



CHÙA VĨNH KHÁNH VÀ THÁP BÌNH SƠN

TUỆ LÂM

TÓM TẮT

Chùa Vĩnh Khánh là một kiến trúc được tôn tạo vào nửa đầu thế kỷ XX. Tháp Bình Sơn được khởi dựng có thể từ thế kỷ XIV, là một công trình nghệ thuật tiêu biểu, mang dấu ấn phong thủy của dân tộc rõ nét, với nghệ thuật gốm nung, kích thước lớn, khá điển hình, đặc biệt là hoa văn làm theo khuôn dán vào gạch rồi đem nung (rồng, lá đề...).

Từ khóa: tháp Phật; đồ án trang trí; niên đại.

ABSTRACT

Vĩnh Khánh pagoda is an architecture that completed repair in early 20th century. Bình Sơn tower is a terracotta structure, restored many times since 14th century, big repair in 16th century and later. This is a typical art with clear geomancy remarks, and big ceramic art form, especially detail patterns by sticking to bricks and then burn (dragon, leaf topics).

Key words: Buddhist tower; decorative pattern; date.

Dưới thời Lý, nhiều khi ngôi tháp cũng là Phật điện, phần nhiều lòng tháp khá rộng, đủ không gian để thờ một trong những đức Phật được sùng kính ở đương thời (Nhiều chùa không có tháp lớn, thì có Phật điện dựng trên nền cao). Tên chùa thường mang nghĩa để cao Phật triết, hoặc cầu phúc, cầu trường tồn...

Dưới thời Trần, tên chùa vẫn được đặt theo kiểu thức thời Lý, song, đã có nhiều ngôi đặt tên theo ý nghĩa sâu xa của Phật triết, như Phổ Minh, Phổ Quang, Đại Bi, Thanh Mai... Trong "tổ chức" kiến trúc, ít nhiều đã có chuyển biến, nhiều khi cây tháp không còn là nơi chính điện, mà chức năng này thường gắn với ngôi chùa đặt ngay (cách một khoảng sân) ở phía sau. Thời này đã xuất hiện tháp Bích Chi và Phật điện cùng nằm trong một cảnh chùa, đó là hai đơn nguyên kiến trúc riêng biệt, song, vẫn có mối quan hệ chặt chẽ, thường chùa nào tháp ấy, cùng tên. Về sau, khi nền kinh tế thương mại và tư nhân phát triển ở một mức nhất định, ngoài đời xuất hiện những lăng mộ quận công, thì trong chùa cũng dần dần xuất hiện những tháp của các vị sư. Cụ thể như tháp của Chuyết Công, Minh Hành... ở chùa Bút Tháp, rồi vườn tháp ở chùa Phật Tích, Yên Tử. Các tháp này cũng không nhất thiết đứng trên trục chính đạo và thường có số tầng từ 5 trở xuống

(không theo số chẵn). Điềm qua đôi nét về sự phát triển của tháp ở Bắc Bộ để tham chiếu vào chùa và tháp Then. Trước kia, Then là tên gọi địa danh, Bình Sơn cũng vậy. Nhưng Vĩnh Khánh lại mang đặc tính, thuộc ước vọng, với nghĩa cầu sự tốt lành, vui tươi mãi mãi. Cách đặt tên này thường phổ biến hơn ở các ngôi chùa từ thế kỷ XVII về sau. Thực tế còn cho thấy, tháp và chùa không đồng trục trung tâm, đồng thời cũng không thấy dấu vết Phật điện có nền cao (từ 70 - 100 cm) như nhiều chùa có gốc từ thời Mạc trở về trước. Vậy có thể nghĩ rằng, chùa và tháp Bình Sơn hiện tại vốn không phải là đồng nhất thể. Bằng vào khảo sát thực tế còn cho thấy, niên đại của tháp sớm hơn chùa tới vài thế kỷ và nếu như có một ngôi chùa cùng thời với tháp, thì gần như chắc chắn, nó không nằm ở vị trí ngôi chùa hiện tại mà phải ở sau và cùng trục trung tâm (Nam - Bắc) với tháp. Hiện nay, chùa lệch hẳn sang phía Tây và là một ngôi chùa hoàn toàn khác. Hẳn rằng, phải có một sự kiện nào đó (mà nay không còn ai biết) đã dẫn tới hiện tượng này. Đây là một điều khác lạ trong hệ thống kiến trúc chùa, như phản ánh về sự suy lạc thuộc nhận thức đối với Phật giáo của người đương thời. Vì thế, ít nhiều nó đã có yếu tố dân gian (trường hợp với một số truyền thuyết còn để lại như theo lời chỉ dẫn của các cụ



già địa phương), chúng ta tạm hiểu như sau: Vốn xưa, tháp Bình Sơn ở cánh đồng Nẫu, thuộc xã Từ Yên, một đêm tháp bay về đỉnh gò hiện nay... Chúng ta hiểu cánh đồng Nẫu là cánh đồng chiêm, luôn lụt lội, nền đất không vững, không thể dựng các công trình lâu dài. Từ cánh đồng Nẫu tới gò Bình Sơn, truyền thuyết trên được coi như một sự huyền thoại hóa quá trình tìm đất dựng tháp, ẩn đằng sau đó là tấm lòng rộng mở, vượt ra ngoài lũy tre làng để hòa đồng, phải chăng đó là một kỷ niệm về sức mạnh chiếu diệu của Phật pháp qua các nhà sư yêu nước (chủ yếu thuộc dòng Trúc Lâm) ở đương thời. Cũng từ thực tế, trước đây, cứ mùa nước lên, nhiều khi chân tháp (đất trên gò) cũng vẫn bị ngập. Thực tế này như liên quan đến huyền thoại về Ngụy Đổ Chiêm- một nhân vật của đời thường đang được thần hóa, lưỡng lự trước tự nhiên (hay chưa đủ năng lực để cải tạo và cũng không hẳn muốn cải tạo tự nhiên). Hồi ấy, sông chưa có đê, ắt mùa nước sẽ bị ngập, đem tai họa cho dân, nhưng nước ngập sẽ tạo cho đất đai màu mỡ..., nên Ngụy Đổ Chiêm (thế kỷ XVII), với thanh kiếm (biểu tượng của sấm sét), đã không chém đôi con rắn (thủy quái gây lũ lụt, tượng trưng cho sông Lô, sông Thao, sông Hồng khi mùa nước lên) là một huyền thoại mang tính biểu tượng và nghệ thuật hóa hiện tượng tự nhiên ở vùng này (vùng đất mà Sơn Tinh và Thủy Tinh chưa trở thành kẻ thù, không đội trời chung của nhau). Đã có lần, Ngụy Đổ Chiêm cho đắp con đường bằng đá qua xã Đồng Quế - Nhất thời, con đường này đã có phần thành công, nhưng sau đó vẫn không cản được lũ (quần triều đình đánh thắng họ Ngụy). Đổ Chiêm ôm kiếm chạy vào tháp, theo con đường thông thiên này mà trở về trời. Song, đa số những huyền thoại (ít nhất của người Việt) còn nằm trong vùng mờ của nhận thức, cụ thể là giếng Mực nằm ngay phía Tây chân gò, cách tháp hơn 10m. Trong nhiều kiến trúc xưa, như ở đình Tây Đằng (TK. XVI), đình Mông Phụ (TK. XVII - XVIII) đều ở huyện Ba Vì, Hà Nội. Rồi giếng đá ở đình Lại Đà (TK. XVIII), thuộc Đông Anh, Hà Nội, giếng đá ở am thờ Chuyết Công tại chùa Bút Tháp (TK. XVII), thuộc Bắc Ninh, giếng đá ở Từ Vũ Quận Đãng (TK. VXII), thuộc Thanh Hóa và còn nhiều nữa... Tất cả đều nằm ở bên phải điện thờ, cùng khuôn viên di tích. Đó là một đặc điểm chung mà chúng ta cũng gặp ở giếng Mực của/thuộc tháp Bình Sơn. Có thể tạm

hiểu, màu đen tượng cho nước (có ảnh hưởng văn hóa phương Bắc), cho âm, giếng là đường thông âm ở phía Tây so với tháp, còn tháp với gạch màu lửa, tượng cho dương, gắn với trục thông thiên ở phía Đông so với giếng. Hai thành phần kiến trúc này đã như một cặp âm dương đối đãi, không thể chia lìa để tạo nên nguồn sinh lực vô bờ bến của tâm linh xưa mà hẳn theo ước nguyện nông nghiệp. Truyền thuyết còn kể rằng, khởi đầu, giếng đã có hình bàn chân của người khổng lồ (nhận thức chung của nhân loại thì thần linh thuộc tầng trên bao giờ cũng có thân hình khổng lồ, thường để dấu chân lại trên mặt đất, đó là các hố nước chống hạn của cư dân trồng lúa sử dụng nước tại chỗ - nước mưa). Ngoài ra, còn có tích nói về con vịt vàng (cũng có cụ nói là đôi) xuất hiện ở giếng. Phải chăng, đó là đôi chim uyên ương cùng hồ sen, để kết thành biểu tượng "liên áp" (sen và vịt), đồng thời, cũng để chỉ ra một ý nghĩa cao siêu của nhà Phật, là âm và dương, Phật và pháp... cùng một thể, một cội nguồn, không thể chia lìa, tiến tới giác ngộ, giải thoát.

Suy cho cùng, trên mảnh đất của tháp Bình Sơn đã hội biết bao dòng di sản văn hóa cả về vật thể và phi vật thể, cả về Phật giáo và tín ngưỡng dân gian, về đạo và đời..., để tạo nên những tinh hoa đặc biệt của văn hóa truyền thống, mà điển hình là ngôi tháp Bình Sơn mang tính chất vô tiền khoáng hậu.

Tháp Bình Sơn đã được đại trùng tu vào đầu những năm 70 của thế kỷ XX, đơn vị chủ trì là Xưởng Phục chế di tích của ngành Bảo tồn - Bảo tàng (thuộc Bộ Văn hóa trước đây), đương nhiên, còn có sự tham gia của Ty Văn hóa và một số cơ quan, tổ chức và vài nhà chuyên môn. Tháp được rờ ra hoàn toàn. Sau khi được bổ sung những viên gạch hoa bị vỡ, những hình trang trí bị bong tróc, tháp được lắp lại. Rất tiếc là ý thức khoa học tu bổ di tích lúc đó chưa sâu, nên cửa tháp ở tầng 1 bị dịch chuyển một cách vô thức từ hướng Nam sang hướng Tây. Cũng do thiếu hiểu biết, nên các đường diềm hoa dây nằm giữa đế và tầng 1... bị lắp lại một cách tùy tiện, không theo chuẩn mực hàng lối nào. Tuy nhiên, không phải vì những sai sót đó mà làm giá trị của tháp Bình Sơn, với chúng ta, bị hạ thấp.

Sau đây là tư liệu khảo sát điển dã về chùa Vĩnh Khánh và tháp Bình Sơn.

+ Về chùa hiện nay:

Đạo Phật có thể vào nước ta từ rất sớm, khoảng thế kỷ thứ III trước Công nguyên, với sự tích về việc



Tháp Bình Sơn - Ảnh: Tác giả

vua Asoka cho xây tháp Phật ở núi Lê Nê, thuộc đất Việt (nhiều nhà nghiên cứu cho là ở vùng chân dãy Tam Đảo). Nhưng đạo Phật chỉ trở thành “máu thịt” của người Việt khi nó mang tư cách của một hệ tư tưởng chính, đủ sức làm đối trọng và các hệ tư tưởng (Nho, Lão...) của kẻ xâm lược phương Bắc. Tinh thần này áp ủ suốt cả ngàn năm để rồi bùng phát bằng những kiến trúc chùa tháp, mang đậm dấu ấn dân tộc dưới thời tự chủ, nhất là dưới thời Lý và thời Trần. Chùa Vĩnh Khánh được dựng dưới thời Trần Thánh Tông, trên một gò đất, là nơi quang quẻ, cao ráo, cây cối tốt tươi, chim muông hội tụ, ít bị ngập lụt. Ngôi chùa này đã bị quân Minh tàn phá hầu như hoàn toàn (đầu thế kỷ XV), rồi được đời sau dựng lại và tu bổ nhiều lần. Đến nay, chùa chỉ còn là sản phẩm của kiến trúc mang niên đại vào thời Nguyễn muộn và được đại tu vào năm 1976.

Tuy nhiên, chùa vẫn ở phía sau tháp và nhìn về hướng Nam, ngả chút ít sang hướng Tây. Đây là hướng thích hợp với các kiến trúc tôn giáo, tín ngưỡng Việt khoảng từ cuối thế kỷ XVII về sau), bởi, hướng Nam gắn với nguồn sinh lực vô biên (màu đỏ), với trí tuệ, tức hướng Bát Nhã của nhà Phật, để ngôi chùa là điểm sáng của thiện tâm (đến chùa là để tránh ác, hành thiện trên nền tảng trí tuệ). Còn nhìn về hướng Tây giúp cho thần hợp với sự đối đãi

của âm dương, nên ngôi yên vị để đem phúc tới cho chúng sinh... Chùa chính kết cấu kiểu chữ Đinh, tiền đường 5 gian, gian hồi bên trái được xây tường ngăn có cửa thông với gian thờ Mẫu. Nhìn chung, kiến trúc chùa mới chỉ dừng lại ở chức năng xây dựng để làm nơi thờ cúng, mà gần như không quan tâm lắm tới giá trị nghệ thuật.

Hiện nay, tượng trong chùa chủ yếu được đắp bằng đất, nghệ thuật mang nhiều yếu tố dân gian, với sự sắp xếp không mấy chuẩn mực. Đáng quan tâm ở đây chỉ có tượng Di Đà phóng/phát quang, to xấp xỉ người thực. Tượng mặc áo cà sa, nhằm giữ cho thân tâm trong sáng, với thế đứng tại chỗ, chân trần để biểu hiện thiện tâm, tay phải trong tư thế buông chiếu xuống - dạng cứu độ chúng sinh, tay trái với ấn cam lồ đỡ lộ tịnh bình để trước bụng.

Trong chùa cũng có tượng của Tam thế, Quan Âm, Hộ pháp, Đức Ông, Thánh tăng cùng các trợ thủ và một vài thần linh khác. Tất cả đều được đắp bằng đất, nặng tính dân gian, chú ý nhiều về ý nghĩa đạo pháp mà như bỏ qua yêu cầu nghệ thuật. Tuy nhiên, hiện trong chùa đang có pho Thích Ca sơ sinh khá đặc biệt, chưa gặp ở bất cứ đâu. Tượng khá đẹp, đúng phong cách của Thích Ca sơ sinh Bắc Bộ, với tay trái chỉ trời, tay phải chỉ đất, dưới dạng một chú bé ngộ nghĩnh, cởi trần, mặc váy cộc, vành bao quanh Thích Ca sơ sinh không có rỗng, mà chỉ có mây cuộn, dưới dạng phù điêu điểm tuyết tứ vị Bồ Tát, với nét chạm khá chắc tay, thần thái khá chuẩn mực.

+ Về tháp:

Tháp ở đất Việt đã được sử sách nhắc tới từ khá sớm. Ngôi tháp đầu tiên là của vua Asoka cho dựng tại núi Lê Nê (có thể ở vùng Tam Đảo, Vĩnh Phúc) vào thế kỷ III trước Công nguyên... Vào thời Lý, triều đình cũng cho xây nhiều tháp, trong đó, có tháp Phật giáo (chịu ảnh hưởng của Trung Hoa), với 13 tầng, có thể còn dạng tháp (chịu ảnh hưởng phương Nam) không theo số tầng quy định, các tháp này phần nhiều vẫn mang tính chất là Phật điện. Một dạng tháp khác mang tư cách đài chiến thắng, như tháp Báo Thiên (Đại Thắng Tư Thiên Bảo tháp) có 12 tầng, vốn không phải là tháp Phật giáo. Trong xu thế phát triển của tháp, người viết hướng tới tháp nhiều tầng, với 4 mặt là chính. Nhiều cây tháp của Trung Hoa đã sử dụng cả các tầng trên để thờ, nhưng người Việt, với ý thức chưa đẩy thần linh lên cao và sự phân hóa xã hội thấp, nên kiến trúc không chú ý tới





vươn cao như Trung Hoa. Chủ yếu số lượng tầng tháp của Việt để biểu hiện về Phật quả hay của thế giới Phật. Ví như tháp của Phật Thích Ca và các vị cổ Phật có 13 tầng, tháp của các vị đạt quả Phật sau thời Thích Ca Mâu Ni (cũng là tháp Bích Chi Phật) có 11 tầng (như tháp của Trần Nhân Tông), tháp 10 tầng như ở đền Đậu An, Hưng Yên, đó là tháp thờ Ngọc Hoàng. Chúng ta cũng đã gặp tháp 9 tầng (cửu phẩm liên hoa, tượng cho thế giới Tây phương cực lạc), tháp 7 tầng của chư Phật (tháp chùa Thiên Mục - Huế), tháp 5 tầng của các nhà sư trưởng phái (tháp Chân Nguyên ở chùa Quỳnh Lâm, tháp Chuyết Công ở chùa Bút Tháp, hay tháp của Đại Hòa thượng tại nhiều nơi...), rồi các tháp sư và am 1 tầng cũng 4 mặt là của các vị tu hành chết trẻ. Ngoài ra, còn có dạng tháp phần trên tròn như bát úp, phần dưới vuông, thường gọi là Bảo Châu tháp, hay tháp thuộc hệ phái Kim Cương thừa, với kiểu thức bắt nguồn từ Tây Tạng cũng đã xuất hiện trên đất nước ta, song, mới chỉ theo được hình dáng mà chưa hẳn đã theo được ý nghĩa sâu xa của đạo pháp (tháp lớn mới xây ở gần chân núi Tây Thiên, Vĩnh Phúc).

Trở lại với tháp Bình Sơn, hiện tháp có 11 tầng (tính theo mái và cửa tầng tháp), nhưng chúng ta đã tìm được viên gạch có đề chữ "Thập tam tầng", vì thế, có thể tin được tháp có thể có 13 tầng, không phải là tháp của vị tu hành nội địa mà chủ yếu là tháp Phật (Vị nào? Chưa rõ).

Tháp Bình Sơn không được gia cố nền móng như các kiến trúc do triều đình thời Lý và Trần cho dựng (như chúng ta đã biết). Tháp được xây hoàn toàn bằng nhiều loại gạch đất nung (kể cả móng) khác nhau. Các lớp gạch xây để tháp có kích cỡ gần gũi với gạch thời Lý và Trần (dài 40 - 43cm, rộng 22-25cm, dày 4 - 5cm). Một ngõ vực rất đáng quan tâm: phải chăng, đó là sản phẩm còn lại của cây tháp cổ đã bị đổ (có thể do quân Minh phá) được thời sau thu hồi để xây để tháp Bình Sơn hiện đang tồn tại. Đây là một cây tháp đạt đỉnh cao về giá trị văn hóa-nghệ thuật trong hệ thống tháp gạch cổ ở nước ta. Tháp Bình Sơn như khởi đầu cho một phong cách mới. Tháp đã được rất nhiều nhà nghiên cứu quan tâm (từ kỹ thuật tạo tác, trình độ nghệ nhân, mỹ cảm đến niên đại...).

Trước kia, các nhà nghiên cứu người Pháp quy niên đại của công trình kiến trúc này vào khoảng thế kỷ VIII - thế kỷ XI, nghĩa là từ thời bị nhà Đường xâm lược cho đến thế kỷ đầu của triều Lý và ghép

nó vào phạm trù "nghệ thuật Đại La". Từ sau 1954, khi mà công tác bảo tồn - bảo tàng và nghiên cứu mỹ thuật bắt đầu phát triển trên miền Bắc vừa giải phóng, thì vô hình chung, chúng ta đã tiếp thu phần nào niên đại dẫn trên. Có điều là, chúng ta không chấp nhận phạm trù "nghệ thuật Đại La", với tư cách là một giai đoạn nhất quán trong lịch sử mỹ thuật Việt Nam. Phải chăng, chính vì lý do đó mà chúng ta đã xê dịch biên độ trên và dưới của niên đại tháp Bình Sơn, chuyển nó vào phạm vi triều Lý (thế kỷ XI - đầu thế kỷ XIII)?

Nghệ thuật Lý là một giai đoạn rực rỡ của lịch sử mỹ thuật Việt Nam. Quy tháp Bình Sơn vào thời Lý không những không hoàn toàn đảo lộn những hiểu biết có sẵn, mà còn vô hình chung để cao một di tích quý báu của nền nghệ thuật cổ truyền. Tuy nhiên, cách quy ấy chưa hẳn thuyết phục được mọi người quan tâm đến lịch sử và lịch sử mỹ thuật nước nhà. Từ năm 1965, Trần Lâm đã dựa vào các đồ án trang trí trên mặt tháp mà xếp nó vào thế kỷ XIV (Trần). Sau đó, vào năm 1969, Chu Quang Trứ cũng dựa vào trang trí mà khẳng định một lần nữa rằng, niên đại của tháp Bình Sơn là thế kỷ XIV. Ngay lúc bấy giờ, ý kiến mới đề xuất không khỏi gây trong người đọc một số phản ứng. Điều đó cũng dễ hiểu: rút tháp Bình Sơn khỏi nghệ thuật Lý có thể bị hiểu lầm là cố tình hạ thấp giá trị của tháp Bình Sơn. Nhưng rồi, từ đó đến nay, đa số chúng ta đều coi như vấn đề niên đại tháp Bình Sơn đã được giải quyết. Thực ra, việc nghiên cứu tháp Bình Sơn và niên đại của nó vẫn tiếp tục. Tới nay, một số hiểu biết mới lại đòi hỏi chúng ta suy nghĩ thêm về tháp Bình Sơn trên nhiều khía cạnh. Ở đây, chúng tôi thấy cần giới thiệu lại một lần nữa, nhất là phải nhấn mạnh khía cạnh trang trí của nó.

Tháp Bình Sơn, trước đây ở trên đất của xã Tam Sơn, thuộc huyện Lập Thạch, tỉnh Vĩnh Phú, hiện là thị trấn Tam Sơn, huyện Sông Lô, tỉnh Vĩnh Phúc, cách bờ sông Lô khoảng 600m. Đến nay, chiều cao của tháp chỉ còn độ 15m. Tháp này đã mất chòm, chỉ còn 11 tầng đặt trên bệ tháp, mỗi mặt của từng tầng đều có cửa tò vò. Toàn bộ ngôi tháp được xây bằng gạch nung không tráng men.

Những mảng đắp có trang trí ở các tầng dưới là hoàn chỉnh nhất. Từ tầng thứ ba trở lên, trang trí vẫn còn, nhưng càng lên cao, chiều ngang mặt tháp càng bị thu hẹp, thì trang trí càng giảm dần.

Bệ tháp khá lớn, cao 1,62m, mỗi cạnh dài 4,45m. Xếp từ nền lên, là sáu hàng gạch khẩu. Các hàng

gạch này cứ thụt vào dần theo chiều cao của bệ. Tiếp đến là một hàng cánh hoa cúc vụn thọt. Trên nữa, úp xuống sáu hàng gạch "lợi chậu" trơn. Rồi đến hàng "sư tử hý cầu", mà khung viền là những "cánh hoa cúc" (hình dấu phẩy). Bên trên khung, có hàng diềm lá "sò" và một hàng gạch trang trí bằng hình "cánh sen đẹo" (tức cánh sen cách điệu, úp xuống, mũi uốn cong tròn). Rồi đến hàng gạch "vành song" hình "vỏ măng". Trở lên, hai hàng gạch trang trí bằng hình "cánh sen ngựa" kết thúc tầng bệ, các cánh sen cách điệu này cũng uốn cong mũi, giữa có những vòng tròn kết theo kiểu hoa "mặt nhẵn", vòng to ở giữa, các vòng con sắp cạnh nhau ở bốn phía.

Tiếp trên tầng bệ là tầng thứ nhất, cao 2,72m, cạnh rộng 3,3m, bốn phía có "cửa tò vò" "chép góc" trên và đều có mũ cửa gắn với các mũ cửa của kiến trúc gỗ thuộc thế kỷ XVII về sau. Khuôn cửa được trang trí bằng hình "lá lật uốn nổi". Hai bên cửa, có sáu "đố" dọc, hình chữ nhật. Trong mỗi "đố" có ba "ô" tròn chứa rỗng chạm nổi: đầu quay vào giữa, chân rộng đạp ra ngoài, nền là các sống "cúc dây" nhỏ. Cả ba ổ rỗng nằm trong khung có diềm khắc chìm các nét "cánh hoa cúc" (hình dấu phẩy). Bên trên, ở các "đố" là hàng "gạch gờ" có vạch lõm "hoa dây". Trên nữa, là hàng đầu ba chạc (con sơn). Chén giữa hai "đầu ba chạc", có một "lá đề" trang trí bằng "hoa dây uốn nổi". Kết thúc tầng thứ nhất, là sáu hàng "gạch khẩu", "từng cấp" nhô ra thay mái.

Tầng thứ hai cao 1,68m, cạnh rộng 2,72m. Mở đầu là chín hàng gạch khẩu nhô ra thụt vào. Rồi đến hàng "cánh sen ngựa" đỡ lấy các hàng gạch, được phối hợp thành tám khung hình chữ nhật, mỗi mặt đều có cửa tò vò, với tám khung kẹp hai bên. Trong mỗi khung, là hình đắp nổi một khung có hình tháp nhỏ năm tầng, chiều diềm hào quang (những đường kẻ thẳng toả ra từ hình tháp). Viền khung, cũng là những hàng "cánh hoa cúc" (hình dấu phẩy) vạch chìm. Như tầng thứ nhất, tầng thứ hai cũng có các "đầu ba chạc" cùng "lá đề" và cũng kết thúc bằng sáu hàng "gạch khẩu" nhô ra thành mái. Mặt đứng của hàng gạch cuối cùng được in nổi hình "cúc dây" uốn. Góc mái cong được trang trí bằng một "lá đề", có hình "hoa dây uốn nổi" bên trong. Từ tầng này trở lên không có hình rồng nữa.

Tầng thứ ba cao 1,27m, rộng 2,40m, được bố trí tương tự tầng hai, nhưng hàng "cánh sen" và hàng "gạch khẩu" bị rút bớt đi.

Từ đây trở lên, các tầng đều tương tự tầng ba, nhưng không còn hình "cúc dây" ở diềm mái; thay vào đó là hình "cánh hoa cúc" (hình dấu phẩy). Do rút bớt các hàng gạch khẩu hay do cắt xén các viên gạch trang trí hình tháp, các tầng càng cao, càng hẹp dần. Tầng thứ tám được trang trí bằng hình tháp, xen kẽ có hình "hoa chanh" "bồ ô vuông mắt cáo". Để thích hợp kích thước thu nhỏ dần, trên gạch trang trí tháp thường bị xén khá tùy tiện, thường chỉ còn 3 tầng...

Về chất liệu, nhìn chung tháp Bình Sơn được xây dựng bằng ba loại gạch hình dáng khác nhau.

1. "Gạch khẩu": có nhiều cỡ, hình chữ nhật, để trơn, dày mỏng không nhất loạt như nhau (kích thước gạch khẩu nhỏ: 0,25 x 0,25m; gạch khẩu lớn: 0,44 x 0,25 x 0,06m). Những gạch này thường được dùng để xây chân bệ, "gờ chỉ" lộ ra ngoài, hoặc được chèn lên mấu các viên gạch ốp ở phía trong.

2. Loại gạch thứ hai hình hộp, có trang trí, thường được dùng ở chân bệ và các đường diềm, mặt lộ ra ngoài lớn hơn mặt "gạch khẩu" (kích thước gạch loại thứ 2 (trang trí ở tầng dưới), mặt lộ ra ngoài: 0,12 x 0,08m). Loại gạch này được chế tác công phu, rõ ràng có gia công trong nhiều khâu. Phần trang trí vốn là một phần riêng, được ốp dính vào phần gạch trơn (hiện còn thấy dấu "miết mạch"). Trước khi nung, những hình trang trí đều được gọt - sửa - vẽ - vạch lại cẩn thận, để trở thành một sản phẩm "hoàn chỉnh". Hiện tượng này có phần mang tính thực dụng, với tính chất sản xuất hàng loạt, thường thích ứng với tư duy thương mại.

3. Loại thứ ba cũng là gạch trang trí, nhưng có phần khác loại thứ hai về hình dáng cũng như công dụng. Loại này thường được dùng để xây dựng các tầng tháp cao. Nó có chân mộng quay vào trong (hình thước thợ lệch). Trên cạnh dày chính giữa "má ghép mạch", ở phía trên, có một lỗ hình thang: khi ghép hai viên gạch vào nhau, hai lỗ hợp thành một "mộng cá" (có lẽ đổ bằng chì). Loại gạch thứ ba này thường to, dày (kích thước gạch loại thứ ba (trang trí tầng trên): 0,37 x (0,35 - 0,40) x 0,08m). Cách chế tác cũng không khác gì những điều vừa nói về loại gạch thứ hai, nhưng việc gọt - sửa trước khi nung không được chú ý tới nữa, có lẽ vì không cần thiết với những tầng cao.

Tháp Bình Sơn, với tư cách là một công trình tạo tác, không khỏi phơi bày một số nhược điểm, chủ yếu là về mặt kỹ thuật: trong quá trình nung, gạch





ngót lại, khiến mạch hở; cấu trúc tạo tác chúng tỏ nên móng chưa được chú ý đúng mức... Tuy nhiên, nhìn chung, tháp Bình Sơn vẫn là công trình nghệ thuật kiến trúc đất nung nguyên vẹn nhất trong số những tháp xưa còn tồn tại đến ngày nay. Ở đây, những nét kế thừa nghệ thuật của tiền nhân được kết hợp với nhiều yếu tố mới, độc đáo, mang tính sáng tạo không thể chối cãi.

Nói tóm lại, tháp Bình Sơn không phụ sự quan tâm của chúng ta. Song, vì niên đại của công trình chưa được xác định, nên việc khảo sát còn gặp khó khăn. Như đã nói trên, gần đây, một số nhà nghiên cứu lại dựa vào hoa văn trang trí mà xếp tháp Bình Sơn vào cuối thế kỷ XIV. Rồi, xuất phát từ niên đại này, một vài ý kiến đã kết luận rằng, nhiều đồ án trang trí trên mặt tháp thể hiện một khâu trong bước chuyển tiếp giữa hai thời kỳ nghệ thuật được coi là hưng thịnh ở nước ta, chuyển tiếp từ Lý đến thời hậu Lê.

Từ trước đến nay, khi nói đến cổ vật và di tích cổ, đặc biệt là khi quan sát các đồ án trang trí, chúng ta thường lưu ý đến hiện tượng kế thừa. Kể ra, đó là hiện tượng chung cho mọi mặt của văn hoá. Nó càng nổi bật trong nghệ thuật của các thời kỳ trước công nghiệp. Tuy nhiên, cuộc đời của một nền nghệ thuật là cả một quá trình sáng tạo. Chính nhờ đó mà chúng ta mới có bằng cứ để phân định thời gian ra đời của từng hiện vật, từng di tích. Cái gì của thời gian trước có thể được lặp lại ở thời gian sau. Nhưng rõ ràng, cái gì được sáng tạo ở thời sau không thể có mặt ngay từ thời trước.

Trong số các tháp cổ mà niên đại được quy đích xác vào thời Lý và thời Trần, người ta chỉ mới gặp những công trình xây bằng đá hay ít nhất cũng có mấy tầng dưới xây bằng đá (các tầng trên có thể được xây bằng gạch). Đó là trường hợp của tháp Phổ Minh (xây thời Trần). Về di tích đang bàn, ngay cả chân tháp cũng chỉ được xây vuông vắn bằng năm hàng gạch. Nền không hề để lộ dấu vết đồ móng hay đóng cọc cho chắc đất. Như vậy, riêng về mặt kỹ thuật tạo tác, tháp Bình Sơn đã khác những tháp biết rõ là thuộc thời Trần.

Trên bình diện trang trí, tháp Bình Sơn đã thể hiện một cách khéo léo theo nghệ thuật thời trước. Những "thủy ba" (sóng nước) của tháp Bình Sơn khá giống "thủy ba" ở một số di tích thời Trần. Từng "cánh hoa cúc" (hình dấu phẩy) khắc chìm trên diềm mái, hay diềm các khung chữ nhật bọc hình rồng và hình tháp, không khác gì "cánh hoa cúc" trên một

số bia thời Trần (chùa Long Đẩu (Quốc Oai, Hà Nội). Hình "cánh sen dẹo", với mũi uốn tròn và có hoa "mặt nhẵn" ở giữa, không xa cách lắm so với những cánh sen các tháp thờ Bát Tràng cũ (tháp chùa Chờ ở Vĩnh Phúc và tháp trong bộ sưu tập của Đỗ Đình Thuật - hiện vật trưng bày ở Viện Bảo tàng Mỹ thuật, phần Lý - Trần), thậm chí cả ở tháp Phổ Minh (Nam Định). Còn có thể nêu nhiều ví dụ khác...

Sở dĩ có thể xếp những hiện tượng trùng phùng vừa nêu vào phạm trù kế thừa là vì: trên các mảng trang trí của tháp Bình Sơn, còn có nhiều motif không giống những motif cùng loại của thời Lý và thời Trần. Rất tiếc rằng, trong số tất cả các di tích kiến trúc cổ còn sót lại đến ngày nay, hầu như chúng ta chưa tìm được một công trình kiến trúc tôn giáo nào khác chắc chắn ra đời vào thế kỷ XIV (những kiến trúc như tháp Phổ Minh, chùa Bối Khê được xếp vào thế kỷ XIV là dựa vào đường nét mỹ thuật chung, thực ra chưa tìm thấy các niên đại cụ thể ghi trên các kiến trúc đó). Nếu có, thì rõ ràng, đó là một điểm quy chiếu rất hữu ích để tìm hiểu về niên đại chân xác của tháp Bình Sơn. Vấn đề hình như còn khó khăn hơn, nếu chúng ta chú ý vào các thế kỷ XIV - XVI. Xung quanh ba thế kỷ này, những di vật và di tích truyền đến chúng ta, chỉ bao gồm một số gốm, bàn thờ đá, thành đá của thế kỷ XIV, một số bia ký, bằng sắc, thành quách thuộc hai thế kỷ XV và XVI. Quy di tích kiến trúc này hay di tích kiến trúc kia vào thế kỷ XIV, XV hay XVI, cho đến nay, phần nào vẫn còn là ước lệ. Những ước lệ thuộc loại đó không đủ cho phép chúng ta khẳng định, tháp Bình Sơn là một di tích kiến trúc của một thế kỷ cụ thể nào đó được.

Chúng ta tạm dừng chân trước một số đồ án trang trí:

Sư tử hý cầu:

Một trong những đồ án đã gây thắc mắc từ đầu cho chúng tôi, là "sư tử hý cầu". Không cần phải phân tích sâu sắc gì cho lắm, ai cũng thấy ngay rằng, nó khác xa những con "sấu đớp ngọc", đội toà sen ở các bệ Phật thời Lý. Về buổi ra đời của "sư tử hý cầu" trong nghệ thuật tạo hình nước ta, mức hiểu biết hiện nay chưa cho phép khẳng định điều gì. Chỉ biết rằng, chúng ta gặp đồ án này trên quy mô phổ biến từ thế kỷ XVII và càng về sau nó càng đa dạng.

Có người muốn nhích "sư tử" Bình Sơn lại gần "sư tử" trên nhang án đá Trần Đăng và Thanh Sam,

huyện Ứng Hòa, thuộc Hà Nội. Dọc đường 22, chúng ta đã lọc ra được 7 nhang án đá, mà kiểu thức được quy vào nghệ thuật Trần. Trong số ấy, nhang án Trần Đăng và Thanh Sam có “sư tử hý cầu” và không ghi niên đại cụ thể, chúng ở hai chùa khá gần nhau, cùng trong huyện Ứng Hòa.

Nếu lược đi một số chi tiết hay họa tiết không nói lên được gì về niên đại, thì hai nhang án không khác nhau mấy nỗi, cả về bố cục trang trí lẫn đồ án trang trí. Mặt chạm của cả hai đều mang hình hoa sen, hình rồng. Chúng ta đã nói đến đồ án “sư tử hý cầu”. Và, cả trong hai trường hợp, bốn góc bệ đều được tạc hình “chim thần” là “ga-ru-da” theo kiểu Ấn Độ). Cho đến nay, chúng tôi chưa thấy có gì đáng nói về các motif hoa sen và “chim thần”. Nhưng rồng và “sư tử hý cầu” - nhất là “sư tử hý cầu” - lại phơi bày một số đặc điểm, khiến chúng ta không thể không đặt lại vấn đề niên đại của hai nhang án này.

Quy rồng ở đây vào kiểu thức như thuộc tạo hình thời Trần đã thực mười phần chính xác chưa? Đầu rồng thì rõ ràng như thuộc tạo hình thời Trần. Nhưng một số chi tiết khác của motif lại không nhất thiết bám chặt lấy mẫu mực mà nghệ thuật Trần đã quy cho đồ án rất điển hình này. Ở đây có những con rồng thân “xoắn vò đố”, có con đưa chân nâng râu. Như vậy, rồng trên hai nhang án Trần Đăng và Thanh Sam chưa phải bằng cứ hoàn chỉnh đến mức chúng ta chỉ cần căn cứ vào đó, là có thể xếp ngay hai hiện vật đang xét vào phạm trù nghệ thuật Trần mà không mấy may ngần ngại. “Sư tử hý cầu” càng không phải là một bằng cứ đầy đủ. “Sư tử” trên hai nhang án đã được chạm bằng những nét công phu, tinh xảo, thậm chí có thể gọi là tỉa gọt. Mặt của nhiều con mang dạng “hổ phù”. Quả “cầu” hao hao đồng tiền, có dải “mây đơn” tỏa ra hai bên và được định vị hoặc ở phía trước, hoặc ở phía sau “sư tử”. Các nhang án đá mà chúng ta biết đích thực ra đời triều Trần, như ở chùa Ngọc Đình, với niên đại chính xác là năm thứ ba triều Long Khánh (1375), hay ở chùa Bối Khê, mà niên đại chính xác là năm thứ sáu triều Xương Phù (1382), đều ở huyện Thanh Oai, Hà Nội, chưa hề cung cấp một đồ án nào tương tự. Cũng cần nói thêm rằng, hai nhang án Trần Đăng và Thanh Sam hoàn toàn thiếu minh văn, do đó, không có lấy một chữ ghi chú về niên đại. Tóm lại, hai hiện vật này không đủ tư cách đóng vai những mẫu vật mà chúng ta có thể quy chiếu vào để nhận ra dấu ấn của nghệ thuật cho sư tử hý cầu trên tháp Bình Sơn.

Và, như vậy, cũng không có cơ sở nào cho phép căn cứ vào đồ án “sư tử hý cầu” để xếp tháp Bình Sơn vào thế kỷ XIV.

Rồng:

Xung quanh niên đại của tháp Bình Sơn, một motif khác cũng là đầu mối của sự quan tâm: motif rồng. Về con rồng và những biến đổi kiểu thức của nó qua lịch sử mỹ thuật Việt Nam, người ta đã nói nhiều. Nhưng vì nó thường được nhắc đến, ít nhất cũng trong những giới có liên quan đến di sản văn hóa và mỹ thuật cổ. Thực ra, con rồng trong mỹ thuật Việt Nam đáng được lưu ý không phải chỉ vì nó là “con rồng”, nghĩa là một biểu tượng thường được cho là liên quan tới vương quyền và thần quyền, đã tồn tại dai dẳng qua nhiều thời kỳ lịch sử, qua nhiều triều đại quân chủ. Là một đồ án lớn - lớn cả về ý nghĩa, thời gian tồn tại và mật độ xuất hiện - con rồng, với hình họa biến đổi qua từng thời, là tín hiệu dễ nhận biết về niên đại của di tích hay di vật mà nó góp phần trang trí. Tất nhiên, chúng ta không loại trừ khả năng có những trường hợp, một kiểu rồng cổ hơn vẫn “sống sót”, với tư cách là yếu tố kế thừa, trên hiện vật của một thời gần ta hơn. Đầu rồng kiểu Trần trên các nhang án Trần Đăng và Thanh Sam, như vừa nêu ở đoạn trên, không phải là ví dụ độc nhất. Dù sao, cho đến nay, tất cả những người quan tâm đến mỹ thuật cổ Việt Nam, đã có thể thống nhất ý kiến với nhau về các điểm chính của từng kiểu thức rồng, dù là rồng Lý, rồng Trần, rồng Lê, rồng Nguyễn.

Vậy, rồng trên tháp Bình Sơn thuộc kiểu thức nào? Rồng ở tháp Bình Sơn đã có sừng. Nó uốn trong “ổ”, đầu quay vào giữa vòng tròn, thân không cuộn khúc mà lượn thành hình sin, do đó, không “thắt túi”, chân đạp ra ngoài, hoặc vắt qua thân để đạp ra ngoài, sống lưng hình “răng cưa” một chân trước đưa lên nắm “tóc”...

Một trong số những chi tiết vừa nêu không khỏi phảng phất bóng dáng những con rồng cuối thời Trần. Nhưng các chi tiết khác lại không cho phép quy con rồng trên tháp Bình Sơn vào một kiểu thức nhất định nào cả. Trong trường hợp này, chỉ có quan sát phong cách biểu hiện - bao gồm cả những họa tiết ít nhiều nói lên được phong cách biểu hiện - và thông qua phong cách mà bước đầu chất vấn thân thái của tác phẩm, thì mới loé lên một hai tia sáng.

Chúng ta đã nói rằng, rồng Lý, rồng Trần, rồng Lê, rồng Nguyễn đều có mẫu mực của chúng, mà





người nghiên cứu, có thể rút ra từ những đặc điểm hàng xuyên qua từng thời. Nhưng nhìn chung, thì hình như, trong những thời kỳ mà chế độ quân chủ ở nước ta đang trên đà vươn lên, con rồng trong kiến trúc và điêu khắc được tăng lớp trên quan tâm, đã phô ra một tinh thần chung: nó ít có xu hướng “dân gian hoá” trong phong cách biểu hiện. Dù thuộc kiểu thức của thời nào (Lý, Trần...). Con rồng “phong kiến” ấy bao giờ cũng xuất hiện dưới dạng nghiêm chỉnh, uy nghi, trong một bố cục quy phạm. Nó tuân thủ một trật tự nhất định. Nó có thể vô cùng sống động trong nhịp chuyển của đường nét - các mẫu rồng Lý và rồng Trần rất sống động, nhưng không hề vì thế mà chấp nhận những tư thế bình dị của cuộc sống. Có thể đoán rằng, người đương thời đọc được trong mỗi chi tiết chính của đồ án, trong mỗi động tác cơ bản của con vật, một ý nghĩa nhất định. Nhưng từ thế kỷ XVI trở về sau, trong phong cách biểu hiện motif rồng đã có xu hướng “dân gian hoá”, với những tư thế thoải mái hơn, bay nhảy hơn, thậm chí “ngịch ngợm” hơn. Trong một số trường hợp, nó còn đùa cợt với những con vật “tầm thường”, qua đó, vô tình hay cố ý, hạ thấp cái tính chất tôn nghiêm mà con người của những thời trước đã gán cho nó. Chồn, sóc, thạch sùng... “nô giỡn” trên râu rồng ở đình thời Mạc, ở các di tích thế kỷ XVII, như: đền Phù Đổng (Hà Nội), ở đình Thổ Hà (Bắc Giang), ở đình Liên Hiệp (Hà Nội)... Ví dụ không thiếu.

Trong chừng mực nào đó, sự tan rã của đẳng cấp “quý tộc” Trần và của chế độ thái ấp kèm theo nó, cũng như sự ra đời của một tầng lớp thống trị mới, tầng lớp địa chủ vốn xuất thân từ đẳng cấp bình dân, đã nối bót những sợi thừng ràng buộc nông dân sống trong các cộng đồng làng xóm, tạo điều kiện tinh thần cho con rồng, vốn là biểu tượng của vương quyền và thần quyền - từ đây được về tận thôn ấp, để bay nhảy trên vì, trên cốn của đình, chùa địa phương và qua nhiều thế kỷ sống sát dân quê mà dần dần “dân gian hoá”?

Một điều chắc chắn là: chúng ta ngày nay còn nhận ra được đôi nét riêng biệt của rồng ở tháp Bình Sơn và nhất là như “bắt” được cái khí vị dân gian còn phảng phất trên những con rồng trang trí cho các “ổ” tròn ở tầng dưới cùng của tháp. Khoanh mình trong các “ổ”, rồng ở đây kém phần uyển chuyển, có lẽ vì thân ít cuộn khúc: chỉ riêng điểm này đã là một khác biệt lớn so với rồng thời Lý và cả rồng thời Trần nữa. Rồng ở tháp Bình Sơn đã có

sừng. Rồng cuối thời Trần cũng có sừng. Tuy nhiên, trên một đôi nét của rồng ở tháp Bình Sơn, chúng ta tưởng chừng nhận ra được bóng dáng của kiểu rồng ít nhiều pha chất Trung Quốc, đã “đột nhập” vào kho trang trí ở đương thời. Điều quan trọng hơn, là rồng ở tháp Bình Sơn thường đưa chân trước lên nắm tóc, trong một tư thế ngộ nghĩnh, rất nghịch ngợm, có yếu tố “dân gian”: trong trường hợp này, nó đã mang phong cách của motif rồng vượt râu thời hậu Lê. Điều có thể nói ngay, là qua so sánh kiểu thức, chưa có lý do gì để xếp rồng ở tháp Bình Sơn vào cùng một thời với những con rồng tiêu biểu mà chúng ta đã biết chắc chắn là ra đời dưới triều Trần.

Lá đề:

Đề tài thứ ba xoay quanh đồ án “lá đề” (cũng có người gọi là “vòng sáng”, thậm chí là “quả tim ngược”). Trong số những motif trang trí của tháp Bình Sơn, “lá đề” là một loại hình tương đối phổ biến, với những nét không quá thô phác, nói chung khá đẹp, với những họa tiết chắc hẳn hàm nhiều ý nghĩa. “Lá đề” ở tháp Bình Sơn thuộc nhiều kiểu thức, nhưng kiểu nào cũng đơn giản, không thực trau chuốt như “lá đề” thời Lý. Thường thì mỗi “lá đề” ở tháp Bình Sơn được viên bằng một đường gờ nổi, đường gờ này chạy vào cuống lá, rồi phát triển thành những hình ít nhiều là cách điệu. Trong một số trường hợp, các hình ấy là những bông hoa nhỏ, hoạt và mềm mại, mang tinh thần trang trí kế thừa từ góms thời Lý. Nhưng khá nhiều “lá đề” lại được trang trí bằng “sừng nhọn” và “u tròn” là những họa tiết đáng lưu ý.

Chúng ta gặp “sừng nhọn” và “u tròn” trên lưng một chiếc ghế gỗ có niên đại cụ thể (1346) tại chùa Thầy, trên đất Hà Nội. Ở đây, hai họa tiết trên nằm trong một bố cục chung với hai lưỡi “phủ việt” là hai “nhành lá”. Bên trên toàn cảnh, nhô lên những “răng lửa”. Dưới cùng là “thủy ba”, đặt trên đường gờ hai lần cong. Bố cục này đã có lúc gây bàn cãi sôi nổi giữa những người tìm hiểu mỹ thuật cổ, tuy không phải là bàn trên mặt giấy. Có người cho rằng, “sừng nhọn” và “u tròn” là biểu tượng “sừng tê - ngọc báu”. Thế còn “phủ việt” và rồng, “nhành lá” và “răng lửa”, “thủy ba” và gờ cong? Cũng có người ngỡ đọc được ở đây những biểu tượng của thần thoại cổ và tôn giáo nông nghiệp. Lại có người ghép đôi “sừng nhọn” với “lưỡng nghi”, các “u tròn” với “tứ tượng” và các họa tiết khác với “ngũ hành” (phủ việt là “kim”, nhành cây là “mộc”, thủy ba tắt



nhiên là “thủy”, răng lửa là “hỏa”, gờ cong dưới cùng có thể là “thổ”). Dù có “dễ lọt tai” đến đâu, tất cả những cách minh giải nêu trên đều chưa thoát khỏi vòng suy luận. Nói cho cùng, điều quan trọng đối với yêu cầu định niên đại tháp Bình Sơn vẫn là sự có mặt từ thế kỷ XIV của “sừng nhọn” và “u tròn” trên lưng ghế chùa Thầy. Nếu dừng lại ở mức này, xếp tháp Bình Sơn vào thời Trần có thể là hợp lý.

Nhưng thực tiễn còn phức tạp hơn thế. Vì “sừng nhọn” và “u tròn” không chỉ xuất hiện ở chùa Thầy và Bình Sơn. Cho đến nay, trên thực địa, chúng ta đã gặp khá nhiều “sừng nhọn” và “u tròn” trang trí cho những di tích và di vật có niên đại khá chính xác. Chẳng hạn, “sừng” và “u” ở tháp Bình Sơn nhắc nhở chúng ta đến “sừng” và “u” chùa Ngo (Ba Vì, cũng thuộc địa phận Hà Nội). “Sừng” và “u” ở tháp Bình Sơn còn hao hao “sừng” và “u” chùa Bút Tháp ở Bắc Ninh, mà chúng ta cũng biết rằng, chùa Ngo được quy vào thế kỷ XVI, còn chùa Bút Tháp có niên đại cụ thể (1647).

Quay về với chùa Thầy, điều đáng lưu ý, là “sừng” và “u” trên “lá đề” tháp Bình Sơn không được tích hợp vào cả một tổng thể biểu tượng. Nói theo ngôn ngữ tạo hình là vào một bố cục thống nhất như trên lưng ghế chùa Thầy, dù cho bố cục ấy là vang vọng của thần thoại hay cố ý trình bày thuyết âm dương- ngũ hành bằng hình tượng. Nói một cách khác, ở tháp Bình Sơn, bố cục chùa Thầy đã bị giải thể. Phải chăng, đây là một hiện tượng suy lạc càng đậm nét khi chúng ta thấy, “lá đề” ở tháp Bình Sơn, trên đó, “sừng nhọn” và “u” hiện lên, thoải mái, như là những hoạ tiết thuần túy trang trí, với “lá đề” rất quy phạm của thời Lý, trên đó một đôi rồng uốn khúc men theo viền lá, con nào cũng nâng lên một “lá đề” nhỏ, chắc hẳn với ý đồ đề cao Phật pháp. Trên “lá đề” ở tháp Bình Sơn, cái đã suy lạc không chỉ là một bố cục trang trí, mà có lẽ chính là ở biểu tượng gắn với đạo Phật.

Hoa cúc dây:

Motif “cúc dây” đã có mặt từ thời Lý; bấy giờ, cúc dây uốn thành khung tròn, lòng khung chứa gọn các đồ án trang trí khác. Thời Trần kế thừa bố cục ô tròn đó, cũng như hình họa cơ bản của “cúc dây”. Thực ra, trên một số di tích và di vật thời Trần, “cúc dây” đã biến đổi. Ở tháp Bình Sơn, motif này đã bị ước lược đi: đường sống chính của “cúc dây” chỉ là một hình sin lượn nhẹ và hình họa cũng không còn nữa. Nó không khác mấy so với “cúc dây” trên các

bia thế kỷ XVI ở Văn miếu (Hà Nội). Đôi nét của nó còn phảng phất “cúc dây” trên bia chùa Bút Tháp (thế kỷ XVII).

Đấu ba chạc:

Một điểm đáng quan tâm khác nữa với chúng ta là: đấu ba chạc (con sơn) ở tháp Bình Sơn. Đấu này đã thấy xuất hiện từ thời Lý (tháp Chương Sơn, Nam Định). Và, chúng càng phổ biến hơn ở dưới thời Mạc (đình Tây Đằng, Ba Vì, Hà Nội). Càng về sau, chúng càng rời xa yêu cầu thuộc chức năng kiến trúc, mà chuyển hóa thành đề tài chạm nổi (chùa Tây Phương - Hà Nội). Tại tháp Bình Sơn, với chất liệu đất nung, tất nhiên đấu này không thể chỉ là một bộ phận của kiến trúc, nó xuất hiện để góp phần tăng cao hơn giá trị nghệ thuật của tháp. Chúng như một dấu ấn đệm giữa các đề tài khác, như tạo thế cân bằng/cân đối cho đề tài lá đề. Hiện nay, ở 3 tầng dưới, trung tâm của đấu ba chạc còn có một lỗ hình vuông, đó là vị trí lắp một tay đòn nhô hẳn ra, làm vật đỡ cho một đề tài nghệ thuật khác. Ở đình Tây Đằng (thế kỷ XVI), tay đòn này được chạm đầu rồng, nhô ra phía trước, lưng công một nhạc sĩ cầm/ôm nhạc cụ, hội lại chúng như một biểu tượng cho một tầng trời rộn rã âm thanh thiên thần. Đây là một gợi ý để chúng ta nghĩ về đấu ba chạc ở tháp Bình Sơn. Theo Nguyễn Duy Hinh, trong cuộc khai quật tại khu tháp Bình Sơn vào năm 1972, đã thu được nhiều di vật bằng đá và đất nung, như: tượng người, tượng chim thần, ngói cắm lá đề trang trí hình hoa hay hình tháp, thì trước đây, người Pháp cũng đã nhặt được ở đây (Nguyễn Duy Hinh (1992), *Tháp cổ Việt Nam*, Nxb. Khoa học Xã hội, Hà Nội). Theo đó, chùa Vĩnh Khánh và tháp Bình Sơn khi khởi dựng, đã là một ngôi chùa lớn, đủ tư cách là một điểm sáng của kiến trúc đương thời.

Suy cho cùng, tháp Bình Sơn có thể là một kiến trúc Phật giáo mang dấu ấn của một thời đoạn khá dài - nhiều thế kỷ (ít nhất từ thế kỷ XIV tới XVI). Tháp mang một giá trị tự thân rất cao, cả về lịch sử và nghệ thuật, nó thể hiện khả năng sáng tạo của dân tộc ta trên cơ sở kế thừa và phát huy truyền thống văn hóa của ông cha. Tháp Bình Sơn mang vẻ đẹp cân đối như sự tổng hòa nhiều mặt của kiến trúc, mỹ thuật. Với màu đỏ của gạch, rực rỡ giữa màu xanh của bầu trời nhiệt đới và cây cỏ, để hội lại thành một trục thông linh mang màu lửa tam muội tràn tới muôn nơi, đem lại hạnh phúc tới muôn nhà./

T.L.

(Ngày nhận bài: 21/12/2015; Ngày phân biện đánh giá: 26/12/2015; Ngày duyệt đăng bài: 04/01/2016).