, tướng, có nghĩa không là cái gì cả, nhưng theo quy luật thường hằng của tạo hóa, do duyên từ những điều kiện khác nhau chúng đã kết hợp lại thành muôn loài khác nhau. Như vậy cái không bản thể ấy là cái cốt lõi chung cùng của muôn loài muôn vật.

Song, muôn loài muôn vật đã có sinh thì phải có diệt, thuộc quy luật vô thường của tạo hóa, đó là sắc tức thị không, đây là quy luật phủ định. Và, chữ không trong bối cảnh này của đạo Phật đã mang hai nghĩa khác xa nhau.

Có thể nghĩ chiếc bình được coi như biểu hiện về một khía cạnh sâu xa mang tính bản chất của đạo Phật nhằm kêu gọi chúng sinh phát triển từ tâm, vì ta cũng như người cũng như muôn loài đã cùng một gốc, đồng thời bình đã mang tính biểu tượng kêu gọi hướng đến tâm đạo, tức hướng tới trí tuệ.

Ý nghĩa về năm phương chúng sinh quần tụ, đồng thời cũng gắn với hạnh phúc từ nhà Phật tỏa đi năm phương được thể hiện trong cách bày mâm ngũ quả xưa ở bàn thờ Phật. Vì thế, ngũ quả xưa thường được chọn có 5 màu khác nhau, màu xanh của nải chuối chưa chín - tượng cho phương đông, màu đỏ của hồng - tượng cho phương nam, màu vàng của bưởi - tượng cho trung phương, quả nhật màu - tượng cho phương tây, quả sẫm màu - tượng cho phương bắc. Ngày nay do những ý niệm khởi nguyên bị tàn phai nên lối xưa ít được tuân thủ, người ta thường hay dùng những quả có nhiều hạt, nhiều tay để cầu mong sự sinh sôi phát triển trong ý thức cầu phồn thực... (ở các chùa miền Nam hiện vẫn còn tuân thủ theo lối "đông bình, tây quả"). Trước đây, ở hai góc trong của bàn thờ thường có hai lọ hoa, phổ biến với hai cành hoa giấy dưới dạng hoa cúc vạn thọ. Cành hoa phía đông với trung tâm là bông cúc lớn màu vàng, bao quanh là 10 bông cúc nhỏ. Cành bên tây cũng tương tự song bông chính giữa màu trắng (như để tượng cho bầu trời của ngày và đêm

Do nhận thức ngày một phát triển và phần nào tùy tiện mà ngày nay người ta đặt lên bàn thờ không chỉ có một mâm bông mà còn nhiều mâm to nhỏ khác nhau, thậm chí đã có hoa giấy lại đặt thêm cả hai lọ hoa tươi mà quên mất ý nghĩa của lọ độc bình, hoặc có khi cắm cả hoa tạp vào lọ độc bình đó.

Tại những di tích gắn với các vị thần thiêng nhiều khi còn có các đồ thờ khác nữa như khám, ngai, bài vị và nhiều thứ để biểu hiện uy quyền nhằm tôn vinh vị thần. Vì thế bàn thờ trong những di tích làng xã của người Việt càng trở nên phức tạp.

Sau đây là một vài đồ thờ cụ thể:

2.1. Bát hương

Những đồ thờ từ thế kỷ XV trở về trước hiện nay hầu như rất ít gặp. Tại bảo tàng Hải Phòng đã tìm được một đài sen bằng đất nung có niên đại thế kỷ X và XI, trong lòng được khoét lõm sâu có thể để cho người ta nghĩ đó là một bát hương (điều này chưa khẳng định). Tình trạng này cũng đã gặp ở thời Trần và Lê sơ. Tới cuối thế kỷ XVI mới có thể thấy được một đôi bát hương cụ thể. Một bát hương dưới dạng tròn được tạo hình đài sen mà mỗi cánh nhô hẳn ra theo phong cách phổ biến của thời Mạc hiện ở chùa Hòe Nhai (Hà Nội). Đây là bát hương có độ cao vừa phải, tròn có đường kính trên dưới 30cm, có thể coi là một bát hương mang tính điển hình về nghệ thuật. Tại chùa La Khê (Hà Tây) một bát hương có kích thước tương tự dưới một bố cục khác, thành bát hương dựng đứng với các chân cao, đắp hình Con Quay (mặt hình hồ phù chỉ có một chân quay, biểu tượng của quý nhân xuất hiện).

Tới khoảng giữa thế kỷ XVII thì bát hương được thể hiện dưới nhiều dạng và được sản xuất ở nhiều nơi. Có nhiều bát hương của lò Bát Tràng rất đẹp, dáng gần như một bàn thờ với bốn chân quay, hay dáng của chiếc đỉnh, hoặc hình tròn với ba chân quay, bụng nở, miệng loe tạo khối rất cân đối. Qua kỹ thuật trang trí đã biểu hiện tính chất sản xuất hàng loạt: bằng cách tạo xương gốm theo khuôn, vẽ hình trang trí chủ yếu bằng màu chàm trên nền men trắng, đồng thời phối hợp với những đề tài trang trí khác bằng cách làm theo khuôn sẵn rồi dán vào.v.v... sản phẩm, khá cầu kỳ, tỉ mỉ và đạt

chuẩn nghệ thuật, vì chúng như hàm chứa cả giá trị điêu khắc. Người ta có thể nhận biết niên đại của các hiện vật này một cách khá dễ dàng thông qua các hình trang trí, chúng như sự thu nhỏ lại một cách tinh tế những hình tượng chạm khắc trên gỗ.

Cùng giai đoạn này, ở Thổ Hà (Việt Yên - Bắc Giang, ven sông Cầu) đã khá nổi tiếng về nghề gốm dân gian, nhưng về bát hương của thế kỷ XVII thì hầu như tới nay ít gặp. Bát hương Thổ Hà thường làm thượng thách hạ thu. Miệng bát hương được kết cấu bởi vài đường cong cân xứng, mũi vuốt nhọn ở trước và sau, hai bên có tai theo kiểu rồng cuốn, đôi khi chỉ là vân xoắn gắn vào, đáy của bát hương kết bởi một sống diềm tròn nổi, thân bát hương thường mang hình rồng, phượng, lân châu mặt trời hoặc châu chữ thọ. Gốm Thổ Hà thường làm bằng đất phù sa đỏ và phần nhiều được phủ men da lươn bóng. Ngày nay bát hương Thổ Hà vẫn tồn tại và có trong nhiều di tích cũng như trong nhiều bàn thờ tổ tiên của các gia đình.

Cùng thời này đã xuất hiện nhiều bát hương đá dưới dạng như chiếc đỉnh có quai khá cao, đồng thời ở những bàn thờ thuộc mộ táng quận công cũng có bát hương đá tròn hoặc vuông không có quai. Những bát hương này thường ít trang trí.

Khoảng cuối thế kỷ XVIII, việc thu gom đồ đồng của các triều đại quân chủ đã làm mất đi nhiều đồ thờ, vì thế những chuông, khánh, bát hương bằng đồng chủ yếu chỉ gặp từ cuối đời Tây Sơn trở về sau (những đồ thờ bằng đồng trước thời này còn rất ít). Hình thức của các bát hương đồng chủ yếu

được làm hình trụ tròn và có niên đại muộn. Trên thân của bát hương phần nhiều chỉ trang trí rồng châu mặt trời.

Đồ thờ mà điển hình là bát hương, cây nến, lư đỉnh .v.v... thường được làm phổ biến bằng chất liệu gốm, đá và đồng. Những chất liệu đó được người xưa quan niệm có sức linh nhất định. Trước hết là đồ đất nung thường gắn bó với con người từ thời nguyên thủy và chất liệu này được lấy từ lòng Bà Mẹ Đất thiêng liêng để tạo nên. Chất liệu đồng và đá cũng đã được sử dụng từ thời nguyên thủy, nhưng bị gián đoạn vào thời kỳ đồ sắt, hàng nghìn năm sau khi con người phát hiện trở lại các công cụ đồ đá, đồ đồng, chúng được gán là của thần linh sáng tạo ra, bản thân chúng cũng được coi như chứa một sức linh nhất định. Vì thế người ta mong đồ thờ với chất liệu đồng, đá, gốm sẽ hội tụ được sức mạnh thiêng liêng cho những lời cầu xin. Hiện tượng nêu trên đã ăn sâu vào nhận thức khiến cho nhiều nhà quyền quý dù giàu đến mấy cũng không thay đổi chất liệu của đồ thờ, mà chỉ góp phần thêm gia vào tạo dáng cũng như trang trí trên đồ thờ mà thôi (hầu như không có bát hương bằng vàng, bạc, sắt, nhôm ... vì quan niệm chúng không thiêng).

2.2. Đèn thờ

Cùng một hệ thống với bát hương là những cây đèn. Hiện nay chưa tìm được những cây đèn của thời Lý, thời Trần và thời Lê sơ, những cây đèn cổ nhất còn lại tới nay, được làm bằng gốm thường chỉ là sản phẩm của lò Bát Tràng, mang niên đại nửa cuối thế kỷ XVI. Chúng đã là sản phẩm của nghệ thuật thương mại. Cây đèn cao hơn 60cm, phần dưới tròn đáy thót cổ chân, phần trên nhỏ, toàn bộ cây đèn gắn

như chiếc lọ độc bình. Có lẽ do phần trên hay bị gãy, nên để tiện "đóng gói, chuyên chở", người ta đã tách hẳn phần trên với phần dưới trong cách thức lắp ghép. Vì thế mà hiện nay ở một vài di tích trên bàn thờ chỉ còn phần dưới với cái ngỗng liên kết. Trong kho của Bảo tàng Lịch sử, Bảo tàng Mỹ thuật hiện vẫn còn hai dạng cây đèn này. Đây là những cây đèn thuộc dạng gốm lớn được trang trí khá kỹ, men trắng vẽ màu men chàm, đề tài chủ yếu là những cánh sen, trong lòng cánh vẽ hoa cúc và hệ thống vân xoắn cân đối, phần bụng đèn vẽ mây cuộn và rồng, nhiều khi thay cho con rồng vẽ là một con rồng được làm theo khuôn rồi dán vào, vì thế rồng có màu trắng và không có men. Trong trường hợp này rồng bao quanh gần hết vai đèn, vì thế nó trở nên rất dài. Niên đại của đèn thường được ghi ngay trên thân, đôi khi có cả tên chùa và tên người làm. Phần trên của đèn gần như một trụ loe hai đầu cũng được vẽ bằng màu men chàm để trang trí, trên cùng là đĩa đèn, phần nhiều được buông một đường diềm cánh sen vuông. Đèn của thời Mạc đẹp và có nhiều loại, những loại nhỏ cao khoảng 40cm thường được làm nguyên khối .v.v... Dạng cây đèn kiểu này ít được tái hiện vào các thời gian sau. Ở thế kỷ XVII có nhiều cây đèn rất đẹp, đế đèn là một lân nằm quỳ, mặt quay ra, trụ đèn vuông với 4 cạnh nổi gờ giạt cấp. Đôi khi trên hai thành của trụ được ghi tên chùa và tên tập thể công đức. Phần lòng cột thường được chạm nổi hình rồng hoặc linh thú, đỉnh của trụ là một số đường gờ nở ra với các đường diềm lá sồi, cũng có khi kết dạng chân quỳ như một hình thức bệ cho chiếc bát đựng dầu ở bên trên.

Cây đèn ở thế kỷ XVIII, phần nào còn giữ được phong

cách của thế kỷ XVII, song vào cuối thế kỷ phần nhiều chúng được thay bằng chất liệu đồng và không khác những cây đèn hiện tại là bao. Nhiều cây đèn bằng đồng được kết hợp với hình hạc đứng trên rùa. Trong tư cách đó con hạc coi như tầng trên gắn với yếu tố dương, con rùa ở tầng dưới gắn với yếu tố âm, tạo nên một hợp thể vững bền. Từ lưng hạc là một cụm hoa lá và nụ sen mọc lên, riêng một cọng lá sen được chạy uốn cong cho hạc ngậm, còn chiếc lá vượt cao để trở thành đĩa đèn. Trong trường hợp này chúng ta có thể hiểu: hạc là con chim của thế giới thần linh, nhất là với thế giới Phật, nó biết dùng giọng điệu hoà để giảng về đạo pháp, đĩa đèn và lá sen được coi như ánh sáng của giáo lý truyền tới cho chúng sinh, giáo lý của đạo pháp được kết tụ lại trở thành dòng nước cam lồ hay dòng môt ngọt chảy qua cuống sen mà tràn về trần gian.

Ở thế kỷ XIX - XX, ngoài bộ tam sự (đỉnh và hai cây đèn) nhiều khi người ta còn bày trên bàn thờ bộ ngũ sự (thêm hai lọ hoa, đồng nhất chất liệu với tam sự, thường bằng đồng). Với chất liệu đồng, bộ tam sự và ngũ sự thường được thể hiện từng chiếc với nhiều cấp, theo cách nở ra thót vào, nhằm đạt được hiệu quả nghệ thuật về hình khối nhiều hơn là trang trí (như bộ ngũ sự của đền Quan Thánh là một ví dụ). Chất liệu gỗ được thể hiện muộn hơn chút ít, tuy chưa phổ biến (như đỉnh gỗ của đền Đại Lộ - Thường Tín - Hà Tây). Chắc chắn là những hình thức đó, nhất là đỉnh cao hai tầng với bốn chân quỳ đã chịu ảnh hưởng của nghệ thuật Trung Hoa, nhưng được đơn giản hóa.

Bàn thờ của chùa, đền, đình, miếu v.v... nhiều hay ít đều được bày các loại đồ thờ như kể trên. Song càng ngày nhu

cầu về tín ngưỡng càng mở rộng thì ý thức về các đồ thờ chỉ còn giữ lại dưới sự biểu hiện của lòng kính trọng mà quên dần ý nghĩa gốc, vì thế người ta đặt lên bàn thờ nhiều đồ thờ theo cảm tính. Có bàn thờ đã được xếp tới hai, ba bộ mâm bồng to nhỏ khác nhau để đặt đồ lễ. Hoặc tùy theo vị thần, tùy công trạng và sự tích mà người ta đặt lên bàn thờ những hiện vật thích ứng. Trong hội lễ, nhiều khi trước bàn thờ chính còn có một bàn thờ phụ để đồ lễ tam sinh hoặc các thứ khác. Theo quan niệm của người xưa, thần gắn với tảng trên nên thường có thân hình to lớn, vì thế để ngài chứng lễ người ta đã đặt cả những ống đựng dưa của thần. Trong ống thường có mười chiếc dưa được sơn đỏ, khá to và dài từ 50 đến 60cm ... Với những vị thần của làng xã, ngoài những đồ thờ thông thường bày trên bàn thờ còn có những ngai bài vị, những hộp chứa khăn áo mũ giày, bãng văn, giá kiếm... đôi khi còn bày phía trước một bộ chấp kích (nhỏ đặt trên bàn thờ, to đặt ở giá trước bàn thờ), để tạo sự uy nghi còn bày: tàn, tán, lọng, quạt vả, lỗ bộ, bát bửu, biển rước...

Để tiện cho việc theo dõi các đồ thờ kể trên chúng tôi xin lấy những mẫu ở tại các di tích cụ thể, rồi từ đó liên hệ tới các hiện vật liên quan.

2.3. Ngai thờ :

Đây là một hiện vật tạo thế uy nghi cho thần hoặc thánh. Cho đến nay, chưa tìm được một chiếc ngai nào mang niên đại trước thế kỷ XVI. Có thể xếp chiếc ngai được làm bằng đá ở chùa Nhân Trai thuộc Kiến An (Hải Phòng) là có niên đại sớm nhất trong sự hiểu biết của chúng ta về loại hình này. Trên ngai đặt tượng bằng đá của các nhân thần thuộc dòng

nhà Mạc. Cuối thế kỷ XX, chúng ta mới chỉ tìm được ở đền Hậu, Đông Kết (Châu Giang - Hưng Yên) hai chiếc ngai gỗ tương tự. Tuy bề rộng của ngai gỗ có lớn hơn ngai đá nhưng nét chung cơ bản thì không thay đổi. Trên cùng là một tay ngai tròn ôm lấy lưng rồi chạy ra hai bên phía trước, tay ngai như thân của đôi rồng, đầu tay ngai được chạm hai đầu rồng trong tư thế quay chéo vào để chầu vị thần hay bài vị đặt trên ngai. Thân ngai thường bao gồm hai trụ chính đỡ cổ tay ngai, một số trụ phụ ở hai bên. Lưng ngai là mảnh ván hơi cong ra phía sau, mặt ván lưng được bố ô cân đối, với những đề tài trang trí như rồng, linh thú và hoa thiêng cùng vân xoắn. Phần dưới bệ ngai được chia nhiều cấp nhô ra thụt vào với các đường diềm phẳng hoặc cong vỏ măng... trên đó trang trí những cánh sen vuông, rồng, lân, hoa cúc và nhiều biểu tượng khác. Bốn chân ngai thường dưới dạng chân quỳ. Ngai thời Mạc đã hội tụ ở trên thân nó nhiều đề tài điển hình của nghệ thuật Mạc, trong đó nổi lên là hình tượng con rồng với những đao mảnh, dài lượn nhẹ đề lên trên thân... hình thức này hầu như không có ở các giai đoạn khác. Đặc điểm nổi bật của tạo hình trên ngai còn ở nghệ thuật chạm, dù theo hình thức lõng, bong kênh, nổi, chìm... nhưng đều khá rành mạch và khúc triết. Vào đầu thế kỷ thứ XVII, hình thức ngai mang phong cách của thời Mạc vẫn được duy trì, như ở đền Chủ Đồng Tử thuộc Khoái Châu (Hưng Yên) hay ở một vài nơi khác. Chúng ta đã gặp được rất nhiều ngai có giá trị nghệ thuật cao, là sản phẩm của nửa cuối thế kỷ XVII. Tuy vẫn bố cục như ngai thời Mạc song hầu như không còn hiện tượng rồng ở đầu tay ngai quay chầu vào thân nữa, mà chủ yếu nhìn thẳng ra phía trước. Ngai của thế kỷ XVII được chạm

trở rất kỹ, thậm chí cho cảm giác như đồ khảm, với những con rồng mang đao mác, những con lân và nhiều hoa lá thiêng. Có thể nói đây là những ngai khá điển hình của nghệ thuật tạo hình cổ truyền Việt. Hình thức trang trí có xu hướng đề cao một cách tuyệt đối uy lực của ông vua tinh thần đương thời... Thế kỷ XVIII có lẽ vì những lý do lịch sử và xã hội (như kinh tế của cộng đồng làng xã eo hẹp, do nạn kiêm tính ruộng đất của địa chủ... chẳng hạn) mà chạm trở trên ngai có phần giảm sút, tinh thần nghệ thuật ít được quan tâm hơn khiến cho ngai bị hạn chế bớt những đường diềm trang trí cầu kỳ. Một minh chứng cụ thể về niên đại là người ta đã tìm được nhiều con rồng ở lưng ngai vừa mang đao mác, vừa mang đao đuôi nheo. Thời Nguyễn thì hầu như mọi di tích liên quan đến thánh thần thường có ngai, nhưng phần này chỉ giữ lại được bố cục chung, còn phần trang trí trở nên kém vui, những linh vật và hoa cỏ không được trau chuốt mềm mại như trước, ở nhiều ngai những hình tượng này đôi khi có nét gai góc.

Một dạng ngai khác được gọi là ngai bành, chúng thường có ở các làng trù phú với nhiều nghề phụ, đặc biệt là vị thần ở làng đó nhiều khi gắn với những sự tích riêng. Ngai bành thực chất để đề cao vị thần và như một biểu hiện làm vinh quang làng xóm. Những ngai này luôn được đặt trên kiệu bát cống để rước trong các ngày hội. Chúng ta có thể gặp được chiếc ngai có niên đại vào thế kỷ XVII như ở đền Vua Đinh (Hoa Lư), ở chùa Thái Lạc (Mỹ Văn - Hải Hưng) và ở các thời sau như ở đình Hạ - xã Tự Nhiên (Thường Tín - Hà Tây) ... Dáng của những ngai này thấp, lưng và tay ngai chủ yếu được làm bằng ván, ván lưng hơi ngả ra phía sau, đỉnh ván

dạng hình đường biên lá sồi, tay ngai kết bởi nhiều cung tròn thấp dần về phía trước. Thông thường hai mặt tay ngai chạm rồng chạy ra, lưng ngai phía trên cũng là rồng, phía dưới có khi là lân và ở chính giữa bên dưới thường có ngọn tam sơn mọc lên từ nước... Suy cho cùng đó là một biểu hiện về ý thức cầu phúc, một gạch nối giữa trời cha và đất mẹ thông qua siêu lực của vị thần. Ngai bành từ thời Lê trung hưng, Lê mạt cho tới tận thế kỷ XIX đều được chạm trổ rất kỹ, ít có sự phân biệt như những ngai thông thường khác, có lẽ bản thân nó đã thích ứng với nhu cầu cao về tín ngưỡng của cộng đồng làng xã. Ngai bành không chỉ có một dạng, mà còn có dạng khác với lưng thẳng bởi nhiều ô trang trí cân xứng, có khi đỉnh của ván lưng chạm đôi rồng chạy ra, kết hình theo kiểu ở giá chiêng giá trống...

Để xác định niên đại của những chiếc ngai này hiện nay khó có thể dựa vào kiểu dáng, mà chủ yếu dựa vào đề tài trang trí là chính.

Một loại hình gần gũi với ngai là ghế thờ. Dấu vết của chiếc ghế thờ sớm nhất nước ta hiện nay là ở chùa Thầy, theo như chiếc lưng ghế còn lại, thì niên đại cụ thể của nó vào năm 1346. Tuy nhiên, chỉ có thể tin rằng hiện vật gỗ còn lại này được coi là sớm nhất và có giá trị nghệ thuật ở nước ta. Ở chùa Thầy cũng còn hai chiếc ghế tương ứng khá cao, xấp xỉ tới 1m, dưới dạng vuông có chân quỳ, trang trí trên ghế lại gần gũi với nghệ thuật của cuối thế kỷ XVI, đầu thế kỷ XVII. Vì thế nhiều người cho rằng nó được làm theo mẫu của chiếc ghế đã hỏng từ thời Trần, để hợp cùng chiếc lưng ghế kể trên mà thành một ghế thờ hoàn chỉnh (tới nay chiếc lưng ghế này đã bị tháo ra và cất trong khám thờ của Từ Đạo Hạnh). Bố

cục của lưng ghế có dáng chung hình lá đề với nền là những tia chạy từ gốc ra mép lá. Trung tâm mặt lá đề là hai hình chiếc sừng nhỏ bất chéo, ở các khe của sừng có các hạt tròn nổi đang trong thế vận động. Bao hai bên hình sừng là hai nhánh lá ôm lấy hai lưỡi phủ việt, tất cả bố cục này đặt trên sóng nước và một đường gờ nổi... Hình tượng trên đã khiến cho một số nhà nghiên cứu liên hệ tới thực tế lịch sử, trong điều kiện Nho giáo và nhà Nho đang có xu hướng phát triển, mà ngộ được ở đó ít nhiều yếu tố liên quan tới Dịch học. Rằng: hai chiếc sừng tượng cho lưỡng nghi trong thể đối đãi mà nảy ra các sản phẩm là các hạt, trên nền của Ngũ hành, có thể coi đôi phủ việt là Kim, nhánh cây là Mộc, sóng là Thủy, những tia của lá đề là Hỏa, và đường gờ nổi phía dưới là Thổ... (xem *Trở lại niên đại tháp Bình Sơn*, Tạp chí NCNT số 4-1973).

Loại ghế thờ kiểu trên chỉ còn tìm thấy được ở các chùa Tứ Pháp (chùa Dâu - Thuận Thành - Bắc Ninh). Các ghế này mang niên đại thế kỷ XVI. Lưng ghế được chia làm hai phần, phần trên làm dưới dạng hình lá đề, thường ghép bằng ba mảnh gỗ. Lòng lá chạm một rồng ổ trong tư thế đầu ngóc lên phía trên, thân uốn lượn nhiều khúc và phần nào chịu ảnh hưởng nghệ thuật thời Lê sơ với chi tiết thân xoắn vờ xoắn để luôn luôn sống lưng được quay lên phía trên. Nền rồng được điểm xuyết "mây cụm lá sồi có đuôi" và các cụm vân xoắn. Phần dưới của lưng ghế (độ cao ngang tay ghế) chủ yếu chạm hoa cúc cách điệu. Đây là những hoa có bố cục rất chặt chẽ và lần đầu tiên có hiện tượng gập mép cánh hoa để che một phần khác của hoa. Hiện tượng này hầu như không có trong nghệ thuật trước đó và cũng không phổ biến ở nghệ thuật

thời sau. Khi sinh thời GS. Từ Chi có nhận xét: ***những hoa này đã vượt ra ngoài tư duy nông dân thuần khiết để ít nhiều có yếu tố khúc triết thương mại.*** Tay ghế được nối từ hai đỉnh chân sau chạy thẳng ra tì lên hai đầu của hai đỉnh chân trước, rồi vươn ra dưới hình chạm đầu rồng hoặc đầu phượng. Hai bên của tay ngai được bổ trụ chấn song con tiện. Từ mặt ngồi trở xuống được chia hai phần không cân xứng, phần trên được bưng ván trở thủng với hình hoa cúc hoặc vân xoắn một cách cân đối (ít có ở những thời khác), phần dưới bỏ trống và chỉ được lắp then ngang liên kết. Nhìn chung ghế thờ ở chùa Tứ Pháp về bố cục cũng không khác ghế thờ chùa Thầy, song chỉ có trang trí là thay đổi và độ cao mặt ngồi thấp hơn nhiều. Có lẽ những chiếc ghế thờ này phần nào gần gũi với những ghế của thế tục, từ thế kỷ thứ XVII hầu như không thấy chúng xuất hiện nữa.

II. SẬP THỜ

Đây là một loại hình hầu như chưa tìm được từ thế kỷ XVI trở về trước. Chiếc sập thờ hiện nay được coi là có niên đại sớm nhất (giữa thế kỷ XVII) tìm thấy ở đình Phú Thượng thuộc quận Tây Hồ (Hà Nội). Sập có kích thước lớn hơn chiếc giường đôi bình thường chút ít, có độ cao khoảng 40 cm, bố cục đơn giản, mặt lát ván sơn then, xung quanh cũng là ván bưng kín. Đáng quan tâm ở sập này là những hình trang trí nổi với những rồng, phượng, đặc biệt là hệ thống đao mác được chạm một cách hết sức mạnh mẽ, dứt khoát và như một chuẩn mực của nghệ thuật đương thời.

Chiếc sập điển hình (to ngang sập gỗ hiện tại) được làm vào đời Chính Hòa (1680-1705) bằng chất liệu đá ở trước cửa

điện thờ chính đền vua Đinh (Hoa Lư - Ninh Bình). Để tạo thế uy nghi cho sập, người đương thời đã tạc thêm hai con rồng bó hai bên, nhằm tạo thế tay ngai. Chiếc sập này cũng được gọi là vân sàng hay long sàng với trên mặt là một con rồng khá lớn, trung tâm là đầu và thân uốn vòng quanh. Rồng được bố cục chặt chẽ, phần nào quy phạm, nhưng nhiều khi nó không tuân thủ những quy định, cụ thể là các móng chân lúc thì mang dáng móng chim ưng, lúc lại như bàn tay người, thậm chí có chân tới 6 ngón. Có thể nghĩ con rồng này tượng trưng cho bầu trời mây, chủ của nguồn nước phồn thực. Kết hợp với nó là đường diềm rất đẹp, bốn phía được chạm nổi những biểu tượng liên quan tới nước như đôi rồng châu cùm vân xoắn ốc tỏa đao mác, hình cá, tôm, chuột nước, thiên nga rất sống động. Mặt đứng của sập được bố trí một đường diềm lá sồi trong tư thế kênh tạo cho thân sập ở mặt trước mang tính điêu khắc rất cao với những ô chữ nhật trang trí nổi hình các linh thú chạy về ô trung tâm là hoa cúc. Mặt sau của thân sập chỉ chạm nổi một hàng hoa chanh bốn cánh đơn. Sập đền vua Đinh có phần thân thấp hơn phần đế. Phần dưới được mở rộng bằng một gờ giạt cấp vuông thành sắc cạnh, rồi mở rộng thêm bằng một mặt cong hình lợi chấu. Ở mặt trước, hình chạm khắc chủ yếu là vân xoắn và đao mác với chính tâm là bông hoa cách điệu, song nét chạm phần bụng khá sâu như tạo hình chân quỳ dạ cá rất rõ rệt. Mặt sau cũng biểu hiện hình chân quỳ dạ cá song phần bụng nông, trang trí nhiều hơn. Sập đền Đinh chỉ cao xấp xỉ 40cm, vì quá thấp nên nó được kê trên một nền bó vỉa đá hộc để tạo thế uy nghiêm. Chiếc sập này có lẽ là một hiện vật chính trong ý thức tôn thờ nên phần trên của nó được làm

bằng đá nguyên khối, còn phần dưới được lắp ghép. Khoảng thế kỷ XVIII ở trước nghi môn ngoại đền Đình cũng có một chiếc sập tương tự, với cùng một bố cục, trên mặt cũng chạm rồng, phần thân cũng bố ô trang trí các linh vật và bốn mặt phần đế kết cấu kiểu chân quỳ dạ cá, bốn góc là bốn thao thiết, chính giữa là một hổ phù rất dữ tợn.

Vào thế kỷ XIX để cân xứng với đền vua Đình, thì ở đền vua Lê cũng làm sập đá ở hai vị trí tương tự. Song, những sập này khá thấp và giá trị nghệ thuật không cao. Thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX ở nhiều di tích trên đất Bắc có sập đá, nó được làm để phục vụ cho tế lễ. Một ví dụ cụ thể như chiếc sập khá lớn được kê dọc trên sân trước của chùa Bối Khê (Thanh Oai - Hà Tây). Sập này có chiều dài trên 4m và chiều rộng xấp xỉ 2m, được chạm nổi rất kỹ các đề tài linh vật. Song, nó cũng khó đạt được là một hiện vật chuẩn mực về nghệ thuật. Cũng thời này tại các phủ, diện lớn (như phủ Giấy - Nam Định), để thay thế cho những bộ tượng thờ riêng biệt, hay để đặt được nhiều đồ thờ đồ lễ trên cùng một mặt bằng tại cung cấm người ta đã làm những sập gỗ cao thấp không nhất định, tùy theo nơi đó có bộ xây hay không. Thông thường những chiếc sập này được sơn son thếp vàng (hầu hết phủ hoàn kim) với các đề tài tứ linh, hổ phù, thao thiết cùng hoa lá cách điệu và biểu tượng tự nhiên v.v... Chiếc sập được coi là vật dụng của thần, song cũng mang ý nghĩa đề cao, hợp với ý thức tôn sùng của người đương thời (chúng tôi chưa muốn đề cập tới những sập thờ của nghệ thuật phục vụ cung đình. Chẳng hạn như ở Thế Miếu - Huế).

III. KHÁM THỜ

Là một hiện vật tương đối hiếm trong các di tích. Về tinh thần, khám thờ như làm tăng thêm ý nghĩa thâm nghiêm của thần. Những khám thờ sớm nhất hiện biết được đã có niên đại vào thế kỷ XVI, đó là khám thờ Từ Đạo Hạnh ở chùa Thầy, khám thờ ở chùa Bà Tấm (Dương Xá - Gia Lâm) và ở Văn Miếu. Chúng ta đã gặp khá nhiều khám thờ với nhiều dạng khác nhau của thế kỷ XVII, như ở chùa Bút Tháp (Thuận Thành - Hà Bắc), ở đền Lạch Bạng (Tĩnh Gia - Thanh Hóa), ở đền Lê Đại Hành (Thọ Xuân - Thanh Hóa), ở nhiều ngôi đền thuộc huyện Ba Vì (Hà Tây) và ở nhiều nơi khác... nhất là ở các điện thờ như điện Mẫu.

Nhiều nhà nghiên cứu tin rằng, khám thờ là sản phẩm bắt nguồn từ Trung Hoa. Một số nhà nghiên cứu khác, chuyên tâm về kiến trúc cổ đã ngờ rằng: khám thờ được bắt nguồn từ "am thờ" trong kiến trúc. Có thể lấy dẫn chứng là những bộ phận thờ thành hoàng trong những ngôi đình, đền cổ như đình Tây Đằng, đình Chu Quyến (Ba Vì - Hà Tây). Những ngôi đình này có gốc hình chữ nhật, nơi thờ được thực hiện trên sàn cao nổi từ phần cột cái phía trong của gian giữa vào tới cột quân. Hầu như mọi chỗ thờ thành hoàng kiểu này đều được bưng kín, trong đó thường có ngai, bài vị và một số đồ thờ tương ứng ..., đôi khi có cả tượng. Dựa vào chức năng và hình thức đó nhiều người dễ liên tưởng tới cái khám. Cũng có thể nghĩ rằng khám thờ được coi là thế giới linh thiêng trong linh thiêng, nơi đó hội tụ một tinh thần thánh thiện cao viễn. Trong nhiều trường hợp khám thờ mang tư cách như một ngôi nhà nhỏ để hội tụ vào đấy những tinh hoa của nghệ thuật.

Khám thờ chùa Thầy với đỉnh mang hình thức như một quả lồi, nó gần gũi với lọ nước Cam Lồ, bốn phía đặt cân xứng bốn đường diềm khiến kết cấu bao ngoài mang dáng của trái bầu. Tâm của cả hệ thống là một búp sen. Từ đỉnh chạy xuống là hệ thống bốn mái mui luyện với diềm lá sồi nối nhau. Nhìn chung diềm mái được kéo thẳng, dưới mái là hệ thống ván bưng đứng, tỉ lệ trên bốn xà đai, từng cặp đầu các xà kết với nhau theo mộng ngoàm, rồi chạy ra, được chạm thành hình đầu rồng. Hiện tượng các xà đai nhô đầu ra ở bốn góc của kiến trúc, với hiện vật tìm được ở tháp Chương Sơn (Ý Yên - Nam Định), ở chùa Bối Khê và ở tháp Phổ Minh (Nam Định), chúng ta có thể khẳng định nó có từ thời Lý. Có thể phần ván bưng ở khám chùa Thầy đã được thay nên chúng không tương xứng. Dưới xà đai lại là một hệ thống bốn mái cong kiểu mui luyện, khiến chúng ta như cảm thấy khám mang tư cách như một kiến trúc, ít nhiều chịu sự chi phối bởi tư tưởng Dịch học (có thể tạm nghĩ khám đồng nhất với Thái cực mái trên - dương, mái dưới - âm, bốn phía tương ứng với Tứ Tượng, tám mái tương ứng với Bát quái. Tính chất này có thể cũng đồng nhất với gác chuông chùa Diềm Giang ở Hoa Lư - Ninh Bình - với niên đại gốc cũng vào thế kỷ XVI).

Dưới lớp mái thứ hai cũng có hệ thống xà đai với đầu chạm rồng tương tự tầng trên, nhưng đáng quan tâm hơn là hệ thống đầu củng (con sơn - đầu ba chạc kép) liên kết giữa xà đai với ván lót dưới mái. Ở đây chúng như gợi ý về một kết cấu của kiến trúc cổ, mà bóng dáng của nó đã gặp trên kiến trúc của thời Lý và thời Trần. Dưới hệ thống xà đai này là một đường diềm hoa dây kết bởi các vân xoắn theo phong

cách Mạc. Nếu các góc của xà đai mái trên tì lực lên "cột cái" thì bốn mái dưới có góc xà đai tì lực lên cột quân góc. Hệ thống tường bao được tạo dưới hình "ván đổ", được liên kết quanh bốn cột trong. Các ván của "đổ" được trang trí hoa văn bố ô mất cáo hình chữ thập và hình lục giác to nhỏ ken nhau. Trong các ô lớn là những hoa văn chữ thập cách điệu. Hiện tượng này phần nào cũng tương tự như hoa văn trên tháp gạch cùng thời ở Chí Linh và Đông Triều (Hải Dương). Mặt trước cũng được bố 6 ván "đổ" tương tự, trong đó hai ván giữa được biến thành cửa với mũ của nhô ra theo kiểu "ô văng" chạm rồng chạy theo các cạnh của cửa. Cửa khám được làm theo kiểu bức bàn chêm hai góc trên, mỗi cánh đều chạm một rồng chạy từ đỉnh cửa xuống rồi ngóc đầu chầu vào quả lô ở giữa, phần dưới được chạm phượng với những nhánh cây cách điệu theo kiểu cây thiên mệnh (chỉ có cành, không lá).

Bao quanh hệ thống cột ngoài là lan can, ngoài bốn trụ góc mỗi mặt được chia thành bốn khoảng bằng cách bố ba trụ nhỏ, liên hệ giữa các trụ là hệ thống xà kép ba, phần giữa xà thượng và xà trung để thủng, giữa xà trung và xà hạ lắp ván bưng chạm thủng hoa cúc và vân xoắn, mang hình thức điển hình của nghệ thuật thời Mạc. Phần dưới là tai cột chạm vân xoắn và đao, tạo hình cánh gà ôm lấy hai bên cột. Đế cửa khám là một dải sen với ba lớp ngửa rõ ràng theo phong cách Mạc, và một lớp úp đầy chất cách điệu. Thân đế được bưng ván, có bố trụ để mỗi mặt chia thành ba ô, mỗi ô cũng trang trí hình hoa cúc và những vân xoắn cách điệu. Ở đây có một hiện tượng đặc biệt rất đáng quan tâm là các hình trang trí không phải được chạm thẳng lên mặt gỗ mà chúng được làm bằng sơn then trộn mật cửa lèn vào khuôn rồi dán

vào mặt gỗ. Đế của khám được làm cong hình lợi chấu và có kết cấu kiểu chân quỳ dẹt cá, đồng thời là một hợp thể của các vân xoắn lớn trong một bố cục cân xứng.

Khám ở đền Bà Tấm phần nào tương tự như khám ở Văn Miếu, mang nhiều dáng dấp của kiến trúc với bốn mái kiểu mũi lượn, các cột góc khá cao và cũng đội hệ thống xà đai cùng khá nhiều đầu củng ba chạc. Mặt trước của khám được bố của bức bàn, với y môn (áo cửa) chạm rồng chầu hoa cúc. Đây là những con rồng mang phong cách Mạc rõ rệt. Mặt sau của thân khám phần trên bố ba ô nằm ngang, hai ô đầu chạm hoa cúc cách điệu, ô giữa chạm rồng trong khung tròn (trời), ngoài lồng khung vuông (đất). Rồng phảng phất phong cách của rồng thời Lê sơ. Những mảng chạm khác cũng được làm rất kỹ với những hoa cúc và vân xoắn dưới dạng tay mướp. Đây là một chiếc nhang án khá đặc biệt, ngoài giá trị nghệ thuật nó còn giúp nhiều cho việc nghiên cứu về kiến trúc thời Mạc.

Khám ở thế kỷ XVII tuy vẫn được chạm trổ rất kỹ song bố cục của nó đã giảm bớt yếu tố kiến trúc mà mang tư cách như một am thờ. Ở đền Lạch Bạng (Tĩnh Gia - Thanh Hóa) chiếc khám được làm dưới dạng mũi lượn dài, kết cấu mặt trước và sau tạo nên dáng dấp của một bộ vì "vỏ cua", tạo những "hoành" giả. Bộ vì này được thể hiện theo kiểu bưng kín bằng ván, mang tư cách như một trần bia. Dưới "vì" là hệ thống xà đai nhô đầu theo kiểu thời Mạc. Song, các bộ phận này được chạm trổ kín đặc với đề tài mặt trời, đao mác, rồng ... khiến cho người ta bị hút vào nghệ thuật điêu khắc mà quên đi nghệ thuật kiến trúc. Phần thân của khám được chạm trổ rất kỹ dưới dạng bố ô lớn với các đề tài quen thuộc

như rồng và hoa cỏ thiêng, những đường diềm với sự lặp đi lặp lại của đầu củng đã chuyển hóa sang tính chất trang trí, hoặc những đường diềm chạm nửa bong nửa nổi đề tài hoa thiêng cách điệu hay hàng cánh hoa sen .v.v... Sự "thao diễn" của nghệ thuật chạm khắc đã tạo cho những chiếc khám của thế kỷ XVII mang nét cao sang, trang trí gần như kín đặc, song các đề tài luôn luôn chuyển đổi, nên nó không bị rối mà trở nên khá vui mắt.

Khám của thời kỳ sau, nhất là dưới thời Nguyễn, có nhiều dạng, có cái rất lớn chạm trổ công phu, với mặt trước không chỉ có một y môn và một bộ cửa, mà đôi khi tạo thế tầng tầng lớp lớp như ken nhau, cũng có khám lại được làm hết sức đơn giản, nhỏ bé, được kết hợp bởi mấy tấm ván trơn sơn màu đỏ. Song nhìn chung ít có khám mùi luyện, mà thay vào là ván trần thường làm chéo xuống từ trước ra sau ... Chiếc khám thờ lớn khá điển hình là ở đền Dầm (Thường Tín - Hà Tây). Khám được đặt ở trung tâm hậu cung, nơi ngự của Mẫu Thoải, người xưa đã phô diễn nghệ thuật chạm trổ với nhiều đề tài chi tiết ở khắp ba mặt của khám, với một lòng thành kính đặc biệt. Đó là những lớp rồng châu và hoa lá cách điệu mà các tín đồ đạo Mẫu đã đồng nhất gọi là "trường rủ màn che" ... Kiểu khám như nêu trên cũng còn gặp ở nhiều điện Mẫu khác. Vào thời kỳ này người ta thường nghĩ không gian trong lòng khám chứa đựng sức linh nhất định, đồng thời nhận thức của con người có cõi mở hơn nên nhiều nơi đã làm khám, mà điển hình như ở chợ Viềng (Nam Định), ít nhiều nó trở thành một thứ hàng hóa trong sinh hoạt tâm linh dân dã, để rồi chiếm vị trí trang trọng trên bàn thờ tổ tiên của nhiều gia đình.

Bài vị:

Thông thường bài vị được đặt trên ngai hoặc trong khám. Bố cục của bài vị ở phía trên là một ván gỗ kết hình lá sồi hoặc hình tròn, bổ sung bằng cách viền ngoài mép là những vân răng cưa (kiểu vân rồng), mặt thân có nhiều lớp trang trí bổ dọc, cân xứng hai bên, ôm lấy một mặt phẳng chính, hình chữ nhật dài, ở giữa để ghi chữ như kiểu câu đối.

Chiếc bài vị sớm nhất, hiện được biết, là của đình Phú Thượng (Tây Hồ, Hà Nội), cao hơn 1m, chia làm ba phần. Phần trên cùng là một mảnh ván hình bầu dục đặt chéo ra phía trước, mặt sau sơn đỏ, mặt trước kết hình lá sồi, bao quanh là đường diềm răng cưa lớn, tiếp tới có một đường chỉ kép nhằm nhấn mạnh dáng lá sồi, rồi cuộn lại thành hai vân xoắn lớn ở bụng lá để đỡ một phần bông cúc mãn khai. Chính tâm của đề tài là một mặt trời dưới dạng bầu dục, hiện tượng này cũng đã gặp trên nhiều bia của thời Lê sơ và Mạc ở Văn Miếu (Hà Nội), bao quanh mặt trời là hệ thống vân xoắn tương đối lớn, từ đó bay ra những đao như tiền thân của đao mác (một hình thức trang trí phổ biến của nghệ thuật thế kỷ XVII). Viền theo mép lá là đôi rồng lộn đuôi lên tận đỉnh, đầu chạy xuống, rồi châu vào giữa. Rồng thoắt nét như rồng đắp trên những cây đèn gốm được xác nhận vào thời Mạc.

Phần thân của ngai với diềm trang trí ngoài cùng là một đường vân, như ở phần trên, bao lấy một diềm trang trí kết hình dạ cá. Trên mặt của dạ cá đó chạm rồng chạy xuống rồi ngóc đầu chạy vào giữa, điểm tuyệt phía dưới là những vân xoắn lớn. Kiểu thức vân xoắn lớn chiếm không gian nổi bật như vậy là phong cách phổ biến của thời Mạc. Cũng như

nhiều nhang án của các thời sau, phần này thường mở chéo sang hai bên. Tiếp vào trong là một, hai điểm giạt cấp nổi đến phần chính của bài vị dưới dạng một mặt chữ nhật phẳng. Đỉnh của mặt này cũng chạm rồng dưới dạng hồi long, hai bên đều chạm "đố" rồng châu mặt trời (hình bầu dục). Đặc điểm của những con rồng này rất dễ nhận ra niên đại bởi những đao mảnh dài bay ra từ mắt, từ khuỷu rồi lượn nhẹ dề lên thân. "Đố" trung tâm là một mặt phẳng sơn đỏ được thiếp vàng một dọc dài, ở chính giữa, để làm nền cho hàng chữ Hán ghi danh xưng về thần.

Đế của chiếc bài vị này có nhiều lớp phần nào theo kiểu đế tượng và ngai. Nhìn chung các bài vị của thời sau cũng có bố cục gần như tương tự, có lúc chuyển hóa thân phía sau tạo nên mặt cong lòng máng với những trang trí đầy đao mác. Song, hầu như phần trên đã chuyển thành hình tròn và ở thế kỷ XVII giữa phần trên và phần dưới có độ thót chưa lớn, vẫn tạo nên một dáng ấm áp. Sau thế kỷ XVII, nhất là vào cuối thời Nguyễn, cổ của bài vị được làm thót nhỏ, tạo nên sự phân cách hai phần trên dưới rõ rệt, đồng thời điểm ngoài của bài vị với những vây có tỷ lệ lớn hơn khiến ít nhiều dáng của bài vị như có nét gai góc.

Trên bàn thờ, nhiều khi tùy theo công trạng và uy đức của vị thần, hay từ nhận thức có vẻ như ngẫu nhiên mà đã có những đồ thờ riêng. Như ở chùa Quảng Bá (Hà Nội) bày một lọ hoa gỗ với hoa lá sen nhằm nói lên ý nghĩa của Phật đạo. Ở đây hoa và lọ cùng một thân gỗ. Mở đầu từ trên miệng lọ là một hai chiếc lá sen được biểu hiện rõ những đường gân mà theo nhà chùa là tượng cho tám vạn tư pháp môn chảy về dòng chính pháp. Ở giữa là một cụm cuống hoa và cuống lá,

được nhà chùa giải thích là những gạch nối của thế giới thanh tịnh xuống kiếp đời ô trọc, nó còn mang ý nghĩa chuyển tải dòng nước cam lồ vào cõi nhân gian, nhằm diệt trừ phiền não. Phần trên có bông sen nở tượng cho nhân quả, cho vẻ đẹp thánh thiện của nhà Phật, điểm xuyết bằng những nụ và lá nhỏ cũng đầy ý nghĩa về đạo pháp.

Tại những ngôi chùa ở phía nam, nơi bàn thờ các vị tổ chùa còn gắn hai bên góc phía trước của nhang án hai mái chèo lớn, có trang trí chút ít để chuyển hóa sang thành hiện vật mang tính nghệ thuật. Các nhà sư cho biết rằng tăng là những ông thầy, nên mới gọi là sư, có trách nhiệm giáo hóa chúng sinh bằng Phật pháp như một người chở đò đưa chúng sinh vượt qua bến đời, bến mê về miền bỉ ngạn (miền giác ngộ).

IV. NHỮNG ĐỒ THỜ LIÊN QUAN

Những đồ thờ phụ, trang trí ở gần với bàn thờ đã làm tôn nghiêm hơn thế giới thần linh. Tại mỗi loại hình di tích chúng được sắp xếp khác nhau, với những ngôi chùa thường chỉ có những khí cụ liên quan đến kiếp tu, như thủ xích, thiền trượng, và một số pháp khí. Ở các đền đình thường có cỗ bộ, chấp kích và bộ bát bửu.

Tại gian thờ tổ chùa, ở những nơi kang trang thường đặt sập thờ và hai bên sập thường có giá để những đồ rước, đó là những lọng, biển, phướn, thủ xích, thiền trượng .v.v...

1. Phướn

Có nhiều loại kích thước khác nhau, phướn của hội lễ thường được làm rất lớn. Nếu ở các đền, đình... trong ngày

hội thường treo cờ thần vuông màu đỏ, bao quanh cờ là những đường diềm ngũ sắc, thì ở chùa người ta thay vào đó là lá phướn đại. Phướn cũng được gọi là phan, mở đầu thường là một bảo cái (như chiếc lọng) để biểu hiện về uy lực của nhà Phật ; dưới bảo cái là đỉnh phướn nhiều khi được thể hiện bằng đôi phượng nhiều màu, thân phướn là những dải vải may liền nhau, hai bên là màu nền xanh, hoặc màu khác, nhưng chính giữa là một dải vải lớn, bắt buộc phải là màu đỏ. Trên nền đó thêu những chữ vàng như "nam mô tây phương cực lạc thế giới đại từ đại bi A di đà Phật", hoặc "nam mô A di đà Phật". Phướn đại dài tới 5m hoặc hơn. Đế của thân phướn được thể hiện bằng một đài sen và phần dưới là bốn đuôi phan dài ngang thân phướn. Phướn đại chỉ được treo trong các ngày hội từ đỉnh của một trụ cao ở các ngôi chùa, đỉnh trụ được gắn một con quạ đen ngậm đầu dây treo phướn. Quạ với tư cách là thiên sứ của nhà trời ngậm cành phan như xác nhận quyền của đấng tối thượng cho mở hội. Ở chính giữa toà tiền đường nhiều khi cũng được treo lá phướn đại và những lá phướn con để tạo nên vẻ đẹp và lòng cung kính của chúng sinh đối với Phật đài.

2. Thủ xích

Là một vật thiêng, đôi khi được đặt ở trước bàn thờ của các vị tổ chùa. Thủ xích là một pháp khí của nhà Phật, thường được các nhà tu sử dụng khi hành lễ. Thông thường thủ xích được làm bằng gỗ cứng không tròn, vừa độ cầm của tay, dài trên dưới 1m, sơn màu đỏ đậm và trên lưng hay khắc 3 chữ "án dạ hồng" thiếp vàng, chữ được thể hiện theo lối chữ Phạn. Để tạo nghệ thuật và ra oai cho thủ xích, ở bên hông

của gậy, đôi khi người ta chạm đôi hồi long. Ở chùa Hòe Nhai (Hà Nội) đôi thủ xích được cắm trong giá, chỉ có tính chất tượng trưng, trang điểm và thường dễ rước, vì thế được trang trí bởi nhiều vân xoắn hoa cúc, chữ triện trong những hình tượng cách điệu cân xứng. Trước đây trong những buổi lễ có tính chất chấn trị ma quỷ thì thủ xích giữ một vai trò quan trọng, khi múa thủ xích phải theo một nhịp nhất định, cuối cùng đập xuống phản hoặc đất tạo nên một tiếng vang dữ tợn, được coi như tiếng sư tử rống, khiến muôn loài phải khiếp sợ. Người pháp sư trước khi đập thủ xích thường hô lớn từ "án", sau tiếng thủ xích những người xung quanh cũng hô lớn hai tiếng "dạ hồng", khí thế rất hùng dũng làm ma quỷ và thập loại cô hồn khiếp sợ. Thủ xích cũng sử dụng cho việc bắt bài *bạch* hoặc *tán* để nhằm thị uy lúc dứt câu. Như thế thủ xích mang tư cách cầm trịch của người chủ lễ, sử dụng rất khó, nó tạo nên sự trang nghiêm trong nghi lễ. Sử dụng thủ xích đúng cách, đúng chỗ được coi như có sức linh nhất định. Nhiều khi nó cũng là công cụ để truyền đạo, tiếng thủ xích của người thầy làm đệ tử rung mình, sờn ốc tạo nên sự hiệu nghiệm nhất định. Người ta tin rằng khi thủ xích vung lên được coi như biểu hiện về sự tốt lành của chư Phật chư Thiên mười phương, tạo sự liên thông với thiên giới, thủy giới và địa phủ, mọi tai ương được giải trừ.

3. Thiển tượng

Còn gọi là tích tượng - một pháp khí thụ trì của các vị Phật, các hòa thượng. Tiếng Phạn là "niết khế la", còn gọi là "chí tượng" hay "đức tượng", khi sử dụng người ta tin kẻ tu hành sẽ tinh tấn trong trí tuệ và đạt được những phúc đức

lớn lao. Nó như vật dẫn người xuất gia đi vào lẽ đạo mà không bị lầm lạc, dẫn tới giác ngộ và giải thoát.

"Tích" mang nghĩa là *khinh*, tức nhẹ, nhờ tích tượng mà dục vọng được coi nhẹ, tránh được phiền não, trí tuệ tăng trưởng, thoát ra ngoài vòng sinh tử, như thế *tích* cũng có nghĩa là sáng suốt, là tỉnh ngộ, là không còn say đắm trong thế giới dục vọng. Tích tượng thường có thân tròn vừa tay người cầm, nó thích hợp với các du tăng (những nhà sư đi du hóa chúng sinh), nó cũng là chiếc gậy mà các nhà sư dùng để đi đường, đi khất thực. Tích tượng mang nhiều yếu nghĩa của đạo pháp, thông thường đỉnh gậy là một búp sen tượng cho thế giới nhà Phật, dưới đó bốn khoen (bốn vòng cung) tượng cho tứ đế hay tứ đế lý. Mỗi khoen được lồng 3 vòng nhỏ tạo thành 12 vòng tượng cho thập nhị nhân duyên. Cũng có loại tích tượng trên đầu chỉ có hai khoen tượng cho chân đế và tục đế, hai khoen đó chứa 6 vòng tượng cho pháp lục độ ...

Mỗi bước đi là một lần tích tượng kêu lên như nhắc nhở con người tỉnh ngộ về ba cõi là không, khổ và vô thường... để luôn chuyên tâm vào tu hành.

4. Đồ bát bửu

Nhiều ngôi chùa cũng như đền đình thường có bát bửu, song, trước đây mỗi loại hình di tích thường được thể hiện với các đề tài khác nhau. Bát bửu là 8 đồ quý mang tính chất tượng trưng và ước vọng, được sử dụng trong lễ rước làm uy nghi sự thần. Bố cục của bát bửu có một đỉnh dưới dạng hình mũi giáo, được chạm nổi rất kỹ những đề tài linh thiêng. Đôi khi mũi này được thay thế bằng 8 vị tiên (bát tiên quá hải). Ở miền Nam, tại chùa Giác Lâm và nhiều chùa khác thì đỉnh

của bát bửu nhiều khi hóa thân dưới dạng mũi thương (vũ khí cổ), phần chính của bát bửu thường được bố cục trong một khung vuông với trung tâm là vật thiêng như đàn, cuốn thư, lẵng hoa, bầu rượu, quạt vả, tù và, hòm sách, khánh thiêng, đồng tiền kép, cá chép, hình rút để được người xưa coi là biểu tượng của hồ nước... Tất cả những đề tài này thường được bổ sung những chi tiết tạo thành một hiện vật nghệ thuật chạm khắc khá tinh xảo. Bao quanh chúng còn là những vân xoắn, hoa cúc, linh vật, tua gù (kim tông) dưới dạng trổ thủng. Đôi khi đôi các hình bát bửu là một mặt hồ phù lớn đang nhả mặt trăng ra. Để tiện cho việc rước xách, đồ bát bửu được cắm vào những gậy cầm vừa lòng tay, đỉnh gậy thường được chạm trổ rất kỹ và hầu như bao giờ cũng có một đầu rồng há miệng ngậm lấy gốc của đồ bát bửu.

Gốc gác của đồ bát bửu có thể nghĩ là chịu ảnh hưởng từ Trung Hoa, nên vào đất Việt nó không nhất quán. Hình tượng của bát bửu, sớm nhất đã tìm thấy vào năm 1647 ở trên bộ tượng Quan Âm Thiên thủ thiên nhãn chùa Bút Tháp, về sau chúng được trở thành nhiều đề tài trang trí trên kiến trúc mang niên đại của thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX, như ở đình Thái Đường (Gia Lâm - Hà Nội), đền Quán Thánh (Ba Đình - Hà Nội)... Theo Cadière (*L'art à Hue* - BAVH, 1919), cũng dựa theo Pétrus Cửa (*Dictionnaire Annamite*) thì bát bửu gồm: quạt vả, gương, đàn, hòm sách, bút lông, đôi sáo, chủ phất, biểu tượng bầu trời. Một tài liệu khác cho biết bát bửu gồm: gậy như ý, cuốn thư, lẵng hoa, bầu rượu, đàn, quạt vả, chủ phất, pho sách. Theo Dumoutier thì gồm: đôi sáo, tù bà, quạt vả, lẵng hoa, pho sách, cuốn thư, chiếc khánh, quả cau. Cũng có khi bát bửu thuộc đạo Lão gắn với 8 vật

linh thiêng liên quan tới bát tiên là cái quạt của Chung Ly Quyền có sức làm người chết sống lại, bầu rượu của Lý Thiết Quài đầy tính ảo thuật, chiếc gương mang quyền lực vô song của Lữ/ Lã Động Tân, sanh phách của Tào Quốc Cận, ống tre và roi của Trương Quả Lão, lăng hoa của Lâm Thái Hòa, ống sáo của Hàn Tương Tử, hoa sen của Hà Tiên Cô.

Bát bửu của Phật giáo cũng có nhiều bộ như lá đề, "tù và" sừng hay "tù và" ốc, cờ, hoa sen, bảo cái (chiếc lọng thiêng của nhà Phật), bầu nước cam lồ, cá chép, hình dây rút đế. Cơ bản là như vậy, song đôi khi cũng có sự thay đổi chút ít như hình khiên và kiếm mang tư cách pháp khí trừ tà.

Cũng có khi bát bửu thể hiện cho sự bất tử gồm: quạt vả, kiếm, bầu móc ngọt, xên phách, ống bút, tiêu sáo, hoa sen, lăng hoa...v.v... Trong nhiều di tích, để cầu sự giàu có người ta dùng các đồ bát bửu với hình đồng tiền kép, ô trám lồng, gương, đàn, sáo, cuốn thư hay hòm sách, "tù và" hình sừng, quạt. Cũng có khi thay thế một, hai hình tương ứng bằng hình lá như quạt vả hay chiếc khánh cách điệu.

Nhìn chung, trong lễ nghi người ta muốn thông qua đồ bát bửu để gọi ý hoặc ước vọng, cầu xin thần linh những điều tốt lành, vì thế mỗi hình tượng của bát bửu đều chứa đựng một ý nghĩa linh thiêng, như quạt hình lá đề hay quạt vả nhằm nhắc nhở người ta giác ngộ Phật pháp và nhằm tiêu trừ mọi sự xấu xa, ma quỷ, độc hại.

"Tù và" ốc hoặc "tù và" sừng là tiếng gọi thức tỉnh tránh mê lầm. Bảo cái biểu hiện cho quyền uy của nhà Phật nhằm trừ tà ma. Bầu rượu nhằm giải thoát phiền não, đồng thời cũng là hiện thân của sự sinh sôi nảy nở, của hạnh phúc

phồn thực. Cá là tượng trưng của nước, của mặt trăng nói lên sự tinh tấn của kiếp tu (cá không nhắm mắt bao giờ biểu hiện sự tu hành không ngưng nghỉ). Hình rút để tượng trưng cho hồ nước, khởi nguồn của hạnh phúc no đủ. Hoa sen hiện thân của miền cực lạc, thế giới thanh tao, thoát tục. Gươm biểu hiện sức mạnh sấm chớp diệt trừ xấu xa ma quỷ, nhất là thủy quái. Đàn biểu hiện cho tiếng nhạc thần làm thức tỉnh lòng mê dẫn tới cõi thanh cao. Hòm sách hay pho sách và cuốn thư biểu hiện cho sự cầu mong ước vọng, chí học hành và trí tuệ. Bút lông biểu hiện cho sự cầu đỗ đạt. Đôi sáo tượng trưng cho sự cao quý... Chủ phất biểu hiện về quyền năng và trừ tà, cũng gọi là phất trần. Gậy như ý muốn biểu hiện về quyền lực. Lãng hoa thể hiện sự thanh tao của thế giới siêu nhiên, đồng thời biểu hiện sự cầu mong hạnh phúc phồn thực trần gian.

5. Đồ chấp kích:

Thường được đặt ở hai bên (đó là các hiện vật khá phổ biến trong điện thờ từ khoảng thế kỷ XVIII trở về sau) được tạc bằng gỗ, cắm vào giá, chống thẳng. Vào thế kỷ XIX chấp kích được làm mũi bằng đồng, cán gỗ, đặt vào giá và cắm theo kiểu mở nan quạt. Khoảng cuối thế kỷ XIX, đến cuối thế kỷ XX nhiều khi bộ chấp kích được làm rất nhỏ, chỉ cao khoảng 30 cm, để làm vật trang trí. Với chấp kích mũi bằng đồng thường được đặt ở trước ban thờ.

Nhìn chung chấp kích chỉ gắn với những thần linh có nhiều chiến công, càng về sau nó càng mang xu hướng để thiêng hóa vị thần. Trong hệ thống đồ thờ thì chấp kích được mang tư cách là những hiện vật nghệ thuật nhiều hơn tính

chất vũ khí. Ở nước ta chấp kích được sử dụng làm đồ thờ, khởi đầu từ triều đại nào, nay chưa xác định được. Hiện chỉ mới tìm thấy lưỡi phủ việt bằng gỗ được coi là sớm nhất theo kiểu chạm nổi ở trên lưng ghế chùa Thầy (Hà Tây - 1346) và một lưỡi mang phong cách nghệ thuật Mạc đặt tại đền Lê Hoàn ở Thọ Xuân (Thanh Hóa). Phủ việt kể cả cán cao gần 2m, với một lưỡi xén kiểu lưỡi trai do một đầu rộng nhả ra. Những chi tiết trang trí trên rồng đã cho ta xác nhận niên đại tương đối của nó. Ở thế kỷ XVII đồ chấp kích chuyển hóa sang thành những hiện vật nghệ thuật khá đặc biệt. Ở đền vua Đinh (Hoa Lư - Ninh Bình) lưỡi phủ việt chỉ còn như một vành trăng, phần trang trí liên quan là rồng được làm khá lớn dưới bố cục của rồng mẫu tử. Con rồng lớn là rồng lửa, há miệng cắn đuôi lưỡi phủ việt, phun lửa thành ngọn ở trên nền lưỡi. Rồng có thân lộn xuống dưới rồi ngược đuôi lên phía trên, điểm xuyết là bốn con rồng nhỏ bám lấy thân rồng lớn, ẩn hiện trong những đao mác. Đỉnh của phủ việt được thể hiện ba mũi giản nhon. Ở đền vua Lê hầu như nó chuyển hóa thành một hiện vật được chạm trổ rất kỹ dưới dạng nửa nổi, bong, thủng. Ở đây phủ việt cũng được bay ra từ mồm rồng và được thể hiện cân xứng với thân rồng trong thể đăng đối. Mặt lưỡi phủ việt cũng đã chạm đầy mây và đao mác. Cả bố cục của lưỡi phủ việt gần như chuyển hoá thành một hiện vật đăng đối với đề tài rồng mẫu tử và hổ phù v.v.... Hiện vật này là sản phẩm của nghệ thuật nửa đầu thế kỷ XVIII. Trong bộ chấp kích ở đền vua Đinh còn một "trùy", mà những trang trí rồng cùng linh vật được tạc tròn, bám ở hai bên và bốn góc, đã biến hiện vật này chỉ còn như là một hiện vật nghệ thuật mà hầu như mờ hẳn ý nghĩa của vũ khí. Ở đình Hạ Hồi

(Thường Tín) chúng ta còn gặp được một chiếc đại đao mà chuôi đao là một con rồng trúc hóa lớn với những đao mác khá dài mang nghệ thuật có phong cách khoảng giữa thế kỷ XVII.

Thế kỷ XIX, bộ chấp kích vẫn được làm bằng gỗ, nhưng đơn giản hơn và gần gũi với tính chất vũ khí hơn. Ở những bộ chấp kích bằng đồng, tự hình dáng của từng vũ khí đã tạo nên một sự tổng hòa đầy chất nghệ thuật. Phần trên của từng hiện vật đều mang bóng dáng của vũ khí cổ, chúng thường được tăng sức linh bằng cách có sự bảo trợ bởi một đầu rồng ngậm vào cuống. Về sau, những chi tiết nghệ thuật như đầu rồng bị hạn chế nên thường được thay thế bằng trụ ống hình con tiện để cắm vào đầu gậy. Thông qua những bộ chấp kích ở đền Ngọc Sơn, đền Quán Thánh và ở nhiều di tích khác chúng ta có thể rút ra được kết luận chấp kích thường có tám loại trong những vũ khí cổ là trùy, phủ việt, qua, đại đao, long câu, gậy hay trượng, giản ba mũi, thương, kích, xà mâu, quyền, kiếm, đôi khi có gươm trường và mác...

Ở nhiều di tích gắn với các thần linh có chiến công đôi khi đã đặt cả chiếc giá với nhiều gươm để ngang và về sau có cả giá gác súng hỏa mai.

6. Đồ lễ bộ :

Nhiều khi cũng được đồng nhất với đồ chấp kích. Lễ bộ gồm một số vũ khí thiêng cùng cờ mao và biển ghi chữ nhằm mục đích phục vụ rước xách. Đối với các vị thần linh có chiến công và linh thiêng, đồ lễ bộ thường gồm: hai thanh mác trường, ngọn cờ tiết mao, hai phủ việt, dùi đồng, hai biển "tĩnh túc" và "hồi tị", có khi được bổ sung bằng bốn gươm dài,

rồi tay văn tay võ (cầm bút lông và nắm vành lửa), cũng có khi là hai long đao, xà mâu, đinh ba. Lỗ bộ ở nước ta hầu như không được định hình cụ thể, nhiều ít tùy theo địa phương. Theo tích thì *lỗ* là cái mộc, thời xưa thường đi đầu các nghi trượng, do đứng đầu bộ đồ rước nên gọi là lỗ bộ. Cờ tiết mao là lá cờ tượng trưng cho chức vị của thần, vì tiết là lá cờ vua trao để làm tin, mao là lá cờ kết bằng lông như lông đuôi ngựa để biểu hiện quyền uy của nhà vua. Như vậy cờ tiết mao có hai lá để đề cao uy lực của thần linh. Biển *tĩnh túc* với hai chữ ở trung tâm, xung quanh có hoa văn cách điệu tạo thành hình chữ nhật để nhắc nhở những người đi rước phải yên lặng, cung kính thần. Biển *hồi tị* cũng tương tự như biển *tĩnh túc*, song có ý nhắc nhở tránh đi theo, vì trước đây cứ mỗi lần ra quân thì tất cả những người có tang tóc, tàn tật đều không được đi tiến, thì trong đám rước cũng như cuộc hành quân tất cả những người có tang, có tật đều phải tránh. Hai tay văn, võ nói lên sự song toàn của thần cũng như bộ hạ của ngài đầy đủ cả văn lẫn võ. Trong lỗ bộ cũng có khi còn gậy trường để cùng với đại đao nhằm tiêu trừ ma quỷ và những điều ác khi đi rước hoặc đi lễ.

Lỗ bộ là một hệ thống đồ thờ có giá trị trong nghi lễ hội hè, rất tiếc là do luôn được sử dụng, nên đến nay không còn mấy đồ có niên đại sớm và nghệ thuật cao.

7. Lọng :

Lọng, tàn, tán hay bảo cái thường là vật được sử dụng để tôn cao thần, sử dụng nhiều trong việc đi rước. Trong xã hội có đẳng cấp như chịu ảnh hưởng văn hóa Trung Hoa, lọng, tàn, tán thường để che cho vua và quan lại. Theo những thứ

bạc khác nhau mà vị quan có số lọng nhiều ít hoặc màu sắc khác nhau. Vào sự thần tùy theo cấp thượng, trung đẳng mà có lọng vàng tía khác nhau.

Trong đạo Phật chiếc lọng báu được gọi là bảo cái để thờ Phật, Bồ Tát, hoặc để che cho những vị thượng tọa. Lọng quý thường làm bằng thất bảo, tức lọng của Phật. Chính do được làm bằng những đồ quý để thờ phụng chư Phật và Bồ Tát nên được gọi là *bảo cái*.

Trong quan niệm chung của người châu Á, lọng tượng trưng cho trời, sau đó là biểu trưng của nhà vua. Với ý nghĩa khởi thủy vị quân vương của toàn thế giới ngự ở trung tâm bánh xe, nhà vua được đồng nhất với trục vũ trụ, biểu tượng bằng cán của lọng, còn tán của lọng tượng trưng cho vòm trời... Với những ý nghĩa như vậy lọng vừa chứa đựng trong nó những yếu nghĩa linh thiêng, vừa biểu hiện về quyền uy. Lọng trong các di tích của người Việt thường to như chiếc nia, mở rộng như chiếc ô (đường kính từ 1,2m đến 1,5m). Dưới lọng vàng người ta thường treo những bông gù nhiều màu xung quanh trục lọng để làm đẹp ý thần và để buổi rước thêm trang nghiêm, đẹp đẽ. Những chiếc lọng nhỏ hơn nhưng được quây bằng vải đỏ kết hình trụ cao tới xấp xỉ 1m, thường gọi là tàn. Trên thành của tàn được chia làm nhiều dải để thêu những linh vật và hoa cỏ thiêng (thường có 3 đến 5 dải, dải giữa khá lớn). Cũng dạng như vậy nhưng ngắn hơn người ta thường gọi là tán. Ở một ý nghĩa nào đó tàn và tán ngoài mục đích đề cao thần còn như một biểu hiện về ước vọng sinh sôi, về ý thức cầu phồn thực (qua đề tài thêu trên nền).

Thông thường nơi bàn thờ chính và quanh bàn thờ của di

tích đã được bài trí các hiện vật như kể trên. Chắc chắn trong quá khứ còn có nhiều đồ thờ khác liên quan mà nay đã gần như bị thất truyền. Ví như một "áp quả" của thế kỷ XVII chỉ mới tìm được ở đình Giế Thượng - Phú Xuyên. Bao gồm một nắp hình trụ cao hơn 40 cm, có núm là một nụ sen ở giữa đỉnh, phần đế dưới dạng chân quỳ như đế ngai nhưng có kết cấu tròn. Những đao mác, mây cuộn, hoa cúc cách điệu đã xác nhận về niên đại kể trên. Chiếc hộp áp quả này gốc dùng để chứa những vật linh của thần, như chiếc mũ trụ hay những thứ gì khác mà nay ít người biết tới. Ở một vài nơi khác với những áp quả có niên đại muộn đã bị gọi thành hộp hương do chức năng khởi nguyên bị suy lạc...

Trong nhiều di tích của đình và đền cũng còn những *quán tẩy* mà nay không được quan tâm nữa. Những hiện vật này được chạm trổ rất kỹ dưới dạng bong, kênh, lõng. Thông thường cao khoảng từ 1m trở lên đến gần 1,5m. Đế tài trung tâm thường là con rồng trúc chạy từ trên xuống, rồi ngóc đầu lên như nhả nước vào một chiếc đĩa. Trên thân trúc ấy là các linh vật như con phượng ở trên cùng, rồi lân, rùa và nhiều khi có cả hồ sen...

8. Những linh vật mang tư cách đồ thờ :

Ở chùa Phật Tích (thời Lý), được làm năm 1056, người đương thời đã cho tạc 5 đôi thú bằng đá khá lớn, mở đầu là đôi lân trong tư thế ngồi quay vào, rồi tới voi, trâu, tê giác và ngựa. Buổi khởi nguyên có lẽ chúng chỉ như những vật tượng trưng để mang một ý nghĩa nào đó. Về sau, nhất là hiện nay, chúng được hóa thân mang tư cách là vật thờ với đôi lân quay mặt nhìn vào như tượng trưng cho sức mạnh tăng trên,

cho trí tuệ, cho sự trong sáng nên có chức năng kiểm soát tâm hồn kẻ hành hương. Con voi, trong một giới hạn nào đó tượng trưng cho sức mạnh trấn gian, cho sự thanh bạch để biểu hiện về chân lý Phật đạo. Con trâu dễ gợi đến hình ảnh về *thập mục ngưu đồ* để nói lên sự tinh tấn trong kiếp tu, mặt khác cũng nhằm biểu hiện về Bồ Tát hạnh mà con trâu là tiêu biểu. Con tê giác cũng biểu hiện cho sức mạnh của thế giới bên dưới, nhằm cứu vớt chúng sinh chìm đắm, có người ngộ sừng tê giác mang tư cách như sừng lân để biểu hiện từ tâm. Con ngựa như tượng trưng cho ánh sáng, cho hạnh phúc, bởi nó cũng mang chức năng chở kinh Phật tới giáo hóa chúng sinh trong một *nghe* cao cả. Tuy nhiên bằng vào tạo hình hiện nay chúng ta còn xác nhận được cả 5 đôi linh vật trên đều trong tư thế nằm nghỉ trên dài sen, có *nghe* chúng đã giải thoát và tự nhiên, tự tại trong thế giới Phật. Đặc biệt ở dưới dài sen của cả 10 linh thú là đường diềm chạm nổi những quái vật đầu chó sói, thân vượn, đuôi cáo. Hình tượng này có thể coi như đồng nhất với một đề tài trang trí tương tự trong nghệ thuật Chăm (của Việt mềm mại hơn và có đuôi lông chải).

Vào thời gian sau linh vật ít nhiều mang tính đồ thờ gắn với ngôi chùa, chỉ còn gặp lân (chùa Thông - Thanh Hóa, niên đại thế kỷ XIV), rồi rồng ... Vào thế kỷ XIV phần nhiều linh vật thờ được gắn với lăng mộ mà nay còn gặp được như ở Yên Sinh - Đông Triều (Quảng Ninh) và Thâm Động (Thái Bình) là trâu đá, chó đá rồi hổ đá cũng trong tư thế nằm nghỉ...

Vào thế kỷ XV ở các lăng mộ vua Lê thường có lân, ngựa, voi, hổ v.v... những linh vật này được làm quá nhỏ, nhiều khi lại thoáng chất dân gian, khiến chúng ta ngỡ rằng chúng là

những vật thờ ít nhiều có lệ thuộc vào một dòng tư duy cổ truyền (không dám làm to lớn, vì các tượng đó được gán cho một linh hồn để phục vụ cho kiếp đời đã qua, nếu làm lớn chúng sẽ được coi là khổng lồ đe dọa thế giới bên dưới).

Bắt đầu từ thế kỷ XVII trở về sau, những linh vật thờ thường được làm khá lớn, có khi to hơn bình thường. Chúng ta đã gặp voi, ngựa, lân, chó và nhiều khi cả hổ nữa. Ở một ý nghĩa nào đó chúng chỉ còn mang tư cách như vật làm sang cho người chết và lệ thuộc vào chức vị của người đó, đồng thời cũng có ý nghĩa làm sang cho người đang sống.

Tuy nhiên, những linh vật gắn trực tiếp với đồ thờ mang tính phổ biến thường là phượng và hạc. Nếu như ở thời Lý, phượng thờ chỉ gắn với thành bậc cửa dưới dạng phù điêu hay những đồ gốm ở mái, thì từ thế kỷ XVII chúng được tạc tròn với dạng khá lớn, cao trên dưới 2m. Một điển hình là đôi phượng gỗ ở đình Phú Thượng (Tây Hồ - Hà Nội) có niên đại khoảng giữa thế kỷ XVII. Phượng là một con chim thần với mỏ diều, tóc trĩ, mắt giọt lệ, cổ rần, vẩy cá chép, đuôi công, móng chim ưng... người ta thường nghĩ rằng nó là biểu tượng của thánh nhân, của vũ trụ..., với đầu đội trời và công lý, mắt là mặt trời mặt trăng, lưng cõng bầu trời, cánh là gió, đuôi là tinh tú, lông là cây cỏ và chân là đất. Vì thế khi phượng bay là biểu hiện vũ trụ vận động. Có nghĩa phượng mang một sức mạnh siêu phàm. Ở bên bàn thờ nó đồng nhất hoặc liên quan đến thánh nhân. Trong nhiều di tích phượng được tạc đứng trên hồ sen mà lá sen, hoa và nụ, cọng sen đều được thể hiện một cách mang đầy tâm đạo. Đôi khi ở miệng phượng còn ngậm một chiếc lá đề để tượng trưng cho trí tuệ, cuống lá đề kết thành cụm vân xoắn như để biểu hiện quyền uy. Trong

trường hợp này người ta ngỡ như thấy phượng là linh vật của đất Phật, chim thiêng biết dùng giọng dịu hòa mà giảng về lẽ đạo. Phượng ở đình Phú Thượng trên thân còn điểm rất nhiều dao mác, có thể nghĩ nó còn là bầu trời đầy sấm sét mang lại móc ngọt cho trần gian sinh sôi.

Ở vị trí hai bên bàn thờ tại các ngôi đền và đình nhiều khi là những con hạc đứng trên rùa. Con hạc gỗ được tìm thấy ở đình Dục Tú (Cổ Loa - Hà Nội), với niên đại khoảng cuối thế kỷ XVII, được coi là con hạc sớm nhất hiện tìm thấy. Một con hạc khác tương tự ở một ngôi đình thuộc Thường Tín. Hạc thế kỷ XVIII được làm bằng gỗ, cao trên dưới 2m, cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX đã có khá nhiều hạc được làm bằng đồng, to như hạc gỗ.

Hạc có mỏ cò, tóc trĩ, cổ cao, đuôi ngắn, vẩy cá chép, cánh lông vũ nhưng điểm xuyết dao mác, thường được đứng trên rùa. Nhìn chung hạc của thế kỷ XVII, XVIII có nhiều chi tiết cách điệu, còn hạc từ thế kỷ XIX trở về sau, trừ một vài chi tiết ở đầu và lông gáy thì cơ thể chúng thường gần gũi với chim trong thực tế.

Trong tư cách là đồ thờ hạc thường biểu hiện cho tầng trên, còn rùa cho tầng dưới để hợp thành một thể âm dương đối đãi. Mỏ hạc thường ngậm một hạt tròn tượng cho viên ngọc pháp (giáo lý trong sáng như ngọc) như một vật thiêng tượng trưng cho khả năng giáo hóa chúng sinh.

Ở khoảng giữa đôi hạc người ta thường đặt một đỉnh ba hoặc bốn chân bằng đồng, đỉnh này thường có nắp là lân, đôi khi là lân hí cầu với tư cách nhìn ra để kiểm soát tâm hồn kẻ hành hương. Đỉnh thường để đốt trầm, có hai tai thường là

rồng cuốn thủy hoặc hổ phù phun mây. Thân của đỉnh thường tròn và có ba chân, mỗi chân là hình bóng của một *con quỳ* - linh vật chỉ có một đầu và một chân, người xưa nghĩ khi nó xuất hiện là điềm báo thánh nhân xuất thế. Cũng có nhiều đỉnh bốn chân, mang dạng vuông, nhưng về ý nghĩa cũng không có gì thay đổi. Nhiều khi giữa hai hạc có đỉnh ba chân không nắp, trường hợp này nó mang ý nghĩa là bàn tròn thái cực. Khi không có đỉnh lớn thì đỉnh hoặc bàn tròn thái cực được đặt ở trên bàn thờ chính sau bát hương. Vào cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX nhiều chiếc đỉnh được biến thể dưới dạng quả đào, hay được bổ sung các chi tiết gắn với *Dịch học* như biểu tượng về bát quái, kèm theo là trúc quân tử, có khi cả mai nữa.

Ở một số di tích gắn với Nho giáo (hay có sự tham gia của nhà Nho) thì linh vật được thờ thường là rồng (bên trái) và hổ (bên phải) để biểu hiện sự tụ hội của các trí thức và đề cao thần, vì rồng tượng cho học vị tiến sĩ và hổ tượng cho học vị cử nhân (long hổ hội). Trong nhiều trường hợp hổ còn biểu hiện cho sức mạnh trần gian nên một mình nó đứng ở cửa để gác cho thần. Cũng có khi nó được thể hiện với 5 con tượng cho 5 phương (vàng ở giữa, xanh - đông, trắng - tây, đỏ - nam, đen - bắc) sự hội tụ này là sức mạnh 5 phương của thế giới trần gian và bên dưới đã quy y thần, mà phổ biến nhất là quy y Thánh Mẫu để giữ yên thế giới ma quỷ. Đó là bàn thờ ở hạ ban của Thánh Mẫu Thượng Ngàn, cũng có khi ở một vị trí riêng hoặc hạ ban của các thần linh khác.

9. Kiệu thờ

Từ thời Mạc trở về trước hầu như chưa thấy bóng dáng

của kiệu thờ, cổ kiệu sớm nhất hiện nay có thể tìm được ở chùa Bà Tề, thuộc xã Liên Hiệp (Quốc Oai - Hà Tây), đó là cổ kiệu bát cống. Về sau, trong bố cục của các kiệu bát cống ít có sự thay đổi, mà phần nào chỉ có nghệ thuật trên kiệu mang nét tương ứng với thời kỳ sản sinh ra nó. Có nhiều loại kiệu khác nhau, ngoài bát cống còn kiệu long đình, kiệu vồng... Nhìn chung kiệu là một hiện vật chính trong đám rước của lễ hội, nó vượt cao hơn hẳn dòng người, như nhằm mục đích đề cao vị thần và để neo mắt khách hành hương.

Một bộ kiệu bát cống bao giờ cũng được kết bởi hai đòn dọc lớn có đầu đuôi đồng nhất với đầu đuôi rồng, hai xà giềng nối hai cổ và phần đuôi tạo nên một khung vững chắc. Trên khung đó nhiều khi người ta để một chiếc y như chiếc sập vừa bằng độ mở của kiệu. Chiếc sập này thường có rồng đua chạy hai bên và lưng là một mảng ván trang trí lớn. Tất cả các chi tiết ấy khiến cho nhiều khi sập thờ mang tư cách như một chiếc bành. Trên bành thường để ngai và bài vị (được rước từ hậu cung ra). Dưới hai đầu của xà giềng là đòn khiêng cũng kết cấu hình rồng theo kiểu đòn kiệu. Đặc điểm đáng chú ý của kiệu cổ truyền là xu hướng đẩy ngai và bài vị lên cao tạo thêm sự thành kính và sự dễ quan sát của tất cả mọi người. Trong ý thức ấy đòn chính của kiệu, ở phần tiếp nối với xà giềng, đều được làm vồng cong xuống dưới để phần thân nhô cao. Xà giềng ngang mang hình một rồng hai đầu, phần lưng nổi cao để đỡ đòn cái, cổ rồng vồng xuống tì lực lên đòn khiêng. Đòn khiêng cũng vươn lưng lên, như vậy cả ba hệ thống này cùng cong lên đã khiến cho kiệu có một độ cao nhất định, tạo sự bề thế, nhưng rất cân đối.

Đặc điểm thứ hai của kiệu là dày đặc các đề tài được

chạm tròn, chạm nổi, chạm thủng, bong kênh... ở phần trang trí, nhưng chúng phối hợp với nhau một cách hết sức hợp lý và nhuần nhuyễn. Ở đòn kiệu chính của thế kỷ XVII và XVIII, đầu rồng có xu hướng vươn bay ra phía trước với những đao mác ở gáy rồng song song vượt thẳng ra sau, tạo nên một độ vươn trong thế động. Vai đòn được chạm rồng hoặc lân, phần thân (lưng) đòn để trơn vì phải đội bành hoặc khám. Một giải pháp rất khéo là người xưa đã "phá đi" các nét thẳng thô cứng của bụng đòn bằng một "dạ cá", mà trung tâm của dạ thường chạm hổ phù kèm hai bên có vân xoắn hoặc chim phượng. Hai đòn giằng cũng trong một bố cục tương tự như *đòn cái* với bốn đầu rồng bay ra hai bên. Đòn khiêng là bốn rồng có bố cục gần như đòn chính, trừ phần tiếp nối với đòn giằng, lưng đòn đều được chạm trổ rất kỹ. Trong bố cục như nêu trên, mặc nhiên kiệu được nổi bật lên trong đám rước, cùng với các đồ nghi trượng ... chúng tạo nên một sự uy nghiêm cao, đầy chất nghệ thuật. Ở thế kỷ XVII, XVIII đầu và đuôi rồng chỉ ngóc cao vừa độ, thấp hơn tay bành, nhưng từ thế kỷ XIX trở về sau xu hướng này không được tuân thủ, mà chúng có phần ngóc cao lên. Đứng ở mặt trước của kiệu, phần chạm khắc đã neo mắt người xem, trực diện là ngai, bài vị và các đồ thờ kèm theo, còn ở phía sau chủ yếu là lưng bành, nơi đó thường chạm đặc kín rồng, phượng, cũng có khi là tứ linh. Song người ta còn muốn như gửi vào đó một số ước vọng nào đấy nên nhiều khi hình chạm mây nước, cây cỏ thiêng đã được phối hợp để tạo nên sự đối đãi của trời đất thông qua hệ thống tam sơn ở trục chính tâm.

Rước kiệu là một phần chính của sự thần, lòng tin của

con người đối với việc rước thường rất cao, nên trai kiệu phải được chọn lựa rất cẩn thận, ngoài sự quang quẻ, gia đình tốt tươi đầm ấm thì người đó bắt buộc phải có sức khỏe thật tốt. Vì khi đi rước, lúc qua một ngôi đền nào đó các thần chào nhau là kiệu quay, hoặc có khi vì một lý do nào đó mà nảy sinh hiện tượng xuất thần tập thể khiến kiệu bay, trường hợp này quân kiệu chạy băng băng trên đồng, có khi vượt lên đê rồi lại lộn xuống mà kiệu không hề đổ. Thực ra khi rước không ai định ra hiện tượng quay hay bay, nhưng sự đồn thổi từ trước đã tác động vào tâm của quân kiệu, nên khi sự việc xảy ra, với sự vận động của cỗ kiệu lớn, được chạm trở công phu, khiến lòng người chỉ còn như hướng tới sự linh thiêng. Trường hợp các quân kiệu được phát cho một ống đu đủ dài, không cần nói, thì gần như chắc chắn sẽ có hiện tượng kiệu bơi qua sông. Lúc đó quân kiệu đi ngấm ở dưới nước, đỡ kiệu bằng tay, thở bằng ống đu đủ, người xem như thấy kiệu dập dờn trên sóng nước lướt từ bờ nọ sang bờ kia. Những hiện tượng liên quan đến rước kiệu đã được diễn ra dưới nhiều hình thức khác nhau là bởi tập tục ở mỗi vùng có khác nhau và bởi lòng tin vào thần là vô giới hạn.

Trong đoàn rước nhiều khi kiệu bát cống là kiệu nữ thì thường đầu kiệu được thay bằng phượng. Tuy nhiên, cũng ít làng có kiệu phượng nên vẫn sử dụng kiệu rồng, người ta cũng có thể thay bằng một đòn dài để treo võng điều. Trường hợp này đòn thường có đầu phượng.

Với những kiệu long đình, thì ít khi được khiêng bằng đòn như ở kiệu bát cống, mà thông thường chiếc long đình (tương tự như một chiếc khám) được đặt trên một chiếc bàn khá cao, kiểu như nhang án, rồi lồng đòn đơn giản màu đỏ để

bốn người khiêng. Cũng có chiếc long đình có sáu mặt hoặc tám mặt được đặt trên một y bốn chân và được lắp đòn khiêng hình rồng .v.v... Các long đình này thường đi trước kiệu chính, trên đó người ta để hương nến và một số đồ lễ.

10. Chuông

Ở các di tích cổ truyền của người Việt chủ yếu chuông được sử dụng tại các ngôi chùa, nhưng trong quá trình phát triển nó cũng đã xuất hiện cả ở các ngôi quán đạo Lão, gần đây nó xuất hiện cả ở đền và phủ Mẫu... Trong hệ thống chuông phổ biến thường được chia làm nhiều loại, như *đại hồng chung*, *bảo chúng chung*, *gia trì chung*...

Trong các loại chuông kể trên, về hình thức tạo dáng, có nhiều dạng khác nhau, phổ biến là dạng có quai treo hình rồng, thân chuông hình trụ tròn. Từ khoảng thế kỷ XVIII trở về trước chủ yếu theo lối thượng thu hạ thách, khoảng bắt đầu từ thời Minh Mạng trở về sau phần nhiều chuông được làm dưới dạng hình trụ dài. Những chuông của thời kỳ Bắc thuộc thường theo kiểu Trung Hoa, ít có vành loe.

Quả chuông sớm nhất trên đất Việt, hiện biết được là của chùa Thanh Mai (ven tả ngạn sông Đáy - Thanh Oai - Hà Tây). Chuông có niên đại cụ thể được làm vào năm 798, to vừa phải, cao xấp xỉ 70cm, quai chuông là rồng với hai đầu chạy sang hai bên, cũng có thể coi đây là một đôi rồng xuất hiện sớm nhất trong nghệ thuật tạo hình trên đất Việt, chúng cùng phong cách với rồng trên bia đời Tùy (hiện vật bảo tàng Lịch sử, tìm thấy ở Thanh Hóa). Đỉnh chuông Thanh Mai có những vành tròn nhỏ, đường kính xấp xỉ 1 cm với những chấm nổi ở giữa, ít nhiều tương đồng với một dạng

hoa văn thời kỳ đồ đồng Đông Sơn. Dáng chuông thượng thu hạ thách, không vành, phần nào gần gũi với chuông Trung Hoa.

Quả chuông thứ hai được làm vào cuối đời Đường với niên đại vào thế kỷ thứ X. Hiện chuông được đặt tại ngôi đình nhỏ sát chân cầu Thăng Long, phía hữu ngân sông Hồng.

Quả chuông thứ ba là chuông chùa Vân Bản ở Đồ Sơn được làm vào khoảng thời Trần, đây là một quả chuông khá lớn tạm thời được coi là mở đầu cho một dạng chuông Việt. Cù lao chuông là đôi rồng mang phong cách nghệ thuật thế kỷ XIII, XIV, dáng chuông hình trụ với vai tròn, trên thon dưới nở, miệng chuông có gờ loe, thân chuông dài, thành chuông dày, tiếng ồm, ngân trầm vang xa, chuông cao hơn 1m... Đây là quả chuông may mắn còn sót lại vì một thời gian dài bị chìm dưới nước. Ở thời Lê sơ, thế kỷ XV, chưa tìm được một quả nào, nên sau chuông chùa Vân Bản là những quả chuông thời Mạc. Hiện nay ở Hà Nội còn giữ được một quả chuông có niên đại vào đời Mạc Mậu Hợp (1574) khá lớn, cũng cao trên 1m nhưng có phần thon hơn chuông thời Trần. Vào đầu thế kỷ XVII khi chạy lên Cao Bằng thì nhà Mạc cũng đã cho đúc hai quả chuông lớn vẫn theo phong cách truyền thống. Cùng thời gian đó chúng ta cũng đã tìm được hai quả chuông rất đẹp, một ở chùa Đại Bi (Hoài Đức - Hà Tây) được làm vào năm Hoàng Định thứ 14 - 1613. Quả chuông này khá lớn với rồng quai chuông còn mang phong cách Mạc. Vai chuông thon, miệng chuông hơi loe, thân chuông có vẻ mập mà không thon dài như quả chuông thời Mạc. Chuông cũng cao hơn 1m. Đây là một quả chuông đạt

được cả giá trị cao về nghệ thuật và niên đại. Vào năm 1619 một quả chuông tương tự kể cả về dáng hình trang trí và kích thước, được làm tại Hưng Thánh quán, tức chùa Mui, huyện Thường Tín - Hà Tây. Một quả chuông lớn được làm vào năm 1632 đã tìm thấy tại huyện Thuận Thành - Bắc Ninh, kích thước của chuông cũng xấp xỉ chuông chùa Mui. Vào nửa cuối thế kỷ thứ XVII nhiều quả chuông đã được tìm thấy như tại chùa Keo (Thái Bình), chùa Thầy (Hà Tây), chùa Quả Cảm (Đáp Cầu - Bắc Ninh) v.v... là những hiện vật hiếm hoi nổi dòng truyền thống của chuông Việt. Sau thời gian này, nhất là dưới thời chiến tranh nông dân ở thế kỷ XVIII, triều đình cho thu gom chuông để lấy đồng đúc tiền hoặc làm những việc khác, khiến cho chuông cổ đã bị phá hủy rất nhiều. Vào đời Cảnh Thịnh nhân dân ở nhiều cảnh chùa đã đúc lại chuông, nên hiện nay chúng ta gặp khá nhiều chuông có niên đại đời Cảnh Thịnh. Thời này có nhiều quả chuông rất đẹp và lớn, như ở chùa Phổ Quang (ven sông Hồng giáp Hà Nội, thuộc Văn Giang - Hưng Yên), và ở Lâm Dương quán (Đa Sĩ - thị xã Hà Đông). Ở dưới thời Gia Long, đầu thế kỷ XIX, nhân dân cũng có đúc chuông, nhưng chuông lớn thường được làm vào đời Minh Mạng và đầu đời Tự Đức, sau đó loại "đại hồng chung" thường chỉ ở cỡ trung bình. Từ thế kỷ XVIII trở lại đây, những quả chuông nổi tiếng phải kể tới chuông chùa Thiên Mụ được làm cao trên 2m, đẹp về dáng, mang nhiều ý nghĩa triết học phương Đông. Chuông cùng các hình trang trí đã biểu hiện sự dung hội của hai hệ tư tưởng Phật và Nho. Sang đầu thế kỷ XIX, phải kể tới một quả chuông mang nhiều giá trị nghệ thuật và khá lớn là ở chùa Quảng Bá - Tây Hồ (Hà Nội), rồi hai quả chuông treo ở Ngọ Môn (Huế). Rất tiếc là nhiều quả chuông lớn của thời

Nguyễn đã bị phá hủy trong chiến tranh. Tiếp theo thời kỳ này, một quả chuông được coi là rất lớn, cao trên 3m, với nhiều hình trang trí nổi, đây ý nghĩa Phật triết, đó là quả chuông chùa Cổ Lễ (Nam Định). Hiện nay nhân dân cũng tự động đúc chuông khá nhiều với ý thức tôn sùng Phật đạo.v.v...

Bố cục của chuông Việt nói chung tuy mỗi thời có một dáng khác nhau, song thường thống nhất với ba phần: phần trên là quai chuông với đôi rồng chụm đuôi chạy ra, góc đầu lên, ngực và hai chân trước bầu lấy đỉnh chuông. Thân chuông chiếm phần chính thường được chia làm bốn ô để ghi bài minh nói về cảnh chùa, về giá trị tâm linh của chuông, đồng thời ghi cả tên người công đức và niên đại. Phần dưới của thân chuông kể từ núm gõ trở xuống, chiếm một tỷ lệ nhỏ, chỉ bằng một phần ba thân trên, cũng có khi ghi tên những người công đức, hoặc đúc nổi các hình trang trí tứ linh, đồ bát bửu, hay những trang trí khác. Dưới phần này là vành chuông loe ra, thường được đúc cánh sen nổi, hoặc những hình trang trí như sóng nước, sóng bạc đầu, quả lô, cây thiên mệnh...

Về xuất xứ của chuông chùa, cho đến nay chưa có tài liệu nào nói được chân xác. Theo như kinh "Tăng Nhất A Hàm" thì mỗi khi nghe tiếng chuông chùa ngân lên thì những hình phạt trong các âm đạo tạm thời dừng nghỉ, chúng sinh nào đang chịu những hình phạt ấy cũng được tạm thời yên vui.

Trong truyện *Cảm thông* cũng có chép rằng: ngày xưa khi Đức Phật Cẩu Lưu Tôn ở tại viện Tu Đà La, xứ Càn Trúc, đã có tạo một quả chuông bằng đá xanh thường đánh vào những lúc mặt trời vừa mọc. Khi tiếng chuông ấy ngân lên

thì trong ánh sáng mặt trời có các vị hóa Phật hiện ra, diễn nói 12 bộ kinh, làm cho người nghe chứng được thánh quả không kể xiết.

Trong bộ *Kim Cang chi* cũng có chép: Hiếu Cao hoàng đế nhà Đường, nhân vì nghe lời sàm tấu của Tống Tể Khưu giết lầm kẻ tốt mang tên là Hòa Châu, nên khi chết bị đọa vào địa ngục. Một hôm có người bị bạo tử (chết thình lình) hồn người đi lạc vào địa ngục ấy, thấy một tội nhân đang bị gông cùm kìm kẹp đánh đập rất khổ sở, hỏi ra mới biết là vua Hiếu Cao đời nhà Đường. Vua gọi người bạo tử ấy bảo rằng: nhờ người trở lại dương thế nói giùm với hậu chúa ta rằng: hãy vì ta mà đúc chuông cúng dường và làm các việc phước thiện. Khi trở lại dương thế, người bạo tử ấy liền đến bái yết với hậu chúa và chuyển lời nhắn nhủ của vua Hiếu Cao. Nghe vậy, hậu chúa liền thân hành đến chùa Thanh Lương phát nguyện đúc một quả chuông để cúng dường và cầu siêu cho Hiếu Cao hoàng đế (tích này ở trong bộ *Bách Trượng thanh quy*, quyển thứ 87). Đồng thời trong kinh Lăng Nghiêm, đức Phật cũng bảo ngài La Hâu La đánh chuông để giảng giáo lý viên thường cho ngài A Nan nghe. Vì thế ta hiểu rằng chuông đã có từ thuở đức Thế Tôn còn tại thế rồi vậy ⁽³⁾.

Chuông là một loại hình đồ thờ, một di vật quý giá, mang ý nghĩa rất sâu xa về lễ đạo. "Đại hồng chung" là loại chuông lớn và chính của chùa, thường được treo ở gác chuông hoặc ở đầu hồi trong tòa tiền đường, nhiều khi cũng gọi là chuông U

³ Dẫn lại theo Thích Giác Lâm - Nghi lễ, tập 2, in Rôneo.

Minh, thường đánh vào lúc đầu hôm (chuông thu không) và cuối đêm rạng sáng. Tiếng thu không lúc chập tối như nhắc nhở cơn vô thường sẽ rất nhanh chóng đến với mọi người. Người Phật tử mỗi khi nghe tiếng thu không lòng cảm thấy nhẹ nhàng, thanh thản như đứng bên bờ của sự giác ngộ. Tiếng chuông đánh lúc cuối đêm rạng sáng mang ý nghĩa thức tỉnh, thúc đẩy con người tinh tiến tu hành để mong vượt ra ngoài tội lỗi tối tăm đau khổ của kiếp luân hồi. Cả thu không lẫn chuông cảnh tỉnh đều được đánh 108 tiếng với ba hồi, mỗi hồi 35 tiếng và 3 tiếng kết thúc trong lời cầu nguyện của chính nhà sư. Cách đánh này nhằm loại trừ 108 phiền não căn bản của chúng sinh, đồng thời làm trí tuệ tăng trưởng.

"Bảo chúng chung": cũng gọi là Tăng đường chung, là loại chuông nhỏ dùng để báo tin nhóm họp đại chúng hoặc thụ trai, khoá lễ... trong các tự viện.

"Gia trì chung": loại chuông dùng để đánh trong các trường hợp gắn với các câu kinh câu sấm, ra hiệu khi bắt đầu hoặc chấm dứt buổi lễ cầu kinh, đồng thời cũng để điều hòa người tụng kinh lễ Phật được nhịp nhàng, đều đặn, hướng người ta chú tâm vào con đường duy nhất là trí tâm. Chuông gia trì thường được đặt ở trước bàn thờ, mang dáng dấp như chiếc bát khất thực, to nhỏ không nhất định, thường được kê trên một đế tròn bằng vải cuộn, ít khi có chuông treo.

11. Khánh - bảng

Bảng và khánh là một trong các món pháp khí của Phật giáo, dùng vào cả ngày lẫn đêm ở các tăng lâm, tu viện, Phật học viện... Cả xưa lẫn nay chúng còn thường được dùng làm

hiệu lệnh báo tin giờ tu học, tụng kinh, thọ trai, chấp tác... cho chúng tăng.

Theo trong sách *Tượng khí tiêu*, quyển thứ 18 có chép rằng: "ngài Vân Chương nói: hình của bảng giống như đám mây nên người ta cũng gọi tên của bảng ấy là vân bảng". Còn theo như ngài tục sư lão hòa thượng có thuật rằng: vua Tống Thái Tổ cho rằng: "tiếng trống hay làm giật mình người ngủ, nên thay vì dùng trống, vua Tống Thái Tổ lại chế ra thiết khánh" (khánh bằng thiết hoặc đồng). Loại khánh này cũng gọi là vân bảng vì hình dáng của nó giống như cánh dơi, trên bề lưng lẩn mặt có những đám mây qua lại. Loại này có chỗ gọi là chinh vậy. Theo như ngài Vân Chương trong sách *Tượng khí tiêu* nói trên thì hình ảnh của bảng giống như đám mây và làm bằng đồng, thiết. Nhưng nay ở các tông lâm, tự viện thì dùng bằng gỗ và chạm trổ theo hình bán kính bát giác. Bề cao của bảng khoảng chừng bốn tấc tây (một tấc tây bằng 10 cm) và bề rộng khoảng độ hai tấc tây. Bảng cũng được thay thế cho trống và dùng trong trường hợp nói trên, đồng thời phân phát đồ cúng dường hay xử đoán những việc của chúng tăng... Bảng và khánh ấy trong luật thường gọi là *kiến chùy thân*. Cách dùng không khác nhau mấy, chỉ có hình thức và nhiên liệu chế tác có khác mà thôi. Ngày xưa thiết và đồng còn hiếm hoi nên có nơi các tổ sư làm bằng đá cẩm thạch - loại đá tiếng kêu tương tự như loại khánh đồng thường và nhỏ tiếng hơn. Ở các chùa tổ xưa loại này đôi khi cũng còn dùng. Còn ngày nay ở các tông lâm tuy cũng có sắm khánh nhưng ít dùng đến, chỉ chuyên dùng bảng mà thôi ⁽⁴⁾.

⁴ (Theo Thích Giác Lâm - Sdd).

Trong hệ thống khánh bảg, thông thường khánh được làm bằng đồng, còn bảg hay được làm bằng gỗ. Có lẽ những khánh bảg cũng đã bị thu hồi như chuông, nên các khánh cổ ít gặp. Vì thế chiếc khánh đồng có niên đại vào đời Vĩnh Trị thứ hai (1677) hiện đặt tại chùa Thiên Mụ (Huế) được tạm coi là cổ nhất. Đặc điểm của khánh mang dạng như con dơi đang bay, viền quanh là hệ thống dây leo tay mướp nổi. Đáng quan tâm là vú khánh được thể hiện thành một mặt trời tỏa những đao mác, phía trên đó là chòm thất tinh đã như một khẳng định đây là chiếc khánh gắn với triều đình. Điểm trên nền khánh là 28 chòm sao khác (nhị thập bát tú), ít nhất đã biểu hiện về bầu trời văn học, như một dạng "tao đàn" dưới thời Lê Thánh Tông.

Một chiếc khánh khác thuộc chùa Đại Bi (Vân Lũng - An Khánh - Hoài Đức - Hà Tây) cũng có kích thước xấp xỉ khánh chùa Thiên Mụ, được làm vào đời Cảnh Hưng thứ sáu (1745). Chiếc khánh này có hai đầu cong lên rồi cuộn lại. Ngoài bài minh, đỉnh khánh đề rõ ràng "Phúc Lâm viên Đại Bi tự tứ linh bảo khánh". Rõ ràng chiếc khánh này lấy ý nghĩa của long, ly, quy, phượng làm trọng tâm. Ở chính giữa, phía trên, giáp với cổ khánh là một con rồng uốn lượn trong mây, dưới rồng (ở bụng khánh) là một long mã đang chạy trên sóng nước, lưng đội vú khánh có viền đồ hình bát quái. Hai bên, phía trên, là đôi phượng vũ như nằm ấp trên ổ mây cuộn. Dưới bụng cả hai phượng là đôi rùa đang bơi. Có thể nghĩ rằng "bộ tứ linh" kể trên hiện được coi như sớm nhất, cùng được tạo tác trên một không gian trang trí. (Kích thước của khánh như sau: bề ngang 136cm; độ cao nhất 88cm; dày 3 cm).

Vào sau thời gian này khánh đồng đã được tìm thấy ở nhiều nơi, như tại chùa Thầy (Hà Tây), chùa Đọi (Hà Nam) rồi nhiều chùa khác v.v.... Xu hướng trang trí của chúng đơn giản dần, ngược lại nhiều khánh lại lấy bài minh làm trọng (như bài minh của Phan Huy Thực trên khánh chùa Thầy đã nói lên ý nghĩa triết học của tiếng khánh, đồng thời cũng thoáng biểu hiện về tư tưởng Thiền, Lão ở trong một số nhà Nho...).

Một dạng khánh bằng đá cũng khá phổ biến ở nước ta, hiện nay có thể nghĩ khánh chùa Tam Sơn được làm vào cuối thế kỷ XVII ở Tiên Sơn - Bắc Ninh được coi là đẹp nhất: Khánh có đường viền hoa dây linh thú và đao mác. Lòng khánh chạm phượng ở hai góc, đuôi áp mặt trời mặt trăng, như mang nhiều ý nghĩa linh thiêng. Kích thước của khánh bằng hoặc lớn hơn khánh đồng, song độ dày có khi tới trên 10 cm. Những khánh đá sau thời kỳ này thường đơn giản, ít trang trí như khánh ở chùa Sủi, chùa Kiến Sơ (Gia Lâm - Hà Nội).v.v....

Những bảng gỗ đẹp và lớn nhất có lẽ là ở chùa Đậu (Thường Tín - Hà Tây). Bảng thường có dạng hình chữ nhật "chém" hai góc trên. Bảng chùa Đậu cao xấp xỉ 70cm, rộng tới hơn 130cm, đó là một tác phẩm nghệ thuật được chạm đầy mây cuộn, ẩn hiện trong đó là đôi rồng cùng châu vào trung tâm là một cụm vân xoắn hình chữ S bốc lửa. Rõ ràng đây là một đồ thờ mà người ta tin rằng khi gõ bảng là biểu hiện lời cầu cho sấm chớp và mây trời vân vũ để đem đến cho muôn loài nguồn nước phồn thực. Hiện vật này gần như duy nhất và có niên đại vào cuối thế kỷ XVII.

12. Mõ

Mõ thường được dùng ở trong chùa, chủ yếu được làm bằng gỗ, dưới nhiều dạng khác nhau. Theo tập san *Nghi lễ* thì :

"A. Xuất xứ: trong bộ sách *Sắc tu thanh quy pháp khí* về chương mộc ngữ có chép rằng: lời tương truyền: loài cá luôn luôn thức không bao giờ ngủ và rất hoạt động. Vì vậy, khi tạo loại pháp khí về mõ, thời chạm trở kiểu cách của mõ theo hình con cá, có ý nghĩa là: bởi vì tiếng mõ có thể đánh thức được hồn tỉnh làm cho mọi người tỉnh cơn mê muội...!

Trong sách *Chính ngôn* đời nhà Đường cũng có chép rằng: có một người bạch y đến hỏi một vị trưởng lão ở Thiên Trúc rằng: vì sao ở các tăng xá đều có treo mõ? Vị trưởng lão trả lời: vì để cảnh tỉnh chúng tăng tại các tăng xá, tự viện ấy. Người bạch y lại hỏi tiếp: nhưng tại sao lại tạc hình con cá ? Vị trưởng lão nọ không trả lời được, người bạch y lại liền đến hỏi ngài Ngộ Biện, ngài này giải thích rằng: cá là loại không khi nào nhắm mắt và thích hoạt động, cũng vì muốn cho người tu hành ngày đêm quên ngủ, gắng công tu tập, mau chứng được đạo quả, nên treo và đánh mõ tạc hình con cá là có ý nghĩa như vậy.

B. Ý nghĩa và cách sử dụng: mõ có hai loại là mõ chạm trở theo hình bầu dục có tạc đầu cá và mõ hình điệu chạm nguyên hình con cá nằm dài. Loại mõ hình bầu dục nói trên dùng để đánh trong khi tụng niệm, còn loại mõ hình điệu thì thường treo ở nhà trù và để đánh báo tin giờ thọ trai.

Đánh mõ có hai ý: một là để khi tụng niệm được nhịp nhàng đều đặn, không lộn xộn, và như thế vừa giữ được vẻ

trang nghiêm và nhất là làm cho người tụng niệm không bị rối trí loạn tâm, để chuyên chú vào lời kinh tiếng pháp. Hai là, để cảnh tỉnh tâm trí người tụng niệm khỏi bị hôn trầm, và cũng chính vì ý này mà quai mõ, thân mõ thường chạm trở hình loài cá, là một loài không bao giờ ngủ luân-luôn tỉnh táo vậy. Bởi vậy người đánh mõ gọi tên là "duyet chúng", tên này có nghĩa là làm đẹp lòng chúng trong khi tụng niệm, nên đánh mõ tụng niệm không phải là chuyện dễ, nếu đánh không có quy củ, phép tắc và lộn xộn, thời không hướng người tụng vào một con đường duy nhất, thì khó nhất tâm tránh niệm, rốt cuộc buổi lễ tụng niệm ấy không gặt hái được thành quả là bao. Chính ngay vị Duy Na cũng vậy, bởi vì vị này nắm giữ mực thước, điều hành buổi lễ nên lại càng chú ý nhiều hơn nữa. Đánh mõ ở nhà chúng, đồng thời cũng còn có ý là để báo tin giờ thọ trai, tụ tập... trong các tùng lâm, tự viện như cách dùng bảng, khánh... vậy.

Mõ gắn với đạo Phật, chắc chắn có từ rất sớm, với chất liệu bằng gỗ nên hầu như khó có thể tìm được dấu vết vật chất của nó trước thế kỷ XVI. Chiếc mõ sớm nhất hiện có thể còn thấy được là do từ ngôi chùa nào đó bị lưu lạc đến đền Yết Kiêu (Tứ Kỳ - Hải Dương). Đây là một chiếc mõ khá lớn được làm dọc theo thân gỗ với hình thức bên ngoài là một cá hóa rồng. Những chi tiết của đầu rồng và những đao mảnh nhẹ, dài bay ra sau phủ lên thân đã cho phép chúng ta xác định về niên đại tương đối của mõ (nửa cuối thế kỷ XVI). Có thể nghĩ mõ đền Yết Kiêu khá đẹp và cổ nhất trong các mõ hiện biết.

Dạng mõ hình cá như kể trên có lẽ từ thời sau không được làm bằng gỗ mít nữa, nên chúng khó bền vững, vì thế

suốt cả thế kỷ XVII chúng ta khó gặp. Tới thế kỷ XIX đây đó mõ cá lớn cũng lại xuất hiện, song không nhiều. Trong đó chiếc mõ ở chùa Thổ Hà (nay đặt tại đình) được coi như một dẫn chứng. Chiếc mõ này ở lĩnh vực nghệ thuật khó có thể so sánh với mõ ở đền Yết Kiêu.

Dạng mõ phổ biến nhất trong các ngôi chùa là mõ tròn. Chúng có nhiều dạng to nhỏ khác nhau, có cái chỉ bằng nửa nắm tay, nhưng có cái to bằng chiếc thúng (đường kính xấp xỉ 50 cm). Hầu như các mõ đều được trang trí, ít thì vài cụm mây, nhiều thì cũng chỉ là một đầu rồng há miệng cắn đuôi mõ. Trong hình thức này có nhiều ý kiến khác nhau :

- Coi đầu rồng là hống hù và miệng mõ cũng đồng nhất với miệng hống hù.

- Ý kiến thứ hai coi đó là miệng cóc để đồng nhất tiếng mõ với sự cầu xin nguồn nước.

- Ý kiến thứ ba coi là miệng cá thần trong ý thức nhắc nhở người tu hành cần phải chuyên tâm.

Tuy nhiên, do sự tản mạn của nhận thức, nên mõ đã có sự biến đổi về trang trí ở thời gian gần đây. Chúng ta đã tìm được những chiếc mõ lớn mà đuôi mõ được thể hiện bằng hai đầu rồng châu trong thế chạm tròn, còn thân rồng được chạm chìm trên mặt mõ.

Gần đây do chiếc mõ bước một chân ra ngoài xã hội, nên chúng phần nào đã chuyển hóa về hình thức, phổ biến là hình cóc ngồi, đôi khi nó cũng hoá thân dưới dạng con lân hoặc các hình thức khác.

13. Trống thờ

Vào thời cổ đại, với nền văn minh Đông Sơn, người Việt đã đúc được nhiều trống đồng. Những trống này với hình trang trí có nhiều đề tài về biểu tượng thiên nhiên, con người, chim, thú, thuyền... Theo ý kiến của các nhà khoa học thì trống đồng mang rất nhiều ý nghĩa, như biểu hiện về quyền uy của tù trưởng, của lịch pháp, cũng có người còn nghĩ tới nó là biểu tượng để giao tiếp với tầng trên. Song, những hiện vật của thời kỳ xa xưa ấy giữ vai trò gì trong đồ thờ thì chưa xác định được rõ ràng. Vào thời kỳ quân chủ nhiều trống đồng đã mang tư cách trống trận, lịch sử cho biết tướng giặc nghe tiếng trống của người Việt đã sợ bạt cả tóc. Những chiếc trống trận ấy có liên quan gì đến đền Đồng Cổ (Bưởi - Hà Nội), mà các vua nhà Lý thường đem quan lại đến để thề với nhau?... Tất nhiên chiếc trống cổ này hiện nay cũng không còn nữa. Với đền Đồng Cổ chắc chắn trống đã trở thành vật thiêng liêng, được thần hóa, là một biểu tượng của hạnh phúc và quyền uy. Song hình dạng của nó có bắt nguồn từ các dạng trống Đông Sơn hay không thì giờ đây chúng ta chưa thể biết được. Tới thời Tây Sơn, cuối thế kỷ XVIII, rất may mắn chúng ta đã tìm được một chiếc trống đồng được đặt thờ tại chùa làng ở Gia Lâm (nay là hiện vật của Bảo tàng Lịch sử). Về hình dáng trống này đã tương tự như trống da loại trung hiện nay, cũng có tang khum khum cong tròn đều và chỉ được đúc kín một mặt. Những kiểu thức như trống Tây Sơn có nhiều người nghĩ nó gần với hình dáng của trống da, mà trống da thì ít nhiều chịu ảnh hưởng của Trung Hoa.

Trong nhận thức của người Việt, trống có các tên gọi

khác nhau tùy theo kích cỡ và chức năng. Với tư cách là đồ thờ, người xưa thường gọi những trống lớn là trống sấm, những trống này thường có kích thước mặt xấp xỉ từ 50 cm trở lên, đôi khi có mặt trống được thưng bằng da của cả con trâu mộng. Chiều cao của trống tương ứng xấp xỉ 70cm cho tới trên 1,5m (như trống chùa Thầy và một vài nơi khác). Những trống sấm xưa kia thường được treo trên giá với hình thức chạm trổ rất kỹ. Trống sấm của đền vua Đinh (Hoa Lư - Ninh Bình) có giá treo được coi như một hiện vật nghệ thuật vào loại sớm nhất nước ta - khoảng cuối thế kỷ XVII. Đinh của giá trống là đôi rồng đầy đao mác chạy ra, viền mép trên là thân rồng, hình thức rồng hai đầu chung thân này khiến chúng ta dễ nghĩ tới con sông trong nghệ thuật Mường hay rồng trên bàn đạp yên ngựa có từ thời Trần, kiểu thức như kể trên được nhiều Nhà nghiên cứu mỹ thuật cổ truyền cho rằng là của Việt, ít có ở Trung Hoa. Dưới bụng đôi rồng này còn được chạm một đôi rồng khác chầu mặt trời. Tiếp dưới là một đòn ngang ăn mộng vào đầu hai cột để tạo nên chiếc giá treo trống. Hai góc áp sát cột và đôi bụng giá treo là hai đầu rồng theo kiểu đầu dư của kiến trúc, thân cột cũng được chạm trổ hình rồng rất kỹ, rồi chôn chân vào một đế kết cấu kiểu đầu "con sơn". Chiếc trống đại gốc của đền cũng không khác lắm so với các trống ở các di tích tương ứng. Tang trống sơn màu đỏ mận làm nền cho những hình trang trí mây cuộn và rồng được vẽ bằng nhũ vàng. Mặt trống được viền xung quanh mép là hàng văn chữ S nằm ngang nối nhau. Trung tâm là hình tròn "lưỡng nghi".

Ở các giá trống thời sau thường đơn giản hơn, nhiều khi đòn treo trống chỉ gồm đôi rồng chạy ra, có thân đồng nhất

với đôn. Cũng có khi không có rồng mà đôn này chỉ được điểm vài cụm mây cuộn cân xứng. Các cụ ở Hoa Lư cũng như ở nhiều nơi cho biết rằng trong những trường hợp này rồng được đồng nhất với bầu trời mây, đao của chúng gắn với sấm chớp... đó là một hợp thể chứa đựng "gốc gác" của nguồn nước. Còn chiếc trống với tang màu đỏ và rồng, mây như biểu hiện cho bầu trời sinh khí. Hoa văn chữ S cũng được coi là hình tượng của chớp. Khi tiếng trống rung lên, là lưỡng nghi đối đãi, trời đất vận xoay, đồng thời người ta coi như đó là tiếng sấm gọi mưa gọi mùa để cho muôn loài sinh sôi theo quy luật thường hằng của tạo hóa.

Suy cho cùng trống sấm ở trong các di tích đã có một ý nghĩa về việc cầu phồn thực mà đối với dân ta là việc cầu mưa. Dần dần những trống này trở thành trống hội làm náo nức lòng người, đồng thời cũng là lời cầu phúc tới muôn nhà. Ở trong các ngôi đình, đền gắn nhiều với việc rước kiệu còn có chiếc trống khẫu (cũng mang tư cách trống lệnh), trống nhỏ dày độ 7, 8 cm, mặt rộng khoảng từ 20 đến 30cm, có gắn chiếc cán để cầm. Trống này được điểm để chỉ huy quân kiệu, tạo nên thế trang nghiêm trật tự.

Với những ngôi chùa thuần thờ Phật, khi xưa thường không có trống da (vì xuất phát từ tâm từ bi). Những ngôi chùa kiêm tính chất đền (vừa thờ Phật, vừa thờ Thánh) thì trống da cũng đã xuất hiện.

Trong Tập san Nghi Lễ có ghi ý nghĩa về trống trong đạo Phật, như sau:

"... a) *Xuất xứ*: Trong kinh Kim Quang minh có chép: Một hôm Ngài tin tưởng Bồ Tát nằm mộng thấy một cái trống

thật lớn bằng vàng. Trống ấy có chiếu ra hào quang sáng rực như mặt trời. Trong hào quang có rất nhiều Đức Phật đang ngồi trên toà sen lưu ly đặt dưới những gốc cây báu. Chung quanh các Đức Phật đều có trăm nghìn ức các vị đại đệ tử ngồi chăm chú nghe pháp. Lúc bấy giờ có một người ngồi như vị giáo sĩ của đạo Bà La Môn đang cầm dùi trống đánh mạnh vào chiếc trống vàng nói trên, tiếng trống vang rền nghe như lời kinh sám hối, khi đã tỉnh mộng, Ngài tin tưởng Bồ Tát liền đem những điềm mà mình đã được nghe thấy trong giấc mộng trình lên Đức Thế Tôn. Trong kinh Lăng Nghiêm cũng có chép: này A Nan (lời Đức Phật) người hãy nghe tiếng trống mỗi khi dọn cơm xong và tiếng chuông mỗi khi nhóm họp đại chúng trong tịnh xá Kỳ Đà này. Tiếng trống hoặc tiếng chuông ấy trước sau nối tiếp nhau. Vậy theo ý ông, mỗi khi ông nghe được các thứ tiếng ấy là vì nó tự bay đến bên tai ông, hay tai của ông đến nơi chỗ phát tiếng ấy?

b) Ý nghĩa và cách sử dụng: trống có hai loại là trống đại và trống tiểu. Tiểu tức là trống kinh. Đại là thứ trống lớn đánh trong những lúc như trước khi đánh chuông U vào đầu hôm và cuối đêm. Cách đánh theo thể thức bài tam luân cửu chuyển. Những bài kệ đánh trống ấy có ý nghĩa là: vì tiếng trống tượng trưng cho chánh pháp, chúng sanh một khi nghe tiếng trống chánh pháp ấy thì nghiệp chướng tất tiêu trừ và sẽ được thoát ly luân hồi sanh tử.

Ngoài ra, trong những khi thuyết pháp, khi làm lễ lớn ở điện Phật, cũng đều có dùng thứ trống lớn này. Còn khi thăng tòa thuyết pháp thì đánh ba hồi lời để triệu tập thánh chúng, cũng gọi là trống phổ cáo. Còn khi làm các lễ lớn như thỉnh Tam bảo, khai kinh, cúng ngọ... thì đánh theo thể thức

bài Bát Nhã hội mà thường gọi là chuông trống bát nhã vậy.

Còn trống tiêu là thứ trống nhỏ dùng đánh trong những lúc tụng kinh bài sám và các trai đàn lớn v.v.. nên cũng gọi là trống kinh. Cách đánh trống này rất phức tạp, không có một quy luật thống nhất nào cả, thế nên mỗi địa phương cách đánh đều khác nhau, nhưng đại khái là chỉ đánh theo nhịp và âm vận trầm bổng của các bài kinh, sám, tán tụng mà thôi. Thứ nữa là giúp thêm cho buổi lễ tăng phần trang nghiêm long trọng và cũng là một món nhạc khí trong các thứ nhạc khác để cúng dường tam bảo vậy ⁽⁵⁾.

14. Trụ thờ bằng đá

Cột thờ mang tư cách trụ vũ trụ đã thấy xuất hiện ở rất nhiều nơi trên thế giới. Những trụ Men hia từng gặp ở bầu trời châu Âu, rồi những trụ đá ở ven biển Xênegan châu Phi, những trụ khác ở Ấn Độ mà điển hình như trụ sắt Lumbini cao xấp xỉ 8m. Vượt qua trung tâm văn minh cổ đại của nhân loại này đến miền hoang dã của người A Sam, biên giới phía bắc

Miến - Ấn Độ với tục săn đầu đặt lên trên các trụ đá ở ruộng. Từ đó về với người Mường ở Việt Nam, với những ngôi mộ viên đá suốt, mà người dân vẫn đinh ninh rằng trên những hòn đá ấy linh hồn các kiếp đời đã qua, vào lúc nhá nhem tối thường đứng để nhìn về làng...

Có thể mỗi dân tộc có nhận thức khác nhau về những cây cột. Song, trên cơ bản những nhà nghiên cứu thường nhất trí

⁵ Thích Giác Lâm (soạn) - in Rónêô (nội tự) (Sài Gòn trước năm 1975), Tập II, tr 26 - 27.

với nhau một trong những ý nghĩa của chúng là mang tư cách "trục vũ trụ" - một chiếc cột nối tầng dưới và tầng trên - cũng có nghĩa nó có sức linh để chuyển sinh khí qua các tầng thế giới.

Dưới dạng đồ thờ, ở nước ta có nhiều loại cột khác nhau, nhưng quy lại thường phổ biến trong hai loại: trụ đá thờ và cây hương.

14.1. Trụ thờ: có thể thấy được dưới dạng cột kinh hay trụ có trang trí khá lớn, một trong những điển hình của mỹ thuật cổ dưới thời quân chủ là cột chùa Giạm. Chùa Giạm là một Đại Danh Lam, được làm vào năm 1086, do nguyên phiỠ Lan đứng hưng công. Ngôi chùa đó đã bị huỷ hoại theo thời gian. Ngày nay, bên sườn núi Giạm chỉ còn lại bốn cấp nền lặng vắng với những bức tường đá khối xếp vĩa lạnh lùng. Trong sự đổ vỡ tàn hoang đó, một chút may mắn còn sót lại là chiếc cột đá lớn ở cấp nền thứ hai (từ dưới lên). Với tư cách là một chiếc cột riêng biệt, không phải là bộ phận thuộc kết cấu của một kiến trúc nào, cột chùa Giạm được coi như lớn nhất trong những cột đá còn tồn tại của mỹ thuật cổ nước ta. Cùng mang một ý nghĩa ít nhiều tương tự như cột chùa Giạm còn có cột chùa Linh Xứng, cột chùa Diên Hựu (Một Cột) và còn có thể ở nhiều chùa khác (Bà Tấm ?...). Thực ra trước thời Lý cũng đã có nhiều cột đá, nhưng đó là những cột mang tính chất khác. Vào đời Đinh Tiên Hoàng ở Hoa Lư có nhiều cột đá nhỏ ghi kinh Phật, mỗi cột chỉ cao trên dưới 1m. Dưới triều tiền Lê, cũng ở Hoa Lư, một cột đá ghi kinh khác cao xấp xỉ 3m đã được dựng tại chùa Nhất Trụ. Hình thức này cũng còn được lập lại ở thời Trần, trên hai cột đá lớn trước cây tháp của chùa Phổ Minh... Có lẽ những cột kinh như kể

trên chỉ cùng chung một ý nghĩa với cột chùa Giạm ở chỗ cầu mong sự vĩnh hằng, mong cho Phật pháp dài lâu...

Cột chùa Giạm thông thường còn được gọi là "cột biểu", đó là cây cột quý. Tới thế kỷ XIX các vua triều Nguyễn còn sử dụng cột biểu để biểu thị uy quyền tối thượng. Ở các lăng mộ Huế cột biểu được xây vuông cao, thường bố trí hai cột hai bên, như mang sự phối hợp của âm dương. Tất nhiên các cột này chỉ còn như duy trì một ý nghĩa mang tính chất linh thiêng lắng đọng, tồn tại trong tâm thức dân tộc ta. Nhiều cuộc điều tra cho thấy trên thực tế người ta đã quên đi những ý nghĩa khởi nguyên của cột để về hình thức "cột biểu" Nguyễn đã mất đi dáng vẻ của cột chùa Giạm, nó như một cây tháp bốn mặt, song không chia tầng...

Điểm lại các cây cột, với tư cách là một di vật độc lập, trong cả chặng dài lịch sử để thấy cột chùa Giạm được nổi lên như một điển hình.

a) Bố cục cột chùa Giạm :

Cột nằm ở phía ngoài bên trái cấp nền thứ hai. Bệ cột là một nền tròn với đường kính 4,5m; cao xấp xỉ 1m, xung quanh bó đá tảng. Chân các viên đá tảng được gọt cong hình vỏ măng, lồi hẳn ra, nối nhau, hợp thành một đế nổi khối chắc chắn. Mặt đứng của các viên đá được chạm hai loại "sóng" đối nhau. Lớp dưới là sóng nước với các đường cong lượn song hàng. Lớp trên là "sóng" hình nấm theo kiểu thót chân xòe tán, chân mở rộng nối nhau, cứ giữa hai ngọn lớn lại nhô lên ngang hàng một ngọn phụ. Chính giữa nền bệ là chiếc cột với hai phần rõ rệt. Nửa dưới cột theo hình khối bốn mặt, cạnh ở chân dài ngắn hơn kém nhau chút ít (1,4m và

1,6m). Lên cao khoảng 1,8m góc đứng của cột được gọt trở thành một đế tròn cao gần 0,4m như làm bệ đỡ cho phần trên.

Phần trên là một khối trụ không tròn hẳn, theo kiểu "thượng thu hạ thách" cao khoảng 1,95m có đường kính dưới xấp xỉ 1,3m. Bao quanh mặt phía dưới khối trụ (chiếm độ cao khoảng gần 1m) là đôi rồng được chạm nổi khối ngoắc đuôi với nhau rồi chạy từ sau ra trước. Phía trên, gần đầu cột, người ta đã khoét một số lỗ nông hình cửa vòm cuốn với kích thước to nhỏ không đều nhau. Phần đỉnh cột, ở một phía còn bị khoét xuống thành một bậc thấp nữa (bậc này cao xấp xỉ khoảng 0,25m).

b). Một số ý kiến quanh cột đá chùa Giạm

Vào những năm 60 của thế kỷ này, một số người (ở Vụ Bảo tồn Bảo tàng) đã nghĩ tới cột đá chùa Giạm là một bộ phận của kiến trúc theo dạng chùa Một Cột, họ cho rằng những lỗ nông ở đầu cột là miệng đứng chân của các con chổng, đỡ rầm ngôi chùa nhỏ ⁽⁶⁾ (?!). Ý kiến này không tồn tại được lâu, bởi nó thiếu cơ sở khoa học. Người ta thấy rõ ràng rằng - chỉ một trận bão thì ngôi chùa chênh vênh theo cảm nghĩ đó sẽ bị mất dạng.

Cây cột cũng không thích ứng cho việc cắm cờ hay cắm phướn như một số người đã thoáng nghĩ tới.

Gần đây, một tác giả trong cuốn *Nông thôn Việt Nam trong lịch sử* H.1977 đã dè dặt đưa vào chú thích một hướng suy nghĩ mới - Cột chùa Giạm là hình ảnh của Linga. Đó là

⁶ ý kiến này được Nguyễn Hùng Vĩ (giảng viên khoa Văn - Đại học Quốc gia Hà Nội) nhắc lại trên Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật - năm 2000.

một ý nghĩ đột ngột, song đã gây nhiều suy nghĩ cho những người quan tâm tới nó.

Chúng ta biết rằng, tục thờ đá đã phổ biến ở nhiều cư dân trong vùng Đông Dương. Đó là hòn đá Ông Tà của người Khơme, các hòn đá thiêng liêng trong đồ cúng của các ông mo người Mường hay thầy cúng Tây Nguyên, người Việt đã để đá trong "bồi tâm" tượng, hoặc nhiều khi là vật đặt thờ, như trong đền thờ Tứ Pháp... Nói chung những hòn đá đó đã được gán cho có một linh hồn vũ trụ, nó có khả năng tác động đến cuộc sống con người. Dưới dạng đá như những cây cột hay dạng cấm, thì nó còn chứa đựng một ý nghĩa là vật chuyên chở sinh lực hay linh hồn. Quan niệm này đã thấy ở một nhánh người Naga (Miến Điện). Người Mường đã tin rằng những hòn đá cấm quanh mộ là chỗ đứng của các cuộc đời đã qua. Linh hồn người chết từ dưới mộ đi qua những hòn đá đó rồi đứng dậy nhìn về làng với sự nuối tiếc...

Nhiều cư dân ở Đông Dương cũng đã thờ đá dưới dạng Linga. Một số ngôi chùa của người Mường (Bắc Bộ) mà ở dưới mái đá có một chòm đá nhô lên, được người ta coi là Bụt, đôi khi có cả Bụt đực, Bụt cái, nhiều người đã nghĩ tới đó là hiện tượng Phật hóa Linga cổ. Ở người Việt cũng đầy hiện tượng tương tự, điển hình như ở chùa Hương, trong việc xoa đầu cô đầu cậu...

Chịu ảnh hưởng của văn minh Ấn Độ, thần Siva đã bước lên điện thờ của nhiều cư dân Đông Dương và một trong những biểu tượng của Siva là Linga. Ở phía Nam Đông Dương, với người Khơ me, người Chăm thì Linga với hình thức cột là một hình tượng phổ biến, càng lên phía Bắc, hình

tượng này càng nhạt dần. Người ta tin Siva là một tối thượng thần tổng hợp, có một quyền năng chúa tể, tất cả đã từ Người mà nảy sinh, cũng từ Người mà bị hủy diệt.... Dưới hình thức Linga, Siva tượng trưng cho sức mạnh sáng tạo - Truyền thuyết Ấn Độ có kể rằng - Vishnou và Brahma đã cãi nhau để giành quyền ai sáng tạo ra thế giới. Lúc đó, đột nhiên xuất hiện một cây cột đen rực lửa. Hai thần bèn quyết tìm đến cội nguồn. Brahma biến thành thiên nga bay lên và Vishnou biến thành lợn lòi để đào xuống. Cuối cùng cả hai đều không tới được đích, nên cùng sụp lạy cột. Từ cây cột Siva xuất hiện và phán bảo rằng các thần chỉ là những hóa thân của một thực thể tuyệt đối đó là Siva. Trước sức nóng của cột, các thần đã dùng pháp thuật để ẩn vào chính cột đó. Phần gốc là nơi của Brahma, phần giữa là nơi của Vishnou và phần trụ trên cùng là nơi của Siva.

Đa số Linga của người Chăm thường chia thành hai phần, phần trên tròn là nơi của Siva, phần dưới bát giác và vuông là nơi của Vishnou và Brahma. Như vậy, một chiếc Linga thường biểu hiện về nơi ngự của cả ba vị thần (sáng tạo, bảo vệ, phá hủy) hay cột đã nói lên sự nhất thể của cả ba vị thần đó. Bởi Linga mang tính chất huyền vi như vậy nên đã có thời nó trở thành những vật thờ chính trên điện thờ của nhiều cư dân trong vùng Đông Nam Á.

Ở Campuchia, có thời vua như một biểu hiện hữu hình của thần linh, và Linga của hoàng gia như tượng trưng cho uy quyền tuyệt đối của vua. Tượng hoặc bài vị của vua quá cố được thể hiện dưới dạng biểu tượng Linga. Trên cơ sở đó nhà vua đã như một hóa thân của Siva tối thượng.

Tóm lại, Linga đã tượng trưng cho mọi sức mạnh nảy

sinh, cho sự trường tồn, cho chân lý tuyệt đối. Linga là biểu tượng của tối thượng thần Siva, là vật chứa những siêu lực vũ trụ (linh thiêng) chi phối hạnh phúc của con người. Linga duy trì sự sinh sôi nảy nở của mọi loài, của cây trồng...

Trở lại các cây cột của thời Lý, mở đầu với cột chùa Diên Hựu (được làm năm 1049) đó là cây cột được nói tới sớm nhất. Chùa Diên Hựu (như bia Long Đọi ghi) được hình thành để cầu trường thọ, cầu phúc cho nhà vua... Đã có nhiều ý kiến quanh ngôi chùa này .

- Một loại ý kiến cho rằng cột rất cao từ 20 đến 40m, đó là ý nghĩ tự tôn dân tộc quá đáng, có thể, không phù hợp với tâm lý người Việt.

- Có ý kiến coi đó là Mandala, một tháp Phật giáo Mật Tông được dân gian hóa và Việt hóa đi rất nhiều. Ý kiến này như còn quá xa lạ và chưa được thuyết phục, mặc dù rất đáng để các nhà nghiên cứu Phật đạo suy nghĩ.

- Ý kiến của cụ Nguyễn Đăng Thục coi chùa Một Cột bắt nguồn từ chiếc Linga. Một cảm giác đầu tiên khi tiếp cận với ý kiến này chúng ta thấy như có phần phù hợp với thực tế lịch sử. Và, chúng ta hiểu cột đá của chùa Diên Hựu đã như một vật chuyên chở tha lực của Phật và của Bồ Tát Quan Âm xuống cho đất và nước, từ đó làm sinh bùng lên cuộc sống hạnh phúc trường miên. Một hình ảnh tương tự cũng đã gặp ở người Naga cổ (Miến Điện), họ đặt đầu của người ở bộ lạc khác, mà họ chặt được, lên trụ đá, nhằm truyền sinh lực từ đầu này cho lòng đất, làm cây trồng nảy sinh.

Trở lại cột chùa Giạm, chỉ với hình thức thôi, chúng ta thấy nó như đã hội tụ đủ những ý nghĩa nêu trên. Kiểu cách

tạo dáng vuông tròn không đơn giản là ý nghĩa trời đất, mà ở đó còn như chứa đựng về nơi của các vị thần. Đỉnh cột tròn là nơi của tối thượng thần, ở đó chứa đựng những siêu lực vũ trụ có sức tác động tới nảy sinh và hủy diệt... Trên phần thân của trụ tròn là đôi rồng cũng nâng hai chiếc "lá đề". Rồng chỉ ở thấp hơn đỉnh cột chút ít (khoảng 0,90m). Người ta đã thấy ở thời Lý (trong điều kiện hiểu biết hiện nay) chỉ các di tích nào gắn với vua mới được chạm rồng, rồng là một biểu tượng của nhà vua. Trong bố cục ở cột chùa Giạm, con rồng hiển hiện ra trên phần trụ tròn, nó như một biểu hiện hữu hình của tối linh thần. Và, như thế, qua đây chúng ta như thấy sự cố ý đồng nhất thân linh với vua, để biểu hiện cho một uy quyền tuyệt đối.

Suy cho cùng, cột chùa Giạm là một hình ảnh của Linga, một hiện vật cụ thể của sự trở về với cội nguồn Đông Nam Á của dân tộc Việt, một minh chứng về ý thức giải Hoa dưới triều Lý (ở mặt tư tưởng).

Cột chùa Giạm còn là một Linga lớn nhất trên toàn cõi nước Việt hiện nay, đồng thời nó có giá trị nghệ thuật cao. Từ trên xuống, sát với đỉnh cột là 4 ô hình cửa vòm cuốn "bí ẩn" (nằm ở phía trên hai đầu rồng, ở bên trái và góc sau bên phải rồng). Một ý kiến mới, gần đây, có ngờ rằng đó là các hốc để gắn tượng thần hay vua theo kiểu như Linga Mukha. Và bởi không liên khối đá, nên các bức phù điêu đó đã bị thời gian làm cho thất lạc (?).

Dưới các hốc kể trên là rồng. Chính đôi rồng với thế mạnh vươn lên của chiếc đầu nổi khối và thân uốn khúc mềm mại ngoắc với nhau rồi quặt đuôi lên trên, đã tạo cho cột

tránh được không khí lạnh lùng. Phần thân dưới của cột chỉ như dừng lại ở nét phác thảo, không được mài nhẵn. Có thể hình thức này mang một ý nghĩa nào đó mà chúng ta chưa biết, nhưng, nó đã tạo nên một sự tương phản cần thiết cho phần trên của cột. Sự "phác thảo" ấy càng như thấy là cố tình nếu ta chú ý tới phần bệ cột, với các "sóng" được chạm tủa vô cùng cẩn thận. Đó là các "sóng" hình nấm - Dạng "sóng" này đã được một số nhà nghiên cứu mỹ thuật cổ cho là bóng dáng của những cây vũ trụ (loại cây linh) có chân ăn ở dưới (âm), ngọn vươn lên trời (dương). Đó là cái gạch nối âm và dương để tạo nên một nguồn sinh khí cho đời, cho cuộc sống viên dung của tín ngưỡng.

14.2. Các trụ đá mang tư cách cây hương

Cho đến hết thế kỷ XVI hình thức trụ đá dần dần không còn nữa mà một hình thức trụ mới dần được thay thế, đó là những cây hương. Nhiều cây hương có phần trên được kết cấu bốn mái, kể tới là kết cấu dạng lồng đèn. Trong trường hợp này, thực tế người ta đã để đèn hoặc nến vào đó khi hành lễ. Và, nhiều người nghĩ tới đèn đã mang hai tư cách: một là, cũng như hương nó tạo khói bay lên trên như truyền tải mối quan hệ của con người lên thần linh; hai là, nó biểu hiện cho ánh sáng của đạo pháp tỏa chiếu xuống chúng sinh. Một số nhà nghiên cứu thấy đáng dấp của cột đá này, ngờ rằng, ít nhiều nó bắt nguồn từ một tính chất gần gũi với chùa Một Cột.

Thông thường các trụ đá này được làm dưới dạng vuông. Trên cùng là một bát hương, khi thì dưới dạng đài sen, khi thì được bố ô trang trí linh vật hoặc hoa lá thiêng cách điệu.

Dưới bát hương nhiều khi là một đế vuông giạt cấp hoặc có khi là một mái đá nhỏ của chiếc cột. Chân cột thường là một đế giạt vài ba cấp nở dần ra (trụ đá chùa Chuông - Hưng Yên; chùa Đồng Kỵ - Từ Sơn - Hà Bắc; điển hình như trụ đá chùa Tứ Kỳ - Thanh Trì - Hà Nội, hiện được trưng bày tại Bảo tàng Lịch sử). Biến thể của những trụ này mà một điển hình là cây hương bát giác cao gần tới 2m ở chùa Bốn Thôn (Thanh Oai - Hà Tây). Trụ được chạm trổ rất kỹ với nhiều đề tài về linh vật, biểu tượng thiêng liêng và hoa cỏ cách điệu. Cũng như trụ vuông mỗi mặt của trụ đều được đóng khung trong một diềm lớn. Nhìn chung các thạch trụ có phần trên như được biểu tượng cho thế giới nhà Phật. Phần giữa được chạm kỹ trong các khung, nhiều khi đã ghi ý nghĩa và sự tích liên quan đến thạch trụ, rồi tên người công đức và niên đại.

Cũng có những thạch trụ đặc biệt như ở chùa Lý Quốc Sư - Hà Nội, cao xấp xỉ 2,5m. Phần trên được tạo bởi ba vành tròn, vành thứ nhất hình lợi chậu với hai cánh sen ngửa kép, gốc xưa đó là bát hương, phần giữa lồi ra một hình vành khăn dưới dạng bào soi vỏ măng để chạm mặt trời hình bầu dục và hoa cúc cách điệu, phần dưới với hai đường diềm liền nhau, diềm trên được chạm nổi hoa sen bốn cánh, phần dưới thụt vào chút ít là hàng cánh sen vuông kép, trong lòng có vân xoắn đội nửa bông cúc. Ngăn cách giữa ba phần này là một đường diềm trơn thót hẳn lại. Nhiều nhà nghiên cứu ngỡ như đọc được ở đây một biểu tượng ít nhiều có liên quan tới đạo Phật Mật tông, với ý nghĩa hình thức này như biểu hiện cho thịnh không và các tầng trời (?).

Dưới bụng của hệ thống kể trên được khoét lỗ tròn tạo mộng liên kết với trụ tròn ở bên dưới, đầu trụ được chạm hình lá sồi và điểm rất nhiều hoa cúc một cách cân xứng. Khởi đầu thân trụ có lẽ được chạm chữ, nhưng nay không còn. Chân trụ cũng được làm tương tự như phần đầu trụ song thay thế bằng hàng cánh sen ngửa với mũi nhọn. Trong lòng cánh sen đã biểu hiện kép bốn bằng các đường gờ bao quanh mép, làm nền cho hai vân xoắn lớn ở mũi cùng hoa cúc và đao trong lòng cánh. Trụ được ăn mộng khít vào một đế hình trái giảnh. Mặt phía trên của đế được bao bởi một đường gờ để trơn rồi tới hai đường điểm chạm nổi, điểm trong là hoa dây, điểm ngoài là cánh sen. Một nghi vấn được đặt ra là, phải chăng đây là biểu tượng về trần gian. Và, như thế trụ tròn ở giữa đã như gạch nối giữa thế giới siêu linh nhà Phật ở tầng trên với thế nhân. Trong đó trụ tròn đã như vật chuyển dòng cam lồ vào cõi ô trọc. Có thể nói đây là một trong không nhiều trụ đá điển hình về ý nghĩa và nghệ thuật của nước ta.

Trong một giới hạn nào đó, nhiều nhà nghiên cứu còn nghi tới các trụ đá của Việt ít nhiều có nét tương đồng về tính chất với Linga của Chăm, nó cũng thiêng liêng và chứa một uy lực to lớn để đem hạnh phúc đến cho muôn loài. Do chịu ảnh hưởng của Phật giáo, đồng thời cũng ảnh hưởng phần nào của Nho giáo và văn hóa Trung Hoa, nên những trụ đá của người Việt đã được nghệ thuật hóa và biểu hiện dưới một dạng khác. Nó không giữ vị trí trung tâm như của bàn thờ Chăm. Tuy nhiên, chúng vẫn là những trụ vũ trụ đầy tính linh thiêng, mang nét tương đồng.

15. Đồ mã

Theo quan niệm của người Việt bình dân thì việc làm đẹp bàn thờ được đồng nhất với sự tôn sùng thần linh. Trong những kết cấu đền thờ và ngôi nhà cổ truyền của người Việt, do xu hướng mái thấp, mà chủ yếu chỉ có cửa ở phía trước, nên lòng nhà tối... Vì thế những màu sắc sặc sỡ gắn với nơi ngự của thần linh và tổ tiên không chỉ để biểu hiện tính hướng tâm mà thực chất còn như làm ấm cho căn nhà, ít nhất ở mặt tinh thần. Đồ mã dễ làm và đáp ứng được yêu cầu đó nên được người Việt rất sùng chuộng. Vậy đồ mã ở đâu ra?

"Ngay từ khi con người bắt đầu hiểu biết, họ đã cảm thấy hình như có một thế lực nào đó, siêu nhiên, chi phối được tới cuộc sống của mình. Thế lực ấy vô hình nhưng bất biến, cao diệu đầy quyền năng và ở đâu đó tận miền trời xanh. Phát hiện ra lửa khói, ở lĩnh vực tinh thần, con người mới như giải quyết được niềm ước vọng với thần linh. Những cuộc lễ lạt phức tạp dần theo dòng trôi chảy của lịch sử và xã hội, để rồi mọi của cải dễ dàng được quy tụ về nơi thần điện. Việc sử dụng vàng mã ở Việt Nam là ảnh hưởng từ Trung Hoa. Lịch sử Trung Quốc cho biết rằng: thời thượng cổ, người chết thường được bó bằng cây củi, rồi đem để nơi hoang vắng, mãi tới đời Hoàng đế (2697 trước CN) mới đem chôn người chết. Đương thời, người ta quan niệm chết là chuyển kiếp sang sống ở cõi khác. Vì thế, dần dần người chết cũng được chia của để chôn theo. Thời nhà Ân (1765 trước CN) đồ tế khí là đồ dùng thực trong cuộc sống, song, dần dần đồ thiết dụng không đủ cho cả người sống, nên đến nhà Chu (1122 trước CN), khi xã hội có quý phái (từ Thiên Tử tới đại phu) và tiện dân (từ sĩ phu tới thứ dân) thì đồ tế khí cũng "phân hóa".

Quý phái mới được chôn theo đồ tế khí (đồ thật) còn tiện dân chỉ được dùng quý khí (quỷ khí đã có từ thời nhà Hạ 2205 trước CN). Và, có thể coi quỷ khí là tiền thân của đồ mã về sau. Thời này, vua quan ăn chơi tàn bạo, khi chết thường chôn theo những người được vua yêu thích. Một câu chuyện đau thương kể rằng: Tấn Mục công (Khắc Nhâm) chết, tất nhiên sẽ chôn sống theo vua ba người anh em họ, mà sinh thời Mục công yêu quý. Nhưng, nhân dân nước này rất thương tiếc ba hiền tài và hàng trăm người đã xin nguyện thế mạng. Để yên lòng dân, người ta đã làm hình người bằng cỏ để thay thế. Đó là một bước tiến gần tới việc khẳng định sự cần thiết của đồ mã.

Năm 105, Trung Quốc phát minh ra giấy, nhưng phải tới năm Khai Nguyên thứ 26 (năm 737), vua Huyền Tôn mới sử dụng sáng kiến của quan trưởng sử là Vương Dư làm mã vàng bạc, giấy tiền... để thay thế đồ thật dùng trong tang ma tế tự. Từ đó những hình tượng về con người liên quan, áo quần, nhà cửa, vật dụng, súc vật... cũng được làm bằng giấy để thay thế vật thực.

Từ đây đồ mã hình thành và phát triển.

Suy cho cùng, trong buổi khởi nguyên, đồ vàng mã, ở mặt nào đó, đã mang tính tiến bộ, tiết kiệm được vật dụng, hạn chế được sự tàn ác, đáp ứng được nhu cầu về tâm linh của nhiều người. Song, vượt qua giai đoạn ban đầu ấy, nhất là khi vai trò của thương mại ngày một phát triển, đã góp phần đẩy nhanh hiện tượng "thánh một cân, trần một yến" khiến cho đồ mã "lên ngôi" trong sự tiêu cực xã hội.

Đồ mã Việt có nhiều loại, tích cực cũng có (như đồ chơi

rằm tháng tám) mà tiêu cực thì khá nhiều (phục vụ tín ngưỡng). Với lập luận "âm sao dương vậy" người ta đã đẩy đồ mã ra khỏi ý nghĩa khởi nguyên, lo hồn người chết thiếu thốn, và nhất là xuất phát từ "ghen vợ ghen chồng không bằng ghen đồng ghen bóng" mà đồ mã được đua nhau làm nhiều, làm lớn để gửi sang thế giới bên kia, hoặc để "hồi lộ" cho thần linh. Suy cho cùng vàng mã vừa đủ sẽ làm đẹp bàn thờ, biểu hiện lòng tôn kính. Vàng mã đủ loại, tân cổ giao duyên, nhiều quá giới hạn, chỉ dẫn tới mê tín dị đoan, trần tục hóa thần linh, làm nặng nề cho kiếp đời đã qua, và kẻ có lợi chỉ là bọn đồng cốt..."⁽⁷⁾

Đồ mã trên chính điện của các tôn giáo lớn ở Việt Nam thường chỉ có tính chất điểm xuyết đúng tư cách thay thế vật thực. Chúng ta đã gặp trên Phật điện thường có hai cành hoa giấy mang tính tượng trưng, đều được cắm trong lọ. Cành bên trái với trung tâm là một bông cúc mãn khai (kiểu cúc vạn thọ) màu vàng kim khá lớn, bao quanh là 10 bông cúc nhỏ... Đối xứng ở bên phải là cành hoa tương tự, song hoa trung tâm là màu trắng bạc... Trong tư cách này hoa vàng tượng dương, trắng tượng âm, cũng tượng cho ngày và đêm. Có người còn nghĩ hoa vàng tượng cho mặt trời, hoa trắng tượng cho mặt trăng, các hoa nhỏ tượng cho tinh tú, như thế mỗi nhành hoa như biểu tượng cho cả bầu trời...

Đồ mã của người Việt thường tập trung vào những ngôi đền gắn với tín ngưỡng dân dã, đặc biệt là ở điện Mẫu. Do sự

⁷ Trích trong "Hỏi và đáp về văn hóa Việt Nam", NXB Văn hóa dân tộc - Tạp chí VHNT, H, 1998, tr 119, 120, 121.

phát triển không đồng đều nhất là trong thời gian gần đây, và do lệ thuộc vào kinh phí của người làm đồ mã, nên số lượng và kích thước đã khác nhau. Ở đây chúng tôi tạm dựa vào đền Dâm thờ Mẫu Thoải cung (Thường Tín - Hà Tây) để mô tả về đồ thờ mang chất liệu vàng mã, với ý nghĩ chúng chỉ như một gợi ý cho cái chung mà thôi.

Cũng như nhiều ngôi đền thờ Mẫu khác, đồ mã tại đền Dâm được chia làm hai loại:

- *Loại thường xuyên*: là những đồ mã được đặt trên bàn thờ để biểu hiện sự tôn kính và mặt nào cũng để nhằm mục đích trang điểm về màu sắc, bao gồm:

+ Nón bốn phủ: thường là nón quai thao đôi khi cũng là loại nón dạng thông thường. Để biểu hiện cho từng vị thánh tối thượng, lòng nón thường được dán ở tâm ô giấy màu tương ứng, quai nón cũng có màu thích hợp, điểm xuyết là những kim tòng (những gù rủ tua rua màu vàng). Những nón này thường được treo ở phía ngoài giữa chính điện hoặc chia đều ở hai bên.

+ Quả nón công đồng: nếu như ở trong chùa, tại vị trí trung tâm của tiền đường thường hay treo lá phướn đại, thì ở điện Mẫu tại vị trí này hoặc lùì sát vào chính điện người ta thường treo quả nón công đồng bằng đồ mã. Đây là một hiện vật có tính tổng hòa với nhiều màu sắc, cầu kỳ, đầy chất dân gian và rất đắt tiền... nên thường chỉ để treo cho đẹp, mỗi năm đốt một lần khi thay quả mới. Về bố cục, quả nón này được chia làm nhiều cấp theo cương vị của hệ thần linh công đồng. Trên cùng là một chiếc lọng sáu cạnh gần giống như bảo cái của nhà Phật, nó như tượng cho tầng trời, ở đầu các

góc đều có hình linh thú là rồng hoặc rắn nhô đầu ra làm điểm treo những "lọng" hai tầng nhỏ, lọng này có rủ kim tòng lớn. Để làm cho đẹp phía dưới của lọng cái, ở các mặt, người ta thường trang trí hoa văn và gắn quạt hoặc một vài hiện vật nào đó liên quan tới việc làm sang cho thánh Mẫu (màu quạt theo chức năng của vị thánh Mẫu chính tại đền). Ngay dưới hệ thống này có rất nhiều nón to nhỏ khác nhau, mở đầu là nón của các thánh Mẫu, cấp thứ hai là nón chúa (tam vị chúa rừng), tiếp tới là nón của ngũ vị tôn ông, rồi 12 thánh châu, nón của ông hoàng (thường ba nón), nón cô (thường bốn nón, cũng có khi là 12 nón nhỏ), nón cậu (thường có ba nón), dưới cùng ở chính tâm của cả hệ thống là một thuyền rồng của quan lớn Bơ phủ hay bình thường là thuyền của Vua Cha Bát Hải. Ở nhiều quả nón công đồng, ngoài thuyền của Vua Cha còn có chiếc mảng của cậu Bé Thoải tức cậu Bơ... Nhìn chung quả nón công đồng được quan tâm rất nhiều đến nghệ thuật nên hòa sắc khá nhuần nhuyễn, đồng thời để tránh sự đơn điệu khô cứng người ta đã điểm xuyết những hoa cúc mãn khai hoặc những lá thiêng tạo nên sự vui mắt, để quyến rũ những tín đồ đạo Mẫu.

+ Những đồ mã trên bàn thờ: ngoài hai cành hoa (như đã trình bày ở trên) thì trên bàn thờ Mẫu hầu như phải có vàng tứ phủ (loại vàng viên hình hộp được đóng thành bánh và xếp khối với bốn màu đỏ, xanh lá cây, trắng và vàng). Đương nhiên tỷ lệ này có phần không đều, tùy theo chức năng của vị thần mà số lượng ít nhiều tương ứng và màu sắc khác nhau.

Ở một đôi ngôi đền, đồ mã còn được thể hiện dưới dạng một loại cây vũ trụ, chủ yếu gắn với Mẫu Thượng và Mẫu Thoải. Bên cạnh bàn thờ Mẫu Thượng người ta đặt một cây

xanh để tượng trưng cho rừng núi với lá rủ như lá liễu, điểm tuyết trên đó là hoa, quả nhiều màu, nhằm tạo nên một sự rực rỡ tươi vui của núi rừng. Bên bàn thờ Mẫu Thoải thường có một cành hoa lớn với rất nhiều hoa dạng bông cúc màu trắng.

- *Loại đồ mã phục vụ các lễ*: các lễ liên quan đến điện Mẫu gồm có lễ hội chính trong năm, các lễ thức khác như mở cửa phủ, lên đồng, mừng đồng v.v...

Thông thường đồ lễ khá giống nhau gồm: voi, ngựa, thuyền rồng, mũ Bình thiên, mũ Nam Tào, Bắc Đẩu, mũ Dương Niên, Dương Cảnh, mũ Ngũ Phương và 10 mũ văn võ. Voi, ngựa thường được làm khá lớn, da sớ màu vàng để biểu hiện quyền năng của nhà thánh. Thuyền rồng thường của Vua Cha Bát Hải hoặc của thế giới thủy cung. Trong thế giới này đôi khi người ta còn làm mảng của cô Bơ. Mảng này được kết bởi những ống nhỏ tượng trưng cho tre nứa, trên mảng có người chèo.

Có khi người ta còn làm một thuyền mã khác để chở người đi rừng.

Các mũ ở đây thường theo cách thức mũ có thật trong cuộc sống của quan viên trong triều, nhưng thường to, nhỏ và màu sắc theo chức năng khác nhau. Một trong những đồ mã quan trọng là gắn với chúa núi rừng, tuy người ta không dám làm hình tượng của chúa, nhưng những hình tượng hầu cận có tính chất tượng trưng thì thường xuyên có, như hai châu hầu cận của thánh Mẫu Thượng Ngàn, có khi tới năm, sáu vị, rồi hình tượng của thập nhị tiên nàng với áo dài vấn khăn, hai tay dang rộng sang hai bên. Ngoài ra, để biểu hiện sự

kính trọng người ta còn làm bốn cây quý như tùng, cúc, trúc, mai để nói lên sự sum họp một nhà.

Những loài vật đáng quan tâm hơn cả là hình tượng ông Lốt của bốn phủ, với hình thức đỏ, xanh, vàng, trắng. Lốt thoả phủ nhiều khi được thay bằng rắn tam đầu cửu vĩ hoặc tam đầu nhất vĩ màu trắng. Lốt tam đầu cửu vĩ tức là một con rắn có ba đầu và chín đuôi, nhưng ba đầu lại mang mặt người, đây là một loại đồ mã rất đặc biệt, chỉ có ở đồ lễ dâng lên Mẫu Thoải và những vị thần có liên quan tới nước mà thôi. Theo giải thích của ông đồng đền thì "tam đầu cửu vĩ" là tượng trưng cho các vị thần tiêu biểu thuộc hệ thống điện thần đạo Mẫu nói chung và ở một đền thờ Mẫu cụ thể nói riêng, gồm có tam phủ công đồng, tứ phủ vạn linh, thần linh, thần hoàng... Thực ra lời giải thích này chưa được thỏa đáng, nên bước đầu cần phải đặt ra một giả thiết là: hình ảnh của Lốt tam đầu cửu vĩ đã thể hiện một sự pha trộn văn hóa, giữa tín ngưỡng bản địa (thờ thủy thần, thờ Rắn...) với các dòng tín ngưỡng ngoại nhập, mà cụ thể ở đây rắn ba đầu có lẽ phần nào chịu ảnh hưởng từ con rắn thần Naga của tín ngưỡng Ấn Độ, mặt người có thể là hiện tượng nhân cách hóa của người Việt, còn "cửu vĩ" (9 đuôi) ở đây không nên hiểu là số đếm, mà trong trường hợp này đã biểu hiện cho số nhiều (con số phiếm chỉ). Do vậy có thể ngờ rằng, khi dâng Lốt tam đầu cửu vĩ lên Thánh Mẫu, người dân đã chuyển tới ngài một lời cầu mong sao cho của cải và hạnh phúc ngày càng được sinh sôi, nảy nở, một ước vọng có tính chất nguyên sơ mang tính toàn nhân loại.

Ở những di tích thờ Mẫu thông thường và ở những lễ "ra đồng" của người giàu có, ngoài những đồ mã nêu trên người

ta còn hay làm một "chùm" sơn trang gồm một khối hình cây cối, phần nhiều rủ lá như cây liễu, trong chùm cây là một "quả" động hai bên cửa động có long châu, hồ phục rồi thanh xà, bạch xà v.v.... Cũng có khi người ta bổ sung thêm năm mã hình nhân cho bốn miến, trong đó có hai màu đỏ tượng cho miến trời và cho bản mệnh. Các hình nhân này có thể là nam hoặc nữ tùy theo giới tính của chủ lễ.

Những đồ mã phụ khác là vàng cho năm quan (xanh, đỏ, trắng, vàng và tím), bốn nghìn vàng cho các cô ở bốn phủ, một nghìn vàng cho chúa, một nghìn hai vàng cho sơn trang.

Ngoài ra còn phải có giấy bọc trứng và phong chum nước của các phủ. Ở lễ mở phủ người ta cũng thường mở chum nước, nhưng trong lễ mừng đồng thì nhất định phải đầy lại.

Đồ mã thời xưa thường được làm khá chuẩn mực nhưng không quá lớn, hiện nay do nền kinh tế thị trường phát triển nên đua nhau làm lớn hơn trong tinh thần "ghen đồng ghen bóng". Vì thế đồ mã dần dần xa ý nghĩa sinh hoạt tâm linh và dễ dẫn tới mê tín dị đoan.

PHÂN KẾT LUẬN

1. Đồ thờ truyền thống của người Việt là một kết tụ về tinh hoa từ bàn tay khối óc của tổ tiên, chúng được hình thành từ tư duy dân dã để phản ánh về một ý niệm thuộc ước vọng cầu no đủ và mọi điều hạnh phúc. Đồ thờ là một trong những chứng cứ cụ thể để nói lên diễn trình phát triển của nghệ thuật tạo hình Việt, đồng thời góp phần khẳng định về sự linh thiêng của di tích.

2. Đồ thờ như “giấy thông hành” để tăng dưới tiếp cận với tầng trên, nó hướng tâm con người tới lẽ huyền vi của đạo, tới chân, thiện, mỹ, ... góp phần cho con người tránh thoát những dục vọng hèn kém. Đồ thờ bao giờ cũng được người ta trân trọng, chúng lệ thuộc vào những hoàn cảnh cụ thể nên dễ biến đổi theo mọi thời kỳ lịch sử, mỗi thời có một biểu hiện riêng về nghệ thuật, vì vậy đồ thờ Việt gắn rất chặt với bước đi của lịch sử xã hội, đặc biệt là lịch sử văn hóa của người Việt.

3. Cũng như nền tạo hình Việt, đồ thờ Việt đã được nghiên cứu từ khá sớm, tập trung từ dưới thời thuộc Pháp. Song, phần nhiều các tài liệu chỉ dừng lại ở mức mô tả, cách bài trí... mà ít đề cập tới những ý nghĩa tín ngưỡng liên quan

với nó, nhất là mối quan hệ thuộc tư duy dân dã.

4. Từ những vấn đề liên quan đến đồ thờ, người ta có thể tìm thấy bóng dáng chủ nhân của nó, bản chất của xã hội hình thành ra nó, rồi những tín ngưỡng làm nền tảng để nó nảy sinh... Suy cho cùng đó là không gian văn hóa, tâm linh... làm bệ đỡ cho sự tồn tại của chúng.

5. Sự phân loại đồ thờ theo cách thức thuộc cả chiều dọc và chiều ngang lịch sử, có nghĩa là vừa theo loại hình vừa theo diễn trình tồn tại của chúng cùng những mối liên quan khác. Như thế, mở rộng ra, đồ thờ bao gồm cả hình tượng nhân cách, bàn thờ rồi những hiện vật liên quan .v.v...

- Trong hình tượng nhân cách, một tinh thần chung là, người thời cổ đại đã từng tin tưởng có một linh hồn vũ trụ chi phối tới muôn loài, rồi theo đà phát triển của tư duy và lịch sử, họ luôn chuẩn hóa hình tượng thiêng liêng ấy theo chính hình tượng của con người, từ đó thần linh nhân cách nảy sinh. Trong mối quan hệ đa chiều với tự nhiên thì thần linh nhân cách cũng dần trở nên đa diện. Tuy nhiên, đối với người Việt thì cửa từ bi của Phật giáo đã đón nhận rất nhiều thần linh dân dã vào thần điện của mình. Chùa là nơi hội tụ nhiều “dòng chảy” trong sự dung hội của đạo Phật với tín ngưỡng dân gian. Vì thế tiếp cận với hình tượng nhân cách có thể mở cuộc “hành hương” từ cửa chùa, từ cách bài trí và ý nghĩa của tượng Phật giáo, dẫn tới những tượng phi Phật trong chùa, như tượng Mẫu, tượng Diêm Vương, tượng thần dây chắt “phù thủy”, tượng hậu và nhiều loại tượng khác .v.v...

-Hình tượng nhân cách trong các quán đạo Lão được diễn

ra dưới phái thần tiên và phái “nguyên thủy”... đó là sản phẩm của những biến đổi lịch sử, của hoàn cảnh ít nhiều mang đặc thù riêng. Tuy nhiên, tất cả những quán Lão giáo này hầu hết chuyển hóa dần thành chùa trong nhận thức dân dã, các vị thần được Phật giáo hóa để tiện trong sinh hoạt tinh thần của quần chúng.

- Về các tượng mô tiếp cận từ các lăng vua thời Trần, qua lăng của thời Lê sơ... dẫn tới một số vấn đề thuộc lĩnh vực dân tộc học nghệ thuật trong sự đối sánh với mộ Mường và nhà mồ Tây Nguyên. Những tượng mô nhân cách thuộc các giai đoạn sau phần nào chịu ảnh hưởng văn hóa Trung Hoa mà nhẹ phần truyền thống (tượng mô chủ yếu là của tầng lớp trên).

- Với những di tích liên quan đến Nho giáo, đồ thờ nhân cách thường gắn với ông tổ của đạo và các đệ tử của ngài. Điển hình là ở Văn Miếu Hà Nội, tuy nhiên loại hình tượng này rất hiếm và ít có tượng cổ. Với Văn Miếu Hà Nội, ở chính tâm có tượng Khổng Tử và Tứ Phối khá lớn, đáng quan tâm không phải ở nghệ thuật tượng mà chủ yếu thuộc cách kết hai tay của Khổng Tử mang đầy ý nghĩa về Dịch học.

6. Về các đồ thờ phi nhân cách được mở đầu từ hệ thống bàn thờ dưới thời Lý (thế kỷ XI) đến thời Nguyễn (đầu thế kỷ XX) được trình bày với các chất liệu, loại hình và trang trí khác nhau... Trong đó dưới ý nghĩa tâm linh là các nhang án đã tượng trưng cho thế giới bên trên, đồng thời cũng thể hiện cho bầu trời giải thoát. Những hình trang trí trên nhang án đã nêu bật về sự ảnh hưởng của nghệ thuật phương Nam,

dần dần về sau (từ thế kỷ XV) có nhiều chi tiết chịu ảnh hưởng của nghệ thuật phương Bắc. Tuy nhiên, trong đó vẫn nổi lên những đề tài phản ánh về nhận thức vũ trụ và nhân sinh dân dã.

- Kèm theo là những đồ thờ đặt trên bàn thờ, là cây đèn, bát hương, là "đông bình, tây quả", là những cành hoa giấy,... Từ đây chúng ta có thể tiếp cận được sự diễn biến của các loại hình này theo thời gian, đồng thời cũng thấy được những ý nghĩa triết học và nghệ thuật mà chúng mang theo.

7. Trong các di tích còn nhiều đồ thờ liên quan khác, mỗi loại hình đều có những ý nghĩa nhất định, ngoài chức năng làm đẹp, tăng cao uy linh của vị thần, nhiều khi chúng còn liên quan chặt chẽ tới việc hành lễ và nhất là trong rước xách của lễ hội. Từ sự hiện diện của chúng, người ta có thể mặt nào thấy được diễn biến của tạo hình trong các thời kỳ tương ứng, nhưng suy cho cùng đối với người Việt thì vai trò của chúng đã mang một vẻ đẹp cơ bản mà cao hơn là thuộc lĩnh vực tâm linh đầy chất thánh thiện.

*

* *

Đồ thờ của người Việt đã mang đầy tính chất biểu tượng. Tới nay, lĩnh vực này vẫn được coi như mảnh đất chưa được khai phá, vì thế công trình ***Đồ thờ trong di tích của người Việt*** mới chỉ coi như một bước tiếp cận sơ khởi, đương nhiên trong quá trình biên soạn khó tránh khỏi những sơ suất mà

có khi là khuyết điểm. Mặt khác, nhiều phần viết bắt buộc phải mô tả rườm rà, chúng tôi mong đó cũng là điều cần thiết trên bước đường tiến gần tới thực tại khách quan nhằm phản ánh tâm hồn quá khứ.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Đào Duy Anh:

Việt Nam văn hóa sử cương

NXB Đồng Tháp (tái bản) - 1998.

2. Toan Ánh:

Nếp cũ, tín ngưỡng Việt Nam (tái bản)

NXB Thành phố Hồ Chí Minh - 1992

3. Toan Ánh:

Hội hè đình đám (quyển thượng, hạ)

NXB Thành phố Hồ Chí Minh, 1992

4. Bezacier. L:

L' Art Vietnamien - Paris, 1955

(Bản dịch của Viện Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam).

5. Trần Lâm Biên - Chu Quang Trứ:

Nghệ thuật chạm khắc cổ Việt Nam qua các bản rập

Viện NT Bộ Văn hóa. H, 1975.

6. Trần Lâm Biên:

Mỹ thuật cổ Việt Nam - vài vấn đề

Kỷ yếu hội nghị 20 năm công tác nghiên cứu mỹ thuật của Viện NCMT và Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam.

7. Trần Lâm Biên:

Hình tượng con người trong nghệ thuật tạo hình truyền thống Việt

NXB Mỹ Thuật - H.1993.

8. Trần Lâm Biên:

Cây cỏ trong nghệ thuật tạo hình của người Việt

Kỷ yếu Bảo tàng Mỹ thuật Hà Nội - 1994.

9. Trần Lâm Biền:

Chùa Việt

NXB Văn hóa Thông tin – H. 1996.

10. Trần Lâm Biền:

Trang trí trong mỹ thuật truyền thống của người Việt

(Đề tài khoa học cấp Bộ, tài liệu đánh vi tính). H. 1997.

11. Phan Kế Bính:

Việt Nam phong tục

NXB Thành phố Hồ Chí Minh - 1992.

12. Carl Hentze:

*Objéct rituels, croyances et dieux de la China antique
et de l'Amérique*

(Thư viện Viện Đông Nam á).

13. Phạm Bá Cẩn:

Hoa sen với đạo Phật

Tạp chí Văn Hạnh số 4, SG 1965.

14. Nguyễn Từ Chi:

Hoa văn Mường

NXB Văn hóa dân tộc. H. 1978.

15. Đoàn Trung Còn:

Từ điển Phật học

SG - Tập nhất : 1966; Tập nhì : 1967; Tập ba : 1967.

16. Cục Bảo tồn Bảo tàng:

Hồ sơ công nhận di tích Việt Nam.

17. Ngô Di:

Thiền và Lão Trang

(Đỗ Nam dịch) - SG, 1963.

18. D. Dumoutier:

Les symboles, les accessoires du culte Annamite

Tư liệu Viện Bảo tàng Mỹ thuật.

19. **Đại Nam nhất thống chí,**
Phạm Trọng Diễm dịch, Đào Duy Anh hiệu đính.
NXB KHXH, H-Tập 1: 1969; Tập 2: 1970; Tập 3: 1971; Tập 4: 1971.
20. **Đại Việt sử ký toàn thư,**
Cao Huy Giu dịch, Đào Duy Anh hiệu đính
NXB KHXH, H - Tập 1: 1972; Tập 2: 1971; Tập 3: 1972;
Tập 4: 1973.
21. **Cao Huy Đình:**
Tìm hiểu thần thoại Ấn Độ
NXB Khoa học, H - 1964.
22. **Thích Mãn Giác:**
Phật giáo và nền văn hóa Việt Nam
Vạn Hạnh xuất bản, S-1967.
23. **Nguyễn Phi Hoanh:**
Lược sử Mỹ thuật Việt Nam
NXB KHXH, H - 1970.
24. **Phạm Đình Hổ:**
Vũ trung tùy bút
Bản dịch của Nguyễn Hữu Tiến, NXB Văn học, H. 1992.
25. **Nguyễn Văn Huyền:**
Góp phần nghiên cứu văn hóa Việt Nam
NXB Khoa học xã hội. H - 1995. T1.
26. **Thanh Hương - Phương Anh:**
Hà Bắc ngàn năm văn hiến.
Tập 1, 2, Hà Bắc - 1973.
27. **Khâm định Việt sử thông giám cương mục**
Viện sử học NXB Giáo dục, H- 1998, T. 2.
28. **Thích Thanh Kiểm:**
Lược sử Phật giáo Trung Quốc
NXB Vạn Hạnh, SG - 1963

29. Thích Thanh Kiểm:

Lược sử Phật giáo Ấn Độ

Quê Hương xuất bản, tái bản lần 2, S – 1971.

30. Trần Trọng Kim:

Phật lục

NXB Lê Thăng, H - 1943.

31. Trần Trọng Kim:

Nho giáo - 2 tập Thượng và Hạ

Bộ giáo dục - Trung tâm học liệu xuất bản - SG. 1971

32. Nguyễn Lang:

Việt Nam Phật giáo sử luận (tái bản)

Tập 1, NXB VH, H. 1992.

33. Nguyễn Bá Lăng:

Vài nét về kiến trúc cổ truyền Việt Nam

Phương Đông số 3, S. 9/1971

34. Thích Giác Lâm (soạn):

Nghi lễ, tập 2 (in roneo)

35. Malleret Louis:

Tìm hiểu nghệ thuật điêu khắc Phật giáo và Bà La Môn ở Đông Dương.

Người dịch: Đào Tử Khải, H – 1968 (tư liệu Viện Mỹ thuật)

36. Nhiều tác giả:

Lễ hội cổ truyền

Viện Văn hóa dân gian – NXB KHXH, H. 1992.

37. Nhiều tác giả:

Thơ văn Lý Trần.

NXB KHXH, H – 1994.

38. Nhiều tác giả:

Những vấn đề tôn giáo hiện nay

NXB KHXH, H – 1994.

39. Nhiều tác giả:

Hỏi và đáp về văn hóa Việt Nam

NXB VHDT – Tạp chí VHNT. H. 1998

40. Nguyễn Quân - Phan Cẩm Thượng:

Điêu khắc cổ Việt Nam

NXB Mỹ thuật. H. 1992

41. Nguyễn Quân - Phan Cẩm Thượng:

Mỹ thuật của người Việt

NXB Mỹ thuật. H. 1989.

42. Quốc triều hình luật

NXB Chính trị quốc gia. H. 1995

43. Lê Mạnh Thát:

Sơ thảo lịch sử Phật giáo Việt Nam

Vạn Hạnh xuất bản. S – 1969.

44. Thích Mật Thể:

Thế giới quan Phật giáo

Vạn Hạnh xuất bản. S – 1967.

45. Nguyễn Đăng Thục:

Lịch sử triết học Đông phương.

4 tập, NXB Đông Phương. S. 1958

46. Nguyễn Đăng Thục:

Triết lý thiền định với khoa đạo dẫn ở Việt Nam thời Lý

Tạp chí Vạn Hạnh số 4, SG. 1965

47. Nguyễn Đăng Thục:

Lịch sử tư tưởng Việt Nam

6 tập (tái bản), NXB Tp Hồ Chí Minh, 1992.

48. Ngô Tất Tố:

Kinh dịch

NXB Khai Trí, SG. 1974.

49. Chu Quang Trứ - Trần Lâm Biền:

Bệ đá hoa sen hình hộp thời Trần

Tạp chí Khảo cổ học, số 1/1971, tr 69-84.

50. Đặng Hữu Tuyên:

Chùa Keo, lịch sử xây dựng và những niên đại hiện tồn

Tạp chí Khảo cổ học số 1- 1991

51. Viện Mỹ thuật:

Mỹ thuật thời Lý. H. 1973.

52. Viện Mỹ thuật:

Mỹ thuật thời Trần. H. 1977.

53. Viện Mỹ thuật:

Mỹ thuật thời Lê sơ. H. 1978.

54. Viện Mỹ thuật:

Nghiên cứu mỹ thuật. H. 1992.

55. Viện Mỹ thuật:

Mỹ thuật thời Mạc. H. 1993.

56. Trần Quốc Vượng - Hà Văn Tấn:

Lịch sử chế độ phong kiến Việt Nam

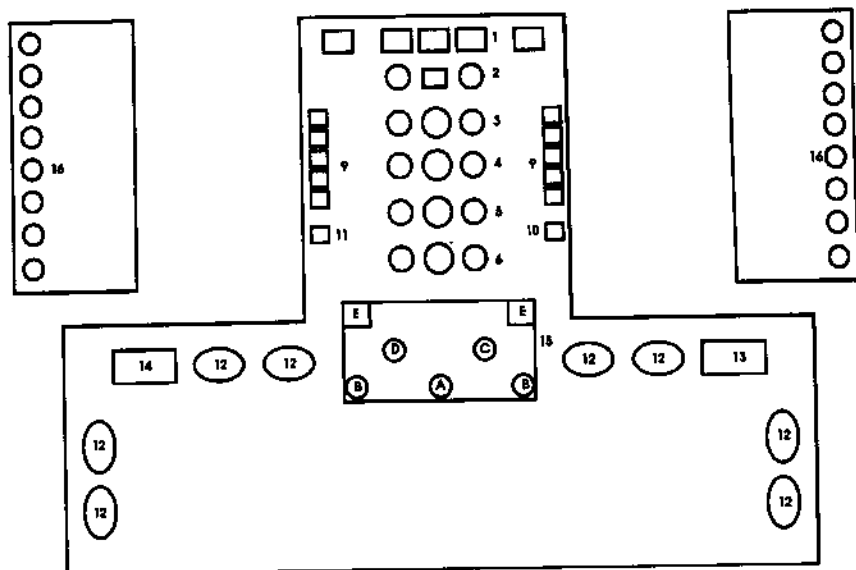
Tập 1, NXB ĐH và THCN. H. 1963.

DANH SÁCH ẢNH

1. Tượng Tam Thế Phật, Sóc Sơn – Hà Nội, thế kỷ XIX.
2. Tượng Phật, chùa Hun – Chí Linh – Hải Dương, gỗ, giữa thế kỷ XVII.
3. Tượng Bồ Tát, chùa Tam Sơn – Từ Sơn – Bắc Ninh, đầu thế kỷ XVII.
4. Tượng Kim Cương, chùa Keo – Nam Định, thế kỷ XVII.
5. Thị Nữ, chùa Bút Tháp – Thuận Thành – Bắc Ninh, gỗ, thế kỷ XVII.
6. Phỗng hầu, đình Phú Thượng – Tây Hồ – Hà Nội, thế kỷ XVIII.
7. Nhang án chùa Thầy – Quốc Oai – Hà Tây, đá, cuối thế kỷ XIV.
8. Nhang án chùa Bút Tháp – Bắc Ninh, gỗ, giữa thế kỷ XVII.
9. Nhang án mộ họ Đặng – Quế Võ – Bắc Ninh, đá, thế kỷ XVII (1675).
10. Nhang án Văn Miếu – Hà Nội, gỗ, thế kỷ XIX.
11. Bệ Phật, chùa Thầy – Quốc Oai – Hà Tây, đá, thế kỷ XI-XII.
12. Cây hương đá, chùa Bốn Thôn – Thanh Oai – Hà Tây, thế kỷ XVII.
13. Bát hương, hiện vật Bảo tàng Lịch sử Việt Nam, gốm, thế kỷ XVII.
14. Bát hương, hiện vật Bảo tàng Lịch sử Việt Nam, gốm, thế kỷ XVII.
15. Bát hương, hiện vật Bảo tàng Lịch sử Việt Nam, gốm, thế kỷ XVII.
16. Bát hương, chùa Cầu Đông – Hàng Đường – Hà Nội, đế gỗ, thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX.

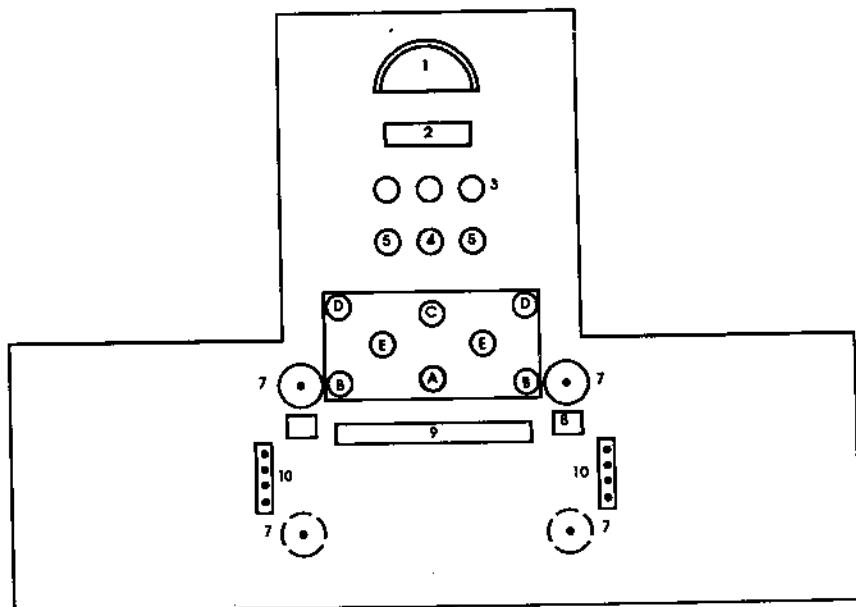
17. Bát hương, đình Lê Mật – Gia Lâm – Hà Nội, gốm, thế kỷ XIX.
18. Bát hương, gốm Thổ Hà, thế kỷ XIX.
19. Đình, Văn Miếu – Hà Nội, đồng, thế kỷ XIX.
20. Đình trái đào, làng Tống Xá, thế kỷ XIX, XX.
21. Đôn thờ, Bảo tàng Hải Phòng, đá, thế kỷ XVI.
22. Đền thờ, Bảo tàng Lịch sử Việt Nam, gốm, thế kỷ XVI.
23. Lân đội đèn, hiện vật Bảo tàng Lịch sử Việt Nam, gốm, thế kỷ XVII.
24. Lân thờ, hiện vật Bảo tàng Lịch sử Việt Nam, gốm, thế kỷ XVII.
25. Bát bửu, đình Hà Hồi – Hà Nội, gỗ, thế kỷ XIX.
26. Phiến và biển rước, đền Dâm – Thường Tín – Hà Tây, gỗ, thế kỷ XX.
27. Cháp kích, chùa Keo – Thái Bình, thế kỷ XVII-XVIII.
28. Bảng Văn, đền vua Đinh – Hoa Lư - Ninh Bình, gỗ, đầu thế kỷ XVIII.
29. Bảng Văn, đình Hữu Bằng – Thạch Thất – Hà Tây, thế kỷ XIX.
30. Đài thờ, đền Phù Đồng – Gia Lâm - Hà Nội, thế kỷ XVII.
31. Phủ việt, đền vua Lê - Ninh Bình, thế kỷ XVIII.
32. Bộ đao, đình Hà Hồi – Hà Nội, gỗ, thế kỷ XVII.
33. Thủ xích, thiên trượng ... đình Hòe Nhai – Hà Nội, gỗ, thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX
34. Lọ sen, chùa Quảng Bá - Hà Nội, gỗ, thế kỷ XIX.
35. Bát đựng quả, đình Văn Xá- Lý Nhân – Hà Nam, gỗ, thế kỷ XVI đầu XVII.
36. Thiên mệnh thụ, chùa Bối Khê - Thanh Oai – Hà Tây, gỗ, thế kỷ XIX.
37. Tam sơn, đền Phù Đồng – Gia Lâm – Hà Nội, gỗ, thế kỷ XIX.
38. Chuông, Tây Hồ – Hà Nội, đồng, thế kỷ X.
39. Chuông ở chùa Chân Tiên – Hà Nội, đồng, thế kỷ XVI.

40. Khánh, chùa Đậu – Thường Tín – Hà Tây, gỗ, cuối thế kỷ XVII.
41. Khánh, chùa Đại Phúc – Hoài Đức – Hà Tây, đồng, giữa thế kỷ XVIII.
42. Cửu long tranh châu, Huế, gỗ, thế kỷ XIX.
43. Khám thờ, đền bà Tấm – Dương Xá - Gia Lâm – Hà Nội, gỗ, thế kỷ XVI.
44. Khám thờ, đền bà Tấm – Dương Xá - Gia Lâm – Hà Nội, gỗ, thế kỷ XVII.
45. Khám thờ, đền Lạch Bạng – Tĩnh Gia – Thanh Hóa, gỗ, thế kỷ XVII.
46. Khám thờ, đình Dục Tú – Cổ Loa – Hà Nội, thế kỷ XVIII.
47. Thuyền, bát bửu, đền Lảnh Giang – Hà Nam, gỗ, thế kỷ XX.
48. Kiệu bát cống, đền vua Đinh – Ninh Bình, gỗ, đầu thế kỷ XVIII.
49. Kiệu bát cống đá thờ, chùa Dịch Lộng – Ninh Bình, thế kỷ XVIII.
50. Bành kiệu, đền vua Đinh – Ninh Bình, gỗ, đầu thế kỷ XVIII.
51. Kiệu vua, Huế, gỗ, thế kỷ XIX
52. Ghế thờ, chùa Dầu – Bắc Ninh, gỗ, thế kỷ XVI.
53. Lung ghế thờ, chùa Thầy – Hà Tây, thế kỷ XIV.
54. Lung ngai, đền Chữ Đồng Tử – Khoái Châu – Hưng Yên, gỗ, đầu thế kỷ XVII.
55. Bài vị, đền Chữ Đồng Tử – Khoái Châu – Hưng Yên, gỗ, đầu thế kỷ XVII.
56. Mũ hà bá, đền Dâm – Thường Tín – Hà Tây, đồ mã.
57. Ngựa, đền Dâm – Thường Tín – Hà Tây, đồ
58. Lốt tam đầu, đền Dâm – Thường Tín – Hà Tây, đồ mã.



BAN THỜ CỦA CHÙA

- | | |
|--|--|
| 1 - TAM THẾ PHẬT | 12 - KIM CƯƠNG (HOẶC BÁT BỘ KIM CƯƠNG) |
| 2 - DI ĐÀ TAM TÔN | 13 - BAN THỜ ĐỨC ÔNG |
| 3 - HOA NGHIÊM TAM THÁNH | 14 - BAN THỜ THÁNH TĂNG |
| 4 - DI LẶC TAM TÔN | 15 - BAN THỜ CHÍNH |
| 5 - CỬU LONG THÍCH CA SƠ SINH - PHẠM THIÊN, ĐẾ THÍCH | A - BÁT HƯƠNG |
| 6 - NGỌC HOÀNG - NAM TÀO, BẮC ĐẦU | B - NẾN |
| 7 - QUAN ÂM NAM HẢI | C - ĐỘC BÌNH |
| 8 - QUAN ÂM TỌA SƠN | D - MÂM BỔNG NGŨ QUẢ |
| 9 - THẬP ĐIỆN DIÊM VƯƠNG | E - LỘ HOA |
| 10 - ĐỊA TẠNG BỒ TÁT | 16 - TỔ TRUYỀN ĐĂNG (THẬP 11 BÁT LA HÁN) |
| 11 - THỔ ĐỊA | |



BAN THỜ CỦA ĐÌNH

1 - NGAI THỜ VÀ BÀI VỊ

2 - HÒM SẮC

3 - ĐÀI HOẶC TAM SƠN

4 - BÁT HƯƠNG

5 - NẾN

6 - BÀN THỜ CHÍNH

A - HƯƠNG

B - NẾN

C - ĐỈNH HOẶC BÀN TRÒN THÁI CỰC

D - LỌ HOA

E - MÂM BỔNG

7 - LỌNG

8 - HẠC

9 - CHẤP KÍCH

10 - BÁT BỮU

MỤC LỤC

<i>Số thứ tự</i>	<i>Nội dung</i>	<i>Trang</i>
1.	Thay lời mở	5
2.	Phần I. Một số vấn đề liên quan đến đồ thờ	11
3.	Phần II. Đồ thờ trong kiến trúc tôn giáo tín ngưỡng của người Việt	44
4.	Chương I. Đồ thờ nhân cách	47
5.	Chương II. Những đồ thờ phổ biến trong kiến trúc tôn giáo tín ngưỡng cổ truyền	73
6.	Phần kết luận	175
7.	Tài liệu tham khảo	180

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA THÔNG TIN

43 Lò Đức - Hà Nội

ĐỒ THỜ TRONG DI TÍCH
CỦA NGƯỜI VIỆT

Chịu trách nhiệm xuất bản

VŨ AN CHƯNG

Chịu trách nhiệm bản thảo

PHẠM NGỌC LUẬT

Biên tập

ĐAN TÂM

Trình bày, bìa

HOÀNG ANH

Phát hành tại Nhà sách Tràng An 242 Tôn Đức Thắng

ĐT: 5113040 - 5116366 - 5117548. Fax: 5113040

In 1000 cuốn, khổ 14,5 x 20,5 cm. Tại Trường THPT in.

GPXB số: 663-XB-QLXB/27-VHTT. In xong và nộp lưu chiểu quý IV năm 2003.

Đồ thờ trong di tích của người Việt



PHÁT HÀNH TẠI
NHÀ SÁCH TRĂNG AN
TEL/FAX: 5117576 - 5113040

Đồ thờ người Việt



017743

0717312

Tiền 91.3

4314