

Về tượng nhân dạng ở thế kỷ XVI - XVII

TRIỆU THẾ VIỆT - LÊ QUỐC

Sau những tượng Phật giáo của thời Lý thì hiện nay chúng ta chưa tìm được hoặc chưa xác định được một pho tượng Phật giáo nào của thời Trần, Lê- sơ, mặc dù trong các sách sử đã nói tới vua Trần cho làm rất nhiều tượng Phật để đưa vào các chùa. Điều đó có thể tin được, nhưng có lẽ người đương thời đã chuyển từ chất liệu phổ biến là đá sang một chất liệu kém bền vững hơn là gỗ nên tới nay khó có thể còn tồn tại. Một số lý do khác cũng khiến chúng ta để tâm suy nghĩ, như sự phá hoại của quân Minh xâm lược với ý thức không muốn để lại một dấu tích gì của nhà Trần. Mặt khác, nếu nhà Lý chú ý nhiều tới sự tồn tại của quốc gia dân tộc và của triều đình, muốn dùng đạo Phật làm một bệ đỡ của hệ tư tưởng xã hội và để đáp ứng yêu cầu tinh thần của quần chúng. Trong đó có một đặc điểm là tên chùa thường gắn với sự đề cao các Đức Phật và ước vọng mang tính cầu xin thuộc tư duy nông nghiệp, như: Diên Hựu, Diên Phúc, Thiên Phúc, Phật Tích, Sùng Thiện Diên Ninh, Sùng Nghiêm Diên Khánh... thì nhà Trần đã chú ý nhiều đến tính chất sâu xa của đạo, có lẽ bởi sự xuất thân hạ bạn (dân chài cửa sông ven biển) với tính ăn sóng nói gió, phóng khoáng dễ thích

hợp hơn với yếu tố Thiền, đồng thời, do sự xô đẩy của xã hội, nên về cơ bản người nhà Trần với ý thức bảo vệ bản sắc văn hóa dân tộc đã chú ý tới tính chất triết học của Phật giáo, coi đó là bệ đỡ để chuyển tên chùa sang đậm yếu tố triết học, như: Đại Bi, Phổ Quang, Phổ Minh... nhằm phản ánh đúng tinh thần Hòa quang đồng trân (đem ánh sáng đạo pháp hòa vào cuộc đời bụi bặm). Chính tinh thần tự do trong Thiền có thể đã khiến đương thời không cần quan tâm lắm đến sự tồn tại dài lâu của tượng. Mặt khác, bởi đã chú ý nhiều đến Phật triết nên những đại sư thời Trần cũng hiểu sâu sắc hơn về tính Vô chấp của nhà Phật (Ví dụ: Tuệ Trung Thượng sĩ không chấp vào sự ăn chay một cách giáo điều, khi về nhà cô em gái của mình). Có lẽ, tinh thần đó cũng đã ảnh hưởng tới cách tạo tượng Phật giáo.

Ở thời Lê- sơ, nối tiếp tinh thần Phật đạo của nhà Trần, đồng thời, triều đình cũng không ủng hộ sự phát triển của Phật giáo. Tới nay, chưa tìm thấy pho tượng Phật giáo nhân dạng nào ở thời này. Vì thế, chúng ta tạm thời chưa có khả năng xét phong cách tượng Phật giáo dưới thời Trần và Lê- sơ mà phải chuyển sang phong cách kể thừa Lý, có sự sáng tạo- đó là

phong cách Mạc và phong cách Lê Trung hưng. Tất nhiên, về chất liệu chúng ta đã tìm được những pho tượng của cả thế kỷ XVI - XVII được làm bằng đá, song, người ta đã chuyển sang sử dụng chất liệu bằng gỗ là cơ bản. Do ý thức làm tượng đã vượt quá xa thời nguyên thủy và phong cách của tộc người thiểu số, nên cách tạo tượng gỗ không còn chỉ lệ thuộc vào một thân gỗ nữa, có nghĩa hình dáng tượng không bị kéo dài ra về chiều cao và bị bó lại bởi chiều ngang. Một pho tượng tương đối lớn thường được tạo thành bởi sự lắp ghép, liên kết qua các mộng én, đôi khi được thay bằng chốt. Nếu như các tượng ở Tây Nguyên được làm trong một thân gỗ với hình thức vuốt cao, hai tay và chân khép lại không khuynh ra, mà chúng ta có thể tìm thấy được những pho tượng rất đẹp ở các bảo tàng liên quan, với chỏm đầu được phạt phẳng, mặt bẹt chỉ nhô đỉnh mũi, phần cằm cũng được phạt thẳng vào, vai ngang vuông vức, chân tay cũng theo kiểu khối thiết diện vuông mà chưa chú ý đến hiện tượng mặt trái xoan và đầu vai tròn. (Hiện tượng mặt bẹt này đôi khi cũng để chúng ta ngờ rằng nó như một tiền thân của mặt tượng Kim Cương thời Lý ở chùa Long Đọi, Duy Tiên, Hà Nam). Lấy ví dụ, pho Ngọc Hoàng ở chùa Ngo- Ngô Sơn tự (Tùng Thiện, Sơn Tây, nay là Phúc Thọ, TP. Hà Nội), được các nhà nghiên cứu mỹ thuật xếp vào niên đại thế kỷ XVI bởi ở phía trước của thành mũ có con chim xòe cánh bay xuống như tượng của Mạc Đăng Dung (đã xác định được niên đại vào thế kỷ XVI ở chùa Trà Phương (TP. Hải Phòng), đồng thời, những tượng rồng và các chi tiết hoa văn chạm khắc khác cũng tương đồng với nghệ thuật Mạc. Có thể thấy được rằng, toàn bộ thân tượng gồm đầu, lưng, ngực, bụng và một phần mông cùng đôi bàn tay là một khối gỗ chính, hai đùi là hai khối, vai cùng tay là hai khối nữa được lắp ghép với thân bởi mộng én. Sau khi được lắp ghép xong, người đương thời còn dùng sơn để gia tăng mối liên kết rồi phủ sơn then, cuối cùng mới tới các lớp sơn phủ hoặc sơn son thếp vàng... Như vậy, đây là một cách thức để chúng ta nhận biết một khía cạnh về phương pháp tạo tượng của người đương thời. Tượng thời Mạc không còn hình thức dạng tọa tú như của thời Lý nữa, mà nhiều khi toàn thân ngồi chỉ cao bằng ba đầu. Tuy nhiên, hình thức này khá hợp với cơ thể của

người Việt thông thường. Thực ra, từ thời Mạc trở đi, điêu khắc tượng tròn của người Việt thường chú ý đến sự thuận mắt cả về hình thức và đặc biệt là tâm linh, hai yếu tố này đan xen nhau, hòa quyện gần như không có ranh giới, cho nên nhiều khi tùy theo vị trí đặt tượng hay chức năng mà người ta cưỡng điệu những bộ phận nào đó để đáp ứng được yêu cầu của tín ngưỡng, chẳng hạn như trên một bàn thờ có nhiều tượng, nhiều lớp thì có khi pho đằng sau được làm lưng dài hơn chút ít, về kích thước nó không tương xứng với độ dài của chân, nhưng nó đạt được hiệu quả là tín đồ khi đến lễ, nhìn lên không bị che khuất bởi pho phía trước. Hiện tượng này khá đúng với những tượng phụ ở thời Mạc và tượng của thế kỷ XVII, như tượng Thánh Phụ, Thánh Mẫu tại chùa Sổ (Ước Lễ, Thanh Oai, TP. Hà Nội), cũng có khi vì ở trên cao người ta chỉ cần đặt trọng tâm vào mặt trước của tượng nên thân tượng có khi khá mỏng so với người thực. Tuy nhiên, cũng từ đây, một giải pháp khác thích hợp hơn (do tính thực dụng có thể bắt nguồn từ nền kinh tế phi nông, việc làm tượng ít nhiều theo lối hàng loạt. Như thế, những pho tượng được trổ về gần gũi với con người thực tại hơn. Cụ thể, để tránh hiện tượng che khuất trên một thân điện (nhất là yêu cầu đa dạng của tâm linh với số lượng tượng ngày một nhiều hơn), người đương thời đã tạo nên những bậc giật cấp thấp dần từ trong ra, trên xuống. Có thể coi đây là một sáng kiến thích ứng với tâm linh và cả sự phô diễn nghệ thuật tạo hình truyền thống.

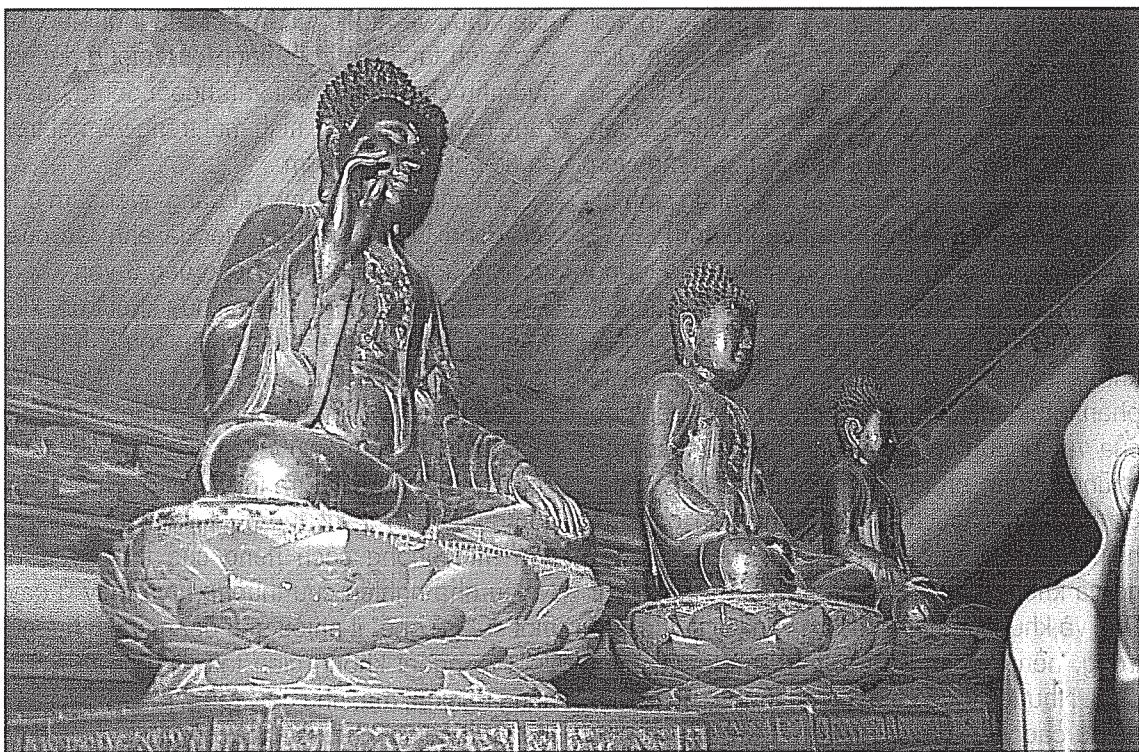
Chuyển sang vấn đề chất liệu, chủ yếu những tượng gỗ của người xưa thường chỉ làm bằng gỗ mít. Những nhà điêu khắc hiện đại cho rằng, gỗ mít quánh, tượng đồi mềm, dễ đục dẽo, thích hợp với việc tạo tác tượng và những sản phẩm mỹ thuật khác, nhưng thực tế người Việt quan tâm đến gỗ mít không đơn giản chỉ như vậy, mà còn tập trung vào yếu nghĩa tâm linh. Một số nhà nghiên cứu dân tộc học mỹ thuật và tôn giáo cho rằng, từ "mít" bắt nguồn từ chữ Paramita, phiên âm là Ba la mật đa, có nghĩa là đáo bỉ ngạn (đến bờ giác ngộ), mà muốn giác ngộ thì phải dựa trên nền tảng trí tuệ. Như vậy, mọi tượng của thần linh được làm bằng gỗ mít đã nói lên chức năng của các vị là: Giáo hóa chúng sinh để dẫn dắt vào cõi thường hằng tốt đẹp trên nền tảng trí tuệ. Chúng ta

chưa tìm được những tượng nguyên vẹn bằng đất, mà đất mới chỉ được dùng ở một số đền tài (có tính chất hàng loạt) như rồng và một số hoa lá ép qua khuôn rồi dán lên hiện vật (cây đèn thời Mạc, thời Lê Trung Hưng hay những hoa lá cách điệu tại khâm của Từ Đạo Hạnh ở chùa Thầy, Quốc Oai, TP. Hà Nội). Có nghĩa là, hiện nay, chúng ta, chưa tìm được một hiện vật tượng tròn nào riêng biệt của thế kỷ XVI - XVII được làm bằng đất luyện hoặc hợp chất khác.

Trong sự phát triển của tượng tròn Việt, thì từ thế kỷ XVI trở đi chúng ta mới gặp được hiện tượng sơn thếp. Người đương đại thường chỉ nghĩ tới sơn thếp là một hình thức bảo quản tốt nhất cho tượng để tránh mục mọt. Nhưng, rõ ràng ngoài chức năng như vậy, thì hiện tượng chọn màu sơn thếp đã chứa đựng trong đó một ý nghĩa sâu xa của tâm linh, đó là: Màu đỏ đậm, màu vàng kim, màu hồng phấn, màu đen, tất nhiên còn nhiều màu khác nữa. Nhưng, các màu như kể trên đều chứa đựng sau hình thức của nó một ý nghĩa liên quan tới tín ngưỡng, ít nhiều có gắn với tinh thần của tạo hình. Chúng ta có thể thấy được ở đây, gốc của màu đỏ là màu của máu gắn với nguồn sinh lực vô biên. Theo chỉ dẫn của cố Giáo sư Từ Chi, thì ngay

từ thời nguyên thủy, con người đã biết săn bắt/bắn thú vật, người ta sớm nhận ra rằng, khi đâm mũi nhọn (tên hoặc giáo) vào con vật, thì thấy một chất đỏ chảy ra, chảy hết thì con vật chết. Dần dần, người ta cho rằng, chất màu đỏ này là chất sống, tức sinh lực. Sau đó, nó được coi như nguồn sinh khí đồng nhất với thần linh, mở rộng hơn là đồng nhất với nguồn hạnh phúc tâm linh muôn mặt. Ở lĩnh vực tín ngưỡng, đặc biệt là ở đền thờ hoặc tượng thờ thì màu đỏ sẫm như hiện thân của nguồn hạnh phúc vô biên mà các thần linh có khả năng đem tới cho con người và muôn loài (Trong tạo hình của người Việt, màu đỏ sẫm được sử dụng rất nhiều, như trên kiến trúc, đồ thờ cũng như nhiều hiện vật liên quan đến vấn đề tâm linh, thậm chí trong ý thức cầu mong một cuộc sống tốt đẹp cho người khuất núi, người ta cũng sơn áo quan màu đỏ...).

Ở lĩnh vực tạo hình, nhiều khi để tôn và nhấn mạnh màu đỏ, thì nếp/lớp áo có độ kẽm tương đối, người ta thường sơn màu then, nó có tác dụng tạo khối, đó là một thành quả bắt nguồn từ thực tế tạo tác. Ở trong các ngôi chùa, trên chính điện, tượng Phật thường đi chân trần để mang ý nghĩa hiếu sinh, từ bi của nhà Phật



Tam thế chùa Thầy, gỗ- phong cách Mạc- Ảnh: Thế Việt

(người tu hành Phật giáo thường đi chân trần, có phần rón rén, để khi bước đi thấy sự ngọ nguây dưới bàn chân thì nhấc lên, nhằm tránh làm chết những chúng sinh bé nhỏ). Rõ ràng là, các tượng Phật giáo thường để hở bộ mặt, bàn chân và tay (có khi cả cánh tay). Dù dưới hình thức nào thì màu sơn tương ứng với bộ phận hở ra ấy chỉ được thể hiện với ba màu khác nhau đó là màu đỏ (tượng Kim Cương trùng ác, tượng Đức Ông...) nhằm biểu hiện về quyền năng siêu việt, sự cương quyết bảo hộ Phật pháp và tất nhiên, cũng biểu hiện về nguồn sinh lực vô biên. Đa số các tượng Phật và Bồ tát chú ý đến màu vàng ròng và màu hồng phấn. Ở đây, có sự phân định rất rõ rệt, với những tượng được xếp vào thế giới đã giải thoát thì được thếp vàng cả da thịt (nhiều khi cả quần áo), vì vàng ròng là màu tử kim với một ý nghĩa sâu xa rằng: Trong vị Phật hoặc Bồ tát đó mọi dục vọng đã chết, chỉ còn một pháp thân vô biên trường tồn mà thôi. Với những tượng có màu hồng phấn (trắng phớt hồng), thường chỉ gắn với các vị Bồ tát, nhằm nói lên ý nghĩa là vị đó còn lẩn lộn với cuộc đời trần tục để cứu vớt chúng sinh (như vậy, ở mọi hàng tượng, những tượng có tóc xoắn ốc đều được thếp vàng ròng trên da thịt và chỉ có hai vị Bồ tát: Quan Âm, Thế Chí ở hàng tượng thứ hai trong bộ Di Đà tiếp dẫn mới thếp vàng ròng, còn các vị tiên thân của Đức Phật Thích Ca, như: Tuyết Sơn, Thích Ca Sơ sinh hay Văn Thủ Sơ Lị/Lợi, Phổ Hiền, Quan Âm Nam Hải, Chuẩn Đề, Tọa Sơn... về nguyên tắc còn lẩn lộn với đời để cứu vớt chúng sinh thì không bao giờ sơn thếp màu vàng ròng).

Trở lại với tượng thời Mạc, nhiều pho tượng Phật và Bồ tát, được coi như có hình thức bắt nguồn từ thời Lý: Đó là, áo bó sát thân, nhiều khi để hẵn khói cơ thể bên trong, đặc biệt là phần lõm dưới nách. Các nếp áo đã là nếp gấp của vải, nhưng chưa nhiều, chỉ đủ sức tạo nên những đường nhấn nhằm tránh sự khô cứng. So với phong cách Lý thì tượng vẫn còn thể hiện với vai rộng bụng rất thon, song ngực đã nở và không mỏng như tượng chùa Phật Tích. Đầu và khuôn mặt, về cơ bản vẫn lấy trí tuệ làm trọng, nên thường sọ nở, mặt trái xoan, hàm thon. Nhưng, khuôn mặt tượng thời Lý đó là một hội tụ các yếu tố của Phật triết, thì khuôn mặt tượng thời Mạc thường tỏ ra gần gũi, thân mật, đôn hậu, thoảng đâu đó là chân dung của một

con người cụ thể (kể cả tượng Phật, Bồ tát, Ngọc Hoàng, Vua, Tổ chùa, các Thị giả...). Trên những khuôn mặt này, ít khi có nét cường điệu với những "khối căng no đú" như nhiều tượng của thế kỷ XVII về sau.

Một đặc điểm khác, gắn với các tượng thời Mạc, là người đương thời đã thao diễn nghệ thuật dưới góc độ chạm khắc một cách khá điêu luyện với nhiều chi tiết trang trí làm nổi khối lớn (trong đôi sánh) như lắp ghép vào, song, thực tế chúng lại cùng chung một khối gỗ với đề tài trung tâm (như hoa sen, lá đề, tấm ván che tóc cùng các chi tiết khác trên thiên/bảo quan của tượng Quan Âm, ví dụ búp sen được làm to như quả trứng gà so với một khuôn mặt chỉ xấp xỉ của người thường). Một đặc điểm khác là, đối với Quan Âm thường có đôi tay kết ấn liên hoa trước ngực thì áo của tượng này đơn sơ và vạt áo bao giờ cũng phủ buông lủng ngắn, gần như cân đối ở hai bên cánh tay dưới dạng chạm kẽm rời hẳn khỏi thân tượng và tạo nên một góc khoảng từ 450 tới 600, chưa thấy hiện tượng lượn tròn không tạo góc và tay áo kéo dài hoặc buông dài xuống như tượng của niên đại từ đầu thế kỷ XVII về sau.

Một chi tiết khác, để chúng ta bổ sung vào nhận thức về tượng Quan Âm của thời Mạc, là các cánh tay thon tròn, ngón búp măng dài và hẫu như chưa cầm nghi vật, ngoài đôi tay trên cùng nâng ngang tai, hình mặt trăng và mặt trời ẩn hiện trong mây cum...

Một chi tiết nữa, cũng rất đáng quan tâm đối với tượng Quan Âm thời Mạc là anh lạc của tượng thường nổi bật từ 1 cho đến 3 vân xoắn lớn kết hợp với những hạt nổi nửa khối tròn, kết thành dây đeo hoặc buông (khoảng 3 hạt nối nhau) dưới bụng của các vân xoắn đó. Nhìn chung, dù dưới dạng thể hiện nào thì ở đương thời, người ta cũng chú ý đến sự nổi khối tượng đối lớn những đề tài trang trí, đây là một hiện tượng khó gặp ở các thời gian sau. Nó như tạo nên một phong cách riêng của thời kỳ này. Nhiều nhà nghiên cứu thường nhìn thấy ở đây một sự "gò ghê" ít nhiều như đang có xu hướng vượt ra ngoài không gian tâm linh của tư duy nông nghiệp, mà, như có ý rằng, phần nào hiện tượng này đã chịu sự tác động của tư duy thương mại. Điều như vừa nêu, có phần càng được củng cố bởi những tượng Quan Âm lớn đã

tìm thấy mang niên đại nửa cuối thế kỷ XVI và thế kỷ XVII, thường nằm ở ven các con sông giao thông (sông Hồng, sông Đáy...), khiến chúng ta ngỡ rằng, khởi đầu đã có những ngôi chùa Quan Âm (chủ yếu là Quán Âm Nam Hải gắn với nhu cầu bình an của các thương thuyền).

Sự “gồ ghề” nổi khồi còn được thực hiện với đài sen của tượng (kể cả đài sen của tượng Phật cũng như Bồ tát) bởi tính chất điêu khắc rõ rệt của chúng. Cụ thể là, nếu như đài sen của thời Lý và của thời Lê Trung Hưng khoảng những năm 40 của thế kỷ XVII trở về sau, các cánh thường khép/ở lại, thì sang thời Mạc, những cánh sen lại mở ra, nhiều khi gần nửa cánh sen nhô hẳn khỏi đài sen, như được tạc riêng từng cánh rồi lắp ghép vào. Nếu như bệ tượng của thời Lý cũng được thót phần giữa, nhưng thông thường tạo nên các tầng theo vành tròn hoặc hình vuông chém góc lớn, gần như bát giác, thì tới nay, bố cục chia ít nhất ba phần vẫn được thực hiện, song, lại là những khối vuông giật cấp hoặc khối vuông chém nhẹ góc (chỉ tạo nên một mặt đứng phụ ở góc chứ không tạo nên những mặt có tỷ lệ lớn như của thời Lý). Trên các mặt đứng của bệ thời Mạc, cũng như của nửa đầu thế kỷ XVII, người đương thời đã chạm trổ rất kỹ những mảng phù điêu liên quan đến nhận thức tâm linh. Đương nhiên, đó vẫn là sản phẩm gắn với các đề tài truyền thống như rồng, lân, hổ phù, đặc biệt là vân xoắn, cây thiên mệnh, lá sen thiêng, hình cắp sừng bắt chéo hoặc để rời hẳn nhau, được nhô lên từ sóng nước. Người ta đã có thể tìm thấy được ở đây một sự phản ánh rõ rệt về nguồn gốc thuộc tư duy nông nghiệp và cả tính khoáng đạt, khúc triết ít nhiều gắn với tư duy thương mại... điều nói trên đã như phản ánh về một thực tế của lịch sử và xã hội là, dù cho nhà Mạc có ủng hộ và đề cao thương mại thì dòng văn hóa truyền thống vẫn theo quán tính của tư duy nông nghiệp mà chảy trong tâm linh nghệ thuật của người Việt để như cố tình tạo nên một phong cách dung hội. Tuy nhiên, hiện tượng này vẫn khẳng định về một sự sang trọng trong cách thể hiện, chúng vượt ra ngoài không gian cổ điển của tạo hình Lý, của phượng Nam và đặc biệt sự “giáo điều” của văn hóa phượng Bắc để nhấn mạnh về một phong cách dân tộc, dân gian một cách rõ rệt.

Chuyển sang thế kỷ XVII, chúng ta có thể thấy được trong hình thức nghệ thuật tạo hình nói chung hay tượng nói riêng, ít nhiều đã nổi lên với ba hình thức tạo tác khá rõ rệt. Cụ thể là, khoảng 30 năm đầu của thế kỷ, tạm coi như đó là sự kéo dài của phong cách Mạc, dù cho ít nhiều đã giảm bớt sự phức tạp của các bức phù điêu trên bệ tượng, nét “gồ ghề” đã bắt đầu thoảng trở về với tư duy nông nghiệp ở chỗ ấm cúng hơn và nhiều khi trên khuôn mặt tượng đã thoảng có nét ảnh hưởng về quyền uy của Trung Hoa, như tạo khối căng (chủ yếu là ở gò má, môi và cằm).

Khoảng giữa thế kỷ, thuộc những niên đại Dương Hòa, Phúc Thái, Thịnh Đức... (những năm 40, 50 và phần nào 60 của thế kỷ XVII) các tượng lại có một sự chuyển hóa rõ rệt (một điển hình như tượng chùa Bút Tháp, Bắc Ninh, tượng chùa Mật, Thanh Hóa...). Chúng ta, có thể nhận thấy rõ ràng rằng, trên thân tượng nhất là đối với những tượng Hậu vốn có cương vị quyền uy và cương vị trong xã hội thì được thể hiện với các chi tiết có suy nghĩ một cách khá rõ rệt. Đại thể, tượng vẫn còn theo phong cách Mạc, nhìn chung, các tượng thờ chính vẫn bố cục theo hình tháp trong một đường viền kín vững chãi dưới một tỷ lệ lấy thuận mắt làm trọng. Nhìn từ trên xuống, chúng ta thường thấy bộ mặt tượng tuy vẫn còn phảng phất nét chân dung, song, tướng mạo đã ít nhiều chịu ảnh hưởng của văn hóa Trung Hoa (dưới bệ đỡ của tầng lớp trên trong xã hội Việt), nên thoảng có nét quyền quý, mà, biểu hiện ra ở gò má nổi khói căng, hai đường viền từ bên mũi đã nhấn mạnh về khối cho đôi môi và cằm. Những chi tiết đó, có phần như muốn “thoát ly” khỏi tinh thần bình dân êm ái, trữ tình của đường nét dân tộc quen thuộc.

Ở đây, bộ mặt tượng ít nhiều đã theo hình thức tướng mạo đời thường, phi Phật... chủ yếu quan tâm tới sự cao sang, thậm chí đôi khi có nét áp chế. Tuy nhiên, hầu như chưa có một pho tượng chính nào của người Việt (kể cả đến thời kỳ gần đây) được làm theo hình thức mắt phượng với đuôi mắt và lông mày vểnh lên theo kiểu Trung Hoa.

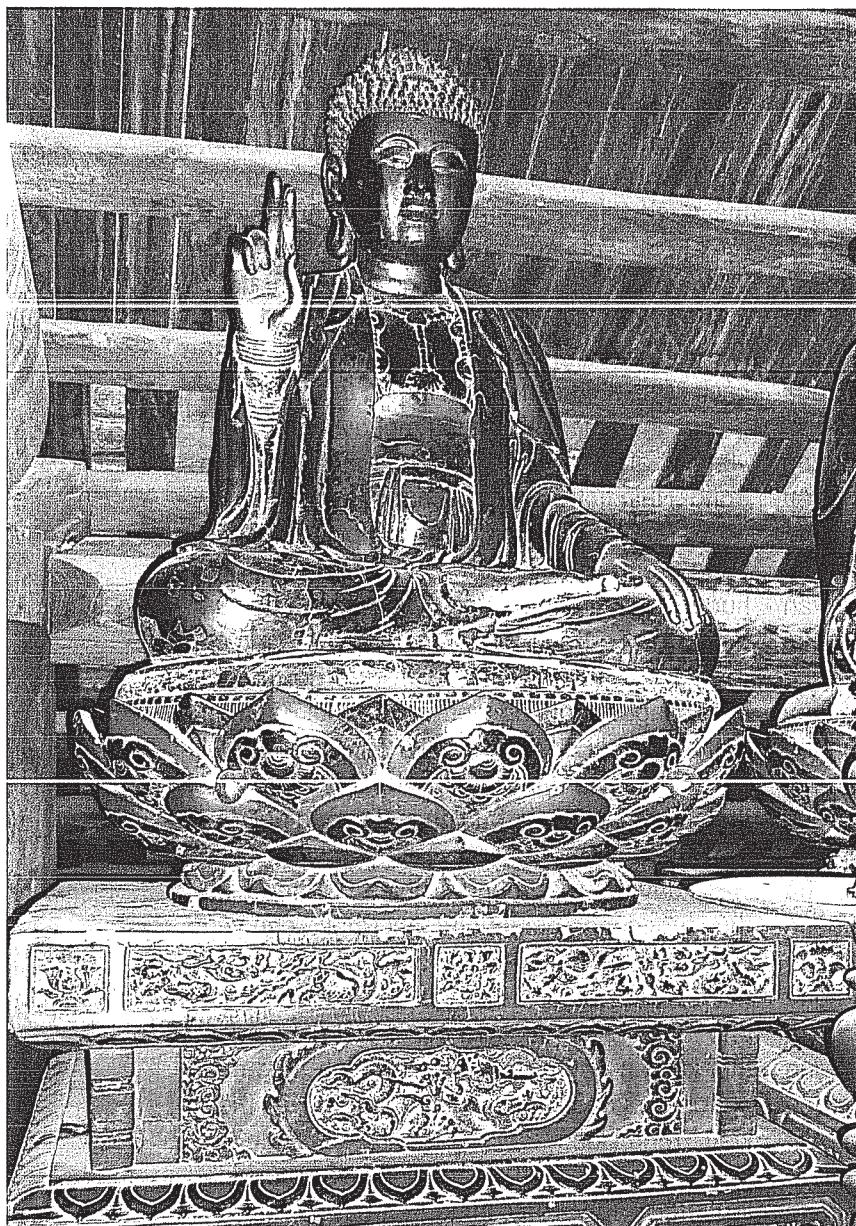
Vào thế kỷ XVII, thân tượng vẫn có hình thức ngực nở và dày, bụng trên bắt đầu nở ra, đồng thời áo mặc như nhiều nếp hơn và hầu như đã bỏ hẳn hiện tượng làm hần các bộ phận

cơ thể bên trong. Người ta đã tìm thấy việc trang trí ở trên ngực tượng những hình thức chữ Vạn, cũng có khi thay bằng bông cúc mân khai. Nhìn chung, bộ phận trang trí này (anh lạc) tuy có phần nối tiếp từ thời Mạc với những vân xoắn và hạt, song, đã được bố cục phức tạp hơn, như kết cấu hệ thống ô trám rồi “kim tòng” (tua rủ) nối dưới hoa cúc, hoa sen cách điệu. Ngoài ra, giữa hai nếp áo vẫn thể hiện theo khối cong vồng lên, chưa lõm xuống như ở một số tượng thuộc thế kỷ XVIII - XIX về sau.

Vào giai đoạn này, đài sen của các tượng đã bắt đầu khép/ối cánh lại, không còn nhô hẳn

mui ra nữa. Nếu như ở thời Mạc và đầu thế kỷ XVII ở lưng từng cánh sen đều múp phồng một cách rõ rệt với các hoa văn vân xoắn chạy từ mép của cánh sen vào để treo nửa bông cúc mân khai cùng hệ thống vân xoắn và u tròn nổi, thì từ giữa thế kỷ XVII bắt đầu thay thế dần bằng hệ thống đao mác kép ba mà, một điển hình như ở bộ Quan Âm chùa Bút Tháp, Bắc Ninh. Về bộ tượng, cũng không khác thời Mạc bao nhiêu, nhưng đề tài trang trí mang tính biểu tượng sâu xa đã giảm dần, dù cho những mảng phù điêu này vẫn mang giá trị thao diễn kỹ thuật rất cao.

Trở lại với các chi tiết trên tượng, như trên đã nói, mặt tượng Phật đã có nét phương phi hơn, dần từ bỏ khuôn mặt trái xoan. Nếu như ở tượng Phật thời Mạc, tướng “vô kiến đỉnh” khó có thể nhìn thấy, thì đôi khi ở thế kỷ XVII đã được làm cong phồng hòn lên, thậm chí chuyển hóa thành một khối tròn ở trên đỉnh nhục kháo (như ở tượng Tam Thế chùa Côn Sơn, Chí Linh, Hải Dương, tượng to hơn người thường chút ít, thì quả cầu trên đỉnh nhục kháo có đường kính khoảng xấp xỉ 6cm và được thếp vàng). Ở các tượng Quan Âm Bồ tát, về bố cục cũng không khác lắm so với tượng thời Mạc hoặc phong cách Mạc, cũng có thiên/bảo quan, nhưng các chi tiết nổi khồi như của thời Mạc đã được thu nhỏ lại theo tỷ lệ chỉ còn khoảng một nửa, nhiều khi tấm che búi tóc ở trên đỉnh được kéo dài cao hơn. Cũng có khi thiên/bảo quan được tạo thành ba vành ở nửa đầu phía trước (tượng Di Đà Tam Tôn, chùa Thầy, Quốc Oai, TP. Hà Nội). Ngoài ra, áo tượng mặc nhiều nếp hơn, vạt áo chảy qua tay dài hơn, không còn mui nhọn mà chuyển thành đường vòng cong (có thể thấy rất rõ điều này ở trên tượng của Quan Âm Nam Hải, chùa Hội Hạ, Vĩnh Phúc, nay là hiện vật trưng bày tại Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam. Tượng này, tạm được xếp niên đại qua đề tài rồng gáy khúc được chạm trên bệ, phong cách rồng gáy khúc này đã tìm



Tượng Phật chùa Vĩnh Nghiêm (Bắc Giang), gỗ, đầu TK. 17 - Ảnh: TL

được trên tấm bia đá chùa Côn Sơn có niên đại Hoằng Định thứ 3 - 1603).

Về các tượng Hậu:

Nếu như ở dưới thời Mạc, tượng Hậu đã có sự phân định nào đó, mà hiện qua một số phát hiện của chúng ta thì phần nhiều là hình tượng của tầng lớp trên hình thành nên nhiều hình thức khác nhau, như tượng của vua thường có mũ trù, cao khoảng bằng 2 phần 3 mặt, đặc biệt là chính giữa thành mũ phía trước có chạm nổi một con chim nhỏ dang rộng cánh lao thẳng xuống, áo tượng ít nếp thường để trơn, ít nhiều còn thể hiện lõm ở nách, nhiều khi được làm có phần tùy tiện, như tượng của Mạc Đăng Dung ngồi kiết già (chùa Trà Phương, TP. Hải Phòng), tượng của Mạc Đôn Nhượng hay các ông hoàng khác lại được ngồi buông chân trên ngai. Hình tượng này, cũng tương đồng với tượng Ngọc Hoàng ở chùa Xuân Ố (làngÓ, Bắc Ninh). Một điểm rất đáng quan tâm là những chiếc ngai của thời Mạc đều được chạm trổ rất kỹ, nhất là ở các ngai gỗ, với các ngai đá nhiều khi cùng một khối đá với tượng, tay ngai chỉ ngang sườn, thấp hơn vai nhiều và ôm sát lấy cơ thể tượng. Một chi tiết rất đáng chú ý là đầu tay ngai của các vị thần có gốc vương giả thường quay chéo nhìn vào ngực thần chứ không nhìn ra như những ngai từ giữa thế kỷ XVII về sau (ngai gỗ của Chủ Đồng Tử ở đền Dạ Trạch, Khoái Châu, Hưng Yên đã làm theo phong cách Mạc cũng có đầu rồng ở tay ngai trong bố cục tương tự).

Trong thế kỷ XVI, chúng ta cũng đã tìm được một số tượng hậu Phật dạng nữ như tượng của bà Hoàng Thái Hậu tại chùa Nhân Trai và tượng công chúa Ngọc Toàn (TP. Hải Phòng), tượng Thạch Bất Ma ở chùa Bối Khê (Thanh Oai, TP. Hà Nội)... các tượng này thường mặc

áo trùng vạt chéo trước ngực, trọc đầu hoặc tóc xẻ ngôi giữa.

Với những tượng Hậu Phật liên quan đến những người ở tầng lớp trên, tùy theo vai trò của họ đối với ngôi chùa mà thể hiện khác nhau. Tại chùa Bút Tháp, tượng của bà Trịnh Thị Ngọc Trúc, tuy có vẻ quyền uy nhưng hoàn toàn đơn giản bởi ý thức về Phật đạo của bà khá cao, nhưng với tượng của con bà là Lê Thị Ngọc Duyên lại được làm rất kỹ, với thiên/bảo quan được làm gần như của Quan Âm với các chi tiết được làm tỉ mỉ, rất kỹ, đặc biệt là hai vạt áo phía trước được chảy dài xuống để chạm nổi các ổ hoa thiêng điểm xuyết những con chim nhỏ trong thế rất sinh động. Hình thức hoa và chim này đồng nhất với phong cách chạm điêu của những bia có niên đại vào khoảng những cuối những năm 30, 40, 50 và đầu những năm 60 của thế kỷ XVII. Gần như đây là một đặc điểm riêng của tạo hình giữa thế kỷ XVII mà hiếm gặp ở giai đoạn khác. Với những Hoàng Hậu ở chùa Mật (Thanh Hóa) thì, về cơ bản cũng đồng nhất với tượng của bà Lê Thị Ngọc Duyên, nếp áo nhiều ít không nhất định với những trang trí quyền quý khác biệt mà hầu như khó gặp ở mọi thời khác. Tuy nhiên, dù cho các nếp áo có nhiều lên nhưng hoàn toàn là sản phẩm được hình thành từ sự suy tư chắc chắn, nên không rối. Một đặc điểm khác của tượng đứng thời này là, nhiều vạt của tay áo thường buông đến qua gối và đọng lại như những chiếc túi trầu, đọng khói như quả mít treo...).

Tác giả: Nguyễn Văn Hùng, Nhà nghiên cứu T.T.V- I.Q

TRIỆU THẾ VIỆT - LÊ QUỐC: ABOUT HUMAN FIGURES STATUES IN 16TH - 17TH CENTURIES

Based on their own field studies, the authors examined the dates of many statues in history, especially Buddhist statues. By comparing Buddhist statues of 16th-17th centuries with those the Ly dynasty and succeeding dynasties, the authors set off the value of forming, making technique, style and meaning of statues of the Viet people in the 16th-17th centuries.